

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

**НАСЛЕДИЕ А.П. СКАФТЫМОВА  
И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ И ПРОЗЫ**

МАТЕРИАЛЫ ВТОРЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ  
СКАФТЫМОВСКИХ ЧТЕНИЙ  
(САРАТОВ, 7-9 ОКТЯБРЯ 2014 Г.)

Коллективная монография

Москва  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина  
2015

УДК 821.161.1.09(082)

ББК 83.3(2=411.2)6я43

С42

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

Редакционная коллегия:

Ю.Н. Борисов, А.Г. Головачёва (отв. ред.),  
В.В. Гульченко (гл. ред.), В.В. Прозоров

**С42** **Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.): Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. – 340 с., 24 с. илл.**

ISBN 978-5-906801-06-7

Статьи А.П. Скафтымова о драматургии Чехова содержат в себе «память различной временной глубины» (Ю. Лотман) и опираются на нее. В глубинах этой памяти, как и в памяти самих произведений Чехова, хранится немало неразгаданного – содержащего новые тайны и обещающего новые их открытия. Свидетельством тому стали, в частности, Вторые международные Скафтымовские чтения, посвященные не только Чехову, но и другим русским классикам, привлекавшим исследовательское внимание А.П. Скафтымова. Материалы этих чтений, проведенных 7-9 октября 2014 года в Саратовском государственном университете, составили настоящую коллективную монографию.

Существенное внимание уделяется в книге и сценическому опыту, отечественному и зарубежному, как правило, недостаточно знакомому не только зрителям или читателям, но и исследователям. С этой целью составители данного выпуска обращаются к фактам театра и его фигурам, которые тоже вписываются в общую панораму сценического и экранного освоения классического наследия.

ISBN 978-5-906801-06-7

УДК 821.161.1.09(082)

ББК 83.3(2=411.2)6я43

С42

© Авторы статей, 2014

© ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В. В. Гульченко

### «Память различной временной глубины»

Статьи А. П. Скафтымова о драматургии Чехова содержат в себе «память различной временной глубины» (Ю. Лотман) и опираются на нее. В глубинах этой памяти, как и в памяти самих произведений Чехова, хранится немало неразгаданного – содержащего новые тайны и обещающего новые их открытия. Свидетельством тому стали, в частности, и нынешние Вторые международные Скафтымовские чтения, посвященные не только Чехову, но и другим русским классикам, привлекавшим исследовательское внимание А. П. Скафтымова. Но все же не случайно открывается данный сборник статьей о Чехове (И. Иванюшина. «О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове»). Заслуживает особого внимания замечание автора о такой скафтымовской характеристике чеховских драм, как «обеспложиваемость» человеческих усилий в столкновении с «общим ходом вещей». Это трагедийное понимание конфликта чеховских пьес, независимо от назначенного им автором жанра, помогает глубоко и целостно понимать их природу и толковать их внутреннее движение: «здесь бороться не с чем <...> остаётся только голый ужас созерцания западни, в какой человек оказался и откуда уже выхода нет». Философия экзистенциализма и поэтика будущего театра абсурда были увидены, угаданы Скафтымовым в веществе чеховских драм – вот один из примеров, который приводит Иванюшина: «у каждого <...> имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. Каждый среди других – один». Не один 87-летний старик, но и многие чеховские герои живут в пьесах Чехова по формуле Фирса: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...»

Как отмечает Скафтымов, «каждый, общаясь с другими, живет только вполнину и в общей жизни участвует лишь частью, и притом наиболее верхней частью своей души, а то, что внутренне для каждого является наиболее дорогим и важным, оказывается лишним, никому не нужным и неосуществленным». Эта мысль по-своему дополняется и развивается в рукописи работы Скафтымова «“Чайка” среди повестей и рассказов А. П. Чехова»: «В буднях жизни, в ровном потоке обычного, наиболее постоянного и длительного пребывания Чехов увидел непрерывное томительное страдание. Раскрытие этого будничного, обычного, внешне мало заметного страдания и является предметом и творческой целью всякой чеховской пьесы. От своеобразия самой природы драматического конфликта возникло то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской

драматургии (обилие бытовых деталей, особая замедленность действия, множественность драматических линий, изломы в сценическом движении, новые способы выражения лиризма и пр<очее>». После знакомства с черновиками скафтымовских работ, считает публикатор и комментатор скафтымовской рукописи в данном сборнике Н. Новикова, становится очевидной внутренняя взаимосвязанность прозы и драматургии: они демонстрируют глубину исследовательского проникновения во все пласты чеховского творчества, освоение всех его горизонтов, всего Чехова – прозаика и драматурга.

Дневники, воспоминания, личная переписка порою бывает глубже и интереснее самых популярных романов. Публикация писем А. П. Скафтымова к Ю. М. Лотману, подготовленная Б. Егоровым (даже в самом кратком виде), – тоже факт литературного быта ушедшего времени, очередная подпитка коллективной памяти о нем. Память, неискаженная, реальная – вещь непременно обязательная, способствующая нашему духовному развитию, особенно в нынешние времена, когда круг общения, увы, сжимается. Мы помним – значит, мы существуем...

Еще одна работа, связанная со скафтымовским наследием, касается особого внимания ученого к одному из главных (а с какой-то точки зрения – и главному) персонажей чеховской комедии «Вишнёвый сад» (В. Прозоров. «“А ты всё-таки Ермолай”: комментарий к дневниковой записи А. П. Скафтымова»). Одна из скафтымовских учениц, Л. П. Медведева, пишет В. Прозоров, рассказывала, что он «в своих университетских лекциях о пьесе Чехова был значительно полнее и подробнее, чем в статье о комедии, что комментировал он последовательно действие за действием, сцену за сценой. И сделала важное для нашей темы уточнение (воспроизвожу по собственной записи): “Александр Павлович рассказывал о Лопухине особенно трогательно, как о любимце Чехова, как о главном герое комедии – человеке в высшей степени честном, благородном и сердечном...”» Тут В. Прозоров неожиданно соединяет две фигуры – чеховского героя и самого ученого, в котором просматриваются лопухинские же черты. Об этом, в частности, свидетельствуют выдержки из раннего дневника Скафтымова об отношениях с Ольгой Александровной Знаменской-Ворошиловой и с его сыном Павлом. Человек дела и мечтатель одновременно, скафтымовский Лопухин «в минуты лихорадочной радости, в часы триумфа страдает, смотрит на себя со смущением, снисхождением и досадой»; он берёт, по словам Скафтымова, «тон иронии к собственному нечаянно распутившемуся размаху». Надо ли говорить, что этот герой еще ожидает своих исследователей.

В «Записях к лекции о Пушкине», на которые ссылается О. Хвостова («А. П. Скафтымов о трагическом в произведениях Пушкина (“Цыганы”, “Борис Годунов”»)), ученый формулирует единую концепцию пушкинского творчества, опровергая привычное представление о преимущественно светлой стороне его поэзии: «Все наиболее крупные и заметные произведения Пушк<ина> оканчиваются трагической незавершенностью и неисполненностью человеческих желаний, диссонирующим, непримиренным и непреодоленным, чаще всего трагическим конфликтом». Трагичность, по мысли Скафтымова, заложена и укоренена в столкновении, несовместимости самых «естественных и законных человеческих чувств».

Островский в своем «Застольном слове о Пушкине» в связи с открытием в Москве памятника поэту в 1880 году утверждал: «Пушкин оставил школу и последователей. Что это за школа, что он дал своим последователям? Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским <... > Пушкин раскрыл русскую душу». Присутствие Пушкина в мирочувствовании позднего Островского, явственно

прозвучавшее в «Застольном слове» о нем драматурга, на уровне творческом проявлено в пьесе «Без вины виноватые», считает Е. Киреева («Поздний Островский и Пушкин»). «Романс» Пушкина преимущественно в его поздней (1827) редакции вплоть до середины XX века был одним из любимых в народе песенных текстов на тему об обманутой девушке, подкинувшей ребенка людям, исполненным сострадания к матери и особенно к сиротской участи младенца. Пьеса позднего Островского «Без вины виноватые», судя по статистике ее постановок, особенно в советское время, была одной из любимейших публикой пьес драматурга, исторгавшей слезы зрителей. Один из зрителей в 1884 году так отозвался о ней: «Во всем русском репертуаре едва ли есть такие простые положения, одинаково говорящие сердцу всех, у кого есть ясные и простые чувства».

Из привычного ряда произведений Островского для театра, по мнению Ю. Доманского (««Пучина» А. Н. Островского: специфика паратекстуальной организации»), очевидно выделяется пьеса «Пучина», благодаря чему в ней можно увидеть и итог драматургических исканий писателя, и предтечу «новой драмы» рубежа XIX–XX веков. Многозначность ее образов в свое время, наверно, и восхитила Чехова, который, посмотрев «Пучину», сказал Суворину, что такой пьесы он «и за миллион не написал бы». Структурные возможности этой драмы Островского, по мнению Ю. Доманского, сближают ее с эпическим родом литературы, где номинация персонажа изменяется в зависимости от контекста и, прежде всего, от специфики точки зрения на него. «Транслировать это помогает паратекст, организуя совершенно особое театральное действие, в котором осуществляются параллельные диалоги разных групп персонажей, диалоги, соединённые в общий речевой поток по принципу монтажа», причем необычны паратекстуальные элементы и внутри отдельных сцен пьесы. При такой необычной организации паратекста, считает автор, в этой драме формируются смыслы, которые при традиционной паратекстуальной организации были бы невозможны.

Размышляя об идейно-композиционном своеобразии пьесы «Гроза», Ю. Пяткина («Гимническая традиция в драме А. Н. Островского “Гроза”») уделяет преимущественное внимание «вневременной», философской стороне вершинных достижений драматургии Островского, а также генетической связи его театра с античным театром (что, по ее мнению, взаимосвязано). Трагедия, созданная Островским, утверждает автор, опирается на гимн (и не один), подобно опоре здания на фундамент. Объясняется же это законами происхождения трагедии, «памятью жанра», причем «памятью» именно о жанровых «прародителях». Крайне важна и ответственна, считает Ю. Пяткина, роль резонера в драматургии Островского – рудимент роли античного хора: «цитируемые Кулигиным-резонером строки разных произведений посвящены, по сути, одной теме, а именно: теме взаимоотношений человека с Провидением, судьбой и мирозданием. Это главная тема архаического гимна как культовой песни». Жанровая конструкция цитируемых Кулигиным произведений и есть выражение гимнического в интертексте «Грозы», который не только участвует в создании лирического настроения, но и соотносится с глубокой художественной философией автора. Стоит еще добавить, что самые цитируемые в «Грозе» слова Катерины «Отчего люди не летают так, как птицы?» отсылают нас не только к гимнам, но и к той же чеховской «Чайке», например. А сильная жанровая мускулатура пьесы, эпический абрис «Грозы» приводят одного из исследователей к мысли, что «вся трагедия – “исполнение”, инобытие кулигинской песни» (С. Вайман).

К фигуре Кулигина, на наш взгляд, стоит присматриваться и далее – пускай его и трудно причислить к череде «похожих, хотя и не одинаковых персонажей», которым посвятила свою работу другой автор – Л. Чернец («Типы “самодура” и “делового чело-

века” в пьесах А. Н. Островского»). В типологии изображенных драматургом лиц эти, названные ею, конечно же, легко выдвигаются на первые места, а через сопоставление типов, по мнению исследователя, яснее раскрываются их отличительные черты: «деловой человек» в пьесах 1850–1860-х годов составляет контраст «самодуру»; под пером «позднего» Островского рождается новый тип «делового человека», при этом общая номинация подчеркивает преимущество «молодого месяца» по отношению к старому типу; «деловые люди» новой формации презирают «красавцев-мужчин» и их «бешеные деньги».

Тип «делового человека» не менее, а может быть даже и более любопытен в другой литературной оси, ведущей нас к чеховскому «Вишнёвому саду». Так, например, в статье А. Головачёвой речь идет о пьесе «Расплата», появившейся десятью годами раньше «Вишнёвого сада», где угадываются, улавливаются многие его мотивы и черты. Усадьба, по главной ее примете, названа «Подклённое». В дальнейшем в центре пьесы будет судьба прекрасной кленовой аллеи. О покупке этих деревьев заведет разговор делец Рейман: «...я очень хорошие деньги могу давать. <...> Думайте. Думайте». «Думайте» Лопахина и «Думайте» Реймана – очень разные слова: при всем семантическом их тождестве они наполнены неодинаковыми смыслами; лишь внешне близнецовыми воспринимаются и поведенческие их тирады – у Реймана это: «Умный человек прежде всего должен помнить о деле»; «Но как же с этими клёнами?»; «Что же, надумали вы о клёнах?» Узнаваемо звучат искренние слова старшей Заколовой: «...как же я оставлю мою старую усадьбу, мои милые клёны, всё это тихое кладбище моих невозвратных золотых дней?» И Иван, тайком от своей семьи совершивший сделку с Рейманом, просит не рубить аллею, пока мать не уехала из усадьбы, однако Рейман не желает терять времени и сразу же посылает работников с пилами и топорами. Бурная сцена между Омшариным и Бертой откровенно напоминает аналогичную почти что сцену между Аркадиной и Тригориным в «Чайке», только «в отличие от Чехова, Гославский строит сцену выяснения отношений “рабы” и “повелителя” как настоящую драму своей героини». Одним словом, «Кленовый сад» вместо «Вишневого», плюс немножечко от «Чайки». Даже возможность для полемики – «клёновый» или «кленовый» – сохраняется. Сохраняется и отчаяние героини, вызванное утратой аллеи: «...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?..»

Правда, это несчастное ее «куда», указывает А. Головачёва, оборачивается счастливым образом, и она уже ликует: «О, благослови вас Боже! <...> Тихое, безмятежное счастье. Мы поедem за границу... В Париж, Ниццу... по курортам... О, милые, счастье уже возвращается!..» По отношению к «Вишнёвому саду» «Кленовый сад» начинает звучать пародийно, однако «финальный выстрел одного из центральных персонажей удерживает пьесу в жанровых границах драмы. <...> ...полное разрешение конфликтных состояний в конечном счете привело бы к однозначно комедийному финалу».

Автор статьи приходит к заключению, что все эти и им «подобные соответствия служат основанием для самого 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”. Вместе с тем все существенные драматургические особенности характеризуют “Расплату” как типичный образец нечеховской драматургии».

В чеховской же драматургии судьба Раневской, например, была предсказана ночным садом Гаева с его длинной аллеей, похожей на ремень и похожей все на ту же кленовую



аллею из пьесы Гославского. Аллея – приговор к бездомности, пишет Н. Щаренская в своей статье «“Вишнёвый сад”. Раневская: воспоминания». Этимология слова аллея, которая содержится в «Вишнёвом саде» («Яша, allez!» [С XIII, 250]), подчеркивает, что прямая аллея, которую так настойчиво предлагал вспомнить Раневской Гаев, уже давно указывает ей путь во Францию.

Таким образом, память Раневской, показывающая иерархию ее ценностей, имеет огромное значение для ее будущего и судьбы имения. Историю героини воплотила именно стилистическая определенность «Вишнёвого сада», строгая подобранность всех мельчайших «строительных» элементов, обусловившая их глубинные смыслы.

Когда-то после наказания за свои грехи она «ушла без оглядки», «бежала не помня себя», теперь стремится к райскому покою, окончательному забвению прошлого. Оглядываясь назад она не собирается. Она вернулась в дом, но до сих пор не оглянулась на своей жизненной дороге. И когда появился Трофимов, окликнул ее по имени – кстати, в первом действии это было первое обращение к Раневской по ее полному имени, он остановил ее, устремившуюся было в райские кущи.

Сад Раневской радостный, и поэтому его признаком становится счастливое прошлое. Но уходу в этот радостный сад мешает другое прошлое, которое Раневская ощущает как тяжесть, метафорический камень. Камень мешает подняться вверх, в радостный, небесно-детский сад. (Именно в таком понимании «камень» отзовется в названии одноименного сокуровского фильма, где сама память героя о прошлом оживет вдруг в режиме настоящего, осуществляющегося времени.)

Проникновенно сильным элементом воспоминаний Раневской становится не только знаменитый ее монолог о грехах, но и предворяющая его музыка еврейского оркестра, донесшаяся сюда, кажется, напрямиком из далекого прошлого. Эта музыка, как пишет Н. Иванова в статье «Под какую музыку продаётся вишнёвый сад?», оказывается созвучна её переживаниям и неподвластна новому хозяину жизни. Музыка, внесенная самим автором в партитуру этой пьесы, помогает почувствовать и понять, как иррациональна, непредсказуема Раневская в изменениях своего настроения – от беспечной радости к ощущению тоски и надвигающейся беды, и как легко она переходит из одного состояния в другое. А изысканно-совершенное чеховское сочинение-открытие «бал некстати»! «Бал некстати», где, как пишет Н. Иванова, «возникает двойственное ощущение – открытого веселья и скрытого драматизма», где «проза жизни побеждает поэзию», где 22-го августа происходят все «22 несчастья» по епиходовскому календарю плюс 23-е («Епиходов бильярдный кий сломал!» – объявит возбужденный Яша), где не просто решится, а опять-таки сломается судьба Сада и всех его обитателей, – во всю эту хореографию самого невеселого праздника Чехов сумеет вписать и распределить многие позиции и смыслы торжественной гибели русскодворянского «Титаника», тонущего, погружающегося на наших глазах в забвение и небытие усадебного рая... В этой пьесе-завещании, оставленной благодарным потомкам, Чехов навсегда, навечно закодирует свой хронотоп, свою поэтическую формулу, сплавленную из двух пространственно-временных элементов: «некстати» и «враздробь». Вот он – истинный танец Чехова!..

Преимущественно воспоминаниями, более того, их ревизией существует на закате жизни герой пьесы Дэвида Стори «Былые времена» старик Китчен. Контакты с окружающими сведены к минимуму и скоро, очевидно, исчерпаются окончательно. Старик Китчен понимает, что умирает. В его памяти воскресают «отброшенные фрагменты» жизни, казавшиеся когда-то второстепенными. Теперь-то он понимает, что именно они и были главными. И, подводя итог собственной жизни, он вполне мог бы, подобно че-

ховскому Фирсу, сказать: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» Только, в отличие от верного хранителя дома и вишневого сада, Китчен теперь, когда прошло много лет, глубоко осознаёт весь драматизм того, что было пройдено и прожито. В этой пьесе Д. Стори, как и в других подобных сочинениях, подчеркивает Н. Пьянова (««Отброшенные фрагменты» в драме Д. Стори “Былые времена”»), важен не столько сам поступок или событие, сколько подтекстные мотивы, «отброшенные фрагменты», которые привели к совершению или к несовершению действия.

Ключом к анализу пьесы автор статьи делает следующее умозаключение А. П. Скафтымова из его работы «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях»: «...отброшенные фрагменты позволяют видеть, что уже <...> намечалось то, что впоследствии выразилось в сюжетно-конструктивной многолинейности пьес...» Следуя логике отечественного исследователя, указывает Н. Пьянова, мы можем предположить, что названные «отброшенные фрагменты» содержат в себе события, действия, поступки, которые, бывает, лишь названы в основном тексте. Тем не менее, они существенно влияют на развитие сюжета, хотя чаще всего происходят не на сценической площадке, а за ее пределами, иногда достаточно далеко. Они по-своему провоцируют и предопределяют то, что возможно или будет происходить на сцене, то есть в них скрываются те самые предпосылки к развитию «параллельных драматических линий».

Николай Степанович из «Скучной истории», Фирс, Сорин – немало имен чеховских персонажей можно поставить рядом с этим Китченом из «Былых времен». Неожиданно здесь вдруг оказываются и ...сестры Прозоровы. Впрочем, так ли уж неожиданно? Когда-то автору этих строк, в доакунинские еще времена, привиделось некое продолжение чеховской саги о трех сестрах, где они, очень уже старые, древние даже, вместе с еще более старшим Ферапонтом заново вспоминают давно минувшее былое и... молодеют вновь; даже название тогда уже возникло – «Пермский квартет». Каковы же были удивление и другие субъективные чувства, когда довелось узнать, что некая схожая творческая задумка удачно осуществлена в нынешней Испании. Об этом – публикуемая в данном сборнике статья «Чехов после Беккета», где ее автор Ирен Садовска-Гийон, в частности, пишет: «...в этих “вариациях Гольдберга” на тему “Трёх сестер” он (драматург Хосе Санчес Синистера. – В. Г.) воспроизводит отражение пьесы одновременно через контекст взглядов самого автора на свое произведение и взгляда, которым мы, читатели, смотрим на пьесу, на ее персонажей и неблагоприятие их жизни столетие спустя. Почему они так хотят вырваться из мира, в котором живут? О каком мире они мечтают? В чем видят смысл жизни? Не кажется ли она им безнадежно абсурдной? Не выдают ли вопросы, которыми они себя мучают, глубокое отчаяние, не есть ли проявление экзистенциальной тоски искусственная необходимость вцепиться в надежду об очень далеком будущем, когда человечество станет лучше или, по крайней мере, в близкой перспективе, в бегство отсюда, хотя бы в Москву?..»

Последний пример интересен не только как еще один своеобразный случай «отброшенных фрагментов», которыми в данном случае стала сама пьеса А. П. Чехова в оригинале, но еще и как опыт «задержанной метаморфозы» (выражение Л. Геллера), о которой идет речь в нашей статье «“Каменный” гость, или Анти-призрак».

В финале «Трёх сестер» Ольга говорит: «...кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» Страдание, пишет Н. Загребельная («Дискурс о времени в драматургии А. П. Чехова»), «принимается и даже утверждается как момент жизни, лишь бы это имело смысл, но уверенности в обретении этого смысла нет. Так, на фоне предыдущих пьес, происходит сдвиг в осмыслении вре-



мени: не будущее может искупить страдания настоящего, а настоящее должно искупить прошлое». Цитируя скафтымовское высказывание о том, что «ощущение пестроты и непрерывности обычного хода жизни достигается наложением взаимно перекрещивающихся линий прошлого и настоящего», автор подчеркивает, что акцент на дискурсе позволяет включить в сферу рассмотрения не только прошлое и настоящее, но и будущее, которое так же включено в содержание сознания персонажей и является предметом их высказываний. Дискурс о времени, заключает она, объединяет героев, живущих «враздробь» – друг с другом, с предками и потомками. Если в «Иванове», в «Чайке» осмысливается индивидуальная жизнь, то в следующих пьесах – «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад» – усиливается рефлексивное начало, предметом которого становится уже человек как таковой и, более того, человечество.

«Наибольший интерес в контексте нашей проблемы, – пишет Н. Загребельная, – имеют временные референции, связанные с человеком, его чувствами и размышлениями. Таковы, в первую очередь, сообщения о возрасте, переживание хода времени, предположения об абстрактном будущем». Своеобразное развитие заявленная ею тема получает в статье Л. Карасёва «“...едва узнаем друг друга” (быстрое старение у Чехова)». Он так объясняет природу этого феномена, буквально выпирающего из многих чеховских сочинений: чеховские персонажи, «которые старятся много быстрее положенного, как миг ощущают не только то, что уже прожито, но и то, что им еще предстоит прожить. Они живут в ощущении бессмысленности собственного существования, его близкой конечности, и внешним выражением этого чувства становится наступающая раньше времени старость. Быстрое старение, таким образом, выступает как эстетический прием, позволяющий яснее провести важную для Чехова мысль о ценности и необратимости времени жизни, о важности каждого прожитого и начинающегося дня».

Старение, по мысли Л. Карасёва, – не что иное как движение к смерти, однако будучи в полной мере осознанным, как это случилось у Чехова, оно оказывается не только поводом для печали, но и инструментом, позволяющим иначе, чем это было в прежней литературе, взглянуть на человеческую жизнь и ее перспективы. Чехов не фиксировал своего внимания на каком-то определенном возрасте или периоде жизни. Однако чаще всего возраст его «главных» персонажей – это его собственный возраст. Стареет Чехов – стареют и его герои. Стареют непобедимо и неотвратимо быстро. Да и сама жизнь, особенно в зрелых чеховских сочинениях, все чаще осмысливается как «быстротечная», независимо от того, долгой или короткой она была.

Проблема старения чеховских персонажей, конечно же, связана со старением самого писавшего о них, однако не исчерпывается только этим. Примечательно, что буквально накануне самоубийства Треплев произносит следующие слова: «Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет» [С XIII, 57]. Он готов добровольно уйти из жизни хотя бы потому, что внутренне уже достиг ее перекрестка со смертью, готов сам «оторвать» себя от себя в пользу смерти. Проблема эта обусловлена, помимо прочего, особым переменчиво-относительным взаимодействием двух материй в чеховском мире – материи жизни и материи смерти, чего нам тоже довелось коснуться в статье о фильме А. Сокурова «Камень» и чеховском хронотопе.

Кстати, с еще одной – уже другого эстетического качества и смысла – «задержанной метаморфозой» мы встречаемся в детальном анализе жанрового своеобразия чеховской одноактной пьесы, осуществленном Л. Димитровым («“Предложение”»: (без) опасный сосед, или драма на охоте... на женщину»). В данном случае «задержанность» можно отнести к трехступенчатому, как двигатель космического корабля, финалу этого

водевиля, благополучное разрешение которого искусно несколько раз откладывается; дополнительный интерес к невысказанному героем предложению усиливается как раз за счет пролонгации осуществления этого высказывания: умножение смешного достигается эстафетным прибавлением серьезного – все новыми обстоятельствами, всякий раз тормозящими возможность высказывания. Финал комедии никак не настает за счет этого многократного откладывания, «задерживания».

Истинные чудеса «задерживания» предпринимает «лошадиная фамилия» чеховского персонажа в одноименном популярном чеховском рассказе, детальнейший анализ которого предпринимает А. Жолковский («Как сделан лошадиный мем Чехова»). Сначала ее пытается вспомнить приказчик, затем ему начинают предлагать свои варианты генерал и генеральша, а когда доходит до подключения к этому процессу других домашних, в тексте проговаривается ключевое «творческое» слово: «И в доме, все наперерыв, стали изобретать фамилии». Можно сказать, заключает А. Жолковский, что весь рассказ, собственно, в том и состоит, что генералу, а главное, читателю, бесконечно заговаривают зубы лошадиными фамилиями. Особую комическую линию, повышающую увлекательность перечисления, образует сама серия из четырех десятков «лошадиных» фамилий, выполненная в соответствии с приемом «проведения через разное» (прямо сформулированным в тексте: «Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспомнили гриву, копыта, сбрую») и одобренная там и сям грубоватым юмором.

Невероятное умножение мелкого препятствия, сущего пустяка напоминает в рассказе Чехова джазовую импровизацию. Это – один из множества поводов возможного обращения к увлекательнейшей, на наш взгляд, теме «Чехов и джаз», поначалу случайно подсказанной Болдыревской книгой «Пушкин и джаз»<sup>1</sup>. Лошадиный jam session, возникший на страницах рассказа по инициативе его автора и им виртуозно аранжированный, обеспечивает «основной повествовательный ход “Лошадиной фамилии” – сдвиг акцента на некое “не то”, на нечто неожиданное, как бы не имеющее прямого отношения к делу. Этот сдвиг, вторящий отмеченному нами с самого начала отказу автора от реализации простейших (“водевильных”) персонажных стереотипов, не только работает на общелитературную задачу обновления традиции, но и несет некоторые характерные чеховские черты. <...> Ср. соображения Берковского о “признак<ах> чеховской новеллы – новеллы обращенной, отрицательной. Классическая новелла предполагает рост жизни, открытия, находки, взрывы новых жизненных качеств, радостные трансформации. У Чехова все это есть, но в обращенном смысле – *жизнь не растет, а деградирует*” (Берковский)». Динамика этой деградации, этого не-роста как раз и обеспечивается джазовым искусством сюжетной импровизации.

Если же у деградации может быть своя поэтика (а она несомненно – может быть), то здесь можно еще коснуться такой материи чеховского творчества, как ирония, которая, как пишет в сборнике Е. Петухова («Ирония в рассказах А. П. Чехова 1886 года»), неслучайно стала отличительной чертой чеховской повествовательной манеры, поскольку проявляет имплицитный смысл текста и нивелирует какой бы то ни было пафос. «Лошадиная фамилия» появилась как раз в преддверии закрепления этой черты («Петербургская газета», 1885, № 183, 7 июля, стр. 3, отдел: «Летучие заметки», с подзаголовком: «Сценка». Подпись: А. Чехонте), то есть в пору, когда Чехов «окончательно перешел от юмористической к иронической манере повествования, в которой утверждается текстообразующая ирония. Она создается несоответствием содержания речи, общения пер-

<sup>1</sup> См.: Болдырев Николай. Пушкин и джаз. Екатеринбург: Изд-во «Урал LTD», 1998. 624 с. – В. Г.

сонажей и формой выражения; объединением в одном ряду семантически несовместимых слов и словосочетаний; неуместным употреблением высокого стиля или, наоборот, сниженного; неожиданными финальными умозаключениями или поступком персонажа, обнажающими иронический характер предшествующего текста. Textoобразующая ирония также реализуется обнажением расхождения между сутью и ее интерпретацией, двойным, несовпадающим освещением ситуации». Превращение газетной миниатюры из «Летучих заметок», внешне смахивающей на хронику происшествия, в произведение «фантастического реализма» осуществилось благодаря механизму иронии.

А какова роль, например, пейзажа в построении чеховских сюжетов? Если метеорология есть «физика атмосферы», то к чему можно отнести такой пейзажный компонент, как освещенность описываемой писателем местности? Может быть, это *лирика атмосферы* – некий отклик природы на состояние и положение героев в сюжете, а также трансляция соответствующих сигналов восприятия этого читателю / зрителю? Задуматься над этим побуждает Л. Карасёв, который в своей работе «Чехов. Солнце в финалах» размышляет о присутствии светила в финалах не только ранних, но и зрелых чеховских рассказов и повестей. Иногда, по указанию автора статьи, писатель использует луну в той же роли, что и солнце в финале некоторых своих рассказов, – то есть, как безмолвного вечного наблюдателя или свидетеля событий человеческого существования. У образа солнца в чеховских произведениях, можно сказать, есть и структурообразующая функция: присутствуя «как равнодушный свидетель картины вечного повторения похожих друг на друга рождений и смертей», оно, солнце, бросает холодный свой свет и на многие композиционно-содержательные составные сюжета, тоже по-своему входя в его подтекст уже в качестве автономного знака.

Чехов, утверждает Л. Карасёв, конечно же, не одинок в желании осветить финалы своих историй солнечным светом. «У Толстого есть солнце в финале “Анны Карениной”, у Достоевского – в конце “Преступления и наказания”. Однако, пожалуй, ни один из русских писателей не делал этого с такой последовательностью и настойчивостью, как Чехов. Можно увидеть в этом силу приема, можно – власть штампа, однако очевидно, что солнце в финале чеховских сюжетов делает свое дело; оно словно указывает нам на нечто большее, чем описанные автором земные события, давая, может быть, иллюзорную, надежду на то, что только лишь этими событиями дело не закончится».

Размышления Л. Карасёва контекстно дополняются автором другой статьи данного сборника А. Гапоненковым «Вл. Соловьев и А. Чехов: “Три разговора” и “Вишнёвый сад”»: «А. Ф. Лосев как бы неожиданно заметил о стихотворении Вл. Соловьева “Бедный друг, истомил тебя путь...” (1887): “...соловьевский гимн вселенскому солнцу любви непонятным образом переплетается с чисто чеховской тематикой слабого и беспомощного неудачника”:

Всё, кружась, исчезает во мгле,  
Неподвижно лишь солнце любви».

А. Гапоненков цитирует там же и А. Белого, ярко эмоционально откликнувшегося на лекцию Соловьева «О конце всемирной истории», которая, по мнению цитируемого, «поразила громом. Но великий мистик был прав. <...> виденья, им вызванные, грозились в весенних окнах золотыми зарницами». Итак, «гимн вселенскому солнцу любви» – «золотые зарницы» видений в «весенних окнах», с поэтической стороны; и апокалиптические, наисерьезнейшие, выполненные в жанре платоновского диалога соловьевские «Три разговора» – и чеховская их поддержка в письме к М. Меньшикову: «Тон “Трёх пальм” может не нравиться, но ведь “это дело вкуса” – могут сказать», со

стороны религиозно-философской, – все это, на наш взгляд, тоже не могло не проливать свет на эсхатологические воззрения «лирического физика» Соловьева и «физического лирика» Чехова.

И в «Трёх разговорах» Вл. Соловьева, и в «Вишнёвом саде» А. Чехова разными, по мнению А. Гапоненкова, художественно-философскими, изобразительными средствами воплощена одна тема – *конца всего*, обессиленного грешного мира перед наступлением последних времен. У Чехова это передано комическим несоответствием упований рода человеческого неполноценности его исторической жизни.

Чехов, подчеркивает автор статьи, был художником, который эсхатологические ожидания, свойственные его времени, облек в форму символическую, перевел сокровенные смыслы в подтекст, «подводное течение», «настроение», душевные движения, стоявшие за поступком, вложил в отдельные реплики персонажей, ремарки, пользовался невербальными приемами.

И в еще одной статье сборника мы вновь выходим на «солнечную» тему (В. Фоменко. «Драматургическое начало в поэзии А. Н. Апухтина»), где автор касается стихотворения «С курьерским поездом» о встрече после долгой разлуки двух немолодых людей: «Новая встреча не приносит ничего, кроме сожаления, “и поняли они, что жалки их мечты, / Что под туманами осеннего ненастья / Они – поблекшие и поздние цветы – / Не возродятся вновь для солнца и для счастья!” <...> Стихотворение выстроено по законам психологической драмы. Этот стихотворный триптих (все три части даже пронумерованы автором) вмещает целую историю драматических отношений героев. <...> в финальной же части – встрече – звучат ноты, предвещающие принципы чеховского театра: герои, подобно чеховским, проходят путь от “казалось” к “оказалось” (В. Катаев); построение диалога напоминает обмен внешне незначительными репликами героев в чеховских пьесах».

В. Фоменко в связи с этим обращает наше внимание и на монолог Трофимова о том, что «надо работать», и рассуждения Лопухина о «великанах», которые неожиданно сменяются напоминанием Гаева: «Солнце село, господа». В его реплике содержится мотив равнодушной природы: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...» И далее, добавим уже мы, почерпнув несколько фраз из финала того же второго действия: «Т р о ф и м о в. Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья! – А н я. Что вы со мной сделали, Петя... <...> (задумчиво). Восходит луна. <...> Т р о ф и м о в. Да, восходит луна. (Пауза.)» Если посчитать луну, как предлагает Л. Карасёв, «как бы ослабленным, притушенным солнцем», то мы увидим, что и у солнца-2 имеются немалые сюжетоформирующие возможности. Казалось бы, между «солнце село» и «восходит луна» не должно быть особой разницы: и тогда и тогда день сменяется ночью. Но первое было *до* появления «звука лопнувшей струны» и Прохожего, а второе возникло *после*.

Приведем сходные – из фабульных рядов – примеры, связанные с несостоявшейся в двух разных сюжетах женитьбой, где срабатывают уже не ситуационные факторы *до* или *после*, а принципиальные противоречия в будто бы тождественном поведении героев.

«Тема женихов, – пишет В. Кривонос («Гоголевский сюжет в пьесе Чехова “Иванов”»), – одна из ключевых в драме Чехова, вплетенная в использованную им сюжетную схему несостоявшейся женитьбы. Лежащая в основе этой схемы коллизия дает основание проводить параллель между “Ивановым” и гоголевской “Женитьбой”; определенное сюжетное сходство, хотя и не зеркальное, маркируется общим для сопоставляемых

пьес мотивом бегства жениха...» Несмотря на внешнее сходство финального бегства персонажей, Чехов, как указывает В. Кривонос, «имеет дело с героем совершенно иного типа и иной психологической организации, чем Гоголь. Потому и сюжет несостоявшейся женитьбы, завершившийся у Гоголя возвращением комического героя «к своему обывательскому дивану» (В. Гиппиус), получает у Чехова принципиально иную развязку.

Гоголевское положение колеблющегося героя «как же *не странно*, когда *вдруг*» обращивается у Чехова таким вот ситуационным перевертышем: как же странно, когда *не вдруг?*.. Подколёсин бежит от *вдруг*, Иванов – от *не вдруг*. Истероидный чеховский герой оказывается слишком толстокож и внутренне непробиваем, чтобы понудить себя к решительному поступку (не зря и породивший его автор в двух версиях пьесы тоже, солидарно с героем, оказывается на распутье его судьбы – предлагая тот или иной ответ, автор ставит в финале вопрос: *не быть* или все-таки *быть?*..). Нацеленность Иванова на шаблонизацию окружающей, но не собственной, жизни не позволяет ему опереться на *вдруг*. В его жизни, как и у его старшего собрата по пьесам Войницкого, срабатывает тормозящий механизм «минус тринадцать»: «В о й н и ц к и й. ...Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?» [С XIII, 107] Период «минус тринадцать» у среднего возраста Иванова уже наступил до начала пьесы, и в этом тоже – одна из разновидностей преждевременного старения чеховских героев, о чем говорит в своей статье Л. Карасёв. Абсолютно прав В. Кривонос: «Переживая состояние депрессии, Иванов не просто погружается в прошлое, но и живет прошлым... <...> Но в прошлое ему уже не вернуться, а примириться с собой нынешним нет сил, как нет сил изменить ожидающую его участь. <...> Убегая из дома, Иванов не может убежать от самого себя».

«Прежний Иванов, – приходит к выводу В. Кривонос, – вдруг заговоривший в герое, неожиданно просыпается в нем, чтобы совершить поступок, на который ни за что не решился бы – не решился бы по “слабодушию” – Иванов нынешний, по уши увязший, как он сам говорит, в “этой гнусной меланхолии”. Поступок, так завершающий сюжет несостоявшейся женитьбы, что в нем действительно обнаруживаются и раскрываются черты сюжета небывалого. Возвратив в русскую литературу гоголевский сюжет, Чехов наполняет его новыми смыслами и заново открывает его универсальную природу».

Несовпадение Иванова со своей любовью и с любовью вообще связано, по мнению автора статьи, с несовпадением чеховского героя с самим собой. Природа данного несовпадения коренится в почве сюжета этой, пожалуй, самой загадочной чеховской пьесы. Напоминающий будто бы Гамлета персонаж на поверку оказался «человеком, против воли оказавшимся в гамлетовской ситуации, но представшим лишь жалким подобием подлинного Гамлета». Чеховского Иванова хочется назвать анти-Гамлетом, как мы называли героя фильма Сокурова «Камень» анти-призраком. Так же «анти-свадьбой», точнее, «анти-венчанием» можно считать происходящее в «Татьяне Репиной». Нельзя тут не вспомнить и известную фразу Вен. Ерофеева: «мой антиязык от антижизни», цитируемую в статье о нем А. Безруковым.

Смещение трагического и комического за счет удвоения реалий текста, разложения состава канонических и неканонических приемов; языковая диффузия, сбив внешней коллизии и внутренних противоречий автора / героя – вот ряд важных примет пьесы «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева, анализу которой А. Безруков посвятил свою работу «Иерархия комического и трагического в драме (“Вальпургиева ночь, или Шаги командора” Вен. Ерофеева)».



Наивысшим у всех героев этой постмодернистской вещи чувством становится под пером автора «такое странное чувство... Ни-во-что-не-погруженность... ни-чем-не-взволнованность... ни-к-кому-не-расположенность...» Оно, чувство это, и формулирует правила нормально-сумасшедшей игры – реального представления этой фантастической трагедии на сценической площадке. Может вызвать, на наш взгляд, полемику следующее умозаключение автора: «Органика этой пьесы в том, что она больше предназначена для чтения, чем для постановочного формата. Ее уникальность заключается как в индивидуально «авторском» языке, так и в форме познания читательского “себя”». Ничуть не бывало. Коротко говоря: это типичный «театр представления» – старый как мир; рядом с литературными параллелями пьесы, о которых пишет А. Безруков, хочется упомянуть и такой, например, факт: десятилетиями несколько поколений зрителей Вахтанговского театра с удовольствием наблюдали веселые злоключения персонажей бессмертной постановки «Принцесса Турандот», – кажется: где Карло Гоцци и где Ерофеев!?

А чеховскую «Татьяну Репину» легче представить на экране (см., например, вольную ее вариацию Киры Муратовой «Чеховские мотивы») или на балетной сцене (см. танцевальный спектакль «Бал», снятый на пленку режиссером Этторе Скола, или постановку «Зоны контакта, дамы и господ за 65» Пины Бауш, или «Древние грузинские песнопения» тайваньского театра танца “Cloud Gate”), чем на обычных театральных подмостках. В своей статье «Православный ритуал венчания в драме А. П. Чехова “Татьяна Репина”» О. Спачиль называет несколько причин, обосновывающих этот довод. «В сюжет драматургического текста включается “богослужебный театр”. Эту ситуацию “сцена на сцене” можно метафорически представить в виде двух зеркал, поставленных друг против друга, бесконечно отражаясь в которых, действие приобретает огромное количество оттенков и граней». Перед глазами читателя – не столько пьеса, сколько сценарий, сценарный план или режиссерская экспликация, если хотите. Потому, считает автор, «воспроизвести это под силу только кинематографу с его переходами от звучащего текста к фоновым шумам и крупными планами. Основной звук и второстепенные постоянно меняются местами и, по сути, существуют на равных, вступают в диалог; возникает некая ткань, в которой высокое и бытовое сплетаются в единую канву повествования, создают акценты, контрапункты, полифоническую картину происходящего».

Полифонизм эпически-камерной «Татьяны Репиной» своеобразным образом соотносится с другой чеховской пьесой в еще одной работе сборника «Синергичное со-бытие персонажей в драматургии А. П. Чехова (на материале пьесы “Безотцовщина”»).

Ее автор В. Иванова полагает, что особенности сопоставления и противопоставления образов и мыслеобразов дают возможность посмотреть на поэтику этой многонаселенной дебютной пьесы с точки зрения многоголосия. Для ее анализа, предлагает она, «мы можем воспользоваться аналогией с полифоническими формами, а именно, с фугой. <...> Даже в этой ранней чеховской драме сложно выделить главного героя, каждый из 16 основных персонажей является важным и значимым в общей системе – они со-бытийствуют друг с другом, образуя синергичное единство системы персонажей пьесы. Однако здесь есть персонаж, который находится постоянно в центре внимания». Это, конечно же, Платонов – центр притяжения и отталкивания одновременно. Далее к нему прибавляется Трилецкий – «легкий» вариант Платонова. Они как музыкальные партии условно самостоятельны и замкнуты на своих чувствах и переживаниях в синергичном неслиянном единстве друг с другом. Примечательно, подчеркивает автор, что это «образец типично чеховского диалога, когда герои отвечают скорее своим мыслям и движениям своих душ, нежели друг другу». Сюжет, подобный фуге, заключает В. Иванова,



«позволяет А. П. Чехову отразить устройство жизни – ее логичность и, одновременно, переменчивость. Аналогия с полифонической формой помогает обнаружить своеобразные системы персонажей чеховской драмы и систематизированно описать синергичное со-бытие персонажей, которое организовывается образом Платонова как аттрактором».

Еще несколько авторов сборника с разных сторон касаются такой важной темы, как полифонизм чеховских пьес, где каждый герой обладает собственным голосом и своей правдой.

О полифонизме последней чеховской пьесы пишет, например, В. Прозоров («Яшино удовольствие: молодой лакей в комедии А. П. Чехова “Вишнёвый сад”»): «В странной комедии читателю представляется полифоническое (имея в виду не бахтинское, но собственно музыковедческое понятие) соединение едва заметно сменяющих друг друга, разных мелодических голосов, разных самостоятельных переживаний, субъектами которых являются персонажи с кругом своих привычных представлений о жизни, о привязанностях, о страдании и удовольствии...»

По мысли Л. Дербенёвой («Сценическая иллюзия как основа зрительского восприятия пьес А. П. Чехова»), «погружаясь в “ткань жизни” чеховской драмы, зритель не просто знакомится с сообщениями о жизненных фактах, а вплотную сталкивается с самими фактами. Этот эффект создается благодаря характерному для чеховской драматургии приёму полифонизма, когда многоголосие персонажей передавалось не только диалогами, которые являются основой структуры любого драматического произведения, но и многоголосием различных идейных, эмоциональных плоскостей, демонстрирующих “драмы в драме”. Эмоциональное состояние, настроение играли здесь едва ли не главную роль. Отсюда и важность микросюжетов, повествующих о судьбах героев в чеховской драме. Эти микросюжеты информируют зрителя / читателя об удачах, неудачах, обманутых ожиданиях героев пьесы».

В ситуации, когда театральное предложение формирует зрительский спрос, важно, чтобы предлагаемые правила игры оставались сформулированными не тем или иным театром и режиссером, а самим автором пьес, их структурным строем, их полифонией. Чем полнее театр придерживается этих выработанных автором правил, тем содержательнее откликается на них зритель, который тоже таким образом включается в игру и участвует в ней.

Одним из важнейших условий возрождения драматургии по Л. Андрееву, указывает Е. А. Лахно («Театр правды и “панпсихизма” Леонида Андреева»), является переход от реализма к так называемому литературному панпсихизму – согласно «учению о всеобщей одушевленности». Театр будущего, где «играют не только люди, но и вещи», должен освободиться от внешнего действия и зрелища, оставив главенствующее место внутреннему динамизму происходящего, «душе человеческой, ее величайшему богатству, невидимому плотскими и ограниченными глазами». Такой театр способен раствориться в самой жизни и стать «театром единой страдающей или радующейся души». Мир новой драмы, по Л. Н. Андрееву, представляет собой единую мировую душу: совокупность не материальных объектов, а «рассеянных по пространству мыслей и ощущений».

С учетом теоретических исканий Андреева неожиданно понятней становятся опыты его литературного собрата Треплева с постановкой «Мировой души»... Нет смысла их сравнивать напрямую, но нельзя при этом не заметить, что творческие успехи самого Андреева-драматурга все же несколько скромнее новаторских его мечтаний. Тысячу раз прав был Чехов, упрямо повторявший своим оппонентам относительно собственных пьес: «Там всё написано». Эта чеховская «всенаписанность» и обеспечила драматур-

гическому его наследию столь устойчивую мощную востребованность. И потому прав был и Леонид Андреев, отводивший главную роль в возрождении существующего театра «не режиссеру, не театральной труппе, а литератору-драматургу: “Только новая драма может обновить театр”».

Влияние поэтики Чехова на андреевский панпсихический театр не раз становилось предметом исследования литературоведов. Воплощение экзистенциального трагизма бытия – вот основа параллелей между драмами Андреева и Чехова, считает автор другой статьи о театре Л. Андреева Н. Богатырёва. В своей статье «Чеховская традиция в драмах Леонида Андреева: экзистенциальные параллели» она указывает, что трагизм земного существования рассматривается драматургами как разрушение цельности личности. Для андреевских панпсихических драм характерна каноническая чеховская «бес-событийность». Жизнь, изображенная драматургами, оставляет чувство тягостного недоумения, она постоянно «обманывает» ожидания, каждодневно и незаметно «сорится» (Скафтымов), обнаруживая все признаки «неподлинного существования». Андреев, по мысли Н. Богатырёвой, воспринял от Чехова не только стремление изображать в пьесах 1910-х годов драматизм повседневности, но и потребность запечатлеть бытие, «просвечивающее» сквозь быт и составляющее для драматурга «хлеб насущный».

Еще один подход к структурному анализу чеховских произведений связывается в сборнике с таким музыкальным термином, как интонация. В статье «Знаковая природа интонации в драматическом этюде А. П. Чехова “Лебединая песня (Калхас)”» А. Кубасов рассматривает интонацию как один из каналов, по которому происходит «вхождение» читателя в художественный мир произведения, приближение его к герою, и во многом благодаря которому достигается знаменитое «настроение» чеховских пьес, оттесняющее на периферию их фабульно-событийную сторону. С помощью известных классических произведений, цитируемых и играемых героем этюда Светловидовым, Чеховым создается «внетекстовый интонационный контекст» (М. Бахтин), который позволяет сделать произведение разнотонным и создать впечатление многоголосия. Так будет и в поздних крупных драматических произведениях писателя.

Театр несыгранных ролей Светловидова оказывается не менее (если не более) дорог ему, чем театр ролей сыгранных. Да еще и *когда* и *как* сыгранных: ведь наверняка это можно было сделать и ярче и лучше. Это тоже можно наверстать прямо сейчас, в момент своей «лебединой песни». Таково положение героя и игровая (да и личностная тоже) его установка. А прибавьте сюда реальную фигуру реального исполнителя, которому досталась эта вот роль Светловидова, возьмите в ум актера, которому выпало сыграть актера же, – тут всякий раз начинается такое умножение всех компонентов и начал театра в театре, сцены на сцене, что кажется, интонационных возможностей, даже самых изощренных и богатых, может и не хватить.

Интонационным антонимом комедийной интонации, замечает А. Кубасов, очевидно, является трагедийная. Как в современном старике раскрывается живущий в нем подспудно «молодой актер», так и в комике потаенно живет трагик. Показательно, что комик Светловидов цитирует преимущественно трагедии, а не комедии: тут и «Борис Годунов», и «Отелло», и «Король Лир», и «Гамлет».

И еще один из повторяющихся мотивов чеховских пьес – мотив холода, ставший предметом исследования Л. Петраковой («Мотив холода в пьесах Чехова»). Данный мотив, считает она, связан у Чехова не столько с физическим ощущением низкой температуры, сколько с душевным состоянием: он становится символом разобщенности людей. Холодом веет и от губернского города в «Трёх сестрах», и от Парижа в «Вишнёвом

саде». Мотив холода, наблюдаемый в межтекстовом взаимодействии пьес, позволяет увидеть скрытую общность чеховских произведений и персонажей при всем различии сюжетов. Но от Парижа, заметим мы, веет и теплом. Как и от Москвы. Воспоминания и мечты продолжают согревать души замученных одиночеством чеховских героинь...

Размышляя об известной астровской реплике о жарнице в Африке, автор статьи цитирует высказывание В. Кривоноса на эту же тему: «Говоря про “жарищу”, герой думает о своем и имеет в виду не только и даже не столько отличительную особенность африканского климата. Ассоциация, которую легко принять за стереотипную, возникает в его речи потому, что на протяжении всей пьесы он мучительно переживает охлаждение к людям и к жизни... Карта Африки, будучи элементом быта, оказывается неустранимой частью жизни героя, в которой недостает согревавшего бы его тепла». Нелишне будет заметить, что если держаться основной линии действия в этой сцене (мучительное – и последнее – расставание Астрова с Соней после отъезда Елены Андреевны), то слова о жарнице в «этой самой Африке» – это неуклюжая попытка героя спрятаться за возникшую некстати фразой от невыносимо-мучительной неловкости ситуации. В австралийской киноверсии этой пьесы, например, тот же герой произнесет: «Ну и холодища в этой самой Англии». От перемены полушарий художественный эффект не поменяется и даже для нас, северян, делается еще острее. В драматическом действии формируются и наличествуют свои, не всегда соответствующие или даже противоположные словесным характеристикам температуры притяжений и отталкиваний, эмоциональных состояний; в пьесах Чехова, великого мастера своего дела, подобное присутствует очень часто.

Мы не раз убеждались в том, что многие новые тайны чеховских пьес плодотворнее открывать и постигать с учетом и опыта практиков – даже порою отрицательного или зовущего к острой полемике. Этот опыт – тоже работа с текстом, точнее, с драматическим действием, в нем закодированным, спрятанным. Вот, в частности, почему мы стараемся и в сборниках Скафтымовских чтений уделять внимание сценическому опыту, отечественному и зарубежному, как правило, недостаточно знакомому не только зрителям или читателям, но и исследователям. С этой целью мы привлекаем к сотрудничеству и наших коллег (см. подраздел «Русская классика в европейском пространстве: Пушкин, Горький, Чехов» в данном сборнике), с этой целью мы обращаемся к фактам театра и его фигурам, которые тоже вписываются в общую панораму сценического освоения классического наследия. Так в данном сборнике присутствуют материалы А. Демченко «О первой постановке “Иванова” А. П. Чехова на саратовской сцене», В. Савельевой и О. Загинайко «“Чайка” и “Вишнёвый сад” в алматинском русском театре драмы: рефлексия зрителя-читателя», Е. Гушанской «“Вишневый сад” глазами XXI века». Представляется весьма ценным и перспективным следующее замечание автора последней статьи: «В колоссальной чеховедческой литературе не существует исследования, которое бы рассматривало историю постановок “Вишнёвого сада” в Советском Союзе и в России на протяжении XX–XXI веков. А между тем такое исследование было бы чрезвычайно полезным, потому что “Вишнёвый сад” представляет для нас своего рода Книгу бытия, из которой по мере надобности извлекаются откровения по поводу текущего момента. <...> ...для отечественного читателя-зрителя пьеса имеет колоссальное количество мотивов и нюансов, которые раскрываются в ответ на сиюминутный исторический и историко-культурный запрос».

Вот несколько на эту тему примеров.

А. Демченко пишет: «В прежней драматургии, по наблюдениям А. П. Скафтымова, “конфликт строился на противоречиях между действующими лицами, интересы и воля

которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжелого драматического положения являлась нравственная порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных”». Соблюдение именно этих привычных правил рекомендовал Чехову саратовский критик «Иванова», ратовавший за «сценическое произведение, в котором должно быть всё ясно, и драматические коллизии должны происходить на глазах у зрителя». В «Иванове» же, пояснял в свое время А. П. Скафтымов, «источником драматического положения героя (Иванова) является не какое-либо частное обстоятельство и не отдельные люди, а вся действительность в целом. Иванова губит его “болезнь”, причиной которой является общее сложение условий, притупивших его желания, сломивших его волю», в результате «в содержании драматического конфликта при такой ситуации устранялось положение прямой виновности», и «драматическая коллизия в пьесе строится на понятии невольной вины».

В статье В. Савельевой и О. Загинайко режиссер Р. Андриасян на вопрос: «Каков был ваш месседж, послание, адресованное посредством спектакля обществу?» – ответил: «Чехов назвал эту пьесу комедией, но у нас есть рабочий подзаголовок. Я задумывал спектакль как романс о *неслучившемся* (курсив наш. – В. Г.) в жизни». В связи с этим нельзя не сказать и о случившемся, предположенном в этой пьесе Чеховым и узаконенном Мережковским: речь идет о Грядущем Хама. Так вот: *случился* Грядущий Хам! (См. об этом подробнее: Гульченко В. В. В ожидании Грядущего Хама // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 94-102. – *Ред.*)

Конкурент Лопихина Дериганов, участвовавший в торгах, вырос в нашем сознании в некую грозную фигуру Ожидания – в то самое великаноподобное существо, которые, по словам Раневской, «только в сказках хороши, а так они пугают» [С XIII, 224]. Лучше бы он победил на торгах – не пожадничал бы в последний момент и не уступил бы позиций сопернику Лопихину. Всемогущий Дериганов не смог победить лирически более сильного Лопихина, а всего лишь невольно подтолкнул к осуществлению в яви бизнес-плана последнего. Обыкновеннейший, зауряднейший человек Дериганов по мере развития действия вписался в коллективный портрет Грядущего Хама – рядом с ним займут свои законные места и другие персонажи этой пьесы: Яша, Дуняша и примкнувший к ним Епиходов. Вишневый сад победит-таки сад Вишнёвый. Трехголовая, как считал Мережковский, гидра Грядущего Хама приблизилась к нам вплотную, зловеще взглядывая на нас своим последним третьим ликом. Первый лик (настоящее) был над нами, второй (прошлое) – рядом с нами, и вот оно, «третье лицо будущее – существовавшее доселе под нами, лицо хамства, идущего снизу – хулиганства, босячества, черной сотни – самое страшное из всех трех лиц» [Мережковский 1905: 191], заместило собою давно ушедшие прошлое и настоящее и грозно воцарилось в качестве нового, следующего настоящего-будущего, став еще одним, ненаписанным пятым действием чеховского шедевра о Саде. И это, увы, по-своему закономерно, ведь события чеховской пьесы в предшествующих четырех действиях разворачиваются от гармонии, где музыка Дома еще звучит (пускай и в воспоминаниях) в унисон с музыкой Сада, к диссонансу.

Фирс еще помнит времена гармонии Дома и Сада, славную пору их слиянности и единства. Яша – дитя дисгармонии.

Конечно, Яша теперь и занимает главное место в этом коллективном портрете Грядущего Хама. Указывая на важное место Яши в сюжете пьесы, ему, в частности, посвятил на страницах данного сборника специальную статью В. Прозоров, нами уже ранее упомянутую. О зловещей перспективе дальнейшей эволюции этого типа он пишет: «Входит в силу человек беспамятный, без роду без племени, бесстрастный и недалёкий мора-

лист, отчаянный враг всяческого “невежества”. <...> ...уверенный в себе и не скрывающий своей брезгливости в отношении к другим молодой лакей берёт себе право возрасти-возвыситься над своими нелепыми, нескладными и потешными, как ему видится, хозяевами».

Итак, Яша – новое поколение слуг и вообще – *новое поколение*. В нем скорее, чем в Лопухине, можно обнаружить зачатки «нового русского». Из двух вероятных «новых русских» побеждает именно Яша. Лопухин – не случился. Как не случился и очень не скоро случится (и, скорее всего, не случится толком никогда) капитализм в России. Случился Яша как хозяин новой, еще вчера казалось – предстоящей, но, увы, еще раз с горечью подчеркнем, теперь уже *случившейся* хамской жизни.

Поездка с барыней в Париж стала для Яши поворотной, стартовой: из него начал потихонечку вылезать наружу «Грядущий Хам», по капле выдавливающий из себя раба.

Фирс никогда не был рабом. Рабом был и остается Яша. Две эти фигуры как нельзя лучше показывают разницу между слугой и прислужником, между работником хозяина и его холуем.

Яша – отпетый, закоренелый холуй.

Фирс – верный слуга одного господина, будь им Гаев или Раневская, не суть важно: оба – корни одного (вишнёвого) дерева. Яша – потенциальный слуга многих, любых господ. Даже сделавшись хозяином, он и тогда останется прислужником по убеждению.

Яша, извините за резкое слово, – ублюдок. Со своей ублюдочной философией и психологией. И даже со своим ублюдочным этикетом. Яша во многом отвечает идеалам охлократии и потому так желанен большинству, в особенности нынешнему, угрожающе расправляющему плечи, всецело настроенному на полное освобождение от всех, кто хоть чем-то отличается от них. Ныне Яша, как прежде (о, Боже!) Пушкин – это почти «наше всё». Многоликий, но абсолютно сущностно одинаковый Яша победительно взглядывает на вас отовсюду: это может быть и «эффективный менеджер» любого пола и калибра, и театральная лабух-режиссер, и горе-министр, и депутат, и даже какой-нибудь очередной музыкальный критик Небаба, вылупившийся, как у Ильфа и Петрова, из киевских городских, и прочая и прочая... Современный, лихо возросший на дрожжах неутомимо меняющегося времени Яша – реальная цивилизационная угроза. А доведись ему спариться с Дуняшей, он и она – эта наигорчайшая «сладкая парочка» – способны порушить любой, самый распрекрасный Сад любым, самым бестопорным способом...

Нельзя не заметить, что все эти коллизии, связанные так или иначе с динамическим перераспределением взаимоотношений между персонажами этой вечно живой чеховской пьесы, разворачиваются преимущественно в надсюжетном ее пространстве. А. П. Скафтымов, объясняя, почему в пьесе нет явной борьбы между действующими лицами, отмечал, что «перед творческим вниманием Чехова в “Вишнёвом саде” стояла такая область человеческих отношений, которая как раз не включала в свое содержание подобных моментов активности». Он же писал, что Чехов делает акцент на «теме невольного расхождения, без взаимного недоброжелательства».

Эти важнейшие поэтико-структурные особенности данной пьесы подчас наглядно отзываются и в сценической практике. Жорж Баню так, например, описывает пространство бруковской постановки «Вишнёвого сада»: весь театр, где игрался этот спектакль, «весь Буфф дю Нор – мощный символ сам по себе – похож на старый дом. Сначала Брук довольствуется тем, что использует ярусы зрительного зала (Любовь Андреевна поднимается к себе в спальню по лестнице первого яруса); затем он более решительно включает зал в топографию дома. Красный ковер расстелен в центральном проходе



для торжественной встречи вернувшейся домой Любови Андреевны. В третьем акте во время праздника еврейский оркестр располагается за спиной у публики, танцующие без конца проходят туда-сюда по одному из рядов: мы оказываемся внутри этого головокружительного действия.

В четвертом действии захвачен весь зал целиком: Аня говорит с третьего яруса, как с чердака, Варя бросает Петины калоши с первого... С отъездом двери закрываются, и мы оказываемся наедине с Фирсом, как и он – пленники дома, заключенного до весны». Нетрудно убедиться, что пространственные реминисценции той бруковской постановки присутствуют и в новом додинском спектакле, о котором в сборнике подробно пишет Е. Гушанская, в частности, замечая: «Переноса действие в зал, режиссер обязан выстраивать интерактивный процесс, т. е. снимать границу сцены и зала, заставляя актеров взаимодействовать со зрителем, иначе перенесение сценической площадки в зал – пустая забава. У Л. Додина структура действия не меняется, и перенесение остается сугубо пространственным решением».

«Для Стрелера, как и для Чехова, – пишет Ж. Баню в своем эссе о двух исторических постановках «Вишнёвого сада», – с белым цветом связаны смысловые оппозиции: весна / зима, снег / цветы вишни, детская пеленка / саван. Очарование белого – в этой двойственности; в нем соединяются начало и конец некоего цикла. Белый – траур по королевам и детям. <...> Белый на белом – как на супрематистских полотнах Малевича. (О белом цвете в «Вишнёвом саде» и об эффекте «двойной белизны» см. также в статье «“Каменный” гость, или Анти-призрак». – В. Г.) <...> Все произведение выстраивается вокруг одного центрального образа: белое, белый цвет у Стрелера, ковры у Брука. Ковры в этом случае будут тайной красотой разрушающегося дома. Они согревают пришедшее в упадок жилище. Как белый цвет у Стрелера, они придают всему произведению особое – ирреальное – измерение: память стирает детали, сохраняя именно то, что сообщает спектаклю целостность. <...> Когда же они исчезают в момент отъезда (IV действие), открывая холодный битумный пол, Брук показывает их двойную роль: они поддерживают игру, определяя при этом атмосферу “Вишнёвого сада”».

В этой своей постановке Брук, собственно, поступил точно по Немировичу-Данченко: «Вот выходят два актера, расстилают коврик, и начинается театр». Истинный, настоящий театр всегда только *начинается* и не кончается никогда, навечно запечатлеваясь в человеческой памяти.

«Что же осталось в памяти? – спрашивает сам себя Жорж Баню. – От Стрелера – образ, от Брука – движение. Лишь воспоминания о великих спектаклях способны выкристаллизоваться в одном слове. Таково свойство истинного! Настоящая победа над забвением». С надеждой на поиск необходимых, а если очень повезет, *единственных* слов о судьбах русской классики мы и составляли предлагаемый вниманию читателей очередной сборник Скафтымовских чтений.

\* \* \*

Все произведения А. П. Чехова, кроме оговоренных случаев, обусловленных целями исследования, цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974-1983). В тексте в квадратных скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница: [С XIII, 224] или [П VI, 85].



## **I. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СКАФТЫМОВА**

**И. Ю. Иванюшина**

### **О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове**

Написанные более полувека назад статьи А. П. Скафтымова, посвященные драматургии А. П. Чехова, поразительным образом не только не устаревают, но открывают каждому следующему поколению филологов новые смыслы. На наш взгляд, это обусловлено таким свойством мышления и языка исследователя, которое Ю. М. Лотман характеризовал как полиглотизм: «...текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман 1992: 132].

Как известно, языки с разным алфавитом способны выразить разный объем смыслов, разную их глубину. По наблюдению Лотмана, двойное или множественное кодирование текстов гетерогенной природы превращает их из ретрансляторов информации в ее генераторы. Один из механизмов смыслообразования в таких текстах – перевод, устанавливающий отношения частичной эквивалентности между языками и одновременно обозначающий поле непереводаемости, которое становится маркированным и привлекает повышенное внимание в инородном семиотическом окружении. Важным следствием полиглотизма текста является то, что он «...в своей синхронности может опираться разными своими частями на память различной временной глубины» [Лотман 1992: 143]. Именно так, на наш взгляд, построены статьи А. П. Скафтымова о драматургии Чехова.

Очевидно, что язык скафтымовских статей о Чехове неоднороден. Прежде всего, в них отчетливо просматриваются как минимум два смысловых и стилистических пласта. Наиболее ощутим полиглотизм в определении основного конфликта чеховской драмы. В самом общем виде он формулируется так: индивидуальные воли, мечты, стремления героев сталкиваются с универсальными законами человеческого существования, которые Скафтымов называет «устоявшимися твердынями господствующих жизненных форм», «общим ходом вещей», «сложением жизни», «общими человеческими судьбами». По наблюдениям исследователя, Чехова волнует мысль о власти действительности над людьми: «Общий ход вещей обеспокоивает их усилия» [Скафтымов 2008: 411-412]. В таком конфликте человек не может быть победителем.

А. П. Скафтымов прямо указывает на связь чеховского пессимизма с идеями предше-

ственника экзистенциальной философии А. Шопенгауэра и цитирует его «Афоризмы и максимы»: «В какие бы формы ни облекалась наша жизнь, элементы ее всегда одни и те же, а потому и сама она в существенных чертах всюду одинакова, протекает ли она в лачуге, при дворе, в монастыре или в полку» [Скафтымов 2008: 296]. Как видим, и Шопенгауэр, и Чехов, и Скафтымов убеждены, что, независимо от конкретных исторических форм, фундаментальные закономерности жизни неизменны, они являются имманентными свойствами конечной человеческой экзистенции.

Язык, которым Скафтымов описывает внутреннюю драму чеховских героев, не оставляет сомнения в том, что исследователь интерпретирует эту драму как экзистенциальную: «здесь бороться не с чем <...> остаётся только голый ужас созерцания *западни*, в какой человек оказался и откуда уже выхода нет» [Скафтымов 2008: 334]; он отмечает «наличие душевной *неуспокоенности, тревоги*, чувства жизненной *неполноты, порыв* и ожидание чего-то лучшего» [Скафтымов 2008: 473] (курсив везде мой. – *И. И.*). В формулировках Скафтымова перечислены практически все основные мотивы нарождающегося экзистенциализма: тревога, страх, отчаяние, безысходность, одиночество, скука, заброшенность, бессмысленность, абсурдность, отчужденность, невозможность подлинного общения и понимания между людьми.

Традицию рассмотрения творчества А. П. Чехова в контексте этого направления европейской мысли заложил Л. Шестов в статье «Творчество из ничего (А. П. Чехов)» (1904). Сегодня о предвосхищении Чеховым экзистенциалистского мироощущения пишут многие [Михайлов 2002; Лапушин 2002; Спивак 2004; Сендерович 2007]. Но и Шестов, и современные исследователи идут от уже сформулированных философских идей, набрасывая сетку экзистенциальной проблематики на произведения писателя; Скафтымов движется в противоположном направлении: он открывает ту же смысловую парадигму, опираясь главным образом на имманентный анализ текста.

Так, размышления о проблемах отчуждения, одиночества, непонимания, разрыва коммуникации возникают в статьях Скафтымова в результате анализа непривычных для современников особенностей строения чеховской драмы: нарушения сюжетного единства, фрагментарности общего хода действия, обособленности отдельных драматических линий, разорванности диалогической ткани. В свою очередь, эти композиционно-стилистические средства объясняются природой и характером открытого Чеховым центрального конфликта, источники которого находятся вне воли людей. Скафтымов прямо говорит об «относительности, об индивидуальной закрытости, неразделимости и непобедимой власти субъективно переживаемого эмоционального мира» [Скафтымов 2008: 383] как о неустрашимом зерне такого рода конфликтов: «у *каждого* <...> имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. *Каждый* среди других – один» [Скафтымов 2008: 385]. Одиночество предстает здесь как экзистенциал, неустрашимый модус человеческого существования.

На другие экзистенциальные мотивы – скуки, тоски, времени и смерти – Скафтымов выходит, анализируя природу таких отмечаемых критикой «недостатков» чеховской драмы, как затянутость сценического действия, отсутствие на сцене движущих сюжет событий, обилие заведомо скучных разговоров и статических моментов. Эти формальные элементы оказываются в высшей степени содержательными: «За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом» [Скафтымов 2008: 462]. Скафтымов приходит к выводу о том, что «мертвящая скука и тоска» – это не просто «тонус бытового обихода» [Скафтымов 2008: 460], но и экзистенциальная категория, открывающая «перспективу неостанавливающегося мирного равнодушия бытового потока: жизнь, знай себе, идет и проходит» [Скафтымов 2008: 462]. Трагическое звучание

мотива скуки сам Чехов, а за ним и Скафтымов связывают с конечностью экзистенции, с необратимым движением времени, безвозвратно уносящим бессмысленную жизнь: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» [С XIII, 254]. Трагедия дяди Вани, по Скафтымову, в том, что «время его прошло и без всякой чужой помехи ему уже отказано от той жизни, какую бы он хотел для себя, и ему не для чего жить» [Скафтымов 2008: 335].

Кульминацию пьесы «Дядя Ваня» Скафтымов еще до «Бунтующего человека» А. Камю описывает в категориях экзистенциального бунта, указывая на его бесперспективность: «Борьба для Войницкого невозможна, да и не с чем бороться. Но всё же он волнуется и каким-то образом *бунтует*, хотя для его же собственного здравого смысла эти порывы и выходы *несмиряющегося чувства* представляются *очевидной нелепостью*» [Скафтымов 2008: 335].

Статьи Скафтымова открывают в чеховской драматургии и другие экзистенциальные мотивы, но для нас важен не столько очевидный факт предвосхищения *писателем* проблематики европейского экзистенциализма, сколько обостренное внимание *ученого* к этой смысловой парадигме и наличие в его исследовательском арсенале адекватного ей языка описания.

Показательно, что этот язык наиболее востребован именно на стадии имманентного анализа текста, в выводных же формулировках начинают преобладать конкретно-исторические, социально-политические мотивы и соответствующая им лексика. Здесь встречаются высказывания, полностью оставшиеся в 40-х годах прошлого века: «В его пору создавалась и уже выступала в первых боях реальная сила рабочего класса, могильщика старого мира и создателя новой жизни. На опыте многочисленных и расширявшихся стачек в рабочем классе крепились чувства классовой солидарности, смелости, стойкости, закалялся героизм в борьбе с эксплуататорами. Чехов этой реальной силы не знал, не останавливался на ней мыслью, и суждения о ней не мог иметь» [Скафтымов 2008: 415-416]. Таких деклараций в статьях Скафтымова немного, их можно целиком списать на обстоятельства времени и без потерь для авторской мысли вынести за скобки. Но и после исключения этих крайностей мы обнаружим в работах исследователя довольно значительный, неотчуждаемый социально-исторический пласт.

Важно, что язык исторического анализа Скафтымов использует для объяснения тех же явлений, которым он уже дал, казалось бы, исчерпывающее экзистенциальное объяснение. Так, наряду с размышлениями о герметичности индивидуального сознания, обрекающего человека на одиночество, Скафтымов дает трактовку этого феномена на совсем другом языке, более характерном для времени написания статей: «Как известно, в эпоху общественного затишья и реакции естественное обострение получает тема одиночества. В то время как в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, то в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит опоры для преодоления внутренней личной неустроенности» [Скафтымов 2008: 414]. Таким образом, проблема одиночества переводится из экзистенциальной плоскости в социальную, а конфликт из принципиально неразрешимого становится исторически преходящим.

Найти такого рода противоречия в статьях Скафтымова несложно и проще всего их объяснить цензурными ограничениями. Но воспользуемся методологическим подходом, предложенным самим исследователем, и зададимся его же вопросом: «Видимые противоречия не охвачены ли более общим единством, где они получают целостный, разумно-дифференцированный смысл?» [Скафтымов 2008: 377].

Прежде всего, двуязычие скафтымовских статей предопределено двойным кодиро-

ванием самих чеховских пьес, которое столь блистательно дешифровал исследователь. «Двойная тональность», «двойное освещение», «двойное звучание», «двойная подкладка образов», «двойной процесс» протекания настойчиво подчеркиваются Скафтымовым. В самом общем виде эту двойственность можно охарактеризовать как взгляд *изнутри* и взгляд *извне*. Изнутри, как правило, открывается экзистенциальное измерение, извне видится его социально-историческое наполнение.

В статье об «Иванове», анализируя пессимизм Чехова, Скафтымов отмечает два аспекта этой проблемы: пессимизм как свойство объекта изображения и как свойство субъекта повествования. В первом случае пессимизм становится предметом социально-исторического анализа, освещаются его «источники, смысл и ценность», во втором он пронизывает всю ткань произведения, являясь следствием тоски, вызванной конечностью экзистенции. Скафтымов подчеркивает, что каждый из этих подходов порождает свой специфический набор композиционно-стилистических средств. А в статьях самого исследователя двум этим подходам соответствуют два разных языка описания.

Ту же диалектику исторического и экзистенциального обнаруживает Скафтымов, решая проблему соотношения комического и трагического в пьесах Чехова. Взгляд изнутри раскрывает переживаемую героем *трагедию* экзистенциального одиночества, оставленности, заброшенности, отчуждения. Взгляд извне видит лишь *комическое*, нелепое, социально неадекватное в его поведении. «С одной стороны, пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность, серьезность и значительность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой – показать всю ее относительность, эмоциональную неразделенность и удивляющую или смешную странность в глазах других лиц» [Скафтымов 2008: 380].

Двойное освещение персонажей обусловлено несводимостью человека к социально-историческим ролям и функциям. Как отмечает Скафтымов, «каждый, общаясь с другими, живет только *вполовину* и в общей жизни участвует лишь частью, и притом наиболее *верхней частью* своей души, а то, что внутренне для каждого является наиболее дорогим и важным, оказывается лишним, никому не нужным и неосуществленным» [Скафтымов 2008: 389-390]. Иначе говоря, «верхняя часть» отдана сфере социального, а глубинная, внутренняя обращена к экзистенциальному.

Эти сферы не являются взаимонепроницаемыми. Скафтымов показывает, как социальные различия формируют различную психику, различный строй чувств, но *механизмы* формирования противоположных ментальностей сходны, и потому одинаково оправданы и горе Раневской, и радость Лопухина при сделке по вишневому саду. «Там воспоминания детства, и здесь воспоминания детства, там представление о родовой традиции, корнями уходящей в далекие поколения отцов и дедов, здесь тоже» [Скафтымов 2008: 382]. Тем неотменимее действуют эти всеобщие механизмы, становясь причиной взаимной отчужденности и непонимания. Следуя за Чеховым, Скафтымов включает социальную проблематику в экзистенциальный контекст.

Историческое не противоречит экзистенциальному. Напротив, временность, историчность и «ситуационность» экзистенции – модусы ее конечности. Экзистенция – всегда «бытие в мире», предполагающее национальные, социальные, биологические, психологические качества. Человеческое существование «заброшено» в определенную историческую ситуацию и вынуждено с ней считаться.

Но «зона напряжения» и «непереводимости» между историческим и экзистенциальным существует. Она обнаруживает себя в вопросе о перспективах разрешения центрального конфликта. В социальной плоскости экзистенциальные конфликты не разрешаются. Это хорошо понимают и Чехов, и Скафтымов. Чехов последовательно пока-

зывает, что никакие индивидуальные или социально-политические решения ничего не меняют в общем течении жизни, в ее устройстве, а Скафтымов делает вывод: «Приход лучшего зависит не от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования» [Скафтымов 2008: 478]. Формулировки Скафтымова, касающиеся природы этого изменения, по необходимости расплывчаты, как расплывчаты устремления чеховских героев. Они мечтают «совсем перевернуть, отбросить настоящее и выйти к каким-то новым и светлым просторам» [Скафтымов 2008: 473], «пожить какой-то другой жизнью» [Скафтымов 2008: 473], они взыскуют «перемены всего содержания жизни» [Скафтымов 2008: 472], «иногo, светлого существования» [Скафтымов 2008: 473], «удовлетворения более общих светлых и поэтических запросов, охватывающих всю жизнь» [Скафтымов 2008: 473], «конечного всеобщего счастья» [Скафтымов 2008: 474].

Предельность притязаний чеховских героев заставляет Л. Шестова задаться вопросом: «Не выходит ли эта задача за пределы человеческих сил, человеческих *прав?*» [Шестов 2002: 585], – тем более что у чеховских героев нет других средств достижения этого идеала, кроме труда, страдания и терпения. С. Булгаков в статье «Чехов как мыслитель» так отвечает на этот вопрос: «Загадка о человеке в чеховской постановке может получить или религиозное разрешение, или... никакого. В первом случае он прямо приводит к самому центральному догмату христианской религии, учению о Голгофе и искуплении, во втором – к самому ужасающему и безнадежному пессимизму» [Булгаков 2002: 553]. Но на этом языке ни пьесы Чехова, ни статьи Скафтымова не говорят. Вопрос о вере здесь эвфемистически заменен вопросом о «звучущей силе высших внеиндивидуальных целей» [Скафтымов 2008: 332]. Принять и стойко переносить личные страдания, по мнению А. Скафтымова, возможно лишь при наличии сверхличных, надындивидуальных устремлений: «Нужны идеалы и вера в своё призвание, для служения которым человек мог бы жертвенно отнестись к своей личной судьбе» [Скафтымов 2008: 333]. «Тотально секулярная религиозность» [Николаева 2006], которую О. Николаева обнаруживает в творчестве Чехова, находит отражение и в статьях Скафтымова.

Полиглотизм работ Скафтымова отнюдь не исчерпывается описанными здесь языками. В статьях о Чехове исследователь стремился сформулировать идеи, для передачи которых в советской России 1940-х годов не существовало адекватного понятийного аппарата. Сегодня уже очевидно, что подход Скафтымова к чеховской драме во многом превосходил структурно-семиотический метод. Исследователь убежден, что драматургический язык писателя возникает не из стремления к формальной оригинальности, а из потребности выразить новые смыслы: «Чехов открыл какие-то новые стороны действительности», которые потребовали «новых форм для своего выражения» [Скафтымов 2008: 446-447]. Эти формы Скафтымов считал «единственными и незаменимыми» и потому требующими пристального внимания. Он рассматривал новую драму как семиотическую систему со сложной, неочевидной связью означающих и означаемых и задавался вопросом: «чем вызвано, что все эти особенности сочетаются вместе, в чем состоит их взаимосвязь, что для них является общим определяющим началом?» [Скафтымов 2008: 447]. Раскрытию природы этой взаимосвязи, «общего функционально взаимно определяющего единства» [Скафтымов 2008: 449] и были посвящены размышления Скафтымова о принципах построения пьес Чехова.

Новые смыслы, как известно, вызревают задолго до появления соответствующего им языка описания. Например, размышляя над пьесами Чехова, Скафтымов вплотную подходит к идеям, которые будут сформулированы в поздних культурологических работах Ю. М. Лотмана и осмыслены в категориях бинарных и тернарных структур, взрыва и постепенности. В отечественной культуре Лотман видит две традиции самоописания:



бинарная структура подразумевает резкое разделение всего в мире на положительное и отрицательное, на греховное и святое; тернарная модель включает в себя мир зла, мир добра и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования, т. е. экзистенции, мир обычной жизни: «Этот мир может оцениваться как мир пошлости, и тогда зло будет принимать облик своего обычного, каждодневного проявления, но он может оцениваться и как мир естественного человеческого существования, мир, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием» [Лотман 1994: 385].

Показательно, что Лотман, размышляя о бинарном и тернарном в истории литературы, апеллировал именно к Чехову. По его убеждению, «тернарная модель, начинающаяся от Пушкина, проходит через Толстого и находит своё завершение в Чехове» [Лотман 1994: 385].

Терминов «бинарность», «тернарность» еще нет у Скафтымова, но сами явления уже описаны подробно и развернуто. Вслед за Чеховым он стремится уйти от категоричности бинарной оценки человека – ангел или подлец. Разъясняя смысл образа Львова, главного обвинителя Иванова, Чехов писал А. С. Суворину: «Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов!» [П III, 113]. Эта особенность чеховского видения человека была отрефлексирована Скафтымовым: «К Иванову такие категории, как подлец или не подлец, оказываются совсем не применимыми <...> Он ни дурной, ни хороший, он больной человек» [Скафтымов 2000: 136].

При таком подходе к реальности становится очевидной невозможность прямолинейных этических оценок, которую ставил себе в заслугу Чехов: «никого ни обвинил, никого не оправдал» [П II, 138]. Скафтымов говорит об этой особенности авторской позиции Чехова как о «более усложненной точке зрения, где различается качество субъективно-моральной настроенности лица и объективно-результативная значимость его поведения. То и другое в оценке может не совпадать» [Скафтымов 2008: 424]. Иначе говоря, точка зрения автора совмещает две бинарные системы: субъективно-моральную и объективно-результативную, в каждой из которых возможны однозначные оценки. На пересечении их образуется тернарная, по необходимости внутренне противоречивая. «Тернарная модель не может быть последовательной, но зато описывает реальность действительности; бинарная модель позволяет строить строго последовательную структуру, но непременно вступает в конфликт с эмпирической реальностью» [Лотман 1994: 389].

И Чехов, и Скафтымов, и Лотман безусловно являются приверженцами тернарной системы, которая, «в отличие от бинарной, построена на движении мысли не от модели к реальности, а от реальности к модели» [Лотман 1994: 387]: от реальности жизни, текста, культуры.

Для драматурга ориентация на бинарную или тернарную модель действительности предопределяет характер драматургического конфликта. Бинарная система предполагает борьбу на уничтожение одного из полюсов, она построена на взрывах – событиях, меняющих весь ход жизни. На таких основаниях, по наблюдениям Скафтымова, строилась дочеховская драма: «Событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт» [Скафтымов 2008: 453]. Совсем иное у Чехова: «вопреки всем традициям, события отводятся на периферию как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы» [Скафтымов 2008: 455]. Бессобытийность пьес Чехова Скафтымов объясняет тем, что



драматизм жизни составляют не события (взрывы), а само ее будничное течение (постепенность).

По наблюдениям Скафтымова, Чехов стремится «отринуть и приглушить всё *исключительное*, что бывает в кратковременных моментах *перелома*» [Скафтымов 2000: 138], и потому «печальную сторону жизни Чехов берет не в момент первоначального горя, а в бытовом постоянстве» [Скафтымов 2008: 478]; «состоявшиеся перемены художник берёт не в стадии их новизны, а уже в некоторой новой отстоявшейся привычности» [Скафтымов 2000: 145]. Иначе говоря, Чехова интересуют не взрывные, а постепенные процессы.

Таким образом, преобладание «статических моментов» в пьесах Чехова связано со скептическим мировоззрением писателя, для которого событие (взрыв) – не генератор новизны, а лишь случай, эксцесс, ничего, в сущности, не меняющий и потому вытесненный за пределы сцены. Например, выстрел дяди Вани для автора «не драма, а случай» [Сулержицкий 1914: 164]. После него Чехов возвращает своего героя к привычно серому, одноцветному, тягостному, ежедневно-будничному состоянию, «когда стало ясным, что происшедшие изменения нисколько не прибавили радости» [Скафтымов 2008: 477].

Как видим, многообразие языков описания одних и тех же явлений и конфликтов позволяет нам открыть разные уровни глубины их понимания. Наличие «зоны непереводимости» между языками дает интерпретатору некоторую свободу выбора оптики, обуславливающей различные степени конкретизации: биографическую, конкретно-историческую, экзистенциальную, культурологическую, общеметодологическую.

Полиглотизм статей Скафтымова о Чехове заключается в том, что они содержат свернутые программы новых языков, часть из которых уже актуализирована, а часть, возможно, еще скрыта от сегодняшнего читателя, что обеспечивает научную долговечность и исключительную современность наследия ученого.

## Литература

- Булгаков С.* Чехов как мыслитель // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. С. 537-565.
- Лотман Ю.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 480 с.
- Лотман Ю.* О русской литературе классического периода // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. 547 с.
- Михайлов И.* Экзистенциальный модус творчества А. П. Чехова. Дисс. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2002. 156 с.
- Лапушин Р.* «Чтобы начать нашу жизнь снова» (экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трёх сестрах») // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С.19-33.
- Сивак Р.* В полемике с христианством: Чехов – экзистенциалист // Филолог. Пермь, 2004. № 5. Электронный ресурс: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_5\\_93](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_93)
- Сендерович С. А.* П. Чехов и Л. И. Шестов. А также кое-что об экзистенциальной социологии // Вопросы литературы. 2007. № 6. С.163-178.
- Николаева О.* Мучитель наш Чехов // Виноград. 2006. № 4 // URL: <http://www.vinograd.su/education/detail.php?id=43035> (дата обращения: 28.05.2014).
- Скафтымов А.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век#21, 2008. Т. 3. 540 с.
- Скафтымов А.* Драмы Чехова // Волга. 2000. № 2/3. С. 132-147.
- Шестов Л.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. С. 566-598.

## Из рукописей А. П. Скафтымова: «“Чайка” среди повестей и рассказов А. П. Чехова»

Продолжаем рассмотрение рукописных материалов А. П. Скафтымова, относящихся к пьесе «Чайка». Это рассмотрение, начатое с попытки реконструирования исследовательского процесса осмысления «Чайки» в ходе подготовки статьи «Драмы Чехова» [Новикова 2014: 17-35], затем – касающееся подготовительных записей к специальной статье о «Чайке»<sup>2</sup>, закономерно подводит ещё к одному «объекту» – к черновой рукописи статьи о «Чайке» в контексте чеховской прозы. В предыдущих сообщениях нам уже доводилось констатировать тот факт, что скафтымовские черновики, отражающие размышления об этом мелиховском детище писателя-драматурга, позволяют говорить о своеобразной «чайковиане» исследователя, состоящей из трёх частей: «Драмы Чехова», «<О “Чайке”>», «”Чайка” среди повестей и рассказов Чехова».

Как известно, видимая часть чеховского «айсберга» в опубликованных трудах А. П. Скафтымова представлена по преимуществу исследованиями драматургии, но в скрытой от глаз творческой лаборатории учёного чеховская проза не только не потеснена, но и наделена ролью исходного – по отношению к драматургии – материала конфликтообразующего, мотивно-тематического плана. Внутренняя взаимосвязанность прозы и драматургии, которую, по А. П. Скафтымову, необходимо учитывать при понимании чеховской картины мира, становится очевидной после знакомства с черновиками скафтымовских работ: они демонстрируют глубину исследовательского проникновения во все пласты чеховского творчества, освоение всех его горизонтов, всего Чехова – прозаика и драматурга.

Впервые печатно А. П. Скафтымов высказывается о «Чайке» в окружении прозы в заключительной главке последней по времени «чеховской» статьи – «К вопросу о принципах построения пьес Чехова». Подводя итоги размышлений о драматургических новациях, учёный, как свидетельствуют черновики, возвращается к своим давним наблюдениям, получившим в его трудах развёрнутое аналитическое обоснование: «Своеобразные особенности драматургии Чехова создавались в зависимости от особого содержания открытого им драматического конфликта как принадлежности жизни его времени» [Скафтымов 2008: 480]. Отсюда – логически мотивированный финал, который намечает перспективы работы, охватывающей весь чеховский мир: «Не только в идейном, но и в структурном отношении в пьесах Чехова имеется много общего с его повестями и рассказами. Иначе и не могло быть при общности отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни. Раскрытие этих аналогий позволит представить высказанные здесь наблюдения в большей полноте и законченности» [Скафтымов 2008: 481].

Черновые записи А. П. Скафтымова свидетельствуют о том, что наблюдения и соображения такого рода могли появиться в его творческом сознании около четверти века тому назад, – по крайней мере, фиксируются они примерно с середины второй полови-

<sup>2</sup> Этому было посвящено наше сообщение «А. П. Скафтымов в работе над статьёй о “Чайке”» на Международной научной конференции «Чеховская карта мира», проходившей в Мелихово 3-7 июня 2014 года. Статья с одноимённым названием сдана в сборник материалов конференции.

ны 1920-х годов. Попытка изложить представление о содержательных предпосылках «Чайки» в чеховской же прозе занимает шесть пронумерованных четвертинок листов гладкой бумаги (на такой же – белой автограф статьи о «Записках из подполья») и первые реплики по прочтении «Чайки», вскоре – на обороте того автографа – переросшие в исследовательский монолог [Новикова 2014: 21]). Записи делаются на обороте заметок к тексту радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», потребовавшихся для написания статьи о нём [Скафтымов 1929: 173-194], ведутся записи простым затупившимся карандашом, крупно и размашисто, что для А. П. Скафтымова нехарактерно, торопливо и потому очень неразборчиво. Перед нами – первоначальный набросок, озаглавленный исследователем «К плану», предваряемый заголовком, который тут же подчёркивается: «Пьеса Чехова “Чайка” среди его повестей и рассказов».

Следует сказать, что с этого момента работа по выявлению образно-смысловых, психологически и структурно значимых точек соприкосновения «Чайки» с чеховской прозой, появившейся как до, так и после пьесы, ведётся учёным неуклонно. О пристальном внимании А. П. Скафтымова к этому аспекту постижения чеховского мира, о планомерной и тщательной подготовке исследователя к разрешению концептуально важной задачи говорит целый блок черновых материалов, который ждёт своего часа. А пока обратимся к черновому варианту статьи о контекстно-эпическом предварении «Чайки», который, на наш взгляд, является плодотворным опытом целостного высказывания по существу поставленной научной проблемы.

Отправными вопросами в черновой рукописи статьи «“Чайка” среди повестей и рассказов Чехова» являются созвучные поставленным в предыдущих скафтымовских заметках о пьесе: «Как ощущается жизнь, в каких чувствах проходит жизнь. Имеется ли счастье? Где оно? В чём? Что мешает человеку жить? Отчего он несчастлив?» Анализ направляется на раскрытие «интереса» писателя «к личному самочувствию человека», при этом сохраняется и структурируется вышесказанное: Чехова «интересует поток жизни в его длительности. Несчастливое состояние не как эпизод и случай, а как принадлежность наиболее постоянного обычного самочувствия. <...> несчастливое состояние в его индивидуальном выражении, как принадлежность одной души, в индивидуальной неразделимости».

А. П. Скафтымов обращает внимание на «некоторые внутренне однородные элементы» в «конструкции» рассказов, где Чехов «как бы подкарауливает человека <...> в такие моменты, когда безрадостность жизни в целом ощущается особенно остро, когда тоска о лучшем поднимается с наибольшей силой», «будто Чехову всё хочется рассказать, как люди хотят счастья и как его не имеют».

Доминирующей задачей становится для исследователя рассмотрение «внутреннего самочувствия человека, <...> того эмоционального тона, в каком воспринимается и переживается жизнь каждым, внутри себя». Обоснованно считая, что «драматургия Чехова <...> находится в непосредственной связи с его повестями и рассказами», А. П. Скафтымов предполагает предметным анализом сопровождающей «Чайку» прозы выявить все нюансы художнически заострённой проблемы: «счастлив человек или несчастлив, чем он несчастлив, что его тяготит, какой радости ему не хватает, что его томит, что ему мешает, в какой мысли волнуются его мечты?»

Учёный останавливается на том, как «уже в раннем творчестве Чехова, среди его юмористических рассказов, стала намечаться тема о самочувствии человека, пережива-

ющего несоответствие сложившейся собственной судьбы с теми склонностями и желаниями, осуществление которых, в его глазах, могло бы составить его счастье». Пристальное внимание под этим углом зрения уделяется рассказу «Мелюзга», а для раскрытия «драматической стороны» его «темы» («Поэтическое, трогательное, светлое и чистое на фоне грубости и серости неприветливой жизни». – Н. Н.), получившей «специальное осуществление в дальнейшем творчестве Чехова», привлекаются такие рассказы, как «Муж», «Мечты», «Счастье», «Ванька», «Святою ночью», «Почта», «Поцелуй», «Красавицы», и повесть «Степь».

А. П. Скафтымов избирательно обращается к внутреннему составу перечисленных рассказов, стремясь «проследить в некоторой эволюции» их коренную тему. В «Почте» он различает «конструкцию», которая «направлена к передаче того же впечатления человеческой интимной неустроенности». Конструкция эта, по наблюдениям исследователя, типична для ранних чеховских рассказов, что даёт основания для характерного обобщения: «В этом противоречии между тем, что человек имеет, и тем, осуществления чего он в жизни не находит, стороной, наиболее обойдённой жизнью, уже в ранних рассказах является то, что в человеке имеется наиболее трогательного, светлого, чистого и поэтически возвышенного». Эту идею призваны аргументировать истории Ваньки из одноимённого рассказа и Иеронима из «Святою ночью».

Аналитическое прочтение этих рассказов и соседствующих с ними убеждает А. П. Скафтымова в том, что, «подходя к человеку с каким-то внутренним измерителем, Чехов как бы взвешивает его самочувствие и застаёт его в такие моменты, когда <...> жизнь идёт мимо, и не только мимо, но и вопреки тому, что он считал бы для себя хорошим». Однако этой мысли, органично передающей существо и художественную направленность авторской трактовки героев, придаётся дополнительный оттенок, и обусловливается он, по-видимому, эмоциональным и читательским опытом исследователя: «Но сказать это применительно к Чехову ещё мало. Человек вообще внутренне больше живёт не тем, что у него есть, а тем, чего у него нет. И об этом пишет вся мировая литература». Говоря о «специфике чеховского рассказа и повести», исследователь буквально подчёркивает: «У Чехова речь идёт о духовной неудовлетворённости, о недостатке каких-то светлых, чистых, трогательных и красивых чувств, без которых жизнь представляется грубой, неудобной, скучной, серой и бессодержательной».

По А. П. Скафтымову, именно «мысль о заброшенности и забитости в человеке его духовно-возвышенного существа лежит в основе всей творческой системы повести «Степь»». Она, с точки зрения автора статьи, «как и все только что названные рассказы, говорит о счастье, которого люди не имеют и о котором всегда тоскуют». Более того, «высшие радости красоты и духовной человечности никому не ведомы. Никто не знает счастья. Счастьем дышит лишь одна природа».

В заключение А. П. Скафтымов только касается зрелых рассказов и повестей Чехова (среди них – «Гусев», «Бабы», «В ссылке», «Бабые царство»), которые, на его взгляд, «при разном жизненном материале сохраняют тот же общий тип». Итогово по отношению к сказанному в статье и тезисно – по отношению к тому, что предстоит рассмотреть в ходе дальнейшего изучения поставленной проблемы, звучит аналитический финал: «Суровая и злая сторона жизни освещается путём наложения на то трогательное и светлое, что составляет для человека самое дорогое и что грубо уродуется человеческой несправедливостью и насилием. В центре и фокусе творческого внимания автора находят-

ся тягостность и бессилие тоскующего порыва к далёкому счастью, грубо отодвинутому жизнью». Как видим, принципиально важный этап исследовательского труда завершён, из-под пера А. П. Скафтымова вышла ещё одна первопроходческая работа. Концептуально важное в ней высказано, хотя отделанности, как и в случае со статьёй о «Чайке», действительно недостаёт.

В самом деле, «фрагменты неоконченной статьи» [Гапоненков 1998: 170], в том виде, как они увидели свет [Скафтымов 1998: 171-178], производят впечатление незавершённого труда, который вёлся в несколько приёмов; судя по датам разного рода документов на обороте статейных страниц (машинописных и заполненных от руки) – длился в течение первой половины 1940-х годов, более продуктивно – с 1943 года. А. А. Гапоненкову «черновые фрагменты работы» видятся «не состыкованными в рукописи», и потому он разграничивает их «в публикуемом тексте отбивкой» [Гапоненков 1998: 170]. Однако, на наш взгляд, относительно обособленными друг от друга могут восприниматься только первые три страницы, все же последующие, как показывают видимые и смысловые приметы текста, вытекают из предыдущих. Пожалуй, кажущееся ощущение «нестыковки» вызывает отсутствие плавных переходов: вторая и третья страницы начинаются с обобщённых рассуждений и целеполагающих вопросов, перебивая тем самым наметившееся погружение в текст. Думается, что толчкообразность исследовательской мысли – лишний показатель интервалов в работе. При этом сохранившаяся рукопись свидетельствует о сосредоточенности исследователя на предмете анализа, о вживании его в материал, умении распорядиться изобильной россыпью наблюдений, выстраивая их и систематизируя в соответствии с логической последовательностью определения узловых моментов прочтения «Чайки» через призму чеховской прозы. Таким образом, было бы справедливо назвать опубликованную часть статьи «"Чайка" среди повестей и рассказов Чехова» не фрагментами, а фрагментом.

Этот фрагмент занимает в общей сложности восемь пронумерованных, неперебелённых страниц рукописного текста, к тому же – разноформатных: тетрадных и меньших по размеру, нестандартной оказывается и первая страница. Примечательно: самое начало статьи о взаимосвязях «Чайки» с чеховской прозой заносится поперёк некоего документа – окончания подушного списка, под которым значится: «С тем удостоверяет алексеевский сельский староста А. Зваричъ», подпись скрепляется печатью, на которой в центре прочитывается «СТАРОСТА», а по окружности – «Широкоуступская волость Аткарского уезда Саратовской губернии» (Алексеевский поселковый совет входил в неё с 16.12.1917 по 12.11.1923). Дело в том, что тыльная сторона бумаг с этой же подписью использовалась А. П. Скафтымовым для написания статьи о «Чайке». Эта деталь может указывать на то, что имманентное и сравнительное изучение пьесы велось им параллельно и подведение итогов этой работы в какой-то момент совпало [Новикова 2014: 19].

Статья из восьми опубликованных ранее страниц выглядит незаконченной даже не от того, что ей присуща недосказанность, что в конце её намечаются первоочередные шаги («Дальше о трогательном и поэтическом <...> О любви»), в определённом порядке называются рассказы, которые предстоит соотнести с «Чайкой». Аналогично этому заканчиваются ещё четыре новонайденных страницы, принадлежность которых к опубликованной части статьи не вызывает сомнения, поскольку в них продолжается под тем же углом зрения анализ того же круга произведений. Но вместо ожидаемых итогов здесь – решительное «Переделать: дать не в хронологии, а в системе», и далее тоже следует



перечень рассказов и повестей как, надо полагать, мыслимый вариант этой «системы». С одной стороны, намерение «переделать» статью как будто и подтверждает понимание о её незавершённости, говорит о неисчерпанности аналитического потенциала наблюдений и тем самым – о промежуточном, предварительном характере выводов, тем более что часть произведений фигурирует только в назывном порядке, часть присутствует только в конспективном виде. С другой стороны, здесь фактически намечены перспективы работы, программа дальнейшего осмысления материала, но не под другим углом зрения, а в другой плоскости, не с кардинальным пересмотром всего наработанного, а с сохранением всего, что, надо думать, по замыслу исследователя может создать более точную, глубокую, объёмную, более соответствующую чеховским исканиям в драматургии и прозе картину.

Незаконченность же статьи, её черновой характер проявляются прежде всего в том, что, при стратегической продуманности, выношенности стержневой идеи, целостности, закруглённости исследовательского повествования, она остаётся живым, подвижным, развивающимся организмом, который обнаруживает себя десятками исправлений, зачёркиваний, вставок, ссылок, одним словом – уточнений. Правке подвергаются как отдельные слова, словосочетания, так и предложения, фразы, абзацы. Эта сторона рукописи, отражающая поиск максимально точного слова или формулировки, способных с предельной полнотой передать существо исследовательской мысли и приоткрывающих процесс рождения формы научного высказывания, осталась практически невостребованной при первоначальной её публикации.

Стремясь восстановить полную картину создания А. П. Скафтымовым статьи, считаем необходимым расшифровать все зачёркнутые элементы и фрагменты текста, включая те, которые были призваны исправить только что исправленное. Для воспроизведения зачёркнутых реалий текста прибегаем к квадратным скобкам, причём бóльшая часть удалённого автором помещается в сноски, выносится за пределы основного текста, чтобы не перегружать его и не препятствовать восприятию. Кроме того, обращаемся к угловым скобкам для устранения немногочисленных сокращений (замена скафтымовского «члк» полным словом специально не оговаривается), в отдельных случаях корректируем расстановку знаков препинания, сохраняя в то же время эффект спонтанности некоторых записей и фиксируя графически значимые эпизоды черновика. Специально не оговаривая, восстанавливаем то, что осталось неп прочитанным при подготовке первой публикации (отмеченное как <нрзб.>) и вносим поправки в то, что было прочитано неточно. Сопровождаем публикацию дополнительными сведениями о «происхождении» каждой страницы, о цитируемых исследователем отрывках, а также о его ссылке на прежние «сообщения», – всё это позволяет более точно определить временные рамки публикуемой статьи.

## Литература

*Гапоненков А. А.* Из черновых записей А. П. Скафтымова о Чехове // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 170-171.

*Новикова Н. В.* «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чте-

ний (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17-35.

*Скафтымов А. П.* О реализме и сентиментализме в «Путешествии» Радищева. (К 125-летию со дня смерти А. Н. Радищева. 1802-1927) // Учёные записки Саратовского педагогического института. 1929. Т. 7. Вып. 3. С. 173-194.

*Скафтымов А. П.* I. «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова / Сост., вступит. заметка, подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 171-178; 183-184.

*Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес Чехова // *Скафтымов А. П.* Собрание сочинений: в 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3 / Составители Ю. Н. Борисов и А. В. Зюзин, примечания составила Н. В. Новикова. С. 443-481.

*Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. М.; Л.: Госиздат, 1930-1933.

**Скафтымов А. П.**

### **«Чайка» среди повестей и рассказов Чехова<sup>3</sup>**

Интерес Чехова к личному самочувствию человека. Как ощущается жизнь, в каких чувствах проходит жизнь. Имеется ли счастье? Где оно? В чём? Что мешает человеку жить? Отчего он несчастлив?

Его интересует поток жизни, в его длительности. Несчастливое состояние не как эпизод и случай, а как принадлежность наиболее постоянного обычного самочувствия. Это одно.

Другое: Его интересует несчастливое состояние<sup>4</sup> в его индивидуальном выражении, как принадлежность одной души. В индивидуальной неразделимости, когда человек один, когда его горе только его горе, когда оно другим непонятно и м<ожет> б<ыть> неинтересно и когда помочь нельзя.

Те эпизоды и ситуации, какие Чехов выбирает из жизни и какие сложит в своём воображении, делая их предметом своих рассказов, – говорят о том, что Чехов видит и как бы подкарауливает человека<sup>5</sup> в такие моменты, когда безрадостность жизни в целом ощущается особенно остро, когда тоска о лучшем поднимается с наибольшей силой. Но всё это такие эпизоды, которые являются не исключением, а «правилом». Построение таких эпизодов всегда таково, что читатель видит в них не исключение, а правило<sup>6</sup>. За этими отдельно выбранными эпизодами чувствуется весь груз [жизни] обычного и привычного, столь же безрадостного состояния и лишь не всегда столь заметного.

<sup>3</sup> В рукописи – подчёркнуто.

<sup>4</sup> Далее зачёркнуто: «как при».

<sup>5</sup> Сверху приписка: «он застаёт человека».

<sup>6</sup> Предложение вписано над предыдущим, между строк (эта «сверху приписка» указана при первой публикации [Гапоненков 1998: 183]).

Конструкция подобных рассказов всегда имеет некоторые<sup>7</sup> внутренне однородные элементы: 1) поток обыденного, привычного, с обычным ходом впечатлений; 2) случай, послуживший поводом к прорыву за внешне обыденное, и явное присутствие скрытого<sup>8</sup>, таимого и просящего, до сих пор где-то жившего, но заслонённого и незаметного<sup>9</sup>, но не имеющего выхода, теперь ставшего заметным.

«На подводе» (1897, декабрь). Марья Васильевна – учительница<sup>10</sup>.

Будто Чехову всё хочется рассказать, как люди хотят счастья и как его не имеют.

Чуть приоткрывается надежда, и хочется жить, но иною, не эту жизнь<sup>11</sup>.

И наоборот, надежда захлопывается и, кажется, уже не будет счастья, что его никогда не бывает, надо смириться и принять (опошление)<sup>12</sup>. «В родном углу». Всюду присутствует выражение порыва к светлой, чистой, красивой и радостной<sup>13</sup>, облагороженной жизни. Оттуда, с этой высоты, свет на обыкновенность.

И состояние чеховских персонажей из этих двух противоположностей<sup>14</sup>.

У всякого большого писателя имеется своя господствующая, основная точка зрения, которая управляет его вниманием, придаёт его созерцанию своеобразную и особую восприимчивость к каким-то особо выделенным сторонам и моментам наблюдаемого мира.

Это у Гоголя, например, сказывается в том, что он видит человека преимущественно в проявлениях опошления, «омертвения души»; у Пушкина – в том, что он интересуется волнами личной самососредоточенности, самоутверждения и альтруистического самоотдания; у Тургенева – в том, что он всегда, больше всего в мужских персонажах, фиксирует степень волевой выдержки или, наоборот, волевого бессилия и разорванности; у Достоевского – в том, что он всегда занят проявлениями индивидуального самосознания, чувствами личного достоинства и человеческой гордости<sup>15</sup>.

У Чехова в наблюдениях над человеком была своя преобладающая<sup>16</sup> наблюдательная позиция, свой вопрос, определявший<sup>17</sup>

Известно, что 1) Чех<ов> не гнался за особыми сюжетами, которые давали бы богатство событий<sup>18</sup>. 2) Он брал жизнь обыкновенную, рядовую, жизнь в том наполнении, в

<sup>7</sup> Слово вставлено над следующим, место вставки обозначено закруглённой вниз и вверх линией = правой стороной «птички» (в дальнейшем – полуптичкой = пп).

<sup>8</sup> Далее зачёркнуто: «не выра».

<sup>9</sup> От «до сих пор...» вставлено между строк, над «присутствие...».

<sup>10</sup> Далее – зачёркнуто двумя косыми чертами: ««Мысли мешались с другими, хотелось думать о красивых глазах, о любви, о том счастье (слово подчёркнуто красным карандашом. – Н. Н.), какого никогда не будет» (с. 404) (Страница указана по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. VII. М.; Л.: Госиздат, 1931. – Н. Н.). Весь рассказ состоит в раскрытии внут<енного> состояния М<арьи> В<асильевны>, возвращающейся из города. Обычное и привычное – это думы об экзаменах, [о начальстве], какая будет задача, трудная или нет, о тревоге, о [грубости сторожа], грубом и обычном (эти три слова – над зачёркнутыми. – Н. Н.), о мужиках, о сугробах».

<sup>11</sup> После этой строки через всю страницу теми же чернилами проведена прямая черта, словно отделяющая одну часть от другой.

<sup>12</sup> Так в рукописи.

<sup>13</sup> Вставлено над соседними определениями.

<sup>14</sup> Первая страница рукописи на этом заканчивается, вторая – на обороте.

<sup>15</sup> После этого – графический интервал. Следующие три строки, до «Известно...», в первой публикации опущены и заменены <...> [Гапоненков 1998: 172].

<sup>16</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>17</sup> Предложение не закончено. Далее – с новой строки и зачёркнуто: «Чехов спрашивает».

<sup>18</sup> Далее – в продолжение строки и почти перпендикулярно ей, по правому краю страницы, зачёркнутое: «Его интересовала жизнь».

каком она повторяется изо дня в день<sup>19</sup>.

Сфера т<ак> наз<ываемой> «обыкновенной» жизни, конечно, велика. Её воспроизведение представимо в самых различных отношениях. В творчестве Салтыкова-Щедрина, Гл<еба> Успенского, Эртеля и др<угих> жизнь не менее обыкновенна. Во многом будет сходна. При всём том у Чехова выступает почти всегда его главная и постоянная тема. Чехов берёт и показывает эту «обыкновенную» жизнь преимущественно со стороны того, как эта жизнь переживается во внутреннем самочувствии человека<sup>20</sup>, как она образует собою тот эмоциональный тон, в каком жизнь ощущается каждым внутри себя. Его интересует не то, не то, а вот что.

Чехов интересуется внутренним самочувствием человека<sup>21</sup>, т<о> е<сть> тем эмоциональным тоном<sup>22</sup>, в каком воспринимается и переживается жизнь каждым, внутри себя<sup>23</sup>.

Чехов спрашивает: счастлив человек или несчастлив<sup>24</sup>, чем он несчастлив, что его тяготит, какой радости<sup>25</sup> ему не хватает, что его томит, что ему мешает<sup>26</sup>, в какой мысли волнуются его мечты<sup>27</sup>.

Имеется ли в «Чайке» какая-нибудь объединяющая тема? Чем определяется взятый автором<sup>28</sup> ансамбль<sup>29</sup> действующих лиц<sup>30</sup>, о чём говорит весь комплекс их переживаний<sup>31</sup>? На чём сосредоточены все отдельные эпизоды, разговоры, поступки<sup>32</sup>, интимные признания и общие сцены, составляющие непрерывную ткань всей пьесы в целом? Каким общим смыслом они<sup>33</sup> зажжены? В чём состоит их общая собранность и единство?

Совершенно справедливо говорят, что Чехов в этой пьесе изображает интеллигенцию своего времени, разоблачая её жизненный крах и пустоту (цитату!)<sup>34</sup>

Но остановиться на таком ответе нельзя<sup>35</sup>.

<sup>19</sup> Здесь ставится значок +, обведённый в кружок, и внизу страницы даётся с таким же значком текст, который следует вставить до «Чехов интересуется...» («Сфера...»).

<sup>20</sup> После этого – стрелка вверх, к окончанию зачёркнутого фрагмента, которым и завершается начатое предложение. Четырьмя косыми чертами зачёркнуто следующее:

«[В связи с этим Чехову важен момент.]

[Те надежды, проза и мечты, которые составляют] Построение и (вставлено с пп. – *Н. Н.*) содержание рассказов Чехова, [свидетельствуют] показывают, что, изображая людей в этой (начало дееспричастного оборота вставлено сверху, в птичке. – *Н. Н.*) сфере простой, обычной, для них обыкновенной жизни, Чехов интересуется, как эта жизнь переживается во внутреннем самочувствии каждого человека».

<sup>21</sup> Далее зачёркнуто: «его жизненным тонусом».

<sup>22</sup> Вставлено над зачёркнутым.

<sup>23</sup> Подчёркнуто теми же чернилами.

<sup>24</sup> Далее зачёркнуто: «и если несчастлив, то».

<sup>25</sup> Далее зачёркнуто: «он ждёт и что ему мешает быть радостным».

<sup>26</sup> Далее зачёркнуто: «быть радостным, как это ему самому представляется на данный случай, в данный».

<sup>27</sup> Окончание предложения – после запятой – вставлено над зачёркнутым («быть радостным...»). Здесь закончилась вторая рукописная страница.

<sup>28</sup> Эти два слова птичкой вставлены над строкой.

<sup>29</sup> Далее зачёркнуто: ««Чайка» Чехова ближайшим образом связана».

<sup>30</sup> Далее зачёркнуто: «и весь взятый автором».

<sup>31</sup> Вместо вопросительных знаков первоначально были запяты. Слева на полях – несколько раз проведённая синими чернилами вертикальная черта, относящаяся к нескольким первым строкам абзаца. Далее – зачёркнуто: «на чём сосредоточены все отдельные эпизоды, разговоры, поступки, индивидуальные мечты и общие сцены, составляющие непрерывный и единый поток жизненного движения, где корень и центр».

<sup>32</sup> Далее зачёркнуто «индивидуальные» и над этим – «тайные мечты и общие сцены».

<sup>33</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>34</sup> После этого – графический интервал.

<sup>35</sup> После этого – волнистая черта, проведённая чернилами и поперёк разделяющая страницу, и затем – опять графический интервал.

В моих прежних сообщениях о Чехове<sup>36</sup> приходилось говорить о том, что своеобразные особенности драматургии Чехова складывались в зависимости от особого содержания открытого им жизненного драматического<sup>37</sup> конфликта. В буднях жизни, в ровном потоке обычного, наиболее постоянного и длительного пребывания Чехов увидел непрерывное томительное страдание. Раскрытие этого будничного, обычного, внешне мало заметного страдания и является предметом и творческой целью всякой чеховской пьесы. От своеобразия самой природы драматического конфликта возникло то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии (обилие бытовых деталей, особая замедленность действия, множественность драматических линий, изломы в сценическом движении, новые способы выражения лиризма и пр<о-ч>ее>)<sup>38</sup>.

В этом отношении драматургия Чехова (имею в виду его главные четыре пьесы: «Чайка», «Д<ядя> В<аня>», «Три сестры» и «Вишн<ёвый> сад») находятся в непосредственной связи с его повестями и рассказами. Уже в раннем творчестве Чехова, среди его юмористических рассказов, стала намечаться тема о самочувствии человека, переживающего несоответствие сложившейся собственной судьбы с теми склонностями и желаниями, осуществление которых, в его глазах, могло бы составить его счастье<sup>39</sup>.

Расхождение между данным и желанным, известная грёза о лучшем устройении себя присущи всякому человеку и, вероятно, в любом состоянии. Естественно, что в литературном творчестве едва ли найдётся произведение, в котором герои не имели бы желания как-то поправить свою жизнь, [получить успех в каком-то занятии]. Особенность Чехова состоит в том, что Чехова<sup>40</sup> в этом случае интересует не то, что иногда делают и как борются за свою цель<sup>41</sup>, не планы, не замыслы, какие потом реализовались бы<sup>42</sup> в поведении человека на данный случай, а самое состояние недовольства, самое переживание порыва к какой-то иной [и лучшей] жизни, какая ему, данному лицу<sup>43</sup>, кажется более

<sup>36</sup> Первая статья А. П. Скафтымова из посвящённых любимому художнику – «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» – появилась в печати в 1946 году. «Драмы Чехова» ко времени написания публикуемого варианта статьи о «Чайке» среди повестей и рассказов Чехова оставались в рукописи, незавершённая статья о «Чайке» – тоже (первая увидела свет только в 2000-м году, вторая – в 1998-м). Скорее всего, имеются в виду изустные сообщения: то, что звучало в публичных лекциях, прочитанных профессором А. П. Скафтымовым в аудиториях города, и то, что предлагалось вниманию студентов – участников спецсеминара. Как известно, учёный сначала «публиковал» свои труды именно в такой форме, в основе его выступлений на литературные темы лежали материалы исследований, выход которых в свет откладывался годами. Это обстоятельство подтверждается и скафтымовским предложением статьи «Драматический конфликт в пьесе “Чайка” (вопрос об идейной специфике чеховской драматургии)», сделанным в мартовском письме 1945 года, «для предполагаемых историко-литературных сборников» [Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 145]. Предположение о том, что автор статьи о «Чайке» в окружении прозы ссылается на научные труды, знакомые читателю, а не слушателю, вызывает сомнение: целый ряд признаков указывает на то, что текст публикуемой нами статьи появился не в конце 1940-х годов, а в первой их половине, самое позднее – в середине того десятилетия.

<sup>37</sup> Вставлено над зачёркнутым: «конфликта».

<sup>38</sup> После этого – графический интервал.

<sup>39</sup> После этого – графический интервал.

<sup>40</sup> Вставлено над зачёркнутым: «его герои».

<sup>41</sup> Далее зачёркнуто: «а сами состояния недовольства».

<sup>42</sup> Закончилась третья рукописная страница. На обороте тетрадного листа в клетку – список академической группы с обозначением посещаемости занятий, но без обозначения предмета и года их проведения. В списке 33 фамилии, среди которых есть Астраханова. Возможно, это Л. Ф. Астраханова (1939-2013), впоследствии доцент кафедры истории русской литературы пединститута, чьи студенческие годы пришлись на военное время.

<sup>43</sup> Последние два слова вставлены над строкой (пп.).



счастливой. Желания могут быть самые маленькие и самые «обыкновенные», Чехова и в этом случае интересует горечь общего самочувствия, которое, исходя из данного момента, у переживающего<sup>44</sup> как бы суммирует всё его<sup>45</sup> восприятие собственной жизни в целом.

Рассказы с подобной темой имеются уже среди юмористики Чехова. Вот, например, рассказ «Мелюзга» (1885 г.). Чиновник Невыразимов дежурит в своём учреждении ночью<sup>46</sup> накануне Пасхи. Для дежурства это был не его день, но он нанялся подежурить<sup>47</sup> за товарища, чтобы получить за это два рубля и «галстук на придачу». Через открытую форточку Невыразимов слышит и чувствует [и] мягкий, свежий, весенний воздух, [и] торжествующий звон колоколов, [и] зажжённые плашки<sup>48</sup>, [и] радостное возбуждение людей. В его воображении пробегают картинки праздничного довольства. Ему хочется уйти, включиться в общее оживление, но он знает, что уйти нельзя и что, если б он и<sup>49</sup> ушёл, то желаемой радости для него всё равно не получилось бы. Он сидит, сердится и тоскует. [Вот и весь рассказ.]

В рассказе нет никакого «события»<sup>50</sup>. Он бессюжетен<sup>51</sup>. Положение Невыразимова не меняется. Весь рисунок сосредоточен исключительно на изображении внутреннего состояния Невыразимова. К обнажению этого состояния направлены все детали, составляющие ткань рассказа<sup>52</sup>.

С одной стороны выступает то, что составляет для Невыразимова<sup>53</sup> серую, привычную<sup>54</sup> и постылую обыденность<sup>55</sup>. С другой стороны обозначается<sup>56</sup> то, что заставляет Невыразимова<sup>57</sup> находиться в подъёме каких-то<sup>58</sup> особых<sup>59</sup> чувств<sup>60</sup>.

Мелкими штрихами в разных местах отмечены детали казённой комнаты:<sup>61</sup> канцелярский стол, бегающий таракан<sup>62</sup>, копящ<ая> лампа<sup>63</sup>, бурые стены, закопчённые кар-

<sup>44</sup> Два слова – над строкой (пп.).

<sup>45</sup> Два слова – над строкой (пп.).

<sup>46</sup> Слово вставлено над строкой (пп.).

<sup>47</sup> Слово вставлено над строкой (пп.).

<sup>48</sup> Три слова – вставка над строкой (пп.).

<sup>49</sup> Союз вставлен над строкой (пп.).

<sup>50</sup> Далее зачёркнуто: «Положение».

<sup>51</sup> Вставлено над зачёркнутым.

<sup>52</sup> Далее зачёркнуто: «Мелкими штрихами в разных местах даётся угнет<ающая> обстановка, (сверху дважды подряд вставлено пп. и зачёркнуто: «серая, будничная». – Н. Н.) противоположная общему праздничному, серая, замызанная обстановка» (сверху вставлено с пп. и зачёркнуто: «привычная и будничная»).

<sup>53</sup> Фамилия героя вставлена над строкой (пп.).

<sup>54</sup> Далее зачёркнуто: «для Невыразимова».

<sup>55</sup> Далее зачёркнуто: «Мелкими штрихами показано».

<sup>56</sup> Вписано над зачёркнутым.

<sup>57</sup> Далее зачёркнуто: «чувствовать общий праздник, т<о> е<сть> присутствие какой-то святой».

<sup>58</sup> Вписано над зачёркнутым.

<sup>59</sup> Слово «особых» подчёркнуто волнистой линией.

<sup>60</sup> Далее зачёркнуто: «Мелкими штрихами в разных местах». Сверху и снизу зачёркнутой записи: «Противоположность между тем и другим создаёт режущий горестный конфликт в душе Невыразимова». И всё вместе зачёркивается многочисленными косыми чертами. Так заканчивается четвёртая рукописная страница. На обороте – верхняя половина официальной бумаги с повесткой дня заседания исполкома Октябрьского райсовета депутатов трудящихся г. Саратова на 7-е июня 1943 г., вручённой «чл<ену> исполкома т<оварищу> Скафтымову».

<sup>61</sup> Здесь зачёркнуто: «замызанный».

<sup>62</sup> Два слова вставлены над строкой (пп.).

<sup>63</sup> Далее зачёркнуто: «и пр<очее>».

низы и пр<очее>. В мыслях и словах Невыразимова раскрыто то, что составляет его постоянную, скучную<sup>64</sup> и неотвратимую жизнь (и это опять лишь в нескольких беглых деталях). А за форточкой звон, шум и оживление. Противоположность между тем и другим создаёт режущий конфликт в душе Невыразимова<sup>65</sup>.

«И чем явственней, – пишет автор<sup>66</sup>, – слышался звон, чем громче стучали экипажи, тем темнее казались бурные стены и закопчённые карнизы, тем сильнее коптила лампа».

Рассказ юмористический. Выражению тоски, в какой находится Невыразимов, [при] даны смешные формы. Замызганная дежурная комната кажется Невыразимову<sup>67</sup> такой пустынной, что ему становится жалко не только себя, но даже таракана... «Я-то отдежурю и выйду отсюда, а он весь свой тараканий век здесь продежурит...» Смешно письмо, какое Невыразимов сочиняет в поздравление своему начальнику. Смешно<sup>68</sup> высказаны его мечты о том, как бы ему хорошо выпить, да закусить, да спать завалиться, смешно он думает о своей неспособности ни к плутням, ни к доносам, ни к воровству... Много смешно. Но при всём том рассказ является типичным не только для юмористики Чехова, но и для его грусти<sup>69</sup>. Кое-где юмор<sup>70</sup> прерывается, грустные чеховские мысли о жизни<sup>72</sup> получают явственное выражение. «Допустим, – думает Невыразимов<sup>71</sup>, – что этот день он провёл бы хорошо, с комфортом, но что же дальше? Всё те же серые стены, всё те же дежурства по найму и поздравительные письма... Невыразимов остановился посреди дежурной комнаты и задумался. Потребность новой, лучшей жизни невыносимо больно защемила его за сердце. Ему страстно вдруг захотелось очутиться на улице, слиться с живой толпой»<sup>73</sup> и пр<очее>... (179)<sup>74</sup>.

В этом рассказе характерно для Чехова:

1) Рассказ застаёт своего героя в<sup>75</sup> таком положении, которое<sup>76</sup> заостряет противоречие между тем, что человек имеет и чего он хочет<sup>77</sup>.

<sup>64</sup> Вставлено над зачёркнутым «жизнь».

<sup>65</sup> Весь абзац зачёркнут тремя косыми чертами, но с левой стороны проведена волнистая линия, вдоль которой рукой А. П. Скафтымова написано «Надо».

<sup>66</sup> Вставлено над зачёркнутым «Чехов».

<sup>67</sup> В обоих случаях исправленная фамилия героя вставлена над опиской «Незнамов».

<sup>68</sup> На «смешно» исправлено после зачёркивания слова «мечты» (было: «Смешны мечты»).

<sup>69</sup> Далее пропущено: «Юмористика».

<sup>70</sup> Далее зачёркнуто: «останавливается, и грустные чеховские мысли о жизни».

<sup>71</sup> Написано сверху над тем же, но зачёркнутым: «и грустные чеховские мысли о жизни».

<sup>72</sup> В рукописи – описка: «Незнамов».

<sup>73</sup> У Чехова: «Ему страстно захотелось очутиться вдруг на улице, слиться с живой толпой, быть участником торжества, ради которого ревели все эти колокола и гремели экипажи. Ему захотелось того, что переживал он когда-то в детстве: семейный кружок, торжественные физиономии близких, белая скатерть, свет, тепло...»

<sup>74</sup> В скобках указана страница цитируемого фрагмента по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. III. Роман и рассказы. 1885. М.; Л.: Госиздат, 1931. С. 179. В томе из скафтымовской библиотеки, переданной в дар НБ СГУ, это место, единственное в рассказе, отмечено знаком. Закончилась пятая рукописная страница. На обороте – нижняя половина названной выше повестки дня.

<sup>75</sup> Далее зачёркнуто: «момент ситуации» и следующие два слова вписаны над зачёркнутым.

<sup>76</sup> Далее зачёркнуто: «застаёт в состоянии лишения чего-то радостного и светлого, застаёт в состоянии обострения».

<sup>77</sup> Вписано поверх зачёркнутого. Далее четырьмя косыми чертами зачёркнут следующий фрагмент:

«2) Данное конкретное положение, в каком находится герой, имеет (над этим словом вставлено «трактовано. – Н. Н.) суммирующий смысл; частные детали, отягощающие [жизнь] положение героя (вставлено с пп. над зачёркнутым. – Н. Н.), трактованы не только как принадлежность данного частного случая, а как нечто длительное, кондовое постоянное, неразлучное со всей жизнью. В сознании героя через данную частную ситуацию подвергается оценке вся жизнь в целом.

3) Сопоставление ведётся В рассказе присутствуют две основных».

2) Вся художественная разработка рассказа сосредоточена на обрисовке эмоциональной противоположности между тем, что в данном положении для героя имеется наиболее постоянного, длительного, повторяющегося<sup>78</sup>, надоевшего и тягостного, и тем, что нарушает обыденность, выходит за пределы привычных будней и вызывает полёт желаний.

3) <sup>79</sup>Через данную частную ситуацию в сознании героя подвергается оценке вся его жизнь в целом<sup>80</sup>. При этом чувство неудовлетворительности жизни соединяется с мыслями о неустранимости препятствий к её исправлению<sup>81</sup>. Рядом с мечтательным порывом параллельно показана неумолимая<sup>82</sup> перспектива его полной неосуществимости. Всё должно остаться по-прежнему.

(Короче сказать: Чехов изображает человека, когда он томится, когда то, что ему представляется светлым, хорошим, счастливым, проходит мимо него<sup>83</sup>.)

Поэтическое, трогательное, светлое и чистое на фоне грубости и серости неприветливой жизни.)

То, что представляется хорошим и светлым, проходит мимо него.

«Святою ночью». «Муж». «Мечты». «Ванька». «Верочка». «Счастье». «Почта». «Поцелуй». «Степь». «Красавицы»<sup>84</sup>.

В рассказе «Мелюзга» эта тема лишь намечена, взята поверхностно, юмористическое задание лишало автора возможности представить<sup>85</sup> состояние героя в его подлинном трагизме. Впечатление тяжёлой стороны жизни нарушается юмористическими представлениями о несложности и примитивности желаний героя и всего его внутреннего мира. Очевидно, для<sup>86</sup> Очевидно, для целей данного рассказа юмористическое задание имело преобладающее<sup>87</sup> значение, серьёзность общей мысли<sup>88</sup> автора отступала на второй план. Рассказ предназначался для юмористического издания («Осколки»).

Драматическая сторона этой темы получает специальное<sup>89</sup> осуществление в дальнейшем творчестве Чехова. С 1886 года она является уже преобладающей, составляя некий постоянный угол зрения автора при разработке эпизодов самого разнообразного содержания. В таких рассказах, как «Муж», «Мечты», «Ванька», «Почта», «Поцелуй», «Счастье», «Святою ночью», – <sup>90</sup>видим присутствие той же самой художественной си-

<sup>78</sup> Далее зачёркнуто: «неразлучного, надоевшего, с каждым днём».

<sup>79</sup> Начало абзаца зачёркнуто: «Перспектива неосуществимости. Оценка всей жизни в целом. Сознание препятствий».

<sup>80</sup> Далее зачёркнуто: «Чувство неудовлетворённости соединяется с сознанием неустранимых». Над этим вписано и тоже зачёркнуто: «Сфера человека. Недовольство собственной жизнью».

<sup>81</sup> Предложение вписано третьим этажом поверх двух зачёркнутых строк.

<sup>82</sup> Два слова вставлены птичкой поверх строки.

<sup>83</sup> Подчёркнуто фиолетовыми чернилами, которыми писался весь текст, слева на полях – вертикальная черта синими чернилами.

<sup>84</sup> Названия произведений в рукописи – без кавычек, каждое подчёркнуто по отдельности фиолетовыми чернилами, слева на полях – вертикальная черта синими чернилами, захватывающая «То, что...».

<sup>85</sup> Далее зачёркнуто: «страдания».

<sup>86</sup> Вставлено над зачёркнутым: «Рассказ не». Закончилась шестая рукописная страница. На обороте – верхняя половина машинописного текста, судя по всему, программы занятий аспирантов 2-го курса (1940-1941 учебного года) с общим количеством часов на каждую дисциплину.

<sup>87</sup> Эта часть предложения вписана над зачёркнутой строкой: «Специфически чеховская грусть лишь моментами прорывается сквозь».

<sup>88</sup> Исправленный вариант «общего смысла».

<sup>89</sup> Над этим словом рукой автора, теми же чернилами, поставлен знак вопроса.

<sup>90</sup> Перед этим зачёркнуто: «легко заметить».

туации: мир серых будней, просвет, зовущий к счастью и красоте, и [конец] неумолимая перспектива безнадежности (продолжение прежних будней).

Во всех этих рассказах положения самые различные, разные люди, разная среда, но всюду<sup>91</sup> точка зрения одна и та же, наблюдательная позиция художника является общей, и конструкция рассказов совпадает в каком-то коренном единстве.

Бал в скучном городишке<sup>92</sup>, с участием случайно остановившихся<sup>93</sup> офицеров, поднимает<sup>94</sup> в обывателях какие-то уснувшие желания и представления об иной, более человеческой, жизни. Наивное упоение<sup>95</sup> забывшейся на время<sup>96</sup> Анны Павловны, жены акцизного, грубо нарушается её мужем, который по злобно-ненавистническому чувству возвращает её к реальности<sup>97</sup> постылых будней («Муж») <sup>98</sup>.

Муж, глядя на согнувшуюся, убитую горем и униженную фигурку жены, напоминает её<sup>99</sup> блаженство, которое его<sup>100</sup> только что раздражало, и переживает победное чувство<sup>101</sup>. Но он и сам несчастлив, мелко, озлобленно несчастлив. Ему хотелось, чтобы не только жена, но и все почувствовали, «как ничтожна, плоска эта жизнь, когда вот идёшь в потёмках по улице и слышишь, как всхлипывает под ногами грязь, и когда знаешь, что проснёшься завтра утром – и опять ничего, кроме водки и кроме карт!»

Бродяга, измученный жизнью, мечтает о возможности нового счастья и покоя на поселении в Сибири<sup>102</sup>. «Под беспорядочным напором грёз, художественных образов прошлого и сладкого предчувствия счастья жалкий человек умолкает и только шевелит губами, как бы шепчась с самим собой». Мечты о счастье заражают и сотских. «Они задумались и поникли головами»... «Сотские рисуют себе картины вольной жизни, какую они никогда не жили»... Мечты прерываются возвращением<sup>103</sup>.

А за мечтой следует опять безотрадная реальность<sup>104</sup>. Сотский<sup>105</sup> Никандр Сапожников – «позавидовал ли он призрачному счастью бродяги или, может быть, в душе почувствовал, что мечты о счастье не вяжутся с серым туманом и чёрно-бурой грязью» – напоминает бродяге о суровой невыполнимости<sup>106</sup> его намерений<sup>107</sup>. Бродяга пугается<sup>108</sup>

<sup>91</sup> Далее зачёркнуто: «царит одно».

<sup>92</sup> Место бала с пп. вписано над строкой.

<sup>93</sup> Далее зачёркнуто: «в городе».

<sup>94</sup> Слово вставлено над зачёркнутым «нарушает».

<sup>95</sup> Определение с пп. вписано над существительным, с которого в первом варианте предложение начиналось.

<sup>96</sup> Два слова вписаны с пп. перед именем героини.

<sup>97</sup> Слово с пп. вписано над строкой, в результате исправлен падеж двух следующих слов (с дательного на родительный).

<sup>98</sup> За скобками – приписка сверху: «1886» и далее в скобках же: «На обороте» (далее в текст включаем абзац, находящийся на обороте страницы. – Н. Н.).

<sup>99</sup> Местоимение с пп. вставлено над строкой.

<sup>100</sup> Далее зачёркнуто: «раздражало в клубе».

<sup>101</sup> У Чехова: «Акцизный шёл сзади жены и, глядя на её согнувшуюся, убитую горем и униженную фигурку, припоминал блаженство, которое так раздражало его в клубе, и сознание, что блаженства уже нет, наполняя его душу победным чувством».

<sup>102</sup> Далее зачёркнуто: «Мечты о счастье заражают и сотских».

<sup>103</sup> Предложение в конце седьмой рукописной страницы осталось незаконченным. На обороте – нижняя половина названной программы занятий для аспирантов, приводится расписание и для 3-го курса. Внизу значится: «Руководитель проф<ессор> А. Скафтымов».

<sup>104</sup> Вписано над зачёркнутым началом новой страницы: «Мечты прерываются возвращением к», при этом окончания дательного падежа следующих слов исправлены на окончания именительного.

<sup>105</sup> Слово вставлено с пп. перед именем героя.

<sup>106</sup> Определение вставлено над существительным.

<sup>107</sup> Вставлено над зачёркнутым «мечты».

<sup>108</sup> Далее зачёркнуто: «от страшных мыслей».

перед страшной правдой. Он и сам её<sup>109</sup> знает<sup>110</sup>. «Он весь дрожит, трясёт головой, и все-го его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили». Путники отправляются дальше. («Мечты», 1886). Дальше «Почта»<sup>111</sup>.

Предмет желаний у всех различный. Каждый по-своему представляет своё счастье<sup>112</sup>. А иногда и совсем этого никак<sup>113</sup> не представляет<sup>114</sup>. Что-то хорошее где-то существует и грезится издали<sup>115</sup>. В фокусе рисунка остаётся [лишь] передача самого состояния томительной неосуществлённости и неосуществимости каких-то желаний<sup>116</sup>, надежд<sup>117</sup> на лучшее. В рассказе «Счастье» речь идёт о кладах, о таинственных<sup>118</sup> неразысканных сокровищах, какие, если их найти, должны явиться<sup>119</sup> источником неисчерпаемого<sup>120</sup> счастья. Предания о кладах, о заветных местах, о талисманах, открывающих желанную тайну скрытых богатств, представлены здесь как воплощение той же всеобщей и<sup>121</sup> невыполнимой мечты<sup>122</sup> о счастье. Передавая их, «старик говорил с увлечением, как будто изливал перед проезжим свою душу...» Зачем ему клад? «Дед, – спрашивает его парень, – а что ты станешь делать с кладом, когда найдёшь его?» «И старик не сумел ответить... За всю жизнь этот вопрос представился ему в это утро, вероятно, впервые...»<sup>123</sup> И когда наутро старик и Санька разошлись и стали по краям отары, их не отпускали мысли о счастье, думали о нём каждый по-своему. Они «стояли у противоположных краёв отары, стояли не шевелясь, как факиры на молитве, и сосредоточенно думали. Они уже не замечали друг друга, и каждый из них жил своей собственной жизнью. Овцы тоже думали...»

<sup>109</sup> Местоимение вставлено с пп.

<sup>110</sup> Далее зачёркнуто: «Его начинает корчить, как гусеницу».

<sup>111</sup> Подчёркнуто теми же чернилами. После этого следует два зачёркнутых тремя косыми чертами абзаца: «Потрясающая (вставлено с пп. над изначально первым словом в предложении. – *Н. Н.*) сила рассказа «Ванька» (сверху: 1886. – *Н. Н.*) состоит в трагическом (вставлено с пп. над зачёркнутым «этом». – *Н. Н.*) наложении трогательного [простого], наивно-ласкового, детски-чистого мира чувств, [с его простыми радостями, где мыслится подлинная жизнь] с его простыми радостями душевного тепла [и кроткого уюта], на мир [житейской грубости, деловой] непобедимой грубой беспощадности.

Письмо Ваньки к дедушке – это тот же порыв к счастью, порыв бессильный, связанный непобедимой реальностью, иллюзорный (слово вставлено с пп. – *Н. Н.*), обречённый на [полную] неотвратимую бесплодность. [Читатель видит, что тяжёлая жизнь Ваньки в том же виде будет продолжена дальше.] Жалобы Ваньки, посланные на деревню дедушке, ничего не изменяет, и завтра, и после будет то же, что сегодня.

После зачёркнутого фрагмента – графический интервал.

В первой публикации статьи этот отрывок, снятый А. П. Скафтымовым, реконструируется, но без воспроизведения зачёркнутых элементов и не на своём месте, а в конце страницы, после наблюдений над рассказом «Счастье» [Гапоненков 1998: 177-178].

<sup>112</sup> Далее зачёркнуто: «В этом отношении Чехов не гонится за какой-нибудь полнотой и программной ясностью. Перспектива желанного у героев Чехова очень смутная».

<sup>113</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>114</sup> Далее зачёркнуто: «В центре рисунка Чехова».

<sup>115</sup> Далее зачёркнуто: «а в чём оно состоит, как оно осуществляется, это остаётся в стороне, тут, кроме обшего предощущения чего-то радостного, светлого, просторного или поэтически трогательного, у героев Чехова сплошь и рядом никакой определённости не бывает. Чехова, очевидно, занимал самый факт».

<sup>116</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>117</sup> Над словом теми же чернилами поставлен вопросительный знак. Далее зачёркнуто: «на радость и счастье».

<sup>118</sup> Вставлено над зачёркнутым «каких-то».

<sup>119</sup> Далее зачёркнуто: «неисчерпаемым».

<sup>120</sup> Вставлено над зачёркнутым «жизненного».

<sup>121</sup> Далее зачёркнуто: «

<sup>122</sup> Два слова вставлены с пп.



Дальше о трогательном и поэтическом «Ванька». «Святою ночью».

После «Святой ночи»<sup>124</sup> «Степь»<sup>125</sup>.

В рассказе «Почта» (1887)<sup>126</sup> совсем нет прямых высказываний о том, что человека томит и чего он хочет, но вся конструкция рассказа направлена к передаче того же впечатления человеческой интимной неустроенности. Под молчаливой угрюмостью почталона рассказ заставляет чувствовать его мысли о<sup>127</sup> долгой жизни, о длинном ряде дней и ночей с постоянными переездами на кожаных почтовых [мешках] тюках при всяких дорогах, во всякую погоду, с приключениями и без приключений<sup>128</sup>. За его раздражением<sup>129</sup> открывается такая невысказанная бессильная тоска о лучшей жизни. Он сердит не на данный случай, а на всю свою жизнь<sup>130</sup>. И рассказ заканчивается обобщающими вопросами: «На кого он сердился? На людей, на нужду, на осенние ночи?» Данный случай лишь обнажил то, что является принадлежностью его общего внутреннего состояния изо дня в день<sup>131</sup>.

После «Почты» – «Счастье»: «Предмет желаний» и пр<очее><sup>132</sup>.

В этом противоречии между тем, что человек имеет, и тем, осуществления чего он в жизни не находит, стороной наиболее обиженной и<sup>133</sup> обойдённой жизнью<sup>134</sup> уже в ранних рассказах является то, что в человеке имеется наиболее трогательного, светлого, чистого и поэтически возвышенного.

2) Потрясающая сила<sup>135</sup> рассказа «Ванька» (1886) состоит в трагическом положении наивно-ласкового, детски-чистого мира чувств мальчика<sup>136</sup> Ваньки на фоне<sup>137</sup> беспощадной грубости, во власти которой он оказался<sup>138</sup>. 1) Письмо Ваньки к бабушке – это тоже

<sup>123</sup> Далее зачёркнуто: «а судя по выражению лица». У Чехова: «И старик не сумел ответить, что он будет делать с кладом, если найдёт его. За всю жизнь этот вопрос представился ему в это утро, вероятно, впервые, а судя по выражению лица, легкомысленному и безразличному, не казался ему важным и достойным размышления».

<sup>124</sup> Так в рукописи.

<sup>125</sup> В рукописи названия рассказов без кавычек, название повести – закавычено. Справа от этой записи ещё более мелким почерком – приписка, обведённая в неровную рамку: «О любви: Егерь. Верочка. О любви после, перед самой Чайкой» (названия произведений тоже без кавычек. – *Н. Н.*). Так заканчивается восьмая страница скафтымовской рукописи о «Чайке» среди повестей и рассказов Чехова. Это – часть незаконченной статьи, опубликованная А. А. Гапоненковым. На обороте – индивидуальный план аспиранта кафедры русской литературы на 1940-1941 год (3 курс) А. Абрамовича, написанный его рукой и датированный 12 сентября 1940 года. Следующие страницы – из новонайденных.

<sup>126</sup> Год вставлен над строкой.

<sup>127</sup> Три слова с пп. – над строкой.

<sup>128</sup> Далее зачёркнуто: «Оживление и неунывающая разговорчивость спутника-студента, едущего в первый раз, когда для него всё вновь. Жизнь берётся опять в её сумме, в обобщающем эмоциональном итоге. Угнетающая ежедневная и многолетняя повторность».

<sup>129</sup> Вставлено с пп над зачёркнутым предложением. Далее зачёркнуто: «рассказ позволяет видеть».

<sup>130</sup> Предложение зачёркнуто, затем подчёркнуто волнистой линией и над ним вписано: «Подчёркнутое надо».

<sup>131</sup> Все четыре предложения вписаны между зачёркнутыми строками.

<sup>132</sup> Указанный фрагмент – на предыдущей рукописной странице. После отсылки к нему – графический интервал в две клетки и абзац, начинающийся с зачёркнутого предложения: «В тех ранних рассказах определилась и ещё одна деталь той же темы Чехова о человеческом счастье».

<sup>133</sup> Два слова – над строкой.

<sup>134</sup> Далее зачёркнуто: «у Чехова».

<sup>135</sup> Определение с пп. вставлено перед существительным.

<sup>136</sup> Слово вставлено над строкой.

<sup>137</sup> Далее зачёркнуто: «беспощадной грубости» и вписанное над этим: «грубой беспощадности».

<sup>138</sup> Предложение зачёркнуто одной тонкой косой чертой.

порыв к счастью,<sup>139</sup> – порыв бессильный, иллюзорный<sup>140</sup>, опять связанный непобедимой реальностью<sup>141</sup>. 3) Жалоба Ваньки, посланная «на деревню дедушке», ничего не изменит. И завтра, и после для него будет то же, что сегодня<sup>142</sup>.

В рассказе «Святою ночью» (1886), целиком построенном тоже на мотивах [бессильного] несостоявшегося и обманутого порыва<sup>143</sup> к какой-то радости<sup>144</sup>, в состоянии тоскующей неудовлетворённости остались трогательные, поэтически возвышенные чувства Иеронима. Чеховская грусть рассказа и состоит именно в том, что поэтический Иероним вместе с умершим другом<sup>145</sup> Николаем, «пересыпавшим свои акафисты цветами, звёздами и лучами солнца», остались<sup>146</sup> обойдёнными, «непонятыми и одинокими»<sup>147</sup>. В «Степи» эти мотивы получили окончательное раскрытие и полную развёрнутость<sup>148</sup>.  
О чём томится

Помешать деловой озабоченности<sup>149</sup>

Подходя к человеку с каким-то внутренним измерителем, Чехов как бы взвешивает его самочувствие и<sup>150</sup> застаёт его в такие моменты, когда сам человек чувствует<sup>151</sup>, что в нём не всё<sup>152</sup> укладывается в его реальную жизнь, что<sup>153</sup> собственная<sup>154</sup> жизнь идёт<sup>155</sup> мимо, и не только мимо<sup>156</sup>, но и вопреки тому, что он считал бы<sup>157</sup> для себя хорошим.

<sup>139</sup> Далее зачёркнуто: «к счастью душевного тепла и уюта, каких он не имеет».

<sup>140</sup> Слово вставлено над строкой.

<sup>141</sup> Далее зачёркнуто: «иллюзорный, обречённый на неотвратимую безысходность».

<sup>142</sup> Судя по всему, порядок следования предложений определён не по ходу записи. После этого абзаца – графический интервал.

<sup>143</sup> Определения с пп. третьим этажом вставлены над существительным.

<sup>144</sup> Всё это вместе, после обозначения года, птичкой вставлено над строкой.

<sup>145</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>146</sup> Слово вписано над зачёркнутым «оказываются».

<sup>147</sup> У Чехова: «Этого симпатичного поэтического человека, выходившего по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпавшего свои акафисты цветами, звёздами и лучами солнца, не понятого и одинокого, я представляю себе робким, бледным, с мягкими, кроткими и грустными чертами лица». Далее фрагмент, каждое предложение которого зачёркнуто поочерёдно косыми чертами: «Что-то дорогое и самое ценное в Иерониме (вписано над зачёркнутым «человеке»). – *Н. Н.*) вынужденно задерживается и не имеет применения. И не только теперь – именно в эту «святую ночь», но и раньше, и после.

Таким образом, в творчестве Чехова, ещё до «Степи», определилась специфическая для него сосредоточенность на [темах одинокого будничного страдания от] обнажении\* того, что человека томит (вписано над зачёркнутым; звёздочка – в рукописи. – *Н. Н.*) его обычно-обиходном (сверху, с пп.: «длительно-изживаемом») состоянии, что в нём заслоняется чем-то иным, но неизменно живёт и ждёт (слово с пп. вставлено сверху), и ищет выхода.

\*сосредоточенность на передаче (слово вставлено над зачёркнутым «обыкновенных». – *Н. Н.*) постоянных, но скрытых порывов к невыполненному счастью не обнажается.

После этого – графический интервал.

<sup>148</sup> Далее приписка из двух строк внизу страницы, первые два слова которой написаны красным карандашом, затем обведённым синим, вторая строка написана синим и подчеркнута тем же карандашом.

<sup>149</sup> Закончилась девятая рукописная страница (первая из новонайденных). На обороте тетрадного листа в клетку – правая половина плана работы аспиранта кафедры русской литературы А. Ф. Будникова на 1940–1941 учебный год.

<sup>150</sup> Далее зачёркнуто: «видит, что в человеке не всё».

<sup>151</sup> Часть предложения после предыдущей сноски вписана над зачёркнутыми словами.

<sup>152</sup> Вставка над строкой.

<sup>153</sup> Далее зачёркнуто: «в нём всегда остаётся (слово вставлено с пп. – *Н. Н.*) что-то неохваченным жизнью и потому тоскующим человек».

<sup>154</sup> Слово вставлено над последними зачёркнутыми.

<sup>155</sup> Далее зачёркнуто: «не только».

<sup>156</sup> Вставка с пп. сверху перед «но».

<sup>157</sup> Далее зачёркнуто: «в жизни».

Но сказать это применительно к Чехову ещё мало. Человек вообще внутренне больше живёт не тем, что у него есть, а тем, чего у него нет. И об этом пишет вся мировая литература<sup>158</sup>. Важна сфера желаний. Для Чехова характерно, что он этим интересуется как состоянием, как принадлежностью жизненного самочувствия, длительно<sup>159</sup>. Специфика чеховского рассказа и повести, о каких здесь идёт речь, состоит, помимо всего иного, в самом<sup>160</sup> содержании тех чувств<sup>161</sup>, о неудовлетворённости которых токуют его герои.

<sup>162</sup>Эту сферу неудовлетворённости чеховских героев<sup>163</sup> обозначить какой-нибудь общей формулой едва ли возможно<sup>164</sup>. У Невыразимова («Мелюзга»)<sup>165</sup> одни желания, у Ваньки другие, у бродяги («Мечты») четвёртые, у Иеронима совсем иное, как будто непохожее ни на что предыдущее. Однако, при всём разнообразии и неуловимости тех индивидуальных порывов, за которыми следит Чехов, всё же можно в них заметить нечто общее, и для Чехова в особенности характерное<sup>166</sup>.

У Чехова речь идёт о духовной неудовлетворённости<sup>167</sup>, о недостатке<sup>168</sup> каких-то светлых, чистых, трогательных и красивых чувств, без которых жизнь представляется грубой, неудобной, скучной, серой и бессодержательной. Если речь идёт о преодолении бедности<sup>169</sup>, материальных недостатков, связанности человека<sup>170</sup> физическими лишениями, материальной нуждой<sup>171</sup>, взятой в её самом элементарном и вопиющем виде, то [всё же] и в этих, наиболее простых случаях, Чехов включает в содержание мечты такие элементы<sup>172</sup>, для которых<sup>173</sup> числительное<sup>174</sup> относительное довольство является менее необходимым условием и средством. Материальная зависимость Невыразимова в «Мелюзге», или почтальона в «Почте», или ребёнка Ваньки<sup>175</sup> тем и ужасна, что лишает их элементарно-человеческих<sup>176</sup> радостей [уют] духовного уюта. Потрясающая сила рассказа «Ванька» состоит в трагическом наложении наивно-ласкового, детски-чистого мира чувств ребёнка<sup>177</sup> на фон беспощадной житейской грубости, во власти которой

<sup>158</sup> Предложение с пп. вставлено над следующим.

<sup>159</sup> Предложение вписано между строк.

<sup>160</sup> Далее зачёркнуто: «характере тех желаний».

<sup>161</sup> Вписано над зачёркнутым: «той мечты».

<sup>162</sup> В начале абзаца по отдельности зачёркиваются первые слова двух предложений: «При всём разнообразии и неуловимости    Обозначить эту».

<sup>163</sup> Далее зачёркнуто: «едва ли возводили».

<sup>164</sup> Далее зачёркнуто: «Однако при всём разнообразии и неуловимости».

<sup>165</sup> Далее зачёркнуто: «тоскует».

<sup>166</sup> На узкой полоске левого поля, перпендикулярно этому абзацу и предыдущему, приписка: «Трудно не только в силу разнообразия, но и в силу неуловимости, неопределённости. Трудно взять в жизнь».

<sup>167</sup> Подчёркнуто синими чернилами.

<sup>168</sup> Сверху зачёркнуто вставленное с пп.: «и неудовлетворении».

<sup>169</sup> «О бедности» – в птичке над строкой, перед этим вставлено «о преодолении», лишний предлог зачёркнут.

<sup>170</sup> Два слова с пп. вставлены над следующими.

<sup>171</sup> Далее зачёркнуто: «взятой в самой элементарной».

<sup>172</sup> Далее зачёркнуто и подчёркнуто волнистой линией теми же чернилами: «которые возвышаются над материальным довольством».

<sup>173</sup> Далее зачёркнуто: «материальное доволь<ство>».

<sup>174</sup> Вписано над зачёркнутым.

<sup>175</sup> Последний пример с пп. вписан над строкой.

<sup>176</sup> Вставлено в птичке после зачёркнутого «духовных».

<sup>177</sup> Вставлено над зачёркнутым «мальчика».

он оказался<sup>178</sup>. В рассказе «Святою ночью»<sup>179</sup>, в состоянии тоскующей неудовлетворённости томятся трогательно-поэтические [возвышенные] чувства Иеронима. Чеховская грусть рассказа и состоит в том<sup>180</sup>, что этот поэтический Иероним<sup>181</sup> вместе со своим другом, умершим Николаем, «пересыпавшим свои акафисты цветами, звёздами и лучами солнца», оказались обойдёнными, «непонятыми и одинокими».

Именно эта мысль о заброшенности и забитости в человеке его духовно-возвышенного существа лежит в основе всей творческой разработки повести «Степь»<sup>182</sup>.

В том же смысле томящего желания<sup>183</sup> какой-то духовной наполненности и красоты, приподнимающейся над миром обычного<sup>184</sup>, в рассказе «Поцелуй» чуть тронута тема о любви. После случайного<sup>185</sup> поцелуя неизвестной женщины Рябович чувствовал, «что в его жизни совершилось что-то необыкновенное, глупое, но чрезвычайно хорошее». Он мечтает<sup>186</sup>, рисует «своё счастье». А когда трезвая реальность рассеяла мечты, «его жизнь показалась ему необыкновенно скудной, убогой и бесцветной».

Повесть «Степь», как и все только что названные рассказы, говорит о счастье, которого люди не имеют и о котором всегда тоскуют. По всей конструкции, по всем деталям расстановки<sup>187</sup> фигур и общего рисунка повесть исключительно типична для творчества Чехова<sup>188</sup>.

Чехова интересует состояние человека в его обычном самочувствии, в буднях жизни<sup>189</sup>. Повесть бессюжетна. Здесь нет событий<sup>190</sup>. Все лица обрисованы, главным образом, под вопросом: как каждый из них чувствует себя в себе, т<о> е<сть><sup>191</sup> как переживает свою жизнь в смысле общего эмоционального тонуса, доволен ли он, что его томит?<sup>192</sup> В веренице пережитых самых простых и обычных впечатлений встречаются поводы и моменты, где находит себе выражение присутствие скрытой и тоскующей неудовлетворённости<sup>193</sup>. На фоне зовущих степных далей показана трудность, серость,

<sup>178</sup> Далее зачёркнуто: «В том и беда, что наиболее обиженной, обойдённой жизнью, уже и заглушаемой жизнью, является в человеке то, что в нём имеется наиболее».

<sup>179</sup> Далее зачёркнуто: «целиком построенном тоже на моменте заглушаемого жизнью порыва к какой-то радости».

<sup>180</sup> Подчёркнуто теми же чернилами, волнистой линией.

<sup>181</sup> После «что» – вставка с пп. над следующими словами.

<sup>182</sup> Закончилась десятая рукописная страница (вторая из новонайденных). На обороте – левая сторона того же плана работы аспиранта А. Ф. Будникова.

<sup>183</sup> Вставлено над зачёркнутым «противопоставления».

<sup>184</sup> Эта развёрнутая конструкция вставлена с пп. перед изначальным вариантом предложения, открывающего страницу.

<sup>185</sup> Определение с пп. вставлено над существительным.

<sup>186</sup> Далее зачёркнуто: «он страдает от своей».

<sup>187</sup> Слово вставлено над зачёркнутым «общего».

<sup>188</sup> Далее с красной строки зачёркнуто: «Повесть бессюжетна». NB: На обороте страницы находится аналогичный фрагмент, зачёркнутый одной косой чертой: ««Степь», как и все только что названные рассказы, говорит о счастье, которого люди не имеют и о котором всегда тоскуют. (И здесь уже совершенно ясно определено, какого именно счастья, по Чехову (вставка фамилии с пп. – *Н. Н.*), недостаёт людям). По всей конструкции, по всем деталям расстановки фигур и общего рисунка повесть исключительно типична для творчества Чехова».

<sup>189</sup> Далее зачёркнуто: «И здесь нет событий».

<sup>190</sup> Оба предложения вставлены между строк.

<sup>191</sup> Сокращение с пп. – над строкой.

<sup>192</sup> Далее зачёркнуто: «Событий нет».

<sup>193</sup> Далее зачёркнуто три предложения, но под вторым – пунктирная черта теми же чернилами, что означает отмену действия (на месте его поставим <...>. – *Н. Н.*): «Поводы к выражению тоскующего чувства. <...> Два главных лица повести – Кузьмичёв и о<тец> Христофор».

бесцветность жизни человеческой<sup>194</sup>. Жизнь бедна чувствами<sup>195</sup>. Богатые (Кузьмичёв, Варламов)<sup>196</sup> поглощены хлопотами о наживе, бедные (крестьяне, объездчики)<sup>197</sup> забиты суровым<sup>198</sup> трудом и постоянной нуждой. Высшие радости красоты и духовной человечности никому не ведомы. Никто не знает счастья. Счастьем дышит лишь одна природа. «В трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах» и пр<очем>» с. 217<sup>199</sup> до: «богатство её и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые, никому не нужные»<sup>200</sup>.

1) Но все о чём-то грезят, чего-то ждут. Все хотят какой-то «настоящей жизни», не зная, где она<sup>201</sup>.

2) Когда обозники<sup>202</sup> увидели Константина, влюблённого и «счастливого до тоски», «всем стало скучно и захотелось тоже счастья».

3) <sup>203</sup>Скучает Пантелей, задумчивый старик<sup>204</sup>, переживший свою страшную жизнь и, тоскуя, покорно дожидаящийся смерти, скучает Емельян, страстный любитель пения<sup>205</sup>, изуродованный болезнью и страдающий от своей хрипоты и отсутствия голоса, скучает Дымов, чувствующий, как жизнь проходит мимо, и не знающий, куда девать свою удаль и нерастрач<енную> силу<sup>206</sup>.

4) «Жизнь страшна и чудесна», и каждый о ней по-своему «думает в одиночку»<sup>207</sup>.

В рассказе «Красавицы» опять<sup>208</sup> та же ситуация. На фоне серой обыденности дан

<sup>194</sup> Предложение зачёркнуто вместе с предыдущим и последующим, но под ним – пунктирная черта теми же чернилами, что означает отмену действия.

<sup>195</sup> Далее зачёркнуто: «Одни проходят мимо. (над этим: «У богатых жизнь. Кузьмичёв, Варламов». – *Н. Н.*) Жизнь проходит. Люди не знают радостей. Жизни, поглощённые деловыми заботами о достатке, о наживе».

<sup>196</sup> Фамилии героев вставлены с пп. над строкой.

<sup>197</sup> Слова в скобках птичкой вставлены над строкой.

<sup>198</sup> Слово вставлено над зачёркнутым «постоянной».

<sup>199</sup> Страница указана по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. VI. Повести и рассказы. 1887-1889. М.; Л.: Госиздат, 1931. С. 217.

<sup>200</sup> У Чехова: «И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полёте ночной птицы, во всём, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа даёт отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознаёт, что она одинока, что богатство её и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь её тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»

<sup>201</sup> Предложение вписано над зачёркнутым: «Все скучают. Думают в одиночку».

<sup>202</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>203</sup> Зачёркнуто вставленное над первым словом: «Нежность».

<sup>204</sup> Эти два слова с пп. вставлены над строкой.

<sup>205</sup> Вставлено над зачёркнутым «попеть».

<sup>206</sup> Наблюдения под цифрой «3» следуют после тех, что под «1», стрелкой указано их перемещение на соответствующее место.

<sup>207</sup> Далее – графический интервал почти в две клетки, после которого – два зачёркнутых абзаца, первый зачёркнут построчно, затем оба – тремя косыми чертами:

«[Жизнь обычная, серая, деловая примеривается Чеховым к самым отдалённым и высоким идеалам духовной ясности, полноты, чистоты и красоты чувств.]

О каком идеале счастья людского у Чехова идёт речь, это трудно обозначить. Трудно не потому, что у Чехова на этот вопрос нет ответа, а потому, что самые (окончание множественного числа исправлено с единственного: было «самый [идеал], вместо этого с пп. над строкой: «представления, относящиеся к этой области». – *Н. Н.*) по своему содержанию трудно поддаются [словесному] теоретической формулировке. [На этот вопрос отвечает поэзия.] Об этом говорит поэзия. И Чехов отвечал поэтическим творчеством».

<sup>208</sup> Далее зачёркнуто: «речь идёт».



просвет, открывающий в<sup>209</sup> самых разных людях<sup>210</sup> томлящие желания счастья, какого они не имеют. В чём должно состоять это счастье? Где оно? Ответ даётся лишь эмоциональной краской охватившего всех порыва. Каждый по-своему чувствует далёкость своей жизни от тех конечных, высоких и чистых желаний, которые пробуждаются красотой. И сам автор – молодой человек, и его дедушка, и [хохол]<sup>211</sup> погонщик лошадей на гумне<sup>212</sup> и кучер Карпо, и офицер, и старик-кондуктор – все переживают по-разному охватившую их при виде красоты грустно-волнующую и тоскующую<sup>213</sup>, зовущую тревогу<sup>214</sup>. Все по-своему тоскуют о том, как жизнь<sup>215</sup> далека от<sup>216</sup> счастья.

Позволим себе взять из рассказа только одну цитату. В этом небольшом абзаце в миниатюре сказалась общая<sup>217</sup> композиция чеховских рассказов с нашей темой о счастье.

«Около нашего вагона ... далеко, как до неба»<sup>218</sup>.

Состояние<sup>219</sup> кондуктора воспроизводит обычное для Чехова положение того, что человек имеет, при<sup>220</sup> неустроенности и грубости [тяжёлой] его усталой и суровой<sup>221</sup> жизни и при его собственной<sup>222</sup> внешней и моральной недостаточности и пр<очем><sup>223</sup>, – и тем, что человек<sup>224</sup> хотел бы для себя иметь хорошего<sup>225</sup>, светлого, [чистого] просторного<sup>226</sup> и открытого для чистых чувств. С этими двумя взаимно наложенными противоречиями<sup>227</sup> неразложимо соединяется и третий элемент: мысль о далёкости<sup>228</sup> и неосуществимости

<sup>209</sup> Далее зачёркнуто: «людях».

<sup>210</sup> Пять слов между причастиями, включая зачёркнутое, с пп. вставлены вправо над строкой.

<sup>211</sup> Закончилась одиннадцатая страница рукописи, третья из новонайденных. На обороте тетрадного листа в клетку – Протокол заседания экзаменационной комиссии, составленный профессором А. П. Скафтымовым. По русской литературе (приводится три вопроса) экзаменуется аспирант С. М. Гранин. Председателем комиссии назван заместитель директора Пединститута по учебной части профессор Н. Ф. Познанский. А. П. Скафтымов был профессором пединститута с 1931-го по 1948 год.

<sup>212</sup> Уточнение с пп. вставлено над строкой.

<sup>213</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>214</sup> Далее – зачёркнуто: «С какой высоты Чехов оценивает жизнь, о каком счастье у него идёт речь, к каким сокровенным идеалам примеривается у него обычная, серая, усталая».

<sup>215</sup> Далее зачёркнуто: «их грёзам».

<sup>216</sup> Далее зачёркнуто: «от той <два слова нрзб.> ясности и светлого уюта».

<sup>217</sup> Слово вставлено над зачёркнутым «обычная».

<sup>218</sup> Многогочием обозначен пропуск в рукописи. У Чехова: «Около нашего вагона, облокотившись у загородку площадки, стоял кондуктор и глядел в ту сторону, где стояла красавица, и его испитое, обрюзглое, неприятно сытое, утомлённое бессонными ночами и вагонной качкой лицо выражало умиление и глубочайшую грусть, как будто в девушке он видел свою молодость, счастье, свою трезвость, чистоту, жену, детей, как будто он каялся и чувствовал всем своим существом, что девушка эта не его и что до обыкновенного человеческого, пассажирского счастья ему с его преждевременной старостью, неуклюжестью и жирным лицом так же далеко, как до неба».

<sup>219</sup> Слева от начала абзаца, на полях – небольшой крест, означающий, видимо, зачёркивание, косая черта, захватывающая три строки (включая слово «просторного»), и поверх неё теми же чернилами: «плохо».

<sup>220</sup> Предлог вставлен над зачёркнутым «с его», вслед за чем все окончания существительных творительного падежа исправлены на окончания предложного.

<sup>221</sup> После зачёркнутого слова – вставка с пп. поверх строки.

<sup>222</sup> После «жизни» – вставка с пп. поверх строки.

<sup>223</sup> Вставлено над зачёркнутым «неблагообразии», смена рода существительного повлекла исправление окончаний у прилагательных.

<sup>224</sup> Далее зачёркнуто: «ничего бы иметь» и вставленное над этим «прежде всего».

<sup>225</sup> Два слова с пп. вставлены над строкой.

<sup>226</sup> Далее зачёркнуто: «поэтического (над ним – «открытого». – Н. Н.), таким и радостного чувствам».

<sup>227</sup> Четыре слова с пп. вставлены над строкой.

<sup>228</sup> Вставлено над зачёркнутым: «сознание невозможности».

взволнованней<sup>229</sup> мечты. Всколыхнувшийся момент проходит, и жизнь продолжается<sup>230</sup> по-прежнему<sup>231</sup>. Рассказ заканчивается словами: «Знакомый кондуктор вошёл и стал зажигать свечи»<sup>232</sup>.

Рассказы «Гусев» (1890), «Бабы» (1891), «В ссылке» (1892)<sup>233</sup> при разном жизненном материале сохраняют тот же<sup>234</sup> общий тип<sup>235</sup>. Суровая, [несправедливая] и злая сторона жизни освещается путём наложения на то трогательное и светлое, что составляет для человека самое<sup>236</sup> дорогое и что грубо уродуется человеческой несправедливостью и насилием. В центре и фокусе творческого внимания автора находится тягостность и бессилие<sup>237</sup> тоскующего порыва<sup>238</sup> к далёкому счастью, грубо отодвинутому жизнью<sup>239</sup>. ([Гусев] Умиравший Гусев. Бесспорно<sup>240</sup> тоскую<щий> татарин). «Бабы царство» – новый вариант жизни без счастья<sup>241</sup>. Жизнь молодой женщины, обладательницы миллионов, но в тоске, без душевных радостей<sup>242</sup>.

Передать: дать не в хронологии, а в системе.

1. «Мелюзга», «Муж», «Мечты»<sup>243</sup>, «Почта», [«Гусев»], «Ванька»<sup>244</sup>, «Гусев», «Бабы», «В ссылке».

2. [«Почта»], «Счастье». «Степь». «Красавицы». «Дом с мезонином».

3. Любовь: «Егерь». «Шуточка». «Верочка». «Поцелуй»<sup>245</sup>. «Рассказ NN»<sup>246</sup>. «Бабы царство». «Три года».

4. «Скупная история». «Чёрный монах»<sup>247</sup>.

<sup>229</sup> Вставлено над зачёркнутым: «всей бесплодно волнующей».

<sup>230</sup> Далее зачёркнуто: «в прежнем виде».

<sup>231</sup> Предложение вписано между строк.

<sup>232</sup> После этого – графический интервал.

<sup>233</sup> Годы проставлены над названиями.

<sup>234</sup> Два слова с пп. вставлены над строкой.

<sup>235</sup> Далее зачёркнуто название рассказа: «Бабы царство».

<sup>236</sup> Вставлено над зачёркнутым: «способно составить счастье».

<sup>237</sup> Вставлено над зачёркнутым «состояния».

<sup>238</sup> Далее зачёркнуто: «(Гусев о возможном, но грубо о невозможном счастье)».

<sup>239</sup> Вставлено над зачёркнутым и вместо него.

<sup>240</sup> Слово с пп. вставлено над строкой.

<sup>241</sup> Далее зачёркнуто: «Структура рассказа “Скука жизни” при богатстве, но при отсутствии».

<sup>242</sup> Предложение вписано над зачёркнутым, между строк. После этого – графический интервал.

<sup>243</sup> Далее зачёркнуто: «“Почта”, “Счастье”».

<sup>244</sup> Три названия, включая «Гусева», – над двумя зачёркнутыми.

<sup>245</sup> Над зачёркнутым «Рассказ».

<sup>246</sup> Имеется в виду «Рассказ госпожи NN» (1887).

<sup>247</sup> В рукописи все названия – без кавычек. Последняя – двенадцатая – рукописная страница заполнена примерно на две трети. На обороте тетрадного листа в клетку – правая сторона плана занятий аспиранта А. Ф. Будникова, составленного на 1940-1941 учебный год.

## «А ты всё-таки Ермолай»: комментарий к дневниковой записи А. П. Скафтымова

Чудом уцелел и опубликован в филолого-журналистской серии «Известий Саратовского университета» (2005, том 5) дневник А. П. Скафтымова, который он вёл в 1937 году.

Арест по диковинному доносу, ссылка в карагандинские лагеря жены, Ольги Александровны, и внезапное, тяжкое, медленное угасание у него на руках единственного их сына Павлуши, студента первого курса механико-математического факультета Саратовского университета... Неизлечимая болезнь. Отчаянно безуспешные попытки сопротивления ей... Горькие мысли: была бы рядом она, каким-то чудом смогла бы спасти сына...

Отношения Александра Павловича и Павлуши проникнуты трогательной теплотой особых стремлений и чувств. Это больше чем взаимное притяжение и понимание. Это беззаветная, трепетная и вместе предельно скупая на экспрессивные выражения любовь, которой не нужно много слов. Она отмечена глубокой душевной нерасторжимостью, опытом взаимного мужественного одоления предельно драматических обстоятельств жизни...

Читать этот дневник не просто – комок к горлу... Обоим понятна безысходность ситуации. Слабые, едва различимые проблески надежды, и снова – неумолимая правда... «Когда высоко поднималась температура, были отчаяние и ужас. Должно быть, и у него это было, хотя внешне он всегда ровный, говорит о своей болезни, как будто она не его, а какая-то посторонняя, и он ей посторонний. Но это только его сдержанность, а внутри у него болит, болит. Я это знаю, чувствую. Вижу по его доброй, милой, нежной и со мною жалостливой (к себе и ко мне) улыбке» [Скафтымов (2) 2005: 42-43].

А вот дневниковый фрагмент, который привлёк осторожное моё внимание: «Зашёл я к нему. Мальчик отвернулся к стенке, и слёзы у него льются, льются. Молчит мальчик. Потом тихонько взял меня за руку и прошептал, не глядя на меня: “А ты всё-таки Ермолай”. Мальчик, мальчик, откуда у тебя у маленького столько деликатности, сдержанности, внутренней глубокой понятливости. Милый Павлушенька, друг мой незаменимый» [Скафтымов (2) 2005: 46]. Из дневника А. П. Скафтымова. Запись от 26 февраля 1937 года. 3 часа ночи... В ночь на 11 марта Павлуши не станет.

\* \* \*

«А ты всё-таки Ермолай». С детства близко знавшая семью Скафтымовых доцент филологического факультета Саратовского университета К. Е. Павловская напишет: «Почему Павлуша психологически сближает отца с литературным героем и именно с Лопахиным? Видимо, ответ надо искать в исследованиях Александра Павловича о Чехове, где идёт речь о сложности внутреннего мира человека с “тонкой, нежной душой”» [Павловская 2005: 51].

Александр Павлович Скафтымов – купец Ермолай Лопехин? Что их сближает? Что за существенно важные жизненные ценности и приметы человеческого характера привычно ассоциативно связывались в скрытом от постороннего слуха семейно-разговорном быту Скафтымовых с чеховским Ермолаем Лопехиным?

А. П. Скафтымов в статье «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” А. П. Чехова» (впервые опубликована в 1946 году) заключал, что у каждого персонажа

пьесы «имеется внутри что-то эмоционально дорогое и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих» [Скафтымов 2007: 323]. Кто он, новый хозяин вишнёвого сада? Какие наблюдения и повороты исследовательской мысли связаны с Ермолаем Лопахиным? Что представляет собой «эмоционально дорогое» у чеховского героя?

Почти всем действующим лицам пьесы присуще ощущение «внутренней личной неустроенности» [Скафтымов 2007: 346]. Они пребывают в каком-то загадочно прекраснородушном оцепенении... Вишнёвый сад продаётся за долги. Они словно бы погружены в странный сон... Со дня на день пройдут торги. Всеобщая сказочная завороченность и близорукая уклончивость... Приближается семейная их катастрофа. В ответ – почти детская, обезоруживающая, не от мира сего беспомощность... Конечно же, тревожные предчувствия не оставляют их. Лопахин то и дело пытается вразумить, объяснить, поддержать: «Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишнёвый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода» [С XIII, 205]. На что в глубине души они надеются? Вдруг всё само собой устроится, уладится, образуется? Лопахин твердит одно и то же: «Решайтесь же! Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет» [С XIII, 205]; «Надо окончательно решить – время не ждёт» [С XIII, 218]. На чудо надеются? На ярославскую тётушку? Утрачено чувство самосохранения? Нескладные люди, равнодушные к собственной беде?

И кроме наступающей на них общей беды у каждого, как водится, «своя боль, свои заботы, своя мечта». Их всех характеризует «невывраженность волнующих чувств и мыслей» [Скафтымов 2007: 331]. И что особенно ценно, «у них это не заслоняет чувства жизни других людей, не лишает их какой-то своей доли отзывчивости и сдержанности» [Скафтымов 2007: 337].

Ермолай Лопахин – один из них. Он не чужд лирических (элегических) медитаций. Он тоже сентиментален, он склонен к глубоким душевным переживаниям. Но именно Ермолай один от них от всех заметно отличается... Он не в состоянии понять странное, рассредоточенное поведение людей, на которых «не действуют столь для него очевидные доводы к благоразумному и выгодному исходу из их затруднений» [Скафтымов 2007: 317]. Он их убеждает, а в ответ – в лучшем случае рассеянное молчание. Он изо всех сил вызывает к их рассудку – его с грустным изумлением слушают и не слышат. Он их умоляет предпринять что-то вполне определённое, но остаётся непонятым. Лопахин: «Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных, я ещё не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продаётся, а вы точно не понимаете» [С XIII, 219].

К вишнёвому саду у Лопахина свои, и тоже непонятные другим, чувства. Чуткий к жизненным переменам Ермолай Лопахин один в пьесе не теряет реальной надежды, не расстаётся с жизненной перспективой, ищет спасения, рассудительно приглашает к осмысленному, как ему кажется, поступку, один ставит вполне различимую цель и последовательно (с известной долей риска) действует ради её достижения. На этом свете «обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне конфликтно» [Скафтымов 2007: 345]. И Лопахин, как никто другой, эту конфликтность ощущает и пробует, как может, одолеть.

В нем нет ничего общего с привычным литературным образом предприимчивого стяжателя. Его устремления («Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут

новую жизнь») субъективно доброжелательны и направлены «на цели общественного благоустройства» [Скафтымов 2007: 323]. Ему дано отчётливое понимание надвигающейся беды. Лопахин – Раневской и Гаеву: «Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!» [С XIII, 219]. «Он хороший человек», – говорит о нём Любовь Андреевна [С XIII, 209].

У Ермолая поразительно глубокая боль отчаяния и безнадёжности... Никто его по-настоящему не любит и не слышит... Да и в купеческом его деле рядом с ним люди совсем иного состава крови. Лопахин: «Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей» [С XIII, 223-224].

Что за отношения связывают его с Варей? Варя права: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон...» [С XIII, 201]. А. П. Скафтымов подытоживает: «Они нравятся друг другу, но остающаяся между ними непреодолимая неслаженность мешает прямому обращению, и чувства прикрываются подшучиванием (“Ме-е-е...”, “Охмелия, иди в монастырь”) и внешней показной неприязнью (Варя грозит кулаком, замахивается палкой). Подлинное проникает и сюда; и реплика, начатая “сердито и насмешливо”, иногда заканчивается ласково и мягко» [Скафтымов 2007: 331].

Лопахин и Варя небезразличны друг другу. Но со стороны Ермолая Алексеевича решительно не хватает побудительной энергии, инициативного слова и шага... Так и проходят они мимо, вроде бы и готовые к откровенному объяснению, которое так и не случится, несмотря даже на старание Раневской: «Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю!» [С XIII, 250]. Недостает для них чего-то главного. Или что-то мешает. Варя рыдает. Лопахин внешне сдержан, но в глубине – раздирающая душу драма. Близким привычно кажется, что он любит Варю: «А н я (*обнимает Варю, тихо*). Варя, он сделал предложение? (*Варя отрицательно качает головой*.) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждёте?» [С XIII, 201]. В самом деле, чего они ждут? Варя что-то знает или смутно догадывается: «У него дела много...» Довод малоубедительный, и она самоубийственно добавляет нечто сокровенное и очень для себя тяжёлое: «...ему не до меня... и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть...» [С XIII, 201].

\* \* \*

Но зачем он, Лопахин, здесь, в доме Раневских? Что его сюда тянет? Что им движет? Автор пьесы глубоко упрятал от равнодушных и невнимательных глаз главное содержание жизни своего героя: Ермолай Лопахин влюблён в Раневскую. Он в этом доме – только ради неё.

С его признаний начинается пьеса. Вот-вот, с минуты на минуту, приедет Раневская... Лопахин делится своим волнением с горничной Дуняшей: «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Лёгкий, простой человек». И дальше воспоминание, с которым он, по всей видимости, никогда не расстанется. Пятнадцать лет ему было, как (не в первый и не в последний раз) отец покойный ударил его кулаком по лицу, кровь пошла из носу: «Любовь Андреевна, как сейчас помню, ещё молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоинику, вот в этой самой комнате, в детской. “Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживёт...”» [С XIII, 197]. И снова: «Узнает ли она меня? Пять лет не видались» [С XIII, 199].

Вместе с Лопахиним Раневскую после продолжительной разлуки встречают брат её Гаев, приёмная дочь Варя, Симеонов-Пищик, Дуняша, Фирс. Она целует брата, Варю, Дуняшу. Каждому находит что сказать. Варя «по-прежнему всё такая же, на монашку



похожа». И Дуняшу она узнала. И привычные фразы Гаева пробует вспомнить: «Жёлтого в угол! Дуплет в середину!». И Фирсу ласкового слова не пожалела. Лопахина же она словно бы не замечает. Отчего? Простая небрежность или какая-то внутренняя с её стороны скованность и неловкость? Он короткой репликой пробует принять участие в разговоре: «Да, время идёт» [С XIII, 203]. Никакой реакции. Лопахин не выдерживает и напоминает о себе вполне определённо: «Мне сейчас, в пятом часу утра, в Харьков ехать. Такая досада! Хотелось поглядеть на вас. Поговорить... Вы всё такая же великолепная». Ни слова в ответ. Лопахин близок к отчаянию. Он с новой силой и страстью продолжает нервнo-напряжённый монолог: «Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно всё равно. Пускай говорит» [С XIII, 204]. Чем вызван внезапный порыв самоуничужения? Лопахина здесь никто не слышит. Куда ему «со свиным рылом в калашный ряд», «мужик мужиком» [С XIII, 198]! Для них он и свой, и чужой. И для Раневской? Отчасти, да. Чего же хочет Лопахин, к чему устремлён? «Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде». И дальше следует главное признание: «Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл всё и люблю вас, как родную... больше, чем родную» [С XIII, 204].

Его слова звучат как откровенное и отчаянное признание в сильном и стойком чувстве. «Как прежде» – это его разгоряченная фантазия или... сладостная явь, которую он не в состоянии забыть? Бог весть... Во всяком случае, сильное чувство его даёт ему право на эти признания... «Я забыл всё» – не про её ли романы с другими говорит он? И снова Лопахин: «Мне хочется сказать вам что-нибудь очень приятное, весёлое...» И собравшись с духом, предлагает ей разумный план-«проект» спасения вишнёвого сада, усадьбы, её самой: «Прошу внимания!» И дальше – про то, как надо разбить пока ещё ей принадлежащую огромную землю на дачные участки и отдавать эти участки в аренду [С XIII, 205]. «Я вас не совсем понимаю, Ермолай Алексеич», – рассеянно говорит она в ответ. Он старательно объясняет ей ещё раз, подробнее, детальнее: «Одним словом, поздравляю, вы спасены». Нужна только самая малость: «снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишнёвый сад...» В этот момент она встрепенётся: «Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишнёвый сад» [С XIII, 205]. «Милый мой» – нейтрально-разговорное обращение, смягчающее своё категорическое несогласие с его проектом, или эмоционально вырвавшееся вдруг выражение давней нежной привязанности?

Все отношения Раневской к Лопахину даны скрыто, в полутонах. Вот, например, в речи Любови Андреевны, в тот самый момент, когда в финале она побуждает Лопахина объясниться с Варей, появляется одна неслучайная, на мой взгляд, пауза, отмеченная многоточием. Раневская обращается к Лопахину: «Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексеич; я мечтала... выдать её за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь» [С XIII, 250]. Мечтала... о чём? Что за глоток воздуха? Что за многоточие? Она взволнована, она переводит дыхание?... В театре Чехова каждая пауза скрывает бездну противочувствий.

Да и брат Раневской Леонид Андреевич Гаев уверен, что их общее семейное спасение придёт... от Лопахина: «Твоя мама поговорит с Лопахиним; он, конечно, ей не откажет» [С XIII, 213]. И не отказал бы, заговори она с ним на эту тему... Но разговора такого не будет: она не станет просить его о помощи. Подспудная мысль о парижском любовнике и о чём-то ещё, для нас недоступном, не оставляет её...

И он, Ермолай, мечту свою несбыточную лелеющий, не в состоянии оказывается уберечь от погибели ту, которую любил и любит тихо, сильно и беззаветно. Любовь Андреевна уходит-уезжает в безнадежное никуда. И Варя, он понимает, по его вине, несчастна. И сам он бесприютен, неустроен и одинок... Лопахин испытывает очень сложные чувства: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернёшь теперь. *(Со слезами.)* О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» [С XIII, 240-241]. Скафтымов сдержанно и скупно замечает: «В роли Лопахина есть тоже свои лирические моменты, где он раскрывается в субъективном пафосе» [Скафтымов 2007: 318-319]. И вновь – про «субъективно оправданную и по-своему серьёзную лирику Лопахина». Своё внимание Скафтымов сосредоточивает на «мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании, о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих» [Скафтымов 2007: 321].

\*\*\*

Я помню, как нам, студентам-четверокурсникам филологического факультета Саратовского университета в 1960 году доцент кафедры русской литературы Лидия Павловна Медведева читала спецкурс «Драматургия А. П. Чехова». Скафтымов был её непосредственным учителем. Она сразу же объявила, что читать будет «очень близко к Скафтымову», обстоятельно соблюдая логику его мысли и даже опираясь непосредственно на собственные, аккуратные, педантично оформленные, подробные записи его лекций. Л. П. Медведева показывала нам портрет Скафтымова (он в ту пору уже вышел на пенсию, на факультете не появлялся) и с некоторой долей свойственного ей простодушия настойчиво и призывно добавляла: «Правда, похож на Чехова?! Правда, похож?! Очень похож на Чехова!» А когда дошла в финале курса до «Вишневого сада», то заметила, что Скафтымов в своих университетских лекциях о пьесе Чехова был значительно полнее и подробнее, чем в статье о комедии, что комментировал он последовательно действие за действием, сцену за сценой. И сделала важное для нашей темы уточнение (воспроизвожу по собственной записи): «Александр Павлович рассказывал о Лопахине особенно трогательно, как о любимце Чехова, как о главном герое комедии – человеке в высшей степени честном, благородном и сердечном...»

Писать в сталинские годы откровенно сочувственно о классовом враге, о социально чуждом новой эпохе чеховском персонаже – купце-приобретателе было более чем затруднительно. Новейшие советские исследователи как раз и обвиняли Чехова в том, что «у него не было решительности в осуждении ни дворянства, ни буржуазии (смягчённые образы Раневской и Лопахина)» [Скафтымов 2007: 314]. Скафтымов же писал о героях «Вишневого сада» в полной гармонии со смыслом и тоном чеховской пьесы, в полном внутреннем согласии с тем, как их нежно и трепетно представил сам автор комедии. Писал, быть может, утаивая нечто глубоко сокровенное, что открывалось ему в Лопахине. Но это сокровенное могло быть и, вероятнее всего, было предметом волнующих душу домашних разговоров с самыми близкими людьми, включая и сына Павлушу.

Сохранился ещё один фрагмент раннего дневника Скафтымова, в котором Александр Павлович делится своими мучительными раздумьями, слишком сильно (и, разумеется, **невольно**) напоминающими невыразимую боль чеховского Лопахина. Дневниковые записи Скафтымова, датированные 1916 годом, посвящены истории любви Александра Павловича к Ольге Александровне Знаменской-Ворошиловой [Скафтымов (1) 2005: 36-42], впоследствии ставшей его женой и матерью Павлуши. В этом глубоко личном доку-

менте запечатлены светлые и тревожные состояния его души, страстные переживания, связанные с крепнущим день ото дня проникновенным и драматически сложным чувством к будущей жене. Сосредоточенно чуткий читатель чеховского «Вишнёвого сада» оценит внезапно и явственно возникающие параллели и ассоциации. Вот несколько предельно кратких и экспрессивно насыщенных дневниковых записей:

«Ищу встреч, даже, кажется, смущаюсь. Скучаю. Огорчаюсь неожиданным её отсутствием».

«Разница лет <...> А внутренне ведь мы во многом понимаем друг друга <...> Конечно, у ней иная жизнь, чем у меня, иные дорогие мелочи облекают её душу, у ней иные страдания, у ней столько ценного в прошлом, такого близкого, дорогого, вся душа полна милым прошлым. Где же, в чём же могут быть общие точки. Могу ли я быть нужен ей <...>».

«В душе ужасная сумятица. <...> Она старше меня, вдова. И в этом вся “неестественность” и затруднения. Если она меня любит, можно всем этим пожертвовать. Больше твёрдости, ясности, нужно это в скором же времени определённо установить и определить дальнейшие отношения».

«Мне себя надо взять в руки. Я без неё не живу и с ней не живу. Я в пустоте. Отсюда тоска, нудность жизни, бесцветность, равнодушие ко всему».

«Люблю по-прежнему сильно, печально и как бы робко. Последнее, кажется, признак истинности чувства».

«Да, удивительное чувство. Логика ни йоты. Наперекор всякому объяснению. Вот хочется к ней и только. Быть, сидеть, разговаривать (о чём, не важно), ласкать, грустить».

«Хочется быть с ней, не ради чего-нибудь впереди, а только это, только вот сейчас быть с ней, больше ничего, будущего нет».

«Деньги нужны, чтобы жить, двигаться... и т. д. А ради чего двигаться, напрягаться? – Чтоб иметь деньги на продление ненужности, надрыва, утомления, нудности, иногда нервной трёпки, иногда тупой скуки и пр. Что лучше: скука или надрыв, вынужденное напряжение? И то и другое нелепо. Только этим жить нельзя. Чем же, однако, живу? Есть какие-то просветы. Она».

У человека подобной эмоционально-экспрессивной нервной энергии, подобной силы чувств, деликатности, требовательности к себе, на самом деле, много общего с чеховским героем.

К. Е. Павловская вспоминает: «Часто предметом семейных обсуждений у Скафтымовых было что-то из творческих замыслов Александра Павловича, судьбы литературных героев, их место в реальной жизни. Некоторые персонажи постепенно приобретали образы живых людей и органически входили в сознание членов семьи. Павлуша неизменно участвовал в этих беседах и, вероятно, немало из них для себя извлёк» [Павловская 2005: 51].

*Ермолай*, в устах сына Скафтымова, – высшая, мудрая, очень светлая и доверительная человеческая оценка. Пронзительная. Ермолай – тот, кто в этом мире близких людей, в мире Вишнёвого сада всё остро, тонко и нежно чувствует, всё пробует понять, любит бескорыстно и безответно, действует отчаянно и сгоряча. Но сделать ничего примиряющего, спасительного для всех (и для себя самого!) не может и оттого искренне, до боли страдает... Он и в минуты лихорадочной радости, в часы триумфа страдает, смотрит на себя со смущением, снисхождением и досадой. Он берёт, по словам А. П. Скафтымова, «тон иронии к собственному нечаянно распутившемуся размаху» [Скафтымов 2007: 319].

Человек дела и мечтатель – одновременно.  
Неприкаянный, он щедр, застенчив и неловок, умён, добр и несчастлив...  
«А ты всё-таки Ермолай».

### **Литература**

*Павловская К. Е.* Послесловие // Известия СГУ. Новая серия. Серия филология. Журналистика. Саратов: Изд-во СГУ, 2005. Т. 5. С. 49-52.

*Скафтымов А. П.* (1) «Быть перед собой честным...» Дневник 1916 года // Известия СГУ. Новая серия. Серия филология. Журналистика. Саратов: Изд-во СГУ, 2005. Т. 5. С. 36-42.

*Скафтымов А. П.* (2) «И я пишу к тебе. Пусть хоть это останется». Дневник 1937 года // Известия СГУ. Новая серия. Серия филология. Журналистика. Саратов: Изд-во СГУ, 2005. Т. 5. С. 42-49.

*Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вст. ст. В. В. Прозорова. М.: Высш. шк., 2007. (Классика литературной науки.)

## Письма А. П. Скафтымова к Ю. М. Лотману

Переписка молодых «тартуанцев» 1950-х – 1960-х годов (моя и Ю. М. Лотмана) с А. П. Скафтымовым сохранилась, к сожалению, очень плохо. Больше всего (и, очевидно, в полном объеме) сохранились в домашнем архиве 12 писем Александра Павловича ко мне (слава Богу, они недавно с краткими комментариями опубликованы: А. П. Скафтымов. Письма к Б. Ф. Егорову (1952-1964) // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 231-234).

Из-за больших потерь в домашнем архиве А. П. Скафтымова исчезли письма к нему Ю. М. Лотмана и сохранились всего два моих письма 1959 года: от 17 января и 22 ноября (горячо выражаю благодарность А. В. Зюзину, заместителю директора научной библиотеки Саратовского университета, за присылку мне их копий; первое письмо раскрывает загадочную строку в письме Александра Павловича ко мне от 22 января 1959 года: «Книгой, конечно, распоряжайтесь, как Вам угодно. Мое ли это дело!»; я решил, что кто-то мне прислал еще, кроме подаренного, экземпляр книги А. П. Скафтымова; а на самом деле, оказывается, мое объяснение – фантазия, вот что я писал 17 января 1959 года о книге «Статьи о русской литературе» (см. ниже письмо 1 об этой книге): «...выписал по “Книга – почтой”»; в первую очередь – хочу послать Мазону, Гранжару, Эджертоу (они мне дарили свои книги). Но без Вашего согласия не буду», – вот на что уклончиво ответил Александр Павлович!).

Итак, письма Ю. М. Лотмана не сохранились; писем же к нему А. П. Скафтымова сохранилось четыре (три письма и открытка). Благодаря постоянно любезной помощи Т. К. Шаховской, сотрудницы русской части рукописного отдела научной библиотеки Тартуского университета, где хранится значительная часть Лотмановского архива, я получил копии этих документов и публикую их.

Чрезвычайную текстологическую ценность представляет письмо 2: теперь все последующие издания статьи А. П. Скафтымова о Кутузове должны включать эти выпущенные начала двух глав.

1.

23. III. 1959

*Многоуважаемый Юрий Михайлович!*

*Приношу Вам сердечную благодарность за доброе внимание и за очень ценные для меня, обильные подарки<sup>248</sup>. Все Вами присланное при самом малом просмотре уже увлекает серьезностью исследования. Буду читать все с исключительным интересом.*

*Всего хорошего! Будьте здоровы!*

*Уважающий Вас А. Скафтымов.*

*Посылаю Вам книжку со своими статьями<sup>249</sup>.*

<sup>248</sup> Очевидно, Ю. М. Лотман послал А. П. Скафтымову свою книгу «А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени» (Тарту, 1958) и изданные им в Большой серии «Библиотеки поэта» «Стихотворения» А. Ф. Мерзлякова (Л., 1958), а также отгиски статей.

<sup>249</sup> «Статьи о русской литературе» (Саратовское книжное издательство, 1958). Раньше эту книгу автор подарил и мне с надписью: «Борису Федоровичу Егорову с новогодним приветом. А. Скафтымов. Саратов. 8. I. 1959».



Адрес на конверте: «Тарту Эст. ССР. Лоотусе, 13, кв. 9. Юрию Михайловичу Лотману».

Обратный адрес: «Саратов, Камышинская, 111, кв 8. Скафтымов А. П.»

Почтовый штемпель Саратова: 24-3 59.

Почтовый штемпель Тарту: 28-3 59.

2.

3. X. 1959

*Дорогой Юрий Михайлович!*

*Благодарю Вас за добрый отклик на мою статью о Кутузове<sup>250</sup>.*

*Вы пишете, что статья Вас, в частности, заинтересовала «по методу решения вопроса». Если Вы интересуетесь этой стороной дела, то для Вас, может быть, будет небезразлично узнать, что в начале двух глав по случайным обстоятельствам отпали по несколько строк.*

*Глава 2 должна начинаться словами:*

*«Во всем, что говорится о Кутузове в тексте романа, нет никакой непоследовательности».*

*Глава 3 должна начинаться так:*

*«Крупнейшие факты из истории написания романа показывают, что Толстой сознательно использовал свои источники, в частности, для того, чтобы защитить и идейно обосновать особый характер деятельности Кутузова».*

*Я несколько жалею, что эти строчки отпали. Они подчеркивали бы ведущую нить статьи.*

*Шлю Вам сердечный привет и пожелание всего хорошего.*

*Ваш А. С.*

<sup>250</sup> «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого “Война и мир”» // Русская литература. 1959. № 2. С. 72-94.

К сожалению, мы не знаем отклик адресата на эту статью. Но сохранился мой отзыв в письме к А. П. Скафтымову от 22 ноября 1959 г. (думается, что тот отклик близок к этому):

«Статья Ваша крайне интересна, как и все, что выходит Вашего в свет. И дело не только в научных открытиях (переоценка образа, сравнение с Гегелем и т. п.) и в подчеркивании важного методологического момента – необходимости рассматривать слитно художника и мыслителя, хотя все это и само по себе значительно. Но для меня не менее (если не более) важна и другая сторона: нравственная, если уж пользоваться терминами XIX века.

Дифференциация трудов (и авторов соответственно) сейчас, мне кажется, ведется мысленно каждым из нас не столько по общеметодологическим проблемам (как будто бы все уже марксисты!), сколько по отношению к человеку, к “антропологизму” XIX века и т. п.

И Ваш нравственный подтекст (“не на то, чтоб убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их”) мне представляется чрезвычайно современным и очень-очень мне близким.

Большое Вам спасибо за радость».

3.

18. II. 1960.

*Дорогой Юрий Михайлович!*

*Сердечно благодарю Вас за статью о Галинковском<sup>251</sup> и за отзыв о 56 т. «Уч. зап.» СГУ<sup>252</sup>. Галинковский предстал для меня в бóльшей отчетливости и в бóльшей значительности.*

*Пожалуйста, передайте мою большую благодарность Бор. Фед. Егорову за доброе внимание.*

*Будьте здоровы!*

*Ваш А. Скафтымов.*

4.

7. V. 1961.

*Дорогой Юрий Михайлович!*

*Поздравляю Вас с праздником 1 мая, душевно желаю Вам хорошего здоровья и полного благополучия во всем. Благодарю за память и внимание.*

*Ваш А. Скафтымов.*

Открытка; на обороте текста письма – картина П. Н. Крылова «Розы».

Адрес: «г. Тарту, Эст. ССР. Лоотусе, 13, 9. Юрию Михайловичу Лотману».

Почтовый штампель Саратова: 8-5 61.

Почтовый штампель Тарту: 11-5 61.

<sup>251</sup> Лотман Ю. М. Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 230-256.

<sup>252</sup> Рецензия, совместно с Б. Ф. Егоровым: «Ученые записки Саратовского гос. университета». Т. 56, вып. филологический. В честь заслуженного деятеля науки РСФСР д-ра филол. наук, профессора Александра Павловича Скафтымова. Саратовское книжное издательство, 1957 // «Известия АН СССР», отд. лит. и яз., 1959. Вып. 6. С. 539-542.

## II. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОТ ПУШКИНА ДО ОСТРОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

О. А. Хвостова

### А. П. Скафтымов о трагическом в произведениях Пушкина («Цыганы», «Борис Годунов»)

Пушкиниана занимает особое место в наследии А. П. Скафтымова. Пушкинские записи исследователя были опубликованы, начиная с 1999 года, по инициативе и под непосредственным руководством Е. П. Никитиной. В статье «Пушкинская тема в трудах и днях А. П. Скафтымова» она замечает, что «Скафтымов не был пушкинистом», но в течение многих лет в процессе чтения университетского историко-литературного курса выработал концепцию, «свои взгляды на творческую биографию Пушкина», отраженные в его рабочих тетрадях [Никитина 2000: 5]. Среди всех черновых материалов «записи к лекции» «дают представление об итогах длительных наблюдений, размышлений, историографических изучений, являя собой некий синтез, целостную формулу пушкинского гения» [Никитина 2000: 5].

В «Записях к лекции о Пушкине» Скафтымов формулирует единую концепцию пушкинского творчества, опровергая привычное представление о преимущественно светлой стороне его поэзии: «Все наиболее крупные и заметные произведения Пушк<ина> оканчиваются трагической незавершенностью и неисполненностью человеческих желаний, диссонирующим, непримиренным и непреодоленным, чаще всего трагическим конфликтом» [Скафтымов 2000: 22]. Скафтымов приводит «перечень “концов”» в поэмах «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Полтава», «Медный всадник», трагедии «Борис Годунов», романе «Евгений Онегин», «маленьких трагедиях», повестях «Пиковая дама», «Капитанская дочка», свидетельствующих о том, что «“солнечный” Пушкин не только не закрывал глаз перед трагическим в жизни, но преимущественно о нем и думал» [Скафтымов 2000: 23].

«Прямым или косвенным источником» непреодолимого горя, несчастья, катастрофы, заключенных в каждом из сюжетов названных произведений, являются не внешние силы, а сами персонажи: Пленник, Алеко, Зарема и Гирей, Борис, Онегин, Мазепа и Мария, Петр, Германн, Пугачев. Трагичность, по мысли Скафтымова, заложена и укоренена в столкновении, несовместимости самых «естественных и законных человеческих чувств» [Скафтымов 2000: 23].

Записи Скафтымова носят в основном краткий тезисный характер, подробнее рассмотрены образы Алеко и Бориса как первопричины кровавых преступлений, изображенных в «Цыганах» и трагедии «Борис Годунов». По логике ученого, «в “Цыганах” столкнулись во взаимном пересечении свободные порывы чувств Земфиры и Алеко, и поэма оканчивается катастрофой» [Скафтымов 2000: 23]. Индивидуальное я несет в себе зерно разрушения, и при всей законности свободных порывов личных страстей они оказываются несовместимыми с такими же свободными чувствами другой личности. Любовный поединок между Алеко и Земфирой завершается трагически – двойным убийством.

«Трагический жизненный элемент» [Скафтымов 2000: 25], открытый Пушкиным в южных поэмах, становится сюжетной основой стихотворного романа «Евгений Онегин», трагедии «Борис Годунов», поэмы «Полтава». Скафтымов выделяет «Бориса Годунова» как новый этап в раскрытии трагического начала в пушкинском творчестве. Кровавая развязка трагедии, в отличие от романтических поэм, является результатом не стихийных порывов и страстей персонажей, а «волевого намерения» Бориса, сознательно разрешенного им себе преступления во имя высоких целей. Причем преступные стремления, зло, исходящее от Бориса, имеют сложную мотивировку, оправданную благими помыслами и «общим благородством его личности».

Напомню, как происходила работа Пушкина над этими двумя произведениями. «Цыганы» – переходная поэма, задуманная на юге в январе 1824 года и завершенная 10 октября в Михайловском. В 1825 году Пушкин пишет не вошедший в печатный текст поэмы монолог Алеко над колыбелью сына. «Цыганы» вышли из печати только в 1827 году. Почти одновременно с окончанием поэмы в декабре 1824 года поэт приступает к написанию первых сцен трагедии «Борис Годунов», закончив ее 7 ноября 1825 года. П. В. Анненков одним из первых высоко оценил пушкинскую трагедию, подробно исследовал ход работы над «сценой летописца Пимена», который прерывался несколько раз: «С первого монолога Пимена, со стиха “Немного слов доходит до меня...”», Пушкин покидает летописца, набрасывает строфу из “Цыган”, стихотворение “Сожженное письмо”, XVII и XXIII строфы “Евгения” (4 главы) и возвращается к нему с пророческим сном Григория» [Анненков 1984: 145].

При очевидной хронологической близости между последней «южной» поэмой и исторической трагедией существуют внутренние связи на уровне сюжета, композиции, обусловленные общим развитием пушкинского творчества, его движением от романтического периода к зрелому этапу. 1824 год – поворотный, это время мучительных поисков, быстрого преодоления кризиса романтического художественного мышления, признания поэтом объективных законов жизни, зависимости индивидуальной судьбы от общего «хода вещей» и в целом – пробуждения в пушкинском творчестве особого духовного начала, по сути христианского, обретенного в Михайловском.

Сюжетно-композиционное построение «Цыган» принципиально отличается от структуры «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана». Это многогеройная поэма. Драматический элемент в ней усилен введением дополнительных персонажей (старого цыгана – «антагониста» Алеко, молодого цыгана – любовника Земфиры). В «Цыганах» нет привычного членения текста на песни или главы. Условно в тексте можно обозначить две событийные части, разделенные временным отрезком в два лета. Сюжет наполнен неожиданными поворотами. Действие развивается динамично, очень напряженно, преобладая над авторским повествованием. Поэма делится на одиннадцать сцен, границы которых обозначены композиционно и графически – чертой. Повествовательное

начало поэмы вытесняется драматической формой, с диалогами действующих лиц.

«Цыганы» – драматическая поэма. Непривычная для нее драматизация изложения любовного сюжета выдвигает на первый план конфликт, противоборство трех персонажей в любви, как на уровне сюжета, так и на уровне метатекста (Алеко – Земфира – молодой цыган; отец Земфиры – Мариула – ее любовник). Читатель соотносит два любовных треугольника. Мотив измены в сюжете заранее предreshен. Только история Алеко и Земфиры разрешается катастрофически.

Об особой жанровой природе «Цыган», поэмы, возникшей из «лирической драмы», убедительно писал Вячеслав Иванов. Ее перипетии зависят от чувств, стремлений, переживаний протагонистов действия. Этапы взаимоотношений Алеко и Земфиры – следствие стихийных порывов бушующих «роковых страстей», которые нарастают и сталкиваются в неразрешимом трагическом конфликте. Структура «Цыган» соотнесена со «скрытой хорической структурой» [Иванов 1995: 198] древней трагедии, выдвигавшей «женский тип» как индивидуальное начало хора. Вяч. Иванов воссоздает музыкальную партитуру поэмы, центральная роль в которой отводится женским персонажам – «синтетическому типу Цыганки» [Иванов 1995: 198]. Земфира и Мариула, носительницы глубокого любовного чувства, вносят в поэму «лирическую» энергию, переходящую, по словам Вяч. Иванова, в заключительный трагический аккорд: «всеобщую неизбежность “роковых страстей”» [Иванов 1995: 198]. Старик цыган выполняет функцию предводителя хора – носителя соборного общинного сознания.

Вяч. Иванов усматривает «внутреннюю связь» между завершением «Цыган» и замыслом первых сцен «Бориса Годунова», в частности, сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» [Иванов 1995: 202]. На уровне сюжета эта связь выражается в соотнесении, «родственности» «в поэтической обрисовке» двух образов – летописца Пимена и старика цыгана. На протяжении всего действия старик цыган – активно действующее лицо, противопоставленное Алеко. С самого начала отец Земфиры принимает выбор дочери, дружелюбно встречает незнакомца, но предвидит испытания, сложность вживания европейца в табор. Он по-отечески предупреждает юношу, рассказывая ему «повести» о «святом старике», изгнаннике Рима, и о «самом себе». Как только в отношениях Алеко и Земфиры наступает перелом, старик цыган утешает обоих, пытается усмирить мстительные страсти избранника своей дочери. В отличие от Алеко, который «ревнив и зол», цыган нежен душой («Утешься, друг, она дитя»), но он не смог предотвратить беду. Алеко не выдерживает испытания любовью. Обуреваемый «противуречивыми» страстями, он совершает преступление. Пушкин показал трагедию индивидуализма как «болезнь века» и ужасные, губительные последствия, которые она за собой влечет. «Противуречие страстей» – коренная причина конфликта в поэме и вина трагических героев. Безудержная, своевольная страсть Земфиры стала причиной ее гибели. Гордыня Алеко нарушает мирную жизнь цыганского табора, приносит смерть и приводит его к одиночеству.

Трагическая ситуация углубляется в решающей сцене объяснения между Алеко и отцом Земфиры. «Повесть» старика о Мариуле выявляет нравственную сущность характера Алеко: «Да ты не поспешил / Тотчас вослед неблагодарной / И хищникам и ей, коварной, / Кинжала в сердце не вонзил?» Он не приемлет измены и не способен прощать. Оба героя говорят как будто на разных языках. Любовная страсть Алеко переросла в жажду мести. Он не может смириться с доводами старика. Последние в этой сцене рассуждения Алеко о своем праве вершить суд, насладиться уничтожением спящего врага делают кровавую развязку неизбежной. Перед читателем возникает зримая картина убийства еще до того, как оно произойдет на самом деле. Алеко предстает в страшном



облике. Изощренная жестокость ситуации, которую он заранее «проигрывает» в своем воображении, кажется ему вполне естественной и законной: «Внезапный ужас пробуждения / Свиристым смехом упрекнул, / И долго мне его паденья / Смешон и сладок был бы гул».

В текст поэмы входят две драматические сцены встречи любовников. Первая состоит из кратких реплик диалога Земфиры и молодого цыгана. Между двумя сценами свиданий входит авторское повествование о сне Алеко. Но и здесь действие преобладает над описанием. Это своеобразная развернутая ремарка. Она предваряет вторую решающую сцену свидания, в которую вмешивается Алеко, основной участник любовного треугольника, соперник цыгана и обманутый муж.

В предшествующих южных поэмах события обрываются внезапно, в «Цыганах» они развертываются в большую финальную сцену. Кульминация подается в драматической форме. Драматизация повествования убыстряет сюжетный ритм. Развязка представляет собой напряженное драматическое действие и неторопливое подробное повествование о событиях, последовавших за сценой убийства. Символично место действия – «обесславленная могила».

Алеко беспощадно, хладнокровно расправляется с соперником, а потом и с Земфирой. Он выступает в роли судьи, Земфира и молодой цыган становятся жертвами его преступной страсти. Из всех любовных эпизодов повествователь удален, так как в них преобладает форма диалога и драматических сцен. В финале авторская интонация усиливается в печальной картине похорон, в описании психологического состояния двух антагонистов – Алеко и старика цыгана. Непреодолимое противостояние героев не только по отношению к счастью, но и к несчастью представлено в финале. Отец Земфиры безропотно, безмолвно несет свое горе. Высота нравственного духа, проявленная в финальном монологе старика цыгана («Прости, да будет мир с тобою»), созвучна христианским заповедям смирения и прощения.

В эпилоге содержится программное философское обобщение. Идея трагической неизбежности «роковых страстей» и «судеб» формулируется как общий закон жизни, от которого нет защиты ни в цыганском таборе, ни в цивилизованном мире.

В одной из ключевых сцен трагедии «Борис Годунов» «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» также противопоставлены образы Пимена и Григория Отрепьева. Среди исследователей сложилось представление о том, что «один принадлежит прошлому, традиции, средневековой системе ценностей, другой – будущему, новому времени, новой европеизированной культуре...» [Лотман, Виरोлайн 2009: 148]. Поэтому изображенные в трагедии события, деяния Бориса попадают «в точку пересечения двух разнонаправленных векторов», обретая «в высшей степени парадоксальную перспективу» [Лотман, Виरोлайн 2009: 149]. С другой стороны, «сказания» летописца обращены в будущее, к потомкам.

Архиепископ Анастасий соотносит образы Пимена и Григория как ключевые в сюжете трагедии: «Последний воплощает в себе еще не преобразенную мирскую стихию, вторгшуюся под сень тихой обители; весь во власти своих страстей, он лишен духовной свободы и по своему нравственному облику так же мало походит на своего старца, как тихое сияние лампы на дымящее пламя костра» [Архиепископ Анастасий 1998: 93].

Сцена в келье, напечатанная в «Московском Вестнике» 1 января 1827 года, стала известна читателям ранее всей трагедии [Пушкин 1935: 410]. В «Письме к издателю» журнала М. П. Погодину Пушкин досадовал, что «люди умные обратили внимание на политические мнения Пимена»: «...сей характер всё вместе нов и знаком для русского

сердца» [Пушкин 1962: 283]. Он выбрал «трогательное добродушие древних летописцев», черты, «пленившие» поэта в «старых летописях»: «простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие можно сказать набожное, к власти царя, данной им богом, совершенное отсутствие суетности...» [Пушкин 1962: 283].

Пимен благословляет молодого послушника Григория, по-отечески утешает, наставляет, призывает «смирять себя молитвой и постом», предупреждая об опасности «бесовских мечтаний», искушений «грешного света», ничтожности мирской суеты: «Не сетуй, брат, что рано грешный свет / Покинул ты, что мало искушений / Послал тебе всевышний...».

В Григории же «младая кровь играет», он не может смириться с участью «бедного инока», жаждет покинуть обитель, чтобы «тешиться в боях», «пировать за царскою трапезой», познать все радости жизни. Молодой послушник и мудрый старец говорят как будто на разных языках. Григорий не внял наставлениям духовного отца и впоследствии ловко воспользовался его рассказом об убиенном царевиче Димитрии в своих авантюрных политических интригах. Григорий отрекается от своей веры, вступает на путь самозванца, являясь одним из инициаторов и виновников масштабных кровавых преступлений, смутного времени, смерти Бориса Годунова, убийства наследника престола.

Будущий самозванец сосредоточен на личных интересах, однако его приговор Борису («И не уйдешь ты от суда мирского, / Как не уйдешь от божьего суда») оказывается провидческим, так же как и слова Пимена в отношении народа: «Прогневали мы бога, согрешили: / Владыкою себе царевийцу / Мы нарекли». В «социально-политической проблематике» трагедии Скафтымов выделяет особую «роль народа» как «объективного носителя справедливости», в финале трагедии прозревающего, безмолвно осуждающего кровавые деяния Бориса, преступления Самозванца, политические притязания бояр. Виной всему, как убедительно показано в записях Скафтымова, не стихийные силы, а «волевое намерение» участников кровавых злодеяний, осложненное «благородными помыслами» и желанием «оправдания и признания» [Скафтымов 2000: 24]. В последующих трактовках образа Бориса также подчеркивается значение его волевых усилий: «он тот, через кого проходит слом времен, кто сознательно и целенаправленно меняет сложившийся ход вещей, <...> исходя из личной воли, из личных, индивидуальных своих достоинств и возможностей, он бросил вызов освященному церковью и привычному для народа порядку вещей, самовольно пресёк династию Рюриковичей...» [Лотман, Виролайнен 2009: 147].

Вина и преступление Алеко в поэме «Цыганы» ограничены пространством цыганского табора, не столь масштабны по своим последствиям, как кровавые деяния Бориса Годунова. Однако обозначенные параллели между отдельными событийными линиями и персонажами двух произведений подтверждаются выводом Скафтымова о «созвучии» в композиции и идейном смысле пушкинских творений. Рядом с персонажами, стихийно или сознательно творящими зло, всегда стоят «напоминающие фигуры», кроткие, нежные, заботливые, олицетворяющие добро, «побеждающую силу жизни» [Скафтымов 2000: 26]. В «Цыганах» подобной фигурой является старик цыган, в трагедии «Борис Годунов» – отец Пимен. Такова «внутренняя связь» «Цыган» и «Бориса Годунова».

## Литература

Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 130-152.

Архиепископ Анастасий. Духовные прозрения Пушкина в драме «Борис Годунов» // «В краю

чужом...». Зарубежная Россия и Пушкин / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Филина. М., 1998. С. 91-96.

*Иванов В.* О «Цыганах» Пушкина // *Иванов В.* Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 196-222.

*Лотман Л. М., Виротайнен М. Н.* «Борис Годунов» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. СПб., 2009. С. 138-177.

*Никитина Е. П.* Пушкинская тема в трудах и днях А. П. Скафтымова // Филология. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 5. Пушкинский / Отв. ред. Ю. Н. Борисов, В. Т. Клоков. Саратов, 2000. С. 5-21.

*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 7. Драматические произведения. М., 1935.

*Пушкин А. С.* «<Письмо к издателю «Московского вестника»>» // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М., 1962. С. 280-284.

*Скафтымов А. П.* «Записи к лекции о Пушкине» / Публ. А. А. Гапоненкова, К. Е. Павловской // Филология. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 5. Пушкинский / Отв. ред. Ю. Н. Борисов, В. Т. Клоков. Саратов, 2000. С. 22-27.

## Поздний Островский и Пушкин

Преемственные связи творчества А. Н. Островского с драматургией А. С. Пушкина на материале исторических пьес 1860-х годов рассматривались в целом ряде работ 1950-х годов. А. И. Ревякин среди «ценных» называл исследование Б. П. Городецкого «Драматургия Пушкина» и статью В. А. Бочкарева «Островский и русская историческая драма» [Ревякин 1974: 28]. Во второй половине 1950-х годов к той же проблематике обращалась М. М. Уманская [1957: 305-306; 1958: 83-95, 349-352]. В статье «Народ в исторических пьесах А. Н. Островского» автор емко подытожила результат своих наблюдений, придя к выводу, что Островский развивал пушкинскую традицию, оставаясь в ее русле [Уманская 1974: 191].

Бочкарев и Уманская, будучи аспирантами А. П. Скафтымова, во многом восприняли его методологию и методику анализа художественных произведений. Их работы отличаются вниманием к истории текста, учет отзывов о произведении в критике, хорошая осведомленность в его интерпретации исследователями, внимание к эстетическим взглядам художников слова.

Свой вклад в разработку темы «Островский и Пушкин» внесли фольклористы. Исследователи еще в 1920-е и 1940-е годы отмечали включение Островским в свои пьесы 1860-70-х годов бытующих в народе пушкинских текстов. Указывалось на исполнение Кучумовым в комедии «Бешеные деньги» (1870) «Подражания» Пушкина («Лобзай меня! Твои лобзанья...») [Чернышев 1929: 316]. Чаще обращали внимание на стихотворение Пушкина «Романс» («Под вечер, осенью ненастной»), вошедшее в песенный обиход народа во многом через посредство лубочных картинок. В пьесе «Шутники» (1864) первые восемь строк его пела уличная певица под аккомпанемент шарманки (д. II, явл. 4). Фольклористы зачисляли А. Н. Островского в свои ряды: они констатировали, во-первых, фиксацию драматургом самого факта проникновения в народ «сентиментального “Романса”»; во-вторых, указание на путь его популяризации; в-третьих, передачу его «упрощенной морфологии» [Синюхаев 1924: 37-38]. А. И. Орлов увидел в искажениях певицей пушкинского текста проявление костромского говора. Исследователь замечал при этом, что «пренебрежительное отношение критики к пушкинскому “Романсу” Островский едва ли разделял» [Орлов 1948: 14-15]. Т. М. Акимова в статье 1975 года не только подтвердила наличие неоднократно отмечавшихся исследователями общих у Островского с Пушкиным принципов в разработке исторической тематики, но увидела проявление этой общности в фольклористических принципах «как в исторических пьесах, так и в произведениях о современности» [Акимова 2001: 157].

Тема «поздний Островский и Пушкин» затрагивалась в работах исследователей, преимущественно интересовавшихся взглядами Островского как теоретика искусства. Б. В. Варнеке отмечал близость эстетических взглядов драматурга к пушкинским, проявившуюся в его «Застольном слове о Пушкине» в связи с открытием в Москве памятника поэту в 1880 году [Варнеке 1923: 55]. На близость эстетических взглядов Островского к пушкинским, проявленную в завершенной в 1881 году «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время», обращал внимание Б. П. Городецкий [Городецкий 1953: 354-355]. Т. М. Акимова обращала внимание на высокую оценку в этой речи народности творчества Пушкина [Акимова 2001: 157].

Декларированный драматургом в его юбилейной речи о Пушкине 1880 года и в его «Записке...» 1881 года близкий к пушкинскому взгляд на искусство в целом и драматическое в частности нашел свое творческое воплощение в завершенной к 1883 году пьесе «Без вины виноватые».

О преемственных связях с Пушкиным по отношению к этой пьесе Островского в исследовательской литературе, насколько удалось выяснить, вопрос не ставился. В работах о пьесе «Без вины виноватые» с разной степенью полноты освещены такие аспекты, как: Островский и античная комедия [Малеин 1918: 35-38]; «Без вины виноватые» Островского и переводные пьесы с немецкого и французского (драма К. Гуцкова «Ричард Севедж», пьеса неизвестного автора «Артур, или 16 лет спустя» [Кашин 1912: 29-59], пролог пьесы Дюма-сына «Сын швеи» [П. О. 1912: 655-656], пьеса Зудермана «Родина» [Шамбинаго 1923: 334]); пьеса Островского и отечественная драматургия [Ревякин 1941: 122-123]. В последней из названных работ обращалось внимание на поставленную в Петербурге в 1877 году пьесу Николая Елизарова «Без вины виноватые» на тему о внебрачной дочери. Но, как отмечал А. И. Ревякин, она, как и ни одна из вышеназванных пьес, несопоставима с комедией Островского. Справедливость суждения исследователя о пьесе Елизарова подтверждает характеристика ее Ф. А. Бурдиным: «... ее бы следовало назвать “С миру по нитке / Голому рубашка”, до такой степени она выкроена из чужих пьес, хотя автор, начинающий молодой человек, не лишен некоторой наблюдательности и юмора» [Островский 1923: 221-222, № 485]. Наблюдения в области перекличек пьесы Островского с предполагаемыми «источниками» ее, накопленные в исследовательской литературе, реферативно излагались с большей или меньшей степенью полноты в работах А. И. Ревякина [Ревякин 1941: 104-126; 1949: 226-314], И. А. Овчининой [Овчинина 2012: 50, 2 стлб.]

Признавая значимость перекличек, выявленных исследователями на разных уровнях: мотивном, поэтики заглавий, стилистическом, – обратимся к рассмотрению связей этой вошедшей в «золотой фонд мировой драматургии» [Гродская: 1974: 531] пьесы Островского с поэтическим наследием А. С. Пушкина.

Каковы бы ни были творческие (не говорим об автобиографических) импульсы к созданию «Без вины виноватых», плодом их воплощения в тексте пьесы было своеобразное повторение заявленного Пушкиным в «Романе в письмах» опыта: «по старой канве вышить новые узоры». Органичность переработки драматургом вероятностных источников отмечали многие исследователи, интересовавшиеся этим вопросом (Кашин, Варнеке). Как аксиому отмечал данное качество пьесы в своем литературно-театральном семинарии Н. К. Пиксанов [Пиксанов 1923: 90]. Это положение осталось не оспоренным и в более поздних работах других исследователей, в том числе А. И. Ревякина.

Предпринять анализ пьесы «Без вины виноватые» в свете поэтического наследия Пушкина побуждают и имеющиеся в литературе об Островском суждения о специфике его драматургии. Большинство из обращавшихся к данной теме, особенно из числа современников драматурга, полагали его «бытовиком», мастером бытописания русской жизни. Эта узкая бытовая мерка поражала такого внимательного и вдумчивого критика, каким был сводный брат Островского Петр Николаевич. Драматург представлялся ему отнюдь не «“бытовиком”»: он видел в нем “большого поэта”, с настоящей хрустальной поэзией, какую можно встретить только у Пушкина» [Шамбинаго 1937: 95]. Красоту стиха в «Снегурочке» он уподоблял пушкинскому [Модзалевский 1924: 252-253].

Исследователи отмечали наличие в пьесах Островского лиризма, но восходящего к разным жанрам фольклора (преимущественно лирическим), и в пьесах, созданных до



«Снегурочки» (1873), в том числе в «Грозе» [Синюхаев 1923: 52-63; Шамбинаго 1923: 348-350]. Влияние духовной поэзии XVII века отметил в лиризме «Минина», по свидетельству С. К. Шамбинаго, П. В. Анненков [Шамбинаго 1923: 293].

Проявлением того, что в родовые признаки драмы может входить и область лиро-эпики [Аникин 2004: 112], вероятно, можно считать и пьесу «Без вины виноватые».

Прямых свидетельств драматурга о влиянии на него пушкинской лирики и лиро-эпики не выявлено. Известно лишь, что комедия «Без вины виноватые» была очень дорога ему «во многих отношениях: на отделку ее потрачено много труда и энергии». Вместе с тем «это произведение, – писал Островский, – создавалось необыкновенно удачно: мне неожиданно приходили в голову художественные соображения, доступные только молодым силам, на которые я в мои лета не смел рассчитывать. Повторение такого счастливого настроения едва ли уж дождешься» [Островский, т. IX: 418]. Среди счастливых «художественных соображений» можно усмотреть и «мерцание» пушкинского поэтического слова в пьесе, созданной вскоре после произнесения драматургом «Застольного слова о Пушкине».

Наиболее явственно ощутимы связи пьесы Островского 1883 года с пушкинским «Романсом». Связь с ним, в отличие от пьесы «Шутники», проявляется главным образом на уровне положенной в основу «Без вины виноватых» драматической жизненной коллизии, связанной с темой внебрачного ребенка. Островский разработал ее по-своему, финал его пьесы озарен светом радости: мать обретает сына. Оба счастливы. Пушкинский текст имел две редакции. В лицейской – расстающаяся со своим «ангелом» мать, прижав в последний раз его к груди, обвиняла общественный закон, вынуждавший ее расстаться с внебрачным ребенком. В поздней (1827) редакции героиня признавала в своем «проступке» причину страданий, предстоящих сыну и ей самой. В обеих редакциях, рукописной и печатной, она оставляла ребенка на пороге хижины в лесу и скрывалась в темноте ночной.

Героиня Островского никогда не смогла бы так поступить, что очевидно как из хода пьесы, так и из разработки образа героини в целом, не говоря уже о ее декларативных высказываниях. Но сама ситуация «Романса» Пушкина в сжатом виде воспроизведена в диалоге Кручининой и Дудукина в 3-м явлении II-го действия. Узнав, что актер Мухомобоев оскорбил Григория Незнамова «самым чувствительным образом», назвав «подзаборником», Кручинина обращает особое внимание на это незнакомое ей слово:

К р у ч и н и н а. Что такое “подзаборник”?

Д у д у к и н. Ребенок, брошенный, подкинутый к чужому крыльцу или забору.

К р у ч и н и н а. Как это глупо! Неужели еще находятся такие люди, которые позволяют себе подобные выходки?

Д у д у к и н. К несчастью, много их находится [Островский, т. IX: 169].

В 5-м явлении того же действия после испытанного Незнамовым потрясения («в первый раз в жизни видел ласку матери!» – д. 3, явл. 5), расставаясь, Незнамов говорит, «помолчав»: «Позвольте мне у вас руку поцеловать.

К р у ч и н и н а. Ах, извольте, извольте!

Н е з н а м о в. То есть вы мне протянете ее, как милостыню. Нет, если вы чувствуете ко мне отвращение, так скажите прямо.

К р у ч и н и н а. Да нет же, нет; я очень рада.

Н е з н а м о в. Ведь, в сущности, я дрянь, да еще подзаборник.

Незнамов берет руку Кручининой.

К р у ч и н и н а (*отвернувшись, тихо*). Не говорите этого слова; я не могу его слышать.

Незнамов целует ее руку. Она прижимает его голову к груди и крепко целует.

Незнамов. Что вы, что вы! За что?

Кручинина. Извините!

Незнамов. Вы же еще просите извинение! Эх, Бог с вами! (*Уходит.*) [Островский, т. IX: 180].

В этой сцене свидания матери с сыном, пока не знающих о своем родстве, где выверено каждое звучащее слово и столь значимы лаконичные ремарки, Островский вольно или невольно прописывает драматургически оставленную Пушкиным лишь в лицейской редакции 6-ю строфу:

Но что сказала я?.. быть может,  
Виновную ты встретишь мать –  
Твой скорбный взор меня встревожит!  
Возможно ль сына не узнать?  
Ах, если б рок неумолимый  
Моею тронулся мольбой...  
Но, может быть, пройдешь ты мимо –  
Навек рассталась я с тобой

[Пушкин, т. I: 89].

При внешнем различии у Пушкина и Островского, обоим авторам было присуще острое ощущение драматизма жизни. Отсюда и внутренние переключки в их текстах: острая реакция на обездоленность ребенка-подкидыша, интуитивное опознание матерью сына (по его «скорбному взору»). Пламенное желание матери встречи с сыном, звучащее в «Романсе», в пьесе Островского – сюжетный лейтмотив. Кручинина, вопреки всем свидетельствам о смерти сына, продолжает искать его. Образ трехлетнего Гриши стоит перед ее взором [Островский, т. IX: 171-173]. В разговоре с отцом ребенка (д. I, явл. 1) Отрадина называет младенца ангелом [Островский, т. IX: 154]. Ср. у Пушкина [Пушкин, т. I: 85, строка 25].

Пушкин обрисовал в 3-4 строфах «Романса» тяжесть судьбы подкидыша.

Ее манить напрасно будешь!..  
Стыд вечный мне вина моя, –  
Меня навеки ты забудешь;  
Тебя не позабуду я;  
Дадут покров тебе чужие  
И скажут: «Ты для нас чужой!» –  
Ты спросишь: «Где ж мои родные?»  
И не найдешь семьи родной.

Мой ангел, будет грустной думой  
Томиться меж других детей! –  
И до конца с душой угрюмой  
Взирать на ласки матерей;  
Повсюду странник одинокой,  
Предел неправедный кляня,  
Услышит он упрек жестокий...  
Прости, прости тогда меня...

[Пушкин, т. I: 84-85]

Заключенные в процитированном тексте Пушкина «нервные узлы»: страдания сироты, лишенного ласки матери, «томленье меж чужих»; острое ощущение сиротства, усилива-

емое «жестокими упреками» окружающих; страстное желание обрести родных – движут, хотя и переданные прозой, лирический сюжет пьесы Островского. Озлобленное состояние души Незнамова – один из лейтмотивов «Без вины виноватых». Логически-упорядоченно раскрывает его Кручининой Дудукин в рассказе о судьбе этого актера (мотивы «дадут покров тебе чужие», страдания сиротства) [Островский, т. IX: 168-169]. Мотив одинокого странничества, томящегося по материнской ласке подкидыша, постоянно присутствующий в репликах Незнамова, с потрясающей силой лиризма звучит в его «тосте за матерей, бросающих детей своих» [Островский, т. IX: 217-218]. В финале пьесы, реминисцентно переключаясь с текстом «Романса» Пушкина, звучит и вопрос Незнамова к только что обретенной матери: «Мама, а где отец?» [Островский, т. IX: 219].

В тексте лицейской редакции «Романса» Лаура не исключала возможность обретения подростком младенцем отца:

Быть может, сирота унылый,  
Узнаешь, обоймешь отца.  
Увы! где он, предатель милый,  
Мой незабвенный до конца?  
Утешь тогда страдальца муки,  
Скажи: “Ее на свете нет –  
Лаура не снесла разлуки  
И бросила пустынный свет”

[Пушкин, т. I: 85].

При жизни драматурга эта строфа не была опубликована. Тем удивительнее совпадения с текстом Пушкина у Островского, по замыслу которого (хотя и оставшемуся нереализованным) намечалось дать «Сцену Мурова с Незнамовым»: «Расспрашивает Незнамова, потом передает Кручининой, что сын их умер» [Гродская 74: 530].

Процитированная выше строфа «Романса» была исключена поэтом из текста в ходе работы над ним в Михайловском. Строфа эта не была лишена и мелодраматизма. Работа Островского по освобождению текста «Без вины виноватых» от «мелодраматических эффектов и в ходе действия, и в речи персонажей» (в том числе мысль о «петельке и гвоздике» как выходе из беспросветности бытия у Незнамова, услышавшего грязную сплетню о Кручининой, якобы подбрасывающей своих детей) убедительно показана Н. С. Гродской [Гродская 1974: 526-527]. Отголоски этого мелодраматизма звучат в виде легкой насмешки над Незнамовым в реплике Шмаги (д. III, явл. 8).

Содержавшийся в процитированной выше 6-ой строфе «Романса» любовно-драматический узел (отношения друг к другу матери и отца ребенка) находит соответствие в первом действии пьесы Островского (жертвенная любовь Любы Отрадиной к Григорию Львовичу Мурову, мотив предательства, объяснения-оправдания своей «невиновности» страдающего от деспотизма родной матери Мурова). Далее он оригинально разрабатывается Островским в остальных трех действиях комедии. Нарастающее различие в отношениях матери и отца к их внебрачному ребенку выливается в прямое противостояние (д. IV, явл. 4) и завершается словами героини, обращенными к обретенному сыну:

К р у ч и н и н а. Отец... *(нежно)*. Твой отец не стоит того, чтоб его искать. Но я бы желала, чтоб он посмотрел на нас. Только бы посмотрел. А нашим счастьем мы с ним не поделимся. Зачем тебе отец? Ты будешь хорошим актером, у нас есть состояние... А фамилия... Ты возьмешь мою фамилию и можешь носить ее с гордостью; она несколько не хуже всякой другой [Островский, т. IX: 219].

Примечательна и еще одна, возможно, невольная перекличка у Островского с Пушкиным. В черновом варианте пьесы, отвечая на вопросы Кручининой: «Зачем вы меня обманули?», – Муров произносил: «Один проступок всегда влечет за собой другой». В окончательном тексте слово «проступок», содержащее самоосуждение, заменено на холодное – «поступок» [Гродская 1974: 530]. В поздней редакции «Романса», как уже отмечалось, героиня видела причину страданий ее и сына не в «законе, несправедном, ужасном», а в своем «проступке» и «роке ужасном» младенца [Пушкин, т. I: 557].

Присутствие Пушкина в мироощущении позднего Островского, явственно прозвучавшее в «Застольном слове» о нем драматурга, на уровне творческом проявлено в пьесе «Без вины виноватые». Говоря о «великих и неоцененных» сокровищах, дарованных Пушкиным, драматург прежде всего, помимо эстетического совершенства творений поэта, отмечал благородство «мыслей и чувств» их творца: «Поэт ведет за собой публику в незнакомую ей страну изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства <...>; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего не достает мне; но он скажет, и это сейчас же сделается моим...»

Пушкину, человеку творческого ума, по мысли Островского, было дано «предложить» «обыкновенным умам» те великие «художественные и нравственные истины», что «очень просты и легко усвоятся», но кажутся не принадлежащими поэту.

Причину того, что Пушкиным по-прежнему «восхищаются и умнеют», Островский видит в том, что «наша литература обязана ему своим умственным ростом»; «он кончил тем, что оставил сам образцы, равные образцам литератур зрелых, образцы, совершенные по форме и по самобытному, чисто народному содержанию».

«Другое благоденствие, – полагал Островский, – оказанное нам Пушкиным, <...> еще важнее и еще значительнее. До Пушкина у нас литература была подражательная <...>

Прочное начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным, – <...> он захотел быть оригинальным и был, – был самим собой. Всякий великий писатель оставляет за собой школу, оставляет последователей, – и Пушкин оставил школу и последователей. Что это за школа, что он дал своим последователям? Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским <... > Пушкин раскрыл русскую душу». Завершал свое «Слово» Островский утверждением, что «пусть, по которому идти талантам, указан нашим великим поэтом», и предложил тост за русскую литературу, которая пошла и продолжает идти по «пути, указанному Пушкиным» [Островский, т. XIII: 164-167].

Пьеса «Без вины виноватые», по слову Островского, создавалась с целью дать «русской публике» «художественные наслаждения, которые она любит и за которые чтит его» [Островский, т. IX: 418]. Обратясь к сюжету о внебрачном ребенке, разработанному среди предшественников Пушкиным в «Романсе», драматург создал оригинальное произведение. Наибольшая новизна явлена в образе главной героини – актрисы, потрясавшей сердца зрителей искренностью своей игры, за которой стоит пережитая ею драма обманутой возлюбленной и матери («Лавры-то потом, а сначала горе да слезы» [Островский, т. IX: 170]).

Произнесенная в честь нее Дудукиным в конце пьесы «здравица» имеет переклички с юбилейной речью о Пушкине Островского:

Д у д у к и н. Господа, я предлагаю выпить за здоровье артистки, которая оживила заглохшее стоячее болото нашей захолустной жизни. Господа, я риторички не знаю, я буду говорить просто

<...> Мы спим, господа, так будем же благодарны избранным людям, которые изредка пробуждают нас и напоминают о том идеальном мире, о котором мы забыли.

Голоса: «Браво, браво!»

Талант и сам по себе дорог, но в соединении с другими качествами: с умом, с сердечной добротой, с душевной чистотой, он представляется нам уже таким явлением, перед которым мы должны преклоняться. Господа, выпьем за редкий талант и за хорошую женщину, Елену Ивановну! [Островский, т. IX: 216-217].

Сравним: «От полноты обрадованной души мм. гг., и я позволю себе сказать несколько слов о нашем великом поэте, его значении и заслугах, как я их понимаю. Строгой последовательности и сильных доводов я обещать не могу; я буду говорить не как человек ученый, а как человек убежденный.

Отчего с таким нетерпением ждется каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего не достает мне; но он скажет, и это сейчас же сделается моим.

Мм. гг., я предлагаю тост за русскую литературу, которая пошла и идет по пути, указанному Пушкиным» [Островский, т. XIII: 164, 165, 167].

«Романс» Пушкина преимущественно в его поздней (1827) редакции вплоть до середины XX века был одним из любимых в народе песенных текстов на тему об обманутой девушке, подкинувшей ребенка людям, исполненным сострадания к матери и особенно к сиротской участи младенца. Пьеса позднего Островского «Без вины виноватые», судя по статистике ее постановок, особенно в советское время [Дурылин 1949: 171], была одной из любимейших публичной пьес драматурга, исторгавшей слезы зрителей. Старый театрал А. Кизеветтер признавался, что не раз переживал сильный подъем чувств под влиянием игры русских и зарубежных корифеев сценического искусства: «Но плакал я в театре, – вспоминал он, – только однажды. Это было в Малом театре на представлении драмы Островского “Без вины виноватые” с Федотовой в главной роли» [Ревякин 1941: 91]. Островскому удалось в этой пьесе, возможно, отчасти вослед Пушкину, сказать «что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне» – и тем удовлетворить жажду зрителя «возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним» [Островский, т. XIII: 165]. Обратившись к сюжету, известному со времен античности, дважды оригинально интерпретированному Пушкиным (1814, 1827), Островский дал свое прочтение жизненной коллизии, особенно ярко проявившейся в развязке комедии «Без вины виноватые». Едва ли не точнее всего сказал о ней один из зрителей в 1884 году: «Во всем русском репертуаре едва ли есть такие простые положения, одинаково говорящие сердцу всех, у кого есть ясные и простые чувства» [Ревякин 1941: 128].

## Литература

*Акимова Т. М.* Уроки Чернышевского (о фольклоре в пьесах Островского) // *Акимова Т. М.* О фольклоризме русских писателей: Сб. ст. / Сост. и отв. Ю. Н. Борисов. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2001. С. 154-165.

*Аникин Б. В.* Теория фольклора. Курс лекций. 2-е изд., доп. М.: КДУ, 2004.

*Бочкарев В. А.* Островский и русская историческая драма // Учен. зап. Куйбышевского пед. ин-та. Куйбышев, 1955. Вып. 13. С. 59-61, 81-90, 110-111.

*Варнеке Б. В.* Приемы творчества Островского // А. Н. Островский. 1823-1923: Сб. ст. / Под ред. Б. В. Варнеке. Одесса: Гос. изд-во Украины, 1923. С. 53-75.



- Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. М.; Л.: АН СССР, 1953. С. 348-355.
- Гродская Н. С.* Из творческой истории пьесы «Без вины виноватые» // Литературное наследство. А. Н. Островский: новые материалы и исследования. Т. 88: В 2 кн. Кн. 1. М.: Наука, 1974. С. 511-531.
- Дурылин С. Н.* А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М.; Л.: Искусство, 1949. 190 с.
- Кашин Н. П.* Этюды об А. Н. Островском: В 2 т. М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерева и К°, 1912. Т. 1. С. 29-59.
- Кашин Н. П.* Исторические пьесы Островского // Творчество А. Н. Островского: Юб. сб. / Под. ред. С. К. Шамбинаго. М.; Пг.: Гос. изд., 1923. С. 241-284.
- Луконин А. Ф.* Песня, ее источники и значение в творчестве А. Н. Островского // Учен. зап. Куйбышевского гос. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева. Куйбышев, 1958. Вып. 9. Литературоведение. С. 147-192.
- Малеин А.* Островский и античная комедия // Бирюч. 1918. № 8. С. 35-38.
- Модзалевский Б. Л.* О братьях и сестрах Островского // Островский: Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / Под. ред. М. Д. Беляева. М.: Гос. изд., 1924. С. 244-258.
- Овчинина И. А.* «Без вины виноватые» // А. Н. Островский. Энциклопедия / Гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома: Костром. изд-во Шуя; изд-во ФТБО ВПО «ШГПУ», 2012. С. 50-52.
- Орлов А. И.* А. Н. Островский и фольклор Ивановской области. [б. м.]: ОГИЗ-ИВГИЗ, 1948. 55 с.
- Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: ГИХЛ, 1949-1953.
- Островский А. Н. и Ф. А. Бурдин // А. Н. Островский. Неизданные письма из собрания Гос. театр. музея им. А. А. Бахрушина / Под. ред. Н. А. Бродского и Н. П. Кашина при ближайшем участии А. А. Бахрушина. М.; Пг.: ГИХЛ, 1923.
- П. О.* Рецензия на работу Б. В. Варнеке «Записки об Островском». Одесса, 1912 // Исторический вестник. Т. 128. 1912. № 4/6 и 7. [№ 5]. С. 656-657.
- Пиксанов Н. К.* Островский. Литературно-театральный семинарий. Иваново-Вознесенск: Изд-во «Основа», 1923. 101 с.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959.
- Ревякин А. И.* «Без вины виноватые» (Литературно-критический этюд) // Без вины виноватые: Материалы и исследования. М.: ВТО, 1947. С. 3-128.
- Ревякин А. И.* А. Н. Островский. Л.: Учпедгиз, 1949. 384 с.
- Ревякин А. И. Итоги и задачи изучения драматургии Островского // Наследие А. Н. Островского и советская культура: Сб. ст. М.: Наука, 1974. С. 5-38.
- Синюхаев Г.* Островский и народная песня // Известия ОРЯиС РАН. 1923. Т. XXVIII. Л., 1924. С. 9-70.
- Уманская М. М.* Идейно-художественная концепция пьесы А. Н. Островского «Воевода» // Учен. зап. СГУ. Саратовск. обл. изд-во, 1957. Вып. филологич. Т. LVI (В честь засл. деятеля науки РСФСР, д. ф. н., проф. Скафтымова). С. 304-330.
- Уманская М. М.* Русская историческая драматургия 60-х годов XIX в. // Учен. зап. Саратовск. гос. пед. ин-та. Вольск, 1958. Вып. XXXV. С. 3-360.
- Уманская М. М.* Народ в исторических пьесах А. Н. Островского // Наследие А. Н. Островского и советская культура: Сб. ст. М.: Наука, 1974. С.188-202.
- Чернышев В. И.* Русская песня у Островского // Известия по русскому языку и словесности. Л.: Изд-во АН ССР, 1929. Т. II. Кн. 1. С. 294-319.
- Шамбинаго С. К.* Из наблюдений над творчеством Островского // Творчество А. Н. Островского: Юб. сб. / Под. ред. С. К. Шамбинаго. М.; Л.: Гос. изд., 1923. С. 285-365.
- Шамбинаго С.* А. Н. Островский. М.: Муз.-газ. объедин., 1937. Вып. 3. (ЖЗЛ). 200 с.

## Типы «самодура» и «делового человека» в пьесах А. Н. Островского

В 47 пьесах Островского, по подсчетам Е. Г. Холодова, 728 действующих лиц (в это число не входят внесценические и групповые образы). 728 персонажей – «целый мир, населенный множеством людей, среди которых могут встретиться и похожие, но не сыщешь одинаковых» [Холодов 1975: 3].

Одна из задач, встающих при изучении наследия Островского (как и Тургенева, Достоевского, Гончарова и других писателей, чей творческий путь был долгим и плодотворным), – *типология* изображенных им лиц, выявление *похожих*, хотя и не одинаковых персонажей. Между «Семейной картиной» (1847) и «Не от мира сего» (1885), т. е. между первой и последней пьесами драматурга, прошло без малого сорок лет. Как отразилось движение исторического времени в зеркале созданных художником типов?

И. А. Гончаров, будучи неизменным поклонником таланта Островского, понимал под типами «нечто очень коренное – долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений. Например, Островский изобразил все типы купцов-самодуров и вообще самодурских старых людей, чиновников, иногда бар, барынь – и также типы молодых кутил. Но и эти молодые типы уже не молоды, они давно наплодились в русской жизни – и Островский взял их, а других, новейших, которые уже народились, не пишет потому именно, мне кажется, что они еще не типы, а молодые месяцы – из которых неизвестно, что будет...» (из письма Ф. М. Достоевскому от 14 февр. 1874) [Гончаров 1955: 460]. Как полагал Гончаров в подготавливаемой им в том же году статье о драматурге, он изобразитель *дореформенной* Руси: «Тысячу лет прожила старая Россия – и Островский воздвигнул ей тысячелетний памятник. Он не пошел и не пойдет за новой Россией – в обновленных детях ее уже нет более героев Островского» [Гончаров 1955: 181]. И позднее, поздравляя драматурга (в письме от 12 февр. 1882) с 35-летием его работы для театра, Гончаров писал: «Живите же, великий художник, долгие годы, наслаждаясь своею славою: не прибавлю к этому обычной фразы: “и подарите нам еще” и т. д. Это было бы эгоизм и неблагодарность» [Гончаров 1955: 492].

Скептическое отношение писателя к возможности творчески воссоздать «новую, нарождающуюся жизнь» во многом объясняется, вероятно, его собственным опытом (если имя Обломова стало нарицательным, то в достоверности Марка Волохова из «Обрыва» многие читатели усомнились). «Вы сами говорите, – писал Гончаров Ф. М. Достоевскому (11 февр. 1874), – что “зарождается такой тип”; простите, если я позволю заметить здесь противоречие: если зарождается, то еще это не *тип*» [Гончаров 1955: 457].

Однако Достоевский думал иначе и очень ценил изображение зарождающихся типов: «...только гениальный писатель или очень уж сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно*...» [Достоевский 1980: 89]. А Тургенев в «Предисловии к романам» (1880) подчеркнул, что во всех них (от «Рудина» до «Нови») стремился «добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет “the body and pressure of time” <самый образ и давление времени. – Л. Ч.>, и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом <...> наблюдений» [Тургенев 1982: 390].

Перифразируя Тургенева, можно сказать, что предметом наблюдений Островского в ранний период его творчества была по преимуществу мало и медленно изменявшаяся

физиономия русских купцов, мелких чиновников, живущих по старине помещиков. Однако пьесы драматурга в целом, а в особенности написанные в 1870–80-х годах, дают все основания видеть в нем изобразителя не только сложившихся в течение ряда поколений типов персонажей, но и «молодых месяцев». Еще в «Бешеных деньгах» (1870) в главном герое, Василькове, возбудившем в критике бурные споры, представлен тип «делового человека» новой формации; резонер этой пьесы, Телятев, намечает антитезу, развитую в «Последней жертве» (1878), – антитезу «умных» и «бешеных» денег. (Показательно, что Гончаров, касаясь «Бешеных денег» в своих заметках 1874 года, ничего не пишет о Василькове, но отмечает «уродливости русской франтихи-мотовки» [Гончаров 1955: 182], органично вписывающиеся в картину старого московского быта.) А далее «деловые люди» прочно входят в художественный мир Островского, именно им – например, Беркутову («Волки и овцы») или Великатову («Таланты и поклонники») – принадлежит важнейшая роль в развитии и развязке сюжетного конфликта.

«Поздний» Островский вводил в литературу и другие современные типы, что замечали чуткие читатели. Егор Глумов («На всякого мудреца довольно простоты», 1868), виртуозно меняющий речевые маски, подделываясь под идеи и фразы своих покровителей, вдохновил М. Е. Салтыкова-Щедрина на создание одноименного и однотипного персонажа в ряде его сатирических произведений («В среде умеренности и аккуратности», «Современная идиллия» и др.). А скульптор М. О. Микешин выражал Островскому «художественную и гражданскую благодарность» за образ Мелузова в «Талантах и поклонниках», в котором воплотился «тип студента» [Неизданные письма к А. Н. Островскому 1932: 246]. Но особенно часто в 1870–1880-е годы Островский изображал «деловых людей», прослеживая развитие данного типа и представляя его разные грани.

Островский ценил в литературе отражение смены героев и антигероев времени. Он пишет Н. Я. Соловьеву (соавтору «Дикарки») 11 октября 1879 года: «Каждое время имеет свои идеалы, и обязанность каждого честного писателя (во имя вечной правды) разрушать идеалы прошедшего, когда они отжили, опошлили и сделались фальшивыми. Так на моей памяти отжили идеалы Байрона и наши Печорины, теперь отживают идеалы 40-х годов, эстетические дармоеды вроде Ашметьева, которые эгоистически пользуются неразумием шальных девок вроде Дикарки, накоротке поэтизируют их, потом бросают и губят. Идея эта есть залог прочного литературного успеха нашей пьесы и, как смелое нападение на тип, еще сильный и авторитетный, в высшей степени благородна» [Островский, т. 11: 62]. В другом письме к тому же адресату (от 13 октября 1879 г.) он противопоставляет «тунеядцу» Ашметьеву зарождающийся тип, воплощенный в Малькове: «Что в Малькове мало типического, – это не беда, этот тип еще не сложился в жизни, о чем Мальков и сам говорит в 4-м акте. Когда автор берет себе задачей отрицание старого идеала, то нельзя от него требовать, чтобы он сейчас же вместо старого ставил новый. Когда старый идеал износится, тогда он начинает прежде всего противоречить всему жизненному строю, а не новому идеалу» [Островский, т. 11: 666]. Пеняя Ф. А. Бурдину, не оценившему лица Кнурова в «Бесприданнице», Островский не без удовольствия сообщает ему (3 ноября 1878), что в Малом театре И. В. Самарин, исполняющий эту роль, «горячо благодарил» автора за «возможность представить живой, современный тип...» [Островский, т. 11: 619].

В современном литературоведении в понимании «типа» персонажа нет единства. Можно проследить по крайней мере четыре значения этого слова. Во-первых, это использование слов *тип* и *характер* (с опорой на этимологию: греч. *charakter* – «чеканщик», *typos* – «удар, оттиск») как синонимов, указывающих на воплощение общего в

индивидуальном; оба они вошли в русский язык в XVIII веке [Фасмер 1987: 60, 223]. Во-вторых, их противопоставление: *тип* понимается как «как нечто менее индивидуальное» [Тамарченко 2008: 286], чем характер, это статичный набор черт психики и поведения персонажа, подобный театральным амплуа; историки литературы часто называют *типами* ранние, еще схематичные образы человека<sup>253</sup>. Наиболее распространена третья точка зрения: тип – «высшая форма характера, большое художественное обобщение» [Тимофеев 1971: 68]; понятия *тип* и *типичность* «подчеркивают большую степень обобщенности, концентрированности того или иного качества в человеке или персонаже» [Эсалнек 2010: 67]. При таком подходе понятия *тип* и *характер* приобретают аксиологическое значение: *характер* оказывается в эстетическом отношении заведомо ниже *типа*, или *типического характера*. Например, в тургеневском Рудине тщетность усилий героя-энтузиаста, богато наделенного талантами, быть нужным России выявлена разностороннее, чем в Чулкатурине, но ведь и «Дневник лишнего человека» (1850), где Тургенев вводит выразительную номинацию типа, – повесть замечательная. Разве типичны не оба героя? Еще существеннее то, что их характеры глубоко индивидуализированы и не сводятся к психологическому комплексу «лишнего человека».

Наиболее продуктивным и соответствующим традиции словоупотребления в литературной критике и эстетике XIX века представляется понимание *типа* как общих черт, или доминанты индивидуализированных характеров ряда персонажей. Как справедливо утверждал в 1875 году критик В. В. Чуйко в споре с Н. В. Шелгуновым и А. М. Скабическим, упрекавшими Островского в воспроизведении типов, но не индивидуальных характеров, «тип и характер – понятия не противоположные, а разные», они «могут встречаться в одном лице» [Чуйко 1906-1907: 280]. Используя современную структуралистскую терминологию, можно считать тип *инвариантом*, узнаваемым в разных персонажах – его вариациях, но «в чистом виде» нигде не представленным<sup>254</sup>.

Доминанта характеров, позволяющая их группировать, обычно отражена в *номинации* типа, которая закрепляется в литературном процессе, нередко переходя в публицистику и даже в повседневное общение. Обычно ее вводит писатель или критик. Так, после появления вышеупомянутой повести Тургенева «Дневник лишнего человека» критики относили к «лишним людям» не только героев его *последующих* произведений (Рудин, Лаврецкий, Шубин и Берсенов, братья Кирсановы, Нежданов и др.), но и *предшественников* Чулкатурина (включая бесфамильного Василия Васильевича из раннего рассказа «Гамлет Щигровского уезда», заглавие которого также претендовало на обозначение типа). В герое-рассказчике тургеневской «Аси» П. В. Анненков увидел воплощение типа «слабого человека» (в статье «Литературный тип слабого человека», 1858). В 1860-е годы, в особенности после проведенной Н. А. Добролюбовым в статье «Что такое обломовщина?» (1859) эпатирующей параллели (Онегин – Печорин – Тентетников – Бельтов – Рудин – Обломов), названные герои осмыслились радикальной демократической критикой как «обломовцы» и «лишние люди» (1859). Хотя ранее, в 1844 году,

<sup>253</sup> Как пишет исследователь античной литературы: «В термине “характер” мы теперь <...> делаем акцент на личной особенности индивида, которая сообщает ему печать неповторимости, исключительности и действует как живая сила развития. Для грека же, наоборот, характер – это “штамп” (для чекана монет, который никогда не предназначен для одного экземпляра), “тип”, “застывшая маска”» [Стратановский 2010: 83-84]. И при всей несомненности движения в сторону индивидуализации персонажей от Феофраста к Теренцию, общее в персонажах паллиаты явно преобладает над индивидуальным, что подчеркивают маски, «говорящие» имена, прием контаминации и пр.

<sup>254</sup> О разграничении понятий и терминов тип и характер см. подробнее: [Чернец 2011: 22-35].

В. Г. Белинский назвал Онегина (и, следовательно, Печорина, в котором критик видел «Онегина нашего времени» [Белинский, т. 4: 265]) «страдающим эгоистом» [Белинский, т. 7: 458], определение «лишний человек» прочно приросло и к этим героям.

Таким образом, можно говорить о некоем множестве и даже соперничестве номинаций типа («страдающий эгоист», «Гамлет Щигровского уезда», «слабый человек», «обломовец», «лишний человек» и др.). Постепенно утверждается одна из них, наиболее емкая, претендующая на статус термина; так, «лишний человек» получил статус термина [Манн 1987: 204]. В зеркале метких номинаций, принадлежащих писателям или критикам, отражается движущаяся панорама типов персонажей: «мечтатель» и «подпольный человек» (Достоевский), «нигилист» и «опростелый» (Тургенев), «новые люди» и «разумные эгоисты» (Н. Г. Чернышевский), «кисейная барышня» (Н. Г. Помяловский и Д. И. Писарев), «ни пава ни ворона» (А. О. Осипович-Новодворский), «помпадур и помпадурши» и «господа ташкентцы» (Щедрин), «кающийся дворянин» (Н. К. Михайловский), «хмурые люди» и «человек в футляре» (Чехов) и др.<sup>255</sup> Стали номинациями типов и собственные имена некоторых литературных героев, получившие *нарицательное* значение, о чем в русской критике писал еще Белинский: «Не говорите: вот человек, который подличает из выгод, подличает бескорыстно, по одному влечению души – скажите: вот Молчалин!» («О русской повести и повестях г. Гоголя “Арабески” и “Миргород”») [Белинский, т. 1: 296]

\* \* \*

Критик Е. Н. Эдельсон, современник и друг А. Н. Островского, писал в 1864 году: «Повинуясь художественным требованиям своей природы, Островский мыслит, если можно так выразиться, типами» [Критическая литература... 1906-1907: 179]. О мысленных типами свидетельствуют и их авторские номинации. Наричательное значение получили имена Глумова, Катерины, Бальзаминова, вошли в литературоведческий лексикон «самодур», «деловой человек», «горячее сердце», «красавец-мужчина».

Через сопоставление типов яснее раскрываются их отличительные черты: «деловой человек» в пьесах 1850–1860-х годов составляет контраст «самодуру»; под пером «позднего» Островского рождается новый тип «делового человека», при этом общая номинация подчеркивает преэминентность «молодого месяца» по отношению к старому типу; «деловые люди» новой формации презирают «красавцев-мужчин» и их «бешеные деньги».

Из типов, созданных Островским, наиболее известен «самодур». Каковы же устойчивые черты характеров персонажей, позволяющие видеть в них вариации этого типа? Есть ли расхождения между критиками в самом его понимании, в отнесении к нему тех или иных действующих лиц?

Само слово «самодур» Островским не придумано. Согласно Н. И. Тотубалину, это слово, неизвестное в XVIII и начале XIX веков, «в 1850-х годах уже широко бытовало среди простого народа. Далеко не полные областные словари того времени зарегистрировали его в нескольких губерниях. <...> в Псковской <...> и Тверской губерниях самодуром называли упряма; в этом же значении употреблялись и производные: самодурить, самодурствовать, самодурство, самодурливый [Дополнение к опыту... 1858: 235, 236] (сноска в статье Н. И. Тотубалина. – *Л. Ч.*). Однако до комедии Островского “В чужом пиру похме-

<sup>255</sup> Из работ последних лет о типах персонажей (на материале русской литературы второй половины XIX в.) и их номинациях см.: [Володина 2010; Савинков, Фаустов 2010; Чернец 2013].



лье” художественная литература этого слова не знала» [Тотубалин 1955: 235].

Введенное в названную комедию (поставленную и опубликованную в начале 1856 года), слово «самодур» было замечено рецензентами, но трактовалось в чисто психологическом, даже в психопатологическом ключе [Тотубалин 1955: 236-237].

В 1863–66 годах вышел из печати «Толковый словарь живого великорусского языка» (в 4 т.), составленный В. И. Далем, где приведены значения трех однокоренных слов: «*Самодур* м. *самодурье* ср. – глупый и самоуверенный, затейливый, упрямый человек. *Самодурь* ж. балмочь, бестолочь. Он сделал это *самодуром*, *самодурью*, по-своему и притом глупо. *Самодурить*, дурить в свою голову, упрямиться. – Дурливый, – дурчивый человек» [Даль 2005: 133] (Текст цитируется с учетом норм современной орфографии. – Л. Ч.)

Этим толкованиям вполне соответствуют поступки и рассуждения Тита Титыча Брускова, главного героя пьесы «В чужом пиру похмелье». И Даль, и Островский подчеркивают в «самодуре» своеволие, причем своеволие глупое, не считающееся с доводами рассудка.

В комедии Аграфена Платоновна называет «самодуром» упрямого, своенравного богатого купца Тита Титыча Брускова. Она разъясняет смысл слова знающему латынь (но недостаточно чуткому к русской речи) Ивану Ксенофонтычу, своему квартиранту:

А г р а ф е н а П л а т о н о в н а. <...> такой дикий, властный человек, крутой сердцем.

И в а н К с е н о ф о н т ы ч. Что такое крутой сердцем?

А г р а ф е н а П л а т о н о в н а. Самодур.

И в а н К с е н о ф о н т ы ч. Самодур! Это черт знает что такое! Это слово неупотребительное, я его не знаю. Это *lingua barbara*, варварский язык.

А г р а ф е н а П л а т о н о в н а. Уж и вы, Иван Ксенофонтыч, как погляжу я на вас, заучились до того, что русского языка не понимаете. Самодур – это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда... [Островский, т. 2: 10].

Своеобразие типа «самодура», ярким воплощением которого является Тит Титыч, заключается в том, что его крутой нрав и дикие желания приносят вред не только окружающим, но и ему самому. Ведь сын Андрей, которому он запретил учиться, мог бы, закончив Коммерческую академию, принести огромную пользу фабрике (где он и так «первый»). За свои «безобразия» вне дома Тит Титыч расплачивается деньгами. В пьесе «Тяжелые дни» (1863; здесь и далее указывается год публикации пьесы) только вмешательство Досушева избавляет Тита Титыча от шантажа Василиска Перцова (мотив денежной компенсации за оскорбления, провоцируемые самой жертвой, будет использован Щедриным в «Современной идиллии»). Небольшие же для Брускова деньги (сто и даже тысячу рублей) он платить всегда готов, главное для него – потешить душу, покуражиться. «Я обижу, я и помилую, а то деньгами заплачу. Я за это много денег заплатил на своем веку», – простодушно морализирует герой [Островский, т. 2: 32]. Ему важно сознание превосходства над окружающими. Андрей говорит о своем отце Лизе Ивановой: «Вы думаете, он не знает, что ученый лучше неученого, – только хочет на своем поставить. Один каприз, одна только амбиция, что вот я неучен, а ты умнее меня хочешь быть» [Островский, т. 2: 15].

Своеволие в сочетании с невежеством (вынуждающим его нанимать посредников при обращениях в суд) способствует крутым и благополучным развязкам в обеих пьесах: ведь Тит Титыч от природы не зол и всегда в его воле передумать! Вести же расчетливую, умную интригу он органично не способен.



Не достигают поставленной цели и другие «самодуры», в том числе *предшественники* Тита Титыча в пьесах, где еще нет номинации данного типа. Самсон Силыч Большов («Свои люди – сочтемся!», 1850) не может остановиться на опасном пути к злостному банкротству, ему кружит голову мысль об удаче. Он не принимает никаких мер предосторожности, хотя до коварного совета Подхалюзина «совсем не платить» кредиторам хотел предложить им «копеек по двадцати пяти за рубль» [Островский, т. 1: 106]. Войдя в азарт игрока, он теряет хладнокровие и способность к трезвому расчету и решительно заявляет Подхалюзину: «Что ж, деньги заплатить? Да с чего же ты это взял? Да я лучше все огнем сожгу, а уж им ни копейки не дам. Перевози товар, продавай векселя, пусть ташут, воруют кто хочет, а уж я им не плательщик» [Островский, т. 1: 120].

На упрямство хозяина и рассчитывает Подхалюзин, решивший гнать «свою статью» в финансовой афере: «У них такое заведение: коли им что попало в голову, уж ничем не выбьешь отведова» [Островский, т. 1: 109]. Как и Тит Титыч, Большов не может сам «подсмолить механику» и обойтись без помощника, в чем признается Рисположенскому: «То-то вот и беда, что наш брат, купец, дурак, ничего он не понимает, а таким пивьякам, как ты, это и на руку» [Островский, т. 1: 99].

Но Большов не двойник Брускова: буянит он дома (без ущерба для кармана), вообще он скуп, абсолютно безразличен к дочери. «...Тянька, как не пьян, так молчит, а как пьян, так прибьет того и гляди», – жалуется Липочка [Островский, т. 1: 135]. Подхалюзину, предвидевшему нежелание Липочки и «глядеть-то на него», Большов отвечает: «Важное дело! Не плясать же мне по ее дудочке на старости лет. За кого велю, за того и пойдет. Мое детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю. – Ты со мной-то толкуй» [Островский, т. 1: 123]. Брусков же возит сына «смотреть» восемь невест и в конце концов разрешает ему жениться на Кругловой.

Еще одна вариация «самодура» – Гордей Карпыч Торцов из «Бедности не порок» (1854), написанной в период наибольшего увлечения Островским славянофильскими идеями. А. А. Григорьев, продолжая свой спор с покойным Н. А. Добролюбовым, напомнил в 1863 году, что в этой пьесе старый быт не «темный», а «веселый, добрый», что «отрицательный взгляд» на него – это не взгляд Островского [Григорьев 1980: 384]. Можно согласиться с Григорьевым, что именно народный быт и его этика, переданная в народных песнях, излучают здесь свет. Среди персонажей нет Ивана Ксенофонтыча или Досужева, – к крутой и счастливой развязке, к перемене мыслей Гордея подводят речи Любима Торцова, который «правде старой послужил», как восторженно писал Григорьев еще в 1854 году в стихотворении «Искусство и правда» [Григорьев 1959: 139]. О «старой правде» напоминает и словичное заглавие пьесы.

В Гордее налицо сочетание своеволия, высокомерия (что подчеркивают говорящее имя и первоначальное название произведения – «Гордым Бог противится») с безрассудностью и просто глупостью. Об этом говорят Пелагея Егоровна («Уж я так думаю, что это враг его смущает! Как-таки рассудку не иметь!..»), Любим («Дуракам богатство – зло!») и сам Гордей, обращающийся к Любиму в финале: «Ну, брат, спасибо, что на ум наставил, а то было свихнулся совсем. Не знаю, как и в голову вошла такая гнилая фантазия» [Островский, т. 1: 331, 345, 377]. В комическом свете представлено увлечение Гордея (который, по словам его жены, раньше «все-таки, рассудок имел») иностранной модой, как-то: предпочтение мадере – шампанского, или «шампанеи», обычной прислуге – «фицыянта в нитяных перчатках» [Островский, т. 1: 331, 357, 370]. А. Ф. Писемский, не соглашаясь с распространенным мнением о недостаточно мотивированной, крутой развязке пьесы, отметил (в письме к Островскому от 17 июня 1854): «Журналь-

ные укоры в случайности развязки – вздор – в ней прекрасно выразился самодурный характер Торцова» [Неизданные письма к А. Н. Островскому 1932: 349].

Тип «самодура», человека своевольного, самоуверенного и деспотичного, при этом захлестываемого эмоциями и невежественного (одно связано с другим), опознается и в таких персонажах, как Уланбекова («Воспитанница», 1859), Дикой («Гроза», 1860), Хлынов («Горячее сердце», 1869), Ахов («Не все коту масленица», 1871), Барабошева («Правда – хорошо, а счастье лучше», 1877) и др.; среди них преобладают богатые купцы. И. Ф. Горбунов написал пьесу «Самодур. Картины из купеческой жизни» («Отечественные записки», 1868, № 10).

В позднем творчестве Островского этот тип изображен как отживший и глубоко комичный. Работая над пьесой «Не все коту масленица», драматург признавался в письме П. В. Анненкову (от 30 апреля 1871 г.): «...я нарочно взял немудреный сюжет, чтобы, не стесняясь сложностью задачи, заняться любезной для всякого художника работой: отделкой внешности, по возможности до той степени, которая называется оконченностью» [Островский, т. 11: 352].

Лексикографы подсчитали, что слово «самодур» встречается у Островского в художественных произведениях всего 5 раз, да еще 2 раза в остальных текстах употреблено слово «самодурство» [Частотный словарь языка А. Н. Островского 2012: 627]. Высокой частотности этих слов в критических и литературоведческих работах о творчестве Островского способствовала прежде всего статья Добролюбова «Темное царство» (1859), в которой «самодур» и «самодурство» – ключевые понятия. Критик дал подробный анализ 11 пьес, составивших первое двухтомное собрание сочинений писателя, вышедшее в том же году. В этих пьесах, как считает критик, «деятельность общественная мало затронута», но зато «чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может у нас приложить душу свою – отношения *семейные* и отношения *по имуществу*» [Добролюбов, т. 2, 1987: 329]. Рассмотрев как единое целое характеры и конфликты пьес, сюжеты которых «вертятся около семьи, жениха, невесты, богатства и бедности» [Добролюбов, т. 2, 1987: 329], он приходит к выводу, что «драматические коллизии и катастрофы < ... > все происходят вследствие столкновения двух партий – *старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных*» [Добролюбов, т. 2, 1987: 330].

Добролюбов в этой статье обосновывает принципы «реальной» критики. Она ценит в писателе прежде всего «правду его изображений», что позволяет «человеку рассуждающему» (т. е. критику) «пользоваться как действительными фактами и теми образами, которые воспроизведены из жизни искусством художника» [Добролюбов, т. 2, 1987: 322]. Эту правду Добролюбов находит в пьесах Островского и использует созданные им образы для «распространения между людьми правильных понятий о вещах» (там же), т. е. убеждений самого критика (которые далеко не всегда совпадали с авторской концепцией той или иной пьесы). По свидетельству Н. В. Шелгунова, «Темное царство» Добролюбова «было целым поворотом общественного сознания на новый путь понятий» [Шелгунов, Шелгунова, Михайлов 1967: 199].

Одно из дорогих для Добролюбова убеждений – неестественность общественных «обстоятельств», искажающих «натуру» человека, понятую в духе антропологии Л. Фейербаха. Для Добролюбова «всякое преступление есть не следствие природы человека, а следствие ненормального отношения, в какое он поставлен к обществу» [Добролюбов, т. 2, 1987: 348]. При всей эстетической чуткости критика, это убеждение объективно вело к *нивелировке* различий между созданными Островским типами, не способствова-

ло типологии персонажей внутри каждой из выделенных критиком двух «партий». Так, для критика несущественна разница между Большовым и Подхалюзиным: в Большове «мы не видим ничего злостного, чудовищного, ничего такого, за что его следовало бы считать извергом», он «вовсе не порождение ада»; Подхалюзин также «не представляет собою изверга, не есть квинтэссенция всех мерзостей», в нем даже заметно «и отвращение от обмана в нагом его виде, и старание замазать свое мошенничество разными софизмами...» [Добролюбов, т. 2, 1987: 358, 359, 364, 361].

Сосредоточенность Добролюбова на «обстоятельствах», при апологии «натуры», проявилась и в употреблении слова «самодур» (взятого у Островского) в более широком значении, чем то, которое оно имело у драматурга, что уже отмечалось исследователями<sup>256</sup>. В контексте статьи «Темное царство» слово «самодур» – синоним принадлежности персонажа к первой «партии», это «старший» и «богатый» человек, угнетающий зависящих от него малых сих, деспот в отношениях с ними. Вероятно, это слово было удобно и как прием эзопова языка, на который намекает критик в конце статьи: виною имеющихся в тексте недосказанностей и длиннот «был более всего способ выражения – отчасти метафорический...» [Добролюбов, т. 2, 1987: 450].

Добролюбов относит к «самодурам» многих персонажей: это купцы Пузатов, Большов, Тит Титыч Брусков, Гордей Торцов, Петр Ильич («Не так живи, как хочется»), а также «добрый, честный и даже по-своему умный Русаков» из комедии «Не в свои сани не садись» [Добролюбов, т. 2, 1987: 375]; помещица Уланбекова («Воспитанница»), в усадьбе которой «самодурство <...> спрятало свои кулаки и плетку, но оно не лучше от этого, а, пожалуй, еще похуже» [Добролюбов, т. 2, 1987: 425]; высокопоставленный чиновник Вышневецкий («Доходное место»); черты самодурства критик находит даже во вдове небогатого чиновника Анне Петровне Незабудкиной – матери главной героини в пьесе «Бедная невеста»: «...воздух самодурства и на нее повеял, и она без пути, без разума распоряжается судьбою дочери, бранит, попрекает ее...» [Добролюбов, т. 2, 1987: 435]. В статье «Луч света в темном царстве» (1860), посвященной «Грозе», где «взаимные отношения самодурства и безгласности доведены <...> до самых трагических последствий» [Добролюбов, т. 3, 1987: 317], перечень «самодуров» пополнен лицами Кабанихи и Дикого.

Очевидно, что «самодуры» в трактовке Добролюбова не идентичны одноименным типам в понимании В. И. Даля (и Аграфены Платоновны в пьесе «В чужом пиру похмелье»). В то же время на основании анализа многих пьес критик убедительно показал прямую связь между психологическим феноменом «самодурства» и принадлежностью персонажей к партии «старших» и «богатых». Ведь у Островского «вы находите не только нравственную, но и житейскую, экономическую сторону вопроса, а в этом-то и сущность дела. У него вы ясно видите, как самодурство опирается на толстой мошне, которую называют “благословением”, и как безответность людей перед ним определяется материальной от него зависимостью» [Добролюбов, т. 3, 1987: 301].

Все же далеко не любой деспот – обязательно «самодур», если применять это слово в его народном (и словарном) значении. Трудно, например, найти «дурь» и даже своеволие в рассудительном Русакове или в забывшем о благоразумии Вышневецком: ведь они руководствуются обычаями, принятыми в их среде, своевольны скорее Дуня и Жадов. Даже деспотичная Кабаниха следует традициям «Домостроя». Очевидно, первую

<sup>256</sup> Ср.: «Образное народное слово “самодур” приобрело ярко выраженный социально-политический смысл» [Тотубалин 1955: 237]; «...критик очень широко истолковывает понятие “самодурные отношения”, применяя его ко всему общественному устройству в целом» [Смирнова 1974: 694]; «...“самодурство” приобретает обобщенный смысл, становилось прозрачным синонимом самодержавия» [Егоров 1986: 142].

«партию» персонажей, выделенную Добролюбовым в пьесах Островского, составляют *разные* типы.

\*\*\*

Не менее часто, чем «самодуры», в пьесах Островского 1850–60-х годов появляются «деловые люди», предприимчивые и успешные. Противопоставление этих типов положено в основу сюжетного конфликта уже в комедии «Свои люди – сочтемся!», где Подхалюзин тщательно обдумывает каждый свой шаг и добивается своей цели. Именно он главный герой пьесы, которую Е. П. Ростопчина назвала «нашим Русским Тартюфом», не уступающим «своему старшему брату в достоинстве правды, силы и энергии» [Барсуков 1897: 69]. Но номинации типа в этой пьесе еще нет (как нет и слова «самодур»), хотя антитеза «дури» и «ума» уже стилистически намечена. Большов, поощряя Подхалюзина к сватовству, хвалит его: «Был бы ум в голове, а тебе *ума-то* не занимать стать, этим добром Бог наградил» [Островский, т. 1: 123] (здесь и далее в цитатах из пьес курсив мой. – Л. Ч.). Поначалу «ум» героя проявляется в умелом, ловком обчете, обмане покупателей; Большов не раз замечал, что его приказчик «на́ руку нечист» [Островский, т. 1: 147]. Его способность к «маскараду» и сообразительность (как и нравственная неразборчивость) в полной мере раскрываются в афере с банкротством и «деле» сватовства, в обмане свахи и стряпчего. В финале пьесы (в первой ее редакции) он победитель.

Номинация «деловой человек» появляется в пьесе «Бедная невеста» (1852): так многократно называет себя коллежский секретарь Максим Дорофеич Беневоленский, за которого в последнем акте выходит Марья Андреевна, похоронив свои мечты о романтической любви. В речи Беневоленского эта автономинация встречается 6 раз, из них 4 – в эпизоде смотрин невесты (д. 3, явл. 11-14), в комическом контексте. Беневоленский оправдывает свою склонность к пьянству тем, что она «для мужчины даже составляет иногда необходимую потребность. Особенно, если *деловой человек*: должен же он иметь какое-нибудь развлечение»; свое неумение играть ни на одном музыкальном инструменте он оправдывает, напротив, занятостью: «...да *деловому человеку* это и не нужно. Играл прежде на гитаре, да и то бросил – некогда, совершенно некогда» [Островский, т. 1: 225, 226]. В конце визита к Незабудкиным Беневоленский признается Добротворскому: «Я *деловой человек*, ты меня знаешь, я пустяками заниматься не охотник; но я тебе говорю: я влюблен»; прощаясь с хозяйкой, извиняется: «Извините меня, Анна Петровна, мне пора, у меня *дела* много: я ведь *человек деловой*. Позвольте мне выпить рюмку вина и проститься с вами» [Островский, т. 1: 229].

Далее Беневоленский пишет письмо матери Марьи Андреевны, где предлагает «руку и сердце» бесприданнице и тут же добавляет, что будет ходатаем по судебному делу Незабудкиных только в случае ее согласия на брак с ним: «Я *человек деловой*, и мне терять время понапрасну на чужие хлопоты нельзя» [Островский, т. 1: 250]. В последнем акте, где изображается свадьба, он размышляет, не поучиться ли ему танцевать: «Поучусь. Или не надо? Нет, что! *Деловому человеку* неловко. А иногда так тебе и хочется плясать» [Островский, т. 1: 275]. Благодаря замужеству Марья Андреевна попадает в новый для нее круг; на свадьбе Добротворский замечает официанту, не поднесшему гостям рому: «Эх, братец! Не знаешь ты, кого чем потчевать. Ишь, все *деловые люди* собрались, со светлыми пуговицами сидят» [Островский, т. 1: 266].

Между Подхалюзиним и Беневоленским, конечно, есть различия: первый умнее и гораздо искуснее в обхождении с разными людьми, он знает, как угодить невесте и что говорить в разных ситуациях. Но это вариации одного типа: оба, что называется, вышли

из грязи в князи благодаря собственным усилиям и деловитости. «Нужда ум родит, ум родит деньгу, а с умом да с деньгами все можно сделать!» [Островский, т. 1: 275] – данная сентенция Беневоленского под стать мыслям Подхалюзина. «Ум» обоих – умение приобрести, сплутовать, разбогатеть; торговым хитростям Подхалюзина составляют параллель «грешки» по службе, «некупленные» вещи Беневоленского.

Условия успешности «деловых людей» – знание законов и одновременно – способов их обойти, а также рассудительность, осторожность, хладнокровие. Так, Вышневецкий из пьесы «Доходное место» (1857), которого Юсов считает «гением, Наполеоном» [Островский, т. 2: 55], в финале терпит «кораблекрушение» [Островский, т. 2: 102]. Намек на такой финал – обмолвка Юсова (в первом действии) о том, что его покровителю «одного недостает: в законе не совсем тверд, из другого ведомства» [Островский, т. 2: 55]. Предвещает будущий крах и признание самого Вышневецкого: из-за страсти к жене он «рискнул более, нежели позволяло благоразумие» [Островский, т. 2: 41].

Номинация «деловой человек» (синоним: «делец») применительно ко многим персонажам двусмысленна. С одной стороны, от «дельца» требуется – и в купечестве, и среди чиновников – знание «дела». В пьесе «Праздничный сон – до обеда» (1857) купец Неуеденов нахваливает племяннице Капочке жениха, который не чета Бальзамину: «А уж какой *делец-то!* Да и с капиталом» [Островский, т. 2: 140]. В «Шутниках» (1864) отставной чиновник Оброшенов с ностальгией вспоминает прошлое: «*Делового народу*, ученого тогда меньше было, наш брат, горемыка-подьячий, был в ходу, деньги так и огребали» [Островский, т. 2: 493].

С другой стороны, это добытчик, умеющий из любого «дела» извлекать выгоду для себя. В пьесе «Старый друг лучше новых двух» (1860) титулярный советник Васютин – «человек деловой-с, всякому нужный», как считает купец Густомесов [Островский, т. 2: 290]. Хотя Васютин с трудом в детстве одолел грамоту, он прекрасно освоил тонкости обхождения с просителями и, по словам его лакея Ореста, «как сыр в масле катается»; под стать хозяину и сам Орест, имеющий свой доход: ведь в его власти «допустить к барину и не допустить» [Островский, т. 2: 285]. В пьесах, где действие происходит в прошлом («лет тридцать назад»), второй смысл слова «деловой» важнее, чем первый: искусство брать взятки важнее знания законов. Градоначальник Градобоев («Горячее сердце», 1869) открыто заявляет: «...я завел, чтобы мне от каждого *дела* шерстинка была» [Островский, т. 3: 11]. В пьесе «Пучина» Глафира жалеет, что вышла за Кисельникова: «Известно, глупа была. Тянька-то думал, что ты – *деловой*, что ты – себе на прожитие достанешь» [Островский, т. 2: 602]. А в пьесе «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872) старик Крутицкий вспоминает свою давнюю службу в суде: «Все брали, торговля была, не суд, а торговля»; он же с ехидством и одновременно завистью говорит о Петровиче, пишущем поддельные «пачпорта» и торгующем ими по ночам: «Хороший человек Петрович, *дельный...*» [Островский, т. 3: 398, 432].

\*\*\*

«Деловой человек» *пореформенного* времени сильно отличается от старых «дельцов», чье плутовство драматург ярко живописует. Открывает новый раздел галереи «деловых людей» портрет Саввы Геннадича Василькова («Бешеные деньги», 1870). Представляя своему читателю (зрителю) новый тип, Островский сохраняет старую номинацию – «деловой человек». Уже в первом действии так называет себя сам герой: «Стыдно *деловому человеку* увлекаться; но, что делать, я в любви еще юноша» [Островский, т. 3: 169]. В финале пьесы номинация повторяется. Телятев, развивая антитезу «умных»



и «бешеных» денег, обладателями первых считает «деловых людей»: «Теперь и *деньги-то умней* стали, все к *деловым людям* идут, а не к нам. А прежде *деньги глупей* были» [Островский, т. 3: 238]. Сентенция складывается из слов, входящих в сложившееся давно в пьесах Островского семантическое поле: *ум – дело – деловой человек – деньги*. В этой же сцене Телятев подводит Лидию к окну, указывая на дом, где живет ее муж: «Вот где *деньги*. <...> Нынче не тот богат, у кого *денег* много, а тот, кто их *добывать* умеет» [Островский, т. 3: 238]. Т. е. «деловой человек» – *добытчик*, как и в ранних пьесах, где деньги добывали благодаря и знанию «дела», и посредством плутовства, обмана. Новые же «деловые люди», как утверждает Телятев, продолжая свою тираду, – не плуты: «Деньги, нажитые *трудом*, – деньги умные» [Островский, т. 3: 238]. Последний раз в пьесе номинацию использует Лидия, обращаясь в своем риторическом монологе к подобным себе: «Эфирные существа, бросьте мечты о несбыточном счастье, бросьте думать о тех, которые изящно проматывают, и выходите за тех, которые *грубо наживают* и называют себя *деловыми людьми*» [Островский, т. 3: 247].

По сравнению с циничными прожигателями жизни (впоследствии Островский окрестит их «красавцами-мужчинами») Телятевым, Глумовым и «князьенькой» Кучумовым Васильков может на первый взгляд показаться романтиком. В споре с Глумовым он защищает нынешнее время и осуждает плутовство: «В практический век честным быть не только лучше, но и выгоднее. Вы, кажется, не совсем верно понимаете практический век и плутовство считаете выгодною спекуляцией. Напротив, в века фантазии и возвышенных чувств плутовство имеет более простора и легче маскируется» [Островский, т. 3: 173]. В унисон этому дифирамбу честности звучит гневная отповедь теще, которая просит зятя, если тот получит «хорошее место и богатую опеку», «не церемониться» и «пользоваться везде, где только можно»: «Да подите ж прочь с вашими советами! Никакая нужда, никакая красавица меня вором не сделают» [Островский, т. 3: 215].

В этих и других громких фразах (напоминающих обличительные монологи Жадова из пьесы «Доходное место») диссонансом звучит слово «выгода». Нынешнее время нравится Василькову именно тем, что теперь «разбогатеть очень возможно» [Островский, т. 3: 168]; его слуга Василий сообщает Глумову, что барин ежедневно ездит на заседания, куда «съезжаются все люди богатые», говорят же там о делах, «как всё чтоб лучше, чтоб им денег больше» [Островский, т. 3: 209]. За короткий период, изображенный в пьесе, Васильков становится, по словам Телятева, «так богат, что подумаешь – так голова закружится» [Островский, т. 3: 238].

Но, в отличие от способов приобретательства, используемых Подхалюзиним, Добротворским, Вышневым и другими «деловыми людьми» ранних пьес, путь Василькова к его огромному богатству остается «за сценой» произведения. Известно, что он, небогатый дворянин из Поволжья, много учился, потом, как кратко сообщает Телятев, «поехал за границу, посмотрел, как ведут железные дороги, вернулся в Россию и снял у подрядчика небольшой участок». После третьего удачного подряда сказал своему Василию: «ближе миллиона не помирюсь» [Островский, т. 3: 239].

«Бешеные деньги» опубликованы в «Отечественных записках» (1872, № 2), где регулярно печатались Щедрин, Некрасов, Г. Успенский, Ф. Решетников и др. Читатели этого журнала хорошо знали, как в России распределяются подряды и строят железные дороги. И могли самостоятельно заполнить пробелы в сюжете пьесы.

О том, что «деловой человек» наживает свои миллионы достаточно «грубо», можно судить и по аналогии с поведением героя в представленной «на сцене» истории люб-



ви. Романтический флер, влюбленность в Лидию с самого начала совмещаются в его сознании с прагматичными планами о «выгоде» иметь такую жену. «...у меня особого рода дела, и мне именно нужно такую жену, блестящую и с хорошим тоном» [Островский, т. 3: 168], – признается он Телятеву, которого почти не знает. А последняя сцена комедии есть, в сущности, заключение сделки между супругами. Лидия соглашается на условия Василькова и отвечает ему тоже по-деловому: «Я принимаю ваше предложение, потому что нахожу его *выгодным*» [Островский, т. 3: 248]. (Конечно, героиня, которая признает только один порок – бедность, аморальна, но не о ней сейчас речь.) Выразителен лейтмотив образа: Васильков, хотя и платит дважды за Лидию ее долги и щедро угощает приятелей, познакомивших его с красавицей, любой, даже мелочный свой расход записывает в книжку. Как заклинание, он произносит: «...я из *бюджета* не выйду» [Островский, т. 3: 248].

Сопоставляя в 1875 году Василькова и подобных ему с «самодурами» из ранних пьес драматурга, А. М. Скабичевский подчеркнул убывание «человечности» в новом типе, сформировавшемся в условиях бурно развивающегося капитализма. Было бы поучительно, по мнению критика, если бы Островский написал «ряд комедий, в которых свел бы Васильковых с Титами Титычами и показал бы нам, какими, с одной стороны, жалкими тряпицами представляются перед Васильковыми Титы Титычи при всей своей мнимой грозности, и, с другой стороны, – при всем их невежестве и при всей пьяной необузданности, сколько сохраняется еще в них человеческих сторон, которых вы тщетно будете отыскивать в Васильковых, как бы ни казались просвещенно-гуманными последние с первого взгляда» [Скабичевский 1875: 248].

С развязкой «Бешеных денег», где укрощенная Лидия, принимающая условия своего богатого мужа, вздыхает: «Ох, уж мне этот бюджет!» [Островский, т. 3: 247], – контрастирует «похмелье» Тита Титыча, пораженного бескорыстием и благородством Ивана Ксенофонтыча:

Т и т Т и т ы ч (*один; сидит довольно долго молча, потом ударяет кулаком по столу*). Деньги и все это – тлен, металл звенящий! Помрем – все останется. Так тому и быть. Мое слово – закон. Жена, Андрей, подите сюда! [Островский, т. 2: 37-38].

И он велит сыну вместе с матерью ехать к учителю – «человеку хорошему», просить, чтобы тот отдал дочь за Андрея. Конечно, это тоже проявление «самодурства», но оно – доброе. Однако в пьесе «Тяжелые времена» все возвращается на круги своя...

Колоритные образы новых «деловых людей» Островский создает во многих последующих пьесах: Беркутов («Волки и овцы», 1875), Гневышов («Богатые невесты»), Фрол Федулыч Прибытков («Последняя жертва», 1878), Кнуров и Вожеватов («Бесприданница», 1879), Стыров и Кобелев («Невольницы», 1881), Великатов («Таланты и поклонники», 1882) и др. Каждый из них – особый, интересный характер, но все они – властные хозяева жизни, чувствующие себя в ней уверенно и спокойно. Если это купцы, то, по выражению Барабосева («Правда – хорошо, а счастье лучше», 1877), они не «старого пошибу, суздальского письма», но «полированные негоцианты» [Островский, т. 4: 271]. Они образованны, учтивы, многие говорят по-французски. В отличие от Беневоленского и его компании, застрявших в трактире по дороге в театр («...люди молодые, про театр-то и позабыли» [Островский, т. 1: 226]), новые «деловые люди» интересуются искусством. Васильков, рисуя перед Лидией ее будущее (после года работы «экономкой»), обещает свезти ее в Петербург: «Патти послушаем, тысячу рублей за ложу не пожалею» [Островский, т. 3: 245]. Прибытков, посетив после долгого перерыва Юлию Тугину, предлагает ей абонемент в оперу. При этом он сожалеет, что «Патти не приедет-с», но

хвалит итальянского трагика Росси: «Хороший актер-с. Оно довольно для нас непонятно, а интересно посмотреть-с» [Островский, т. 4: 337]. (Словоерсы в речи героя – своего рода пережитки прошлого.) В гостиной Прибыткова – «на стенах картины в массивных рамах» [Островский, т. 4: 342], и это, конечно, не копии, а оригиналы.

Дела новых коммерсантов по своему масштабу несоизмеримы с теми, на которых грели руку «дельцы» в ранних пьесах драматурга. «У нас дела не за одной Москвой-рекой, а и за Рейном, и за Темзой», – гордо говорит Лавр Мироныч, племянник Флора Федулыча Прибыткова [Островский, т. 4: 346]. Для Кнурова, приглашающего Ларису ехать с ним «в Париж на выставку» и обещающего ей громадное содержание, «невозможного мало» [Островский, т. 5: 78]. Великатов, «владелец отлично устроенных имений и заводов», покупает бенефис у Негиной, а потом, *деликатно* предлагая ей то же самое, что и *грубый* князь Дулебов, соблазняет ее ролями в театре, который «совершенно зависит» от него [Островский, т. 5: 211, 264].

По ходу сюжета пьес новые «деловые люди» (или люди «практического ума», как представлен в списке лиц Великатов) *тратят* деньги, причем немалые, чтобы своей щедростью поразить и покорить своих избранниц; успеху их ухаживаний способствуют также внешний лоск, деликатные манеры – словом, «практический ум». В сущности же, и Сашу Негину, и Юлию Тугину, и Евлалию, и Ларису *покупают*, и зловеще звучит в финале «Бесприданницы» найденное Карандышевым для Ларисы слово «вещь».

Как нажили и продолжают наживать свое богатство эти «деловые люди», «на сцене» произведений не показано сколько-нибудь конкретно, их прошлое освещается крайне скупо. Способы добывания «умных» (а не «бешеных») денег остаются в тени, о них можно судить лишь опосредованно, проводя параллели с поведением героев в любовной интриге. Хотя в личных отношениях «полированные негоцианты» проявляют искренние чувства, все же важнейшим средством достижения цели являются деньги.

Образы «деловых людей» в поздних пьесах Островского далеки от шаржа, драматург не прибегает к приемам сатирической гиперболизации, герои не похожи на щедринских Колупаевых и Разуваевых. Это во многом объясняет широкий диапазон интерпретаций их характеров и типа в целом.

## Литература

Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1897. Т. 11.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959.

Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М., 2010. 256 с.

Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1955.

Григорьев А. А. Избранные произведения. Л., 1959.

Григорьев А. А. По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» Островского // Григорьев А. А. Эстетика и критика. М., 1980.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2005. Т. 4.

Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1987.

Дополнение к опыту областного великорусского словаря. СПб., 1858.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1873 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л., 1980.

Егоров Б. Ф. Николай Александрович Добролюбов. М., 1986. 159 с.

Манн Ю. В. «Лишний человек» // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

- Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.; Л., 1932. 500 с.
- Критическая литература к произведениям А. Н. Островского / Сост. Н. Ф. Денисюк. Вып. 1-4. М., 1906-1907. Вып. 2.
- Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973-1980.
- Савинков С. В., Фаустов А. А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. 332 с.
- Скабичевский А. М.* Особенности русской комедии // Отечественные записки. Пб., 1875. № 2. («Современное обозрение».)
- Смирнова Л.* Комментарий <«В чужом пиру похмелье»> // *Островский А. Н.* Указ. изд. Т. 2. М., 1979. С. 691-700.
- Стратановский Г. А.* Феофраст и его «Характеры» // *Феофраст. Характеры.* СПб., 2010. С. 83-84.
- Тамарченко Н. Д.* Тип // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.
- Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М., 1971. 464 с.
- Тотубалин Н. И.* К истории слов «самодур» и «самодурство» // Учен. зап. Ленинград. ун-та. Серия филологич. наук. Л., 1955. Вып. 25. № 200.
- Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 9. М., 1982.
- Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1987.
- Холодов Е. Г.* Драматург на все времена. М., 1975. 424 с.
- Частотный словарь языка А. Н. Островского / Под ред. Н. С. Ганцовской // А. Н. Островский. Энциклопедия. Кострома, 2012.
- Чернец Л. В.* Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М. Л. Ремневой, О. А. Клинга, А. Я. Эсалнек. М., 2011. С. 22-35.
- Чернец Л. В.* Человек в футляре: литературный тип и его вариации // Русская словесность. 2013. С. 24-31.
- Чуйко В. В.* (псевдоним Х. Y. Z.). По поводу критики об Островском // Критическая литература к произведениям А. Н. Островского / Сост. Н. Ф. Денисюк. Вып. 1-4. М., 1906-1907. Вып. 4.
- Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л.* Воспоминания: В 2 т. Т. 1. М., 1967. 510 с.
- Эсалнек А. Я.* Теория литературы. М., 2010. 208 с.

## «Пучина» А. Н. Островского: специфика паратекстуальной организации

Пьеса «Пучина» очевидно выделяется из привычного ряда произведений Островского для театра, благодаря чему в ней можно увидеть и итог драматургических исканий писателя, и предтечу «новой драмы» рубежа XIX–XX веков [подробно о связи Островского и «новой драмы» см.: Бабичева 2003]. Однако с хронологической точки зрения «Пучину» никак нельзя отнести к итоговым пьесам драматурга, ведь она закончена в декабре 1865 года. Зато столь ранний срок создания позволяет заключить, что поиски нового в драматургии велись Островским на протяжении всего его творческого пути и зачастую проявлялись в предельно концентрированном виде, как это и случилось в «Пучине».

Мы рассмотрим в этой статье далеко не все необычные элементы «Пучины», ограничив себя лишь теми, которые относятся к паратексту. Относительно паратекста у Островского вообще А. Н. Зорин пишет: «Система авторских ремарок, начиная с названия, жанрового определения, списка действующих лиц, авторских пояснений внутри текста и заканчивая самостоятельными смыслопорождающими ремарками в виде ассоциативных вставок, использования стихов, песен и т. д., строилась по единым требованиям – достоверности, подлинности, правды жизни» [Зорин 2008: 187]. Ещё одно значнее высказывается В. П. Ходус: «Ремарки в драмах Островского характеризуются краткостью, строгой определённой структурой и функциональной роли и не претерпевают заметных изменений на протяжении десятков лет» [Ходус 2001: 117]. И всё же паратекст «Пучины» представляется в системе довольно-таки сложным относительно контекста прочих пьес Островского, довольно-таки многоплановым.

Уже заглавие этой пьесы в контексте прочих заглавий Островского выглядит не тривиально. А. Н. Зорин относит его, наряду с заглавиями «Грозы» и «Леса», к метафоре, объединяющей «бытовой, социальный, философский, сакральный уровни восприятия смыслов» [Зорин 2008: 187]. Объясняет же заглавие «Пучина» исследователь следующим образом: «“Пучина” – реальная опасность для человека запутаться в сложных обстоятельствах жизни и метафора общественных отношений» [Зорин 2008: 188]. В подобных значениях реализуется вынесенный в заглавие мотив и в самом тексте пьесы – в репликах персонажей. Так, в финале первой сцены Погуляев говорит Кисельникову: «Невежество – ведь это болото, которое засосёт тебя! Ты же человек нетвёрдый. Хоть на карачках ползи, хоть царапайся, да только старайся попасть наверх, а то свалишься в пучину, и она тебя проглотит» [Островский 1972: 388]. А в четвёртой сцене, спустя годы, уже Лиза, дочь Кисельникова, говорит о себе: «Кто же мне теперь поможет! Стою я над пропастью, удержаться мне не за что. Ох, спасите меня, люди добрые!» [Островский 1972: 424]. То есть метафорическая сущность заглавия пьесы по крайней мере дважды разворачивается в текст – в реплики персонажей, – благодаря чему становится важным мотивом пьесы.

Примечателен и подзаголовок «Пучины» – «Сцены из московской жизни». Специфика такого рода подзаголовков у Островского в проекции на сами пьесы в ракурсе проблемы жанра была подробно рассмотрена Е. В. Седовой. Исследовательница выделила жанровые особенности, характерные для «сцен» и «картин» у Островского: «Это, прежде

всего, объект изображения, которым становится повседневное течение жизни; во-вторых, связанные с этим изменения в структуре драматического произведения (особенности завязки; особый, монтажный способ организации действия; “открытость” финалов); в-третьих, изменения в системе персонажей» [Седова 2002: 50]. То есть подзаголовки, в которых встречаются слова «сцены» или «картины», не просто имеют характер подзаголовков жанровых; они указывают на поиски Островским новых путей в драматургии. Вот что пишет Е. В. Седова по поводу монтажного принципа, характерного как раз для названных жанров у Островского: «Драматург, организуя действие своих пьес, как бы выхватывает отдельные, на первый взгляд, не связанные друг с другом эпизоды из повседневного потока жизни. Каждая сцена в отрыве от других может показаться лишней, некоторые воспринимаются как незначительные, но при целостном охвате пьесы именно из взаимодействия отдельных эпизодов рождаются новые смыслы. <...> Монтажный принцип композиции становится основополагающим в структурном построении “сцен” и “картин”» [Седова 2002: 48-49]. А. Н. Зорин замечает: «Монтажный принцип, который А. Н. Островский использует в написании “сцен” и “картин”, теоретическое обоснование получит позже. И, прежде всего, в научных трудах не литературоведов, а теоретиков кино» [Зорин 2008: 189]. Относительно же «Пучины» Е. В. Седова пишет, что в ней «последовательное проявление монтажного принципа сказывается в том, что каждое из четырёх действий представляет собой эпизод из жизни главного героя, взятый в отрыве от других. <...> Пьеса наполнена различными, “ненужными” на первый взгляд эпизодами, которые при ближайшем рассмотрении оказываются очень важными» [Седова 2002: 49]. Таким образом, наличие в таком паратекстуальном элементе пьесы Островского, как подзаголовок, жанровой номинации «сцены» проецируется и на весь последующий текст, формируя его особое предпонимание по целому ряду параметров. То есть автор при помощи необычной (относительно традиции) паратекстуальной номинации декларирует трансформацию привычного для драматургии жанрового канона.

Изменяет Островский в «Пучине» и привычную структуру драматургического паратекста. Не может не броситься в глаза отсутствие общего списка действующих лиц. Однако каждая из четырёх сцен начинается не только с привычной ремарки, предваряющей действие, а и со своего списка действующих лиц. Соотнося эти четыре списка друг с другом, читатель пьесы отчётливо представляет себе ход времени. И хотя указания на время содержатся во всех предваряющих сцены ремарках (в первой сцене: «Около тридцати лет назад» [Островский 1972: 378], во второй: «Между 1-й сценой и 2-й проходит семь лет» [Островский 1972: 388], в третьей: «Между 2-й и 3-й сценой пять лет» [Островский 1972: 402], в четвёртой: «Между 3-й и 4-й сценой проходит пять лет» [Островский 1972: 415]), указания в списках действующих лиц на меняющийся от сцены к сцене возраст центральных персонажей отнюдь не выглядит избыточным. Напротив, указания на время и указания на возраст в начальных паратекстуальных элементах каждой из четырёх сцен «Пучины» взаимодополняют друг друга. Представим соотношение возраста персонажей и проходящего времени в виде таблицы:

Сцена	Персонажи с указанием на возраст	Указание на время в ремарке, предваряющей сцену
1	Кисельников, 22 года Поголяев, 21 год Боровцов, 40 лет Глафира, 18 лет	Около 30 лет назад

Сцена	Персонажи с указанием на возраст	Указание на время в ремарке, предваряющей сцену
2	Кисельников, 29 лет Глафира, 25 лет Лизанька, 6 лет Боровцов, 47 лет	Между 1-ой и 2-ой сценой проходит 7 лет
3	Кисельников, 34 года Боровцов, 52 года	Между 2-ой и 3-ей сценой проходит 5 лет
4	Кисельников, 39 года Лизанька, 17 лет Боровцов, 57 лет	Между 3-ей и 4-ой сценой проходит 5 лет

В результате соотнесения в единый контекст этих содержащихся в паратексте указаний на возраст и на время происходит формирование единства неумолимого хода времени и прожитых конкретным человеком лет, что, как представляется, работает и на проблематику пьесы, усиливая эффект скоротечности и бессмысленности человеческой жизни.

Из «сильных» паратекстуальных позиций отметим ещё, во-первых, разницу в представлении персонажей внутри каждого из списков, предваряющих сцены, во-вторых, разницу в представлении того или иного персонажа в каждой из сцен.

Вот примеры по первому пункту. В списке действующих лиц первой сцены Кисельников «молодой человек», Погуляев «студент, кончивший курс», Боровцов «купец», Переряков «чиновник», Турунтаев «военный в отставке» [Островский 1972: 378]. Как видим, положение Кисельникова в данном контексте можно признать уникальным: другие мужские персонажи преподнесены через род занятий, Кисельников же через статус житейский, что может указывать на уникальность его положения в виду отсутствия у него хоть какого-то социального статуса. Другой пример: в списке действующих лиц третьей сцены появляется «Неизвестный» [Островский 1972: 402]; данная номинация примечательна полным отсутствием каких бы то ни было характеристик, даже отсутствием имени, но это как раз и оказывается важным в плане презентации авторских представлений о данном действующем лице, о котором никто ничего не знает и не узнает никогда. Можно сказать, что разница в представлении персонажей внутри списков действующих лиц показывает различную степень авторского отношения к тем или иным персонажам; и уже на этом уровне в системе действующих лиц выделяются Кисельников (как центральный персонаж) и Неизвестный (коего можно признать персонификацией рока – столь важной для драматургического рода в классическом изводе категории).

Второй же пункт, касающийся списков действующих лиц, пункт, согласно которому изменяется представление персонажа от сцены к сцене, связан с Кисельниковым и Боровцовым. Если в списке, предваряющем первую сцену, они, напомним, были даны через статусы (Кисельников через житейский статус, Боровцов через статус профессиональный, социальный), то в предваряющем четвёртую сцену списке [Островский 1972: 415] оба они даны через описание одежды: Кисельников «одет в старое пальто, панталоны в сапогах», а Боровцов «одет так же, как Кисельников; к пальто приколоты две миткалевые манишки, через плечо повешены ситцевые и холстинковые рубашки, как у площадных торговцев». Заметим, что ни в этом списке, ни в списках остальных больше никаких указаний на одежду ни у кого нет. Данные же указания призваны показать



трансформацию персонажей – за прошедшие годы и Кисельников (перед третьим явлением первой сцены Кисельников входит «щёгольски одетый» [Островский 1972: 380]; в третьей сцене Кисельников «в халате» [Островский 1972: 402], но потом «Снимает халат», а Анна Устиновна «Надевает на него фрак» [Островский 1972: 414]), и даже Боровцов фактически обнищали, что и подчёркивается через паратекстуальное описание их внешнего вида, описание, помещённое в списке действующих лиц, предваряющем финальную сцену «Пучины».

Интересно и соотнести друг с другом имеющиеся в ремарках, предваряющих каждую из четырёх сцен, паратекстуальные указания на пространство. Опять же можно увидеть в этой системе своего рода эволюцию. Это эволюция от открытого и благополучного пространства первой сцены, – пространства, разворачивающего такой элемент подзаголовка, как словосочетание «московская жизнь» («Нескучный сад. Луг между деревьями; впереди дорожка и скамья; в глубине дорожка, за дорожкой деревья и вид на Москву-реку» [Островский 1972: 378]), к пространствам замкнутым и от сцены к сцене всё более ухудшающимся в оценочном плане: во второй сцене «Небогатая комната в квартире Кисельникова» [Островский 1972: 388]; в третьей «Бедная комната; крашенный стол и несколько стульев; на столе сальная свеча и кипа бумаг» [Островский 1972: 402]; наконец, в четвёртой «Бедная комната с русской печью, за занавеской кровать; посередине комнаты дощатый стол и скамья» [Островский 1972: 415]. Как видим, общая тенденция трансформации пространства в плане характеристики происходящих изменений в жизни персонажей достаточно очевидна. И трансформирует это именно паратекст.

Но не только «сильные» позиции паратекста необычны в «Пучине»; необычны паратекстуальные элементы внутри сцен. Так, уже в первом явлении первой сцены мы сталкиваемся с изменением самого, пожалуй, стабильного элемента драматургического паратекста – изменением номинации персонажа перед репликой: тот, кто в самой первой реплике был номинирован как «Купец» [Островский 1972: 415], после появления «2-го купца» начинает номинироваться перед репликами как «1-й купец» [Островский 1972: 379]. Далее: дочка Кисельникова и Глафиры, обозначенная в списке действующих лиц второй сцены и в номинации перед репликами как «Лизанька», вдруг оказывается в списке персонажей, находящихся в комнате в первом явлении второй сцены, номинирована как «дочь» [Островский 1972: 388], а в четвёртой сцене, где в списке действующих лиц она номинирована как «Лизанька», в номинациях перед репликами она номинируется как «Лиза», что легко объясняется ходом времени: во второй сцене дочери Кисельникова 6 лет, а в сцене четвёртой уже 17, потому в номинациях из Лизаньки она превращается в Лизу. Представляется, что все эти случаи вариативности в номинациях сближают драму Островского с эпическим родом литературы, где номинация персонажа изменяется в зависимости от контекста и, прежде всего, от специфики точки зрения на него – точки зрения автора, нарратора кого-либо из персонажей... И пусть случаи смены номинации у Островского единичны, всё же нельзя не признать, что тенденция тяготения к эпике в данном плане имеет место быть.

Похожий, но несколько более сложный случай наблюдаем во втором и третьем явлениях первой сцены, где действуют Погуляев, Кисельников и студенты – 1-й и 2-й. Финал же третьего явления таков:

С т у д е н т ы . Прощай, Погуляев! Прощай, Кисельников!

2 - й и 3 - й с т у д е н т ы . Желаем тебе счастья! (*Уходят.*) [Островский 1972: 382].

И если с Купцом, ставшим 1-м купцом после появления ещё одного купца, и с Лизанькой-дочерью-Лизой всё более-менее ясно, то с 1-м студентом сложнее. Дело в том, что в явлении четвёртом, после ухода 2-го и 3-го студентов, на сцене остаются только Погуляев и Кисельников. Куда в таком случае делся 1-й студент? К тому же изначально не было сказано, сколько студентов присутствует на сцене. Вот начальная ремарка состава персонажей второго явления: «Погуляев и несколько студентов» [Островский 1972: 379]. Единственный вывод, который мы пока что можем сделать тут, это вывод о том, что обозначенный приём варьирования номинации персонажей (конкретно – студентов) допускает и вариативность при театрализации пьесы, при её постановке. И в этом, согласимся, нельзя не признать новаторского шага Островского-драматурга.

Назовём ещё некоторые особенности паратекстуальной организации «Пучины». Особая роль в ремарках отводится предметным деталям, формирующим в системе совершенно уникальный мир пьесы. Так, среди персонажей, выходящих в явлении четвёртом первой сцены (Боровцов, Боровцова, Глафира, Переярков и Турунтаев), только номинация Переяркова снабжена пояснительной ремаркой – «в форменном фраке, трость с золотым набалдашником» [Островский 1972: 382]. И потом трость Переяркова два раза паратекстуально сопровождает его речь: «*(Показывает тростью на запад)*», «*(указывая тростью)*» [Островский 1972: 383]. Есть и ещё одна деталь, выделяющая Переяркова среди прочих и тоже – через указание – сопровождающая его речь, обращённую к человеку, проходящему мимо; это орден:

П е р е я р к о в . Надо различать людей. *(Показывая на свой орден.)* Видите, милостивый государь [Островский 1972: 383]

Ещё одна предметная деталь, указание на которую сопровождает реплику Переяркова, это часы – в явлении втором третьей сцены: «*(Смотрит на часы)*» [Островский 1972: 406]. Такая повышенная нагруженность этого персонажа предметными деталями выделяет его в контексте остальных действующих лиц, подчёркивает его уникальное положение, прежде всего – социальное.

Кисельникова же в третьей сцене сопровождает перо: «*(берёт перо)*» [Островский 1972: 407], «Кисельников берёт перо» [Островский 1972: 413]. И в обоих случаях перо вызывает к жизни судьбоносные события, основанные, как и положено в драматургическом литературном роде, на выборе, который делает персонаж: в первом случае, поддавшись на уговоры тестя и Переяркова, Кисельников подписывает разоряющую его бумагу; во втором случае, тоже поддавшись на уговоры, только уже Неизвестного, портит документ, благодаря чему противозаконно обогащается, а по сути – ставит крест на своей жизни. То есть предметная деталь может и характеризовать действующее лицо (как в случае с деталями, связанными с Переярковым), и сопровождать основанные на личном выборе судьбоносные действия персонажа (как в случае с Кисельниковым).

Может предметная деталь выступать и в функции связующего звена между жестом и репликой, при постановке становясь своего рода медиатором между звучащей речью и визуальным миром сцены; в таких случаях деталь тождественно номинируется и в паратексте, и в реплике. Вот – в качестве примера – финал первого явления второй сцены, где такой деталью становится тряпка (выделим в цитате это слово, дважды встречающееся в репликах и дважды в ремарках):

К и с е л ь н и к о в . Так давай **тряпку**, я сам сотру.

А к с и н ь я *(подаёт **тряпку**)*. Давно бы вам догадаться-то. *(Уходит.)*

К и с е л ь н и к о в *(стирая пыль)*. Ну, вот и чисто. При большой-то семье как за по-

рядком усмотришь. Сколько людей-то нужно! А вот взял сам да и стёр, взял да и стёр, не велик барин-то! На **тряпку**-то!

А к с и н ь я (*за сценой*). Бросьте где-нибудь. Стряпня одолела.

Кисельников бросает в дверь **тряпку** [Островский 1972: 392].

Заметим в связи с этим эпизодом, что тут при помощи паратекста формируется и мизансцена – как на визуальном уровне (после переданного ремаркой ухода Аксиньи Кисельников на сцене остаётся один), так и на уровне звуковом – реплика Аксиньи сопровождается ремаркой «за сценой».

Отдельно следует сказать о такой детали, как деньги. Безусловно, эта деталь носит в «Пучине» сюжетобразующий характер; и она, конечно, участвует и в организации паратекста. Интересно тут, например, то, что в ряде случаев деньги в репликах не называются, а называются только в ремарках. Вот примеры. В пятом явлении второй сцены:

К и с е л ь н и к о в . Где ж взять-то? Где ж взять-то? Эко горе-то! Вот какая беда-то! Брат, нет ли?

П о г у л я е в (*даёт ему деньги*). На вот, последние, я-то как-нибудь добуду.

К и с е л ь н и к о в . Вот спасибо, вот, брат, одолжил! Век не забуду [Островский 1972: 401].

Во втором явлении третьей сцены Боровцов к Кисельникову:

Постой, так не уйду, не бойся; у меня тоже чувство-то есть; свои дети были. (*Вынимает из кармана несколько мелочи.*) На вот! Купи детям чего-нибудь сладенького. Прощай! [Островский 1972: 408].

В четвёртом явлении третьей сцены:

Н е и з в е с т н ы й (*отворачиваясь, считает деньги*). Вот вам три тысячи!

<...>

К и с е л ь н и к о в . Право, не нужно бы-с! (*Убирает деньги.*) Ей-богу, не нужно бы-с! Господи! Что же это я делаю! (*Плачет.*) [Островский 1972: 412].

Во втором явлении четвёртой сцены Погуляев – Анне Устиновне:

В память старого знакомства, не откажитесь принять от меня эту малость. (*Даёт ей ассигнацию.*) [Островский 1972: 421].

Представляется, что тут можно говорить об актуализации своего рода особого статуса денег для действующих лиц: словно нечисть какую, их порою остерегаются называть их именем; и только носитель речи в паратексте может себе это позволить. Впрочем, справедливости ради нельзя не сказать, что в некоторых случаях персонажи не боятся называть деньги деньгами. В пятом явлении третьей сцены:

К и с е л ь н и к о в . Маменька, деньги вот... вот! (*Подает деньги.*) [Островский 1972: 414].

В уже названном выше эпизоде, когда Погуляев даёт деньги Анне Устиновне (четвёртое явление четвёртой сцены), та «*берёт*». Если счастья у вас нет, так деньги есть; значит, ещё жить можно» [Островский 1972: 421]. И в четвёртом явлении той же сцены Кисельников – матери: «Деньги спрятать, спрятать... (*Отдаёт Анне Устиновне десятирублёвую ассигнацию.*)» [Островский 1972: 423].

Однако и случаи, когда деньги упоминаются в репликах, и случаи, когда персонажи не называют деньги, интересны взаимодействием текста реплик и паратекста; и важно то, что паратекст в этих системах играет отнюдь не вспомогательную роль, какая традиционно паратексту в драме присуща.

Взаимодействие паратекста и реплик особенно заметно в тех случаях, когда деяние персонажа, выраженное через ремарку, провоцируется репликой другого персонажа,

чему способствует лексический повтор в ремарке слов реплики. Пример такого рода – в первом явлении второй сцены, когда Глафира указывает шестилетней дочке, как себя вести с отцом:

Г л а ф и р а . Лизанька, плюнь на отца.

Лизанька плюёт.

<...>

Г л а ф и р а <...> Заплачь, Лизанька, заплачь.

Лизанька плачет [Островский 1972: 389].

Как особые случаи следует отметить те, когда паратекст даёт указания на паузы, но при этом не использует характерные для этого слова типа «пауза», «молчание» и т. п. Вот примеры. В первом явлении второй сцены Кисельников, оставшись один, «Долго стоит, задумавшись» [Островский 1972: 389], «задумавшись, осматривает комнату» [Островский 1972: 391]; Погуляев в пятом явлении второй сцены «Задумывается» [Островский 1972: 399]; Лиза во втором явлении четвёртой сцены говорит «подумав» [Островский 1972: 420], а потом «Шьёт молча» [Островский 1972: 420]; в пятом явлении четвёртой сцены Кисельников говорит «подумавши» [Островский 1972: 427]. Все эти случаи не просто сближают драму с эпосом; эти случаи ещё и транслируют языком литературы само театральное действие, то есть читатель пьесы благодаря таким ремаркам может представить себя зрителем спектакля.

То же самое можно сказать и о следующих случаях, случаях, когда при помощи ремарок, сопровождающих реплики, в «Пучине» не только транслируется направленность реплик, но и их конфиденциальность. Во втором явлении второй сцены:

Г л а ф и р а (*тихо Боровцовой*). Вчера мои серьги заложил [Островский 1972: 392].

В пятом явлении четвёртой сцены:

К и с е л ь н и к о в (*Погуляеву тихо*). Он мне денег дал. Ещё даст... много... [Островский 1972: 425].

Разумеется, такого рода элементы легко поддаются театрализации, однако это не отменяет их необычности в плане реализации важности паратекста, редукции привычной для него вспомогательной функции.

Отдельно следует выделить эпизод, когда при помощи паратекста формируется двойная мизансцена. Это происходит в пятом явлении второй сцены. Боровцов, Переярков и Турунтаев играют за столом в карты и ведут свой разговор, а тем временем свой разговор ведут тоже находящиеся на сцене Кисельников с Погуляевым. Игроки их не слышат, а они не слышат игроков. И, чтобы была понятна такая автономность двух диалогов друг от друга, реплики играющих сопровождаются ремаркой «за столом» [Островский 1972: 399] – игроки обсуждают и осуждают Погуляева. Да и Погуляев не лучшим образом относится к тем, кто сидит за столом:

П о г у л я е в (*кивая головой на играющих*). Что ж, это всё те же гуси-то? [Островский 1972: 399].

Получаются реплики, похожие по функции на традиционные реплики «в сторону», когда персонаж говорит то, что думает, но не желает, чтобы об этом знали другие; но только, в отличие от реплик «в сторону», реплики, сказанные в двойной мизансцене, имеют адресатов не только в зале, а и на сцене. Впрочем, такую двойную мизансцену саму по себе никак нельзя назвать новаторством Островского в русской драматургии. Тут можно вспомнить очень похожий эпизод из «Бригадира» Фонвизина – в явлениях третьем и четвёртом четвёртого действия часть действующих лиц играет в карты, а часть, а именно Советник и Бригадир, «в другом конце» [Фонвизин 2001: 57] в шах-

маты. В обоих случаях, и у Фонвизина, и у Островского, разные группы участников этих двойных мизансцен друг друга не слышат. И в обоих случаях – и у Фонвизина, и у Островского – транслировать это помогает паратекст, организуя совершенно особое театральное действие, в котором осуществляются параллельные диалоги разных групп персонажей, диалоги, соединённые в общий речевой поток по принципу монтажа.

При помощи паратекста в «Пучине» транслируются процессы чтения и письма. В первом явлении третьей сцены:

А н н а У с т и н о в н а . Записано, Кирюша. (*Вынимает бумажку и читает.*) «Во-первых, за квартиру не заплачено за два месяца <...>» [Островский 1972: 403].

Во втором явлении третьей сцены:

К и с е л ь н и к о в (*читает*). «Я, нижеподписавшийся, будучи убеждён вполне обстоятельствами дела <...>» [Островский 1972: 406].

И в третьем явлении третьей сцены:

К и с е л ь н и к о в <...> (*Пишет сначала молча, потом говорит вслух.*) «Малиновский купец Сидор Угрюмов, поданным в оное же городническое правление сведением, в коем объясняет...» [Островский 1972: 409].

В этих случаях перед нами вновь явления равноправного взаимодействия реплики и ремарки, их, если так можно сказать, взаимной поддержки.

Отдельно следует отметить и то, как при помощи паратекста в «Пучине» воспроизведено засценье, что позволяет расширить замкнутое пространство сцены и тем самым трансформировать привычное для драматургического рода литературы художественное пространство. В качестве примера приведём финальную ремарку третьего явления третьей сцены, предварительно указав на то, что здесь Кисельников на сцене остаётся один: «Анна Устиновна уходит. Кисельников прислушивается. Голос за сценой: “Здесь живёт чиновник Кисельников?” Голос Анны Устиновны: “Здесь. Пожалуйста”. Входит Неизвестный» [Островский 1972: 411].

И ещё несколько моментов из многочисленных примеров интересных ремарок, сопровождающих реплики, – ремарок интонационных и передающих настроение. В пятом явлении второй сцены Погуляев произносит свою реплику «с чувством» [Островский 1972: 401], а Кисельников отвечает ему «со слезами» [Островский 1972: 402]. Во втором явлении третьей сцены «со слезами» дважды говорит Боровцов [Островский 1972: 406], а в пятом явлении этой же сцены «со слезами» говорит Кисельников [Островский 1972: 417], в первом же явлении четвёртой сцены Кисельников сначала говорит «суетливо» [Островский 1972: 416], а потом «торопясь» [Островский 1972: 417]. Во втором явлении заключительной сцены Лиза сначала говорит «серьёзно», потом «решительно», а потом дважды «Плачет» [Островский 1972: 420-421]. В пятом явлении четвёртой сцены Кисельников говорит «со слезами» [Островский 1972: 426], а в шестом «тихо» [Островский 1972: 427]. Все эти примеры ремарок, сопровождающих реплики, не только служат указанием для актёров, не только характеризуют конкретные речевые сегменты, но и формируют представление о характерах действующих лиц: достаточно обратить внимание, например, на то, что когда необходимо вызвать жалость у Кисельникова, Боровцов говорит «со слезами», или на то, что семнадцатилетняя Лиза может быть серьёзной и решительной. Важно и то, что в ряде случаев паратекст транслирует эмоции персонажей, тем самым показывая авторскую точку зрения на те или иные речевые поступки действующих лиц.

Итак, мы показали некоторые особенности паратекста в «Пучине» Островского. Напомним, что это метафорическое заглавие; это подзаголовок, указывающий на не-



тривиальное жанровое решение; это списки действующих лиц, предваряющие каждую из сцен и вступающие друг с другом в системные отношения; это паратекстуальные указания на проходящее между сценами время и на изменяющийся от сцены к сцене возраст персонажей; это динамика изменений пространства, динамика, переданная через ремарки оформления сцены к каждому из четырёх сегментов; это изменяющиеся по ходу действия номинации персонажей перед репликами; это фигурирующие в паратексте предметные детали, при помощи которых характеризуются персонажи; это связь реплики и переданного ремаркой действия; это необычные передачи пауз, способные наглядно представить не просто материал для будущего спектакля, а само театральное действие; это специфическая передача направленности конфиденциальных реплик; это формирование при помощи паратекста необычной двойной мизансцены; это трансляция паратекстом процессов чтения и письма; это интонационные ремарки, характеризующие действующих лиц. Как видим, даже количество видов паратекста в «Пучине» впечатляет, впечатляет и их многообразие, и, самое главное, их необычность для драматургического литературного рода. Уже всё это позволяет, как минимум, сказать о том, что пьеса Островского «Пучина» показывает возможности паратекста в их многообразии, тем самым демонстрируя новаторство Островского-драматурга, со всей очевидностью предвосхитившего новаторские приёмы европейской драмы рубежа XIX–XX веков. А самое главное это то, что в драме при такой необычной организации паратекста формируются смыслы, которые при традиционной паратекстуальной организации были бы невозможны.

## Литература

*Бабичева Ю. В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сб. ст. в память об Александре Ивановиче Ревякине (1900-1983). М.: Intrada, 2003. С. 170-183.

*Зорин А. Н.* Поэтика ремарки русской драматургии XVIII–XIX веков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2008. 240 с.

*Островский А. Н.* Избранные пьесы: В 2 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 1. 584 с.

*Седова Е. В.* «Сцены» и «Картины»: к постановке проблемы (на материале пьес А. Н. Островского) // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. Вып. 4. С. 40-50.

*Фонвизин Д. И.* Бригадир // *Фонвизин Д. И., Грибоедов А. С.* Пьесы. М.: Худож. лит., 2001. 382 с.

*Ходус В. П.* Ремарка в драматургическом тексте А. П. Чехова: Стереотипичность и новые модели // Изменяющийся языковой мир: Тезисы докладов межд. науч. конф. Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 2001. С. 34-36.



## Гимническая традиция в драме А. Н. Островского «Гроза»

Идейная структура творчества А. Н. Островского, как правило, находит отражение в литературоведческих работах в аспекте социально-психологическом. Островского принято считать драматургом, тяготеющим к социальной и даже бытовой проблематике, рисуящим широкое и живописное полотно русской жизни, затрагивающим животрепещущие вопросы современности. Меньше освещалась исследователями «вневременная», философская сторона вершинных достижений его драматургии, а также генетическая связь театра Островского с античным театром (что, по-нашему мнению, взаимосвязано). В настоящей работе мы попытаемся обрисовать некоторые составляющие идейно-композиционного своеобразия пьесы «Гроза», которые до сих пор не попадали в поле зрения исследователей, хотя о жанровом своеобразии этой пьесы существует целая литература.

Школьнику известно, что «Гроза» посвящена темам купеческого быта, кризиса патриархальной семьи (нездоровые отношения в семье, произвол, греховная связь, власть денег), проблеме семейного деспотизма, личностной и чуть ли не общественной свободы («луч света в темном царстве») и так далее. Фольклорный и литературно-песенный материал, рассказы Феклуши и сумасшедшей барыни, песни Кулигина, поэтичность монологов Катерины и особенно ее последнего монолога (близкого к френосу) о «могилушке» при таком подходе до сих пор интерпретируются как проявление народности, как противопоставление главной героини (и Кулигина) самодурам-деспотам и в то же время как наглядное изображение (в случае Феклуши, барыни, городских обывателей) суеверий и злобных наклонностей «темного царства». (Д. И. Писарев, отказавший в здравом уме и самой главной героине, тоже, в общем-то, находится у истоков этого прочтения). Но не выглядит ли вся эта роскошная песенно-лирическая стихия «Грозы» (Варвара и Кудряш, например, тоже песни поют, а ведь трудноато квалифицировать их как борцов за светлое будущее) все-таки несколько избыточной для пьесы «из купеческого быта» и даже для такой развязки, в которой неверная жена предпочитает постылой жизни суицид (каковы бы ни были прямые причины ее рокового решения, рассмотрение которых, хотя оно и придает значимые нюансы семантике конфликта, не входит в задачи настоящей работы)? Не выявится ли ряд новых смыслов и композиционных значений при рассмотрении песенной составляющей «Грозы» и некоторых монологов этой пьесы в 1) их взаимосвязи и 2) в аспекте их «памяти жанра»?

Исследователи творчества Островского не раз обращали внимание на то, что многие произведения драматурга буквально пронизаны музыкальными мотивами, содержат отсылки к музыкальным жанрам, а нередко – прямое цитирование текстов песен, романсов. Драматург сам собирал и изучал фольклор, занимался изучением исторических и этнографических трудов, следил за фольклорными публикациями. В «Грозе» широко цитируются песни устного народного творчества, а также произведения А. Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя...» и М. В. Ломоносова «Ночною темнотою покрылись небеса...» (наряду с одами Ломоносова и Г. Р. Державина), которые стали популярными народными песнями.

Известно положение А. П. Скафтымова о том, что «состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования» [Скафтымов 2007: 30]. Это положение можно распространить на интерпретацию таких структур в составе произведения, как «текст в тек-

сте», в том числе и на интертекстуальный слой произведения, в пьесе «Гроза» представленный прежде всего цитатами из фольклорных и литературных песен, а также отсылками к ним. Помня, что еще в 20-е годы прошлого века А. П. Скафтымов указывал, что «всякое генетическое рассмотрение объекта должно предваряться постижением его внутренне-конститутивного смысла» [Скафтымов 2007: 517], рассмотрим сначала композиционную семантику песенных вставок.

«Гроза» открывается (после первых ремарок) песней Кулигина об одиноком дубе (1810; слова А. Ф. Мерзлякова, мелодия Д. Н. Кашина; некоторые справочники указывают на авторство композитора О. А. Козловского и добавление музыкальных вариаций М. И. Глинкой):

Среди долины ровныя,  
На гладкой высоте  
Цветет, растет высокий дуб  
В могучей красоте

и т. д. [Три века русской поэзии 1968: 48].

Итак, представлен волжский пейзаж, актуализирована в первых же репликах символика как одна из первостепенных особенностей «Грозы». Конечно, Кулигин у Островского поет только первые два стиха песни, призванные возродить знакомые слова и мелодию в сознании зрителя / читателя. Упоминание в песне о «грозе» всегда ставится исследователями в связь с названием пьесы; добавим, что мотивы одиночества, могилы («друг нежный спит в сырой земле»), бедности («ни кустики зеленые», «не выются вокруг малюточки») также присутствуют в пьесе. Пение Кулигина становится лирическим зачином (или трагическим, если принять во внимание бедственное положение дуба и добра молодца, о которых поется в песне) всей пьесы, ее своеобразным смысловым эпиграфом. Нужно подчеркнуть, что роль Кулигина в пьесе – это роль резонера (что давно известно), а роль резонера в драматургии Островского – рудимент роли античного хора. На наш взгляд, песни, исполнение которых доверено автором Кулигину, и оды, отрывки из которых цитирует Кулигин, обладают на фоне других интертекстуальных отсылок пьесы гораздо более высоким «статусом». Эти вставки, несмотря на их краткость, аналогичны партиям хора в античной трагедии.

Рассматривая роль песенного контекста в одном из разделов (с красноречивым названием «Самозарождение трагедии») своего исследования, посвященного поэтике «Грозы», С. Т. Вайман замечает, что «вся трагедия – «исполнение», инобытие кулигинской песни» [Вайман 2001: 151]. «Исполнение» и «самозарождение» понимаются исследователем исключительно в аспекте смысловых параллелей, устанавливаемых им между мотивами мерзляковской песни и сюжетно-образной структурой «Грозы» (любовь, жалость, одиночество, разлука, могила и т. п.). Однако достаточно вспомнить, что трагедия как жанр генетически связана с дифирамбом, гимном, а также увидеть гимнические черты в песне, открывающей «Грозу», чтобы убедиться, что «исполнение» и «самозарождение» не сводятся к развертыванию в пьесе Островского мотивов песни Мерзлякова. Трагедия, созданная Островским, опирается на гимн (и не один), подобно опоре здания на фундамент. Объясняется же это законами происхождения трагедии, «памятью жанра», причем «памятью» именно о жанровых «прародителях».

Интертекстуальные отсылки, репрезентируемые Кулигиным, объединяются, на наш взгляд, тремя очень важными моментами. Во-первых, это жанровая составляющая. Кулигин цитирует песни или оды («Ночную темноту...» тоже анакреонтическая ода по происхождению). Из четырех процитированных этим персонажем произведений три яв-

ляются одами (а это, как известно, жанр, исторически связанный с культовой песнью, т. е. гимном), а одно (стихотворение Мерзлякова) – песней, также обнаруживающей значительное идейно-структурное сходство с архаическим гимном, как будет показано далее. Во-вторых, этим цитатам отданы в основном сильные позиции (зачин пьесы, перепалка-агон с Диким о громоотводах перед самой грозой, «рацеи» о небесных явлениях перед самым признанием Катерины, «начало конца» – т. е. начало пятого действия перед известием о том, что Катерина ушла из дому: как позже выяснится, навсегда). Кроме того, пение или декламация Кулигина помещаются автором то перед «эксподом» хора (перед ремаркой «уходят»), то в составе «парода» («идет, ему навстречу Кулигин»), то как элемент «стасима» («стасим», конечно, «песнь стоячая», Кулигин же напевает, сидя «на скамье», но все же сохраняя относительную неподвижность), если соотнести ремарки Островского с терминами античного театра. По мысли Е. Ю. Полтавец, гимнические структуры «обнаруживаются большей частью в сильных позициях или, по крайней мере, привязаны к наиболее драматическим сюжетным перипетиям» [Полтавец 2014: 114]. В-третьих, цитируемые Кулигиным-резонером строки разных произведений посвящены, по сути, одной теме, а именно: теме взаимоотношений человека с Провидением, судьбой и мирозданием. Это главная тема архаического гимна как культовой песни.

Образы одинокого дуба и одинокого героя стихотворения Мерзлякова (тема, возвышенная в творчестве Лермонтова, Фета, Л. Толстого до темы «Человек и Вселенная») соотносятся с размышлениями о человеке и Боге у Ломоносова в «Вечернем размышлении о Божием величестве при случае великого северного сияния», в державинской оде «Бог», наконец, в анакреонтической оде «Ночную темнотою...» (отдельные стихи из вышеперечисленных произведений Кулигиным и цитируются). То есть интертекст пьесы не только участвует в создании лирического настроения, но и соотносится с глубокой художественной философией автора. Образ дуба как мирового дерева открывает «Грозу» и задает масштаб происходящего на сцене, где, по ходу действия, будут упомянуты и гроза, и «бездна», и светила, и северное сияние и другие природные явления, которые, конечно, одновременно являются и символами теофании [см. Полтавец 2010: 360].

Такое тематическое объединение и композиционное значение (да еще подчеркнутое у Островского тем, что Кулигин, по словам Кудряша, какой-то «антик»), наводит на мысль о некоторых гимнических традициях не только в цитируемых Кулигиным интертекстуальных элементах, но и во всей пьесе в целом, т. е. о возможности более детализированного, чем это обычно предпринимается, соотнесения «Грозы» с античной трагедией. «Бог и человек» – тема античных гимнов (как и гимнов «Ригведы»), тема дифирамба в первую очередь. «Все <...> героическое, похоронно-торжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба – музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, – откуда вышла трагедия» [Иванов 2000: 301]. О. М. Фрейденберг, более скептически оценивающая «вклад» дифирамба в генезис античного театра, все же признает: «Хоры – прошлое трагедии, находящееся внутри ее состава» [Фрейденберг 2008: 657]. Она же указывает: «Лирические хоры представляют собой разновидности гимнов и всякого рода молитв, как это сохранено и трагедией» [Фрейденберг 2008: 668]. Связь дифирамба с трагедией, обнаруженная еще Аристотелем, не подлежит сомнению в современной теории театра, вошла в учебники античной литературы (из отечественных учебников достаточно подробно рассмотрена еще в учебнике И. М. Тронского), однако что же гимнического в интертексте «Грозы»,

кроме тематического сходства? Ответим: жанровая конструкция цитируемых Кулигиным произведений.

Обратимся к определению термина «гимн»: «Гимн (греч. *hymnos* – хвала) – торжественная песнь, обращенная к божеству; первоначально – часть архаического ритуала богочитания, хоровая обрядовая песня, имеющая своей целью привлечение внимания божества и получение от него поддержки» [Юрченко 2003: 177]. Структура гимна характеризуется трехчастным строением: «призывание-обращение к божеству; прославление-описание величия божества и изложение мифа о нем; просьба-моление о помощи» [там же]. По Тронскому, в гимне зачастую упоминается «о почестях, которые были оказаны богу и наложили на него обязанность отплатить услугой за услугу» [Тронский 1983: 33]. Божество должно быть названо по имени, эпитетом; воспевается его могущество (или рассказывается о страданиях). В исследованиях В. Н. Топорова обобщаются черты ведийских и древнегреческих гимнов: для той и другой традиции характерен «ритуальный гимновый “предтекст” – выход к богу, голос человека, сообщающий о своем дефиците и молящий ликвидировать эту недостачу» [Топоров 2012: 70]. Общей чертой ведийской и древнегреческой жанровых конструкций является и «мифологическая часть» – нарратив о событиях, связанных с богом. Если с этой точки зрения взглянуть на песню Мерзлякова о дубе, то и дуб можно рассматривать как языческое божество (по крайней мере, метонимию Перуна, которому посвящались дубовые рощи); в песне приводятся эпитеты: «широкий», «развесистый»; говорится о мощи и в то же время о страданиях; параллелизм образов дуба и молодца характерен для фольклорной песни (по Топорову, определенный параллелизм нарратива и мольбы характерен и для гимнов); концовка же, в которой выражена просьба-мольба молодца, вполне соответствует гимнической традиции.

На грани гимна балансирует и анакреонтическая ода, в переводе М. В. Ломоносова превратившаяся в популярную песню «Ночною темнотою...». У Островского Кулигин, понимает, напевает песенку на слова Ломоносова, а не цитирует довольно тяжеловесные переводы той же оды, вышедшие из-под пера Н. А. Львова и Г. Р. Державина. Однако интертекстуальная отсылка есть отсылка, и здесь не лишним может оказаться напоминание, что в оригинале оды названы созвездия Волопаса и Арктоса (Медведицы). Эти названия опущены у Ломоносова, но приведены, например, у Львова («Воот», «Арктос»). Таким образом, интертекстуально (хотя и имплицитно) поддерживается мотив звездной бездны, мотив ненастья и мотив небожителей (например, Волопас, по некоторым легендам, есть не кто иной, как перенесенный богами на небо Триптолем – культурный герой, уроженец Элевсина, обучивший людей земледелию). Героем этой оды является бог любви Эрот, причем перечисляются услуги, оказанные человеком божеству: «Не медлиши нимало / К себе его пустил... Жалея о несчастье, / Огонь я разложил / И при таком ненастье / К камину посадил» и т. д. [Ломоносов 1987: 80]. А вот страдания выпадают на долю человека, которому Эрот отплатил черной неблагодарностью: «Ты будешь век крушиться» [Ломоносов 1987: 81].

Гимническая традиция прослеживается и в монологах Катерины. Обращения к природе: «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!»; сравнения с животным миром: «Отчего люди не летают так, как птицы?» – отсылают нас к гимнам «Ригведы», в которых есть обращения к богу ветра – Ваю, солнца – Сурья, слова – Вач, другим божествам. Монолог Катерины в четвертом явлении пятого действия заслуживает особого внимания, так как в нем структура гимна отразилась наиболее полно. «Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу – все равно. Да, что домой, что в могилу!..

что в могилу! В могиле лучше... Под деревцем могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие...» [Островский 2003: 345-346].

Катерина обращается к могиле, рисует в воображении картину ритуального захоронения (образы могилы, травы и цветов над ней, поза покойника, слуховые образы похоронного пения и молитв), что особенно характерно для ведийских гимнов. Причитания же и возгласы («Друг мой! Радость моя! Прощай!») близки к френосу, а также коммосу («возгласам скорби», «ударам») античной трагедии, которые могли исполняться и хором, и актером. «Трагедия и осознается первоначально как героический плач», – пишет Н. И. Ищук-Фадеева [Ищук-Фадеева 2001: 13].

Понятно, что ведийские гимны не имеют отношения к дифирамбическому генезису античной драмы. Однако в рамках настоящей работы нам важно было подчеркнуть близость некоторых интертекстуальных отсылок «Грозы» к жанровой природе гимна как такового, тем более, что идейно-композиционная структура этого архаичнейшего жанра неизменна, как показали исследования В. Н. Топорова и Вяч. Вс. Иванова, и в ведийской, и в хеттской, и в древнегреческой традиции. А уж дифирамбическая мелика, ее поэтические образы («ветры, штормы, вихри, непогода, морские бездны», как пишет О. М. Фрейденберг, называя среди них и «действующие непосредственно на сцене разрушительные стихии» [Фрейденберг 2008: 686]), оказали непосредственное влияние на генезис античной трагедии. Как видим, гимническая традиция, а также образы действующих на сцене разрушительных стихий, в первую очередь *грозы*, сохранились в «памяти жанра» и знаменитой драмы – «Грозы» А. Н. Островского.

## Литература

- Вайман С. Т. Неевклидова поэтика. М.: Наука, 2001. 480 с.
- Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд: Пособие по спецкурсу. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 81 с.
- Ломоносов М. В. Сочинения. М.: Современник, 1987. 448 с.
- Полтавец Е. Ю. Драматургия А. Н. Островского // Недзвецкий В. А., Полтавец Е. Ю. Русская литература XIX века. 1840-1860-е годы: Курс лекций. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. С. 351-369.
- Полтавец Е. Ю. Гимнические структуры в историософском дискурсе. (На примере «Войны и мира» Л. Н. Толстого и «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова) // Голоса русской провинции. Вып. 8. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2014. С. 102-114.
- Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. 535 с.
- Топоров В. Н. Пиндар и Ригведа. М.: РГГУ, 2012. 216 с.
- Тронский И. М. История античной литературы. М.: Высш. шк., 1983. 464 с.
- Островский А. Н. Пьесы. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. 830 с.
- Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.
- Юрченко Т. Г. Гимн // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. Стб. 177-179.



### III. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ДРАМЫ

Л. Г. Тютелова

#### **Чеховская драма и проблема развития новой драматической формы в истории русской литературы XIX века**

Отмечая особенности чеховской драматургии в контексте западноевропейской литературы, Б. И. Зингерман писал: «У Чехова новая драма осознает себя в своей всеобъемлющей сущности. По сравнению с Чеховым другие современные ему авторы могут показаться односторонними: что для них целое, то для Чехова только часть; там, где они ищут итогов, Чехов видит лишь один из моментов развития; где они делают последние выводы, Чехов лишь начинает восхождение к истине» [Зингерман 1979: 20]. Слова Б. И. Зингермана приглашают задуматься над тем, в чем заключается своеобразие пути, по которому пошла русская драма в XIX столетии и который привел ее к чеховскому феномену.

Стоит обратить внимание на то, что вопрос о «новой драме» возник вследствие театрального кризиса, который был преодолен благодаря возникновению режиссерского театра. В его репертуаре наряду с современными пьесами появились и произведения XIX столетия, ранее считавшиеся несценическими. И они не в меньшей мере претендовали на то, чтобы стать «новой драмой». Отсюда можно предположить, что возникновение новой драматической формы произошло до рубежа XIX–XX веков. Но только в конце XIX столетия театр открыл ее для себя как ту, которая способна отразить современное состояние мира и место человека в нем.

В свое время «новая драма» дистанцировалась от двух канонов. Первым был канон ренессансной пьесы. Он свидетельствовал о том, что человек уверен в своей способности изменить окружающий мир. И это важный момент, поскольку принято считать, что в драме как одной из трех родовых форм картина мира возникает благодаря человеку действующему. Как свидетельствует Гегель, в драме «происходящее является проистекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотношении с субъективными целями и страстями» [Гегель 1971: 540]. Поэтому герой драмы и есть «мир драмы». Без него этот мир не существует. Драматическое место – место поступка героя, время – протяженность этого поступка.

Но, как это ни парадоксально, драма рассказывает не о человеке, а о мире и обозначает главные силы его саморазвития. Уже Аристотель замечал, что героем драмы стано-

вится только тот, чья судьба способна выразить трагическую или комическую сущность мира. Поэтому героем драмы не может быть частный человек со своими интересами. Драматический персонаж мыслит себя только причастным к общему: «... истинная <...> самостоятельность состоит в единстве и взаимопроникновении индивидуального и всеобщего, ибо всеобщее приобретает конкретную реальность лишь через единичное, а единичный и особенный субъект находит прочную основу и подлинное содержание своей действительности лишь в рамках всеобщего» [Гегель 1968: 189].

По мысли Гегеля, художник «должен показать нам, что поступки действующих лиц коренятся во внутренних человеческих переживаниях, но вместе с тем он должен выявить и сделать наглядным в виде индивидуализированных образов то всеобщее и существенное содержание, которое обнаруживается в этих поступках» [Гегель 1968: 235-236]. Это позволяет философу назвать драму высшей литературной формой, посредством которой мир познает себя. Но Гегель же замечает, что в конце XVIII столетия драма начинает уступать свои позиции. Причина тому – попытки сделать героем драмы *человека частного*.

Эти попытки по своей сути – отказ от ренессансного канона. Герой драмы XIX века утрачивает чувство причастности делу мира и замыкается в кругу индивидуальных интересов. Он живет проблемами настоящего дня, не столько стремясь изменить условия существования, сколько приспособляясь к ним. Мировые закономерности в его жизни имеют облик случайностей. И теперь не герой, а носитель взгляда на него *извне*, способный расплести узоры судьбы, открывает читателю / зрителю суть происходящего не только в жизни персонажа, но и мира в целом.

Поскольку возникает необходимость восприятия драматической истории *извне*, драма начинает «двигаться» в сторону эпоса (его современной формы – романа), что в свое время заметили Гете и Шиллер, говоря о «стремлении друг к другу» [Гете, Шиллер 1988: 469] двух родовых форм. Это движение – отражение изменений, произошедших в истории мировой литературы. Тема частного человека как центральная тема литературного творчества – результат актуализации проблемы человеческой индивидуальности и ее роли, в том числе и в творческом процессе.

Как это подробно описано С. Н. Бройтманом, творческий субъект осознает, что акт творения мира не завершен и закончен. Поэтому и для художника не существует некоей прецедентной формы, идеально представляющей мир и его закономерности, которые автор должен выразить в своем собственном творении. А потому художник соучаствует в акте творения. От его собственного видения и понимания действительности зависит завершение картины мира, законченной в творческом пространстве, но не в жизненном. Организовать позицию видения и понимания действительности с частной точки зрения как завершающей позволяют традиционные формы эпоса. При этом важно, чтобы это была индивидуальная и личностная позиция. То есть возникает не проблема эпического в драме, а проблема новой индивидуальной авторской поэтики, в равной мере важной и для драмы, и для эпоса и лирики конца XVIII – начала XIX веков.

Точка зрения воспринимается как индивидуальная только тогда, когда она соотносена с другой такой же личностной жизненной позицией, с позицией «другого». А потому в условиях новой поэтической ситуации драматический автор стремится заявить *и о своей возможности* видеть развертывающееся событие *изнутри*, оказываться рядом с героем в его пространстве (поскольку только в диалоге с «другим» может оформиться авторская позиция как позиция индивидуальная, личностная), *и о своей роли* завершающего драматический мир с позиции венаходимости, как ее определил М. М. Бахтин.

Поэтому в драме конца XVIII – начала XIX века возникает большой ремарочный комплекс, в котором звучит голос субъекта, представляющего драматическую историю извне, но в то же время имеющего возможность и встать на позицию участника действия, которое уходит из-под «влияния» героя. Оно дробится на отдельные фрагменты, между ними утрачиваются очевидные логические связи и т. д. И только с позиции восприятия этого действия *извне* (не с внутренней позиции героя), возможно видение ситуации как целостной, завершенной и законченной. Собственно, это и порождает второй канон, от которого будет дистанцироваться «новая драма», по мнению ее теоретиков, на рубеже XIX – XX веков. Это канон «хорошо сделанной пьесы».

Интересным комментарием того, что есть «хорошо сделанная пьеса», становится ее сравнение с игрой в бильярд Франциска Сарсея. Он напоминает о том, что происходит с шарами, после первого удара: «после быстрой экспозиции, которая искусно “готовит” дальнейшие события, действие развивается от центральной и, в случае необходимости, до нескольких второстепенных интриг, и, согласно причинно-следственной цепочке, приводит к убедительной и полной развязке» [Landis]. В такой игре – герой не субъект, посредством которого проявляют себя основные жизненные силы, а объект их влияния, об этом влиянии и не догадывающийся.

Но уже «Борис Годунов» А. С. Пушкина свидетельствует о том, что «объектное» положение героя русской драмы, точнее ее авторов, не устраивает. Персонаж не «хочет и не может быть» только шаром в увлекательной авторской игре. В процессе завершения русской драмы видение ситуации *изнутри* (с позиции участника драматического события) будет иметь не меньшее значение, чем позиция видения драматической истории *извне* автором как принципиально другим «я» по отношению к «я» героя.

Нужно напомнить, что в классической драме позиция видения драматической истории *изнутри* и была определяющей. На ее основании возникало последовательно развертывающееся исключительно в пространстве настоящего действие: единое, целостное и завершенное. В финале герой обретал такую позицию видения произошедшего, которая «поднимала» его над происходящим и открывала целостную картину произошедшего. Герой демонстрировал приоритетное видение действия, которым наделен Творец, а не творение. В случае «новой драмы» это две принципиально разные и в то же время необходимые друг другу позиции. Только диалог между ними порождает окончательное понимание истины.

По сути дела Чехов, приступающий к созданию своих произведений, признанных всеми образцом «новой драмы», имеет возможность опереться на драматический опыт отечественной литературы. И дело не в том, учел ли Чехов опыт Пушкина, Гоголя, Тургенева, Островского и других, а в том, что отечественные драматурги на протяжении XIX века показали, что драма способна передать жизненный опыт современного частного человека и авторское отстраненное видение и понимание его с позиции индивидуальности. Более того, в истории русской психологической драмы XIX века ренессансный канон уже был преодолен, а традиция «хорошо сделанной пьесы» для таких авторов, как Пушкин, Гоголь, Тургенев, Островский, Сухово-Кобылин, и не была актуальной.

И нужно обратить внимание еще на один факт. Чеховское время с большей остротой, нежели предшествующие десятилетия, поставило перед автором вопрос о причастности героя к историческому процессу и возможности видения его закономерностей с позиции *одного* единственного сознания, будь то сознание героя или автора. (Ситуацию попытались «упростить» символисты, выдвинув на первый план личность художника, наде-

ленного исключительной способностью *через себя транслировать* истинное знание о мире). Иной была ситуация у чеховских предшественников.

Героям Пушкина трудно было занять позицию безучастного и отстраненного свидетеля истории («Борис Годунов»), но им в конечном итоге оказывался автор. Персонажей Островского история в большинстве случаев уже не интересовала вовсе. Но через призму их частных интересов автор как сторонний наблюдатель со своей позицией понимания происходящего видел историю как противостояние разных социальных сил. Поэтому в характеристике персонажа Островского так важна социальная составляющая. Драматург умел показать, что частные интересы обусловлены законами социума и позволяют об этом социуме судить. Собственно поэтому А. П. Скафтымов и говорит о ключевом для формы пьес Островского противостоянии «притеснителя» и «жертвы».

Невнимание к истории героев Островского, как, впрочем, Гоголя и Тургенева, обусловлено тем, что они персонажи времени определенной стабильности. Многовековой уклад российской жизни, определяющий взгляд человека на себя, свое место в мире, многие десятилетия остается неизменным. Недаром средневековая тема «Домостроя» оказывается актуальной в мире Островского. Только, в отличие от человека средневековья, человеку XIX века предстоит определить свое личное отношение к нему.

Но уже Достоевский своими романами отмечает, что к 80-м годам, времени начала творчества Чехова, социальный мир России пришел в движение. Как заметил В. С. Соловьев, «кроме Достоевского, все наши лучшие романисты берут окружающую жизнь так, как они ее застали, как она сложилась и выразилась, – в ее готовых, твердых и ясных формах <...> Совершенно противоположный характер представляет художественный мир Достоевского. Здесь все в брожении, ничто не установилось, все еще только становится. Предмет романа здесь не быт общества, а общественное движение» [Соловьев 1988: 294-295]. После Достоевского проблема движения русской жизни, изменения его ритма не является новой.

И чеховская драма, в которой автор работает с новым историческим материалом, не констатирует факт безучастного отношения человека к истории, а ставит и перед ним вопрос, насколько это положение устраивает его. Герой не перестает быть вовлеченным в цепочку драматических событий. И цепь этих событий может состоять, как это показали и предшественники Чехова, из разрозненных элементов (см. и «Чайку», и «Дядю Ваню», и «Три сестры»). Связать их воедино пытается каждый герой, поскольку чеховский персонаж не может, как герой Островского, существовать только в своем бытовом пространстве, ограниченном повседневными проблемами частного человека. Чеховская повседневность воспринимается как нечто неизбежное, но враждебное человеку. Герой стремится вырваться за ее пределы. Пребывая здесь и сейчас, он одновременно находится и вне плана конкретного действия, развертывающегося на сценической площадке. Его взгляд простирается в прошлое или будущее. Правда, это прошлое или будущее этого героя, а не мира в целом. Тем не менее, кажется, что в чеховской драматургии уже не автор, а сам герой способен своим видением и пониманием происходящего с ним приблизить и читателя / зрителя к видению драматического мира как завершенного и законченного. Но это заблуждение.

Ограниченность позиции видения происходящего и сквозь призму одного единственного взгляда на мир, и сквозь призму судьбы одного героя наиболее ярко демонстрирует пьеса «Дядя Ваня». В ней уже в названии обозначена в качестве приоритетной – судьба Войницкого, а в качестве завершающей – позиция его племянницы Сони (только она Войницкого может называть *дядей*). Но в конечном итоге зрителю представляется исто-

рия вовсе не дяди Вани. А в поле зрения Сони со всей очевидностью не могут попасть многие проблемы остальных героев пьесы, открывающиеся читателю / зрителю. Более того, уже в первом действии автором подчеркивается, что каждый видит и ощущает происходящее по-своему: «...душно» (Астров) [С XIII, 63]; «Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках» (Войницкий) [С XIII, 66]; «Погода очаровательная, птички поют» (Телегин) [С XIII, 66]; «А хорошая сегодня погода... Не жарко...» (Елена Андреевна) [С XIII, 70]; «В такую погоду хорошо повеситься...» (Войницкий) [С XIII, 71].

Стоит напомнить, что чеховские герои – герои мира, пришедшего в движение. Но уже в «Дневнике писателя» Достоевского запись 1876 года отмечает всеобщую раздробленность: «Да и слышишь-то все больше странности. Как передавать их, когда все это само собой лезет врозь и ни за что не хочет сложиться в один пучок! Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего “обособления” <...> ни в чем почти нет нравственного соглашения: все разбилось и разбивается и даже не на кучки, а уже на единицы» [Достоевский 1973: 259]. Поэтому жизненное движение, воспринятое каждым с его индивидуальной позиции видения и понимания происходящего, при отсутствии указания на приоритетную для автора позицию, видится хаотичным.

Каждый из героев готов развернуть свою картину жизни с индивидуальными проекциями в прошлое и будущее. Объединить их и завершить не в состоянии и тот, чей голос в ремарках звучит как голос от автора, а потому приближает читателя / зрителя к границам драматического мира, где должно произойти его завершение с позиции авторской вневходимости. Ремарочный субъект предлагает еще одну частную индивидуальную версию видения и оценки происходящего («Третий час дня. Пасмурно» [С XIII, 63]). Следовательно, традиционного пути завершения драматического мира, сложившегося в русской драме XIX столетия, в пьесах Чехова нет.

Автор приглашает своего читателя / зрителя войти в мир его драмы, обнаружить, что «чужое» видение и понимание «другого» всякий раз оказывается приблизительным. Оно – путь к пониманию себя, а не «другого». А потому каждый в чеховской драме открывает не чеховский мир, а с помощью автора мир своего Чехова. Именно об этом свидетельствует история мирового театра XX, а теперь уже и XXI столетия. В ней Чехов становится тем автором, с которого начинается режиссерский театр в России. И в то же время сопоставление его пьес с пьесами предшественников дает возможность утверждать, что драматургия Чехова – завершение процесса обновления языка драмы в XIX веке, ставшее одновременно и новым этапом его развития.

Чехов в соответствии с основной линией развития отечественной драматургии не только отталкивается от ренессансного канона, позволяющего напрямую через героя открыть законы развития мира и увидеть его целостность и завершенность, и представляет на сцене частного человека, чьи интересы не простираются дальше границ его отдельного существования. Но драматург и открывает своему читателю / зрителю всю хаотичность жизненного движения, и побуждает его к самостоятельному поиску оснований для гармонизации картины мира.

Именно в чеховской драме читатель / зритель впервые с *собственной* позиции (внешней по отношению к герою и действию, а потому, собственно, и автору) начинает видеть драматический мир как завершенный и законченный.

Следовательно, можно утверждать, что в XX веке на основании многовековой традиции, но новым языком, возникшим на основании движения разных родовых форм навстречу друг к другу, драма рассказывает о мире. В нем человек осознает невозмож-



ность влияния одного на ход мировой истории и в то же время вовлечен в исторический процесс, стремящийся нивелировать всякую индивидуальность. А потому задача личности – в обретении позиции относительной автономии (отстраненной причастности действию) и сохранении индивидуальности, только с позиции которой хаотичная картина мира становится целостной, завершенной и законченной, что для каждого является залогом понимания себя и своих отношений с «другим».

## **Литература**

*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 311 с.

*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. 619 с.

*Гете И.-В.; Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. Т. 1 / Вступит. ст. А. А. Аникста; пер. с нем. и коммент. Е. И. Бабановой. М.: Искусство, 1988. 540 с.

*Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М.: Искусство, 1973. 632 с.

*Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.

*Соловьев В. С.* Три речи в память Достоевского // *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А. Г. Гульги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. Л.: Мысль, 1988. С. 289-323.

*Landis J.* La piece bien défaite: physique et pragmatique du drame // *Loxias*. № 14. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>.

## Сценическая иллюзия как основа зрительского восприятия пьес А. П. Чехова

А. П. Чехов застал русскую сцену в период кризиса театра, в момент чрезвычайно важных и многозначительных перемен. Драматургия конца XIX – начала XX веков, стремясь ответить на запросы современности, прибегала к неожиданным формам и приёмам воплощения реальных коллизий действительности. Отталкиваясь от литературы, русский театр перенял все её универсальные свойства, которые чётко, последовательно, многомерно, своеобразно отразились в драме. Они коснулись перестройки всего «организма» театра: соотношения его внутренних творческих сил, структуры спектакля, обновления драматургических выразительных средств, взаимоотношений со зрителем.

Кризис театра переходной эпохи означал не просто падение сценической культуры, снижение репертуарного уровня, упадок мастерства, но и смену художественных ориентиров. Известно, что в реалистической драме XIX века (например, театр Островского) доминировала идея внутренней тождественности сценического персонажа и зрителя, художественного и жизненного явления. Главным героем был так называемый «простой человек», наделённый определёнными потенциями, которые театр эстетизировал, возводил в степень художественной типичности, строил на их основе свою социальную и нравственную модель.

В переходной период театр – «дитя русской интеллигенции, плоть от плоти её, кость от кости» его [Мандельштам 1987: 223]. С конца XIX века русский театр утрачивал образцы универсального значения, в отличие от литературы, которая пробивалась к глубинным слоям жизненных явлений. О. Э. Мандельштам подчёркивал значимость этой специфической черты не только для театрального действия, но и для нового поколения зрителей, для которого «характерна была литература, а не театр. Это было типично литературное, даже “литераторское” поколение. Театр понимали исключительно как истолкование литературы. В театре видели толмача литературы, как бы переводчика её на другой, более понятный и уже совершенно свой язык» [Мандельштам 1987: 223]. Инициатива обновления русского театра исходила от литературы, а перед самим театром возникла проблема поиска новых подходов, нового героя для нового зрителя.

Известно, что, несмотря на универсальность родовых признаков драматургии, в каждой национальной литературе она проявляла уникальные черты, связанные со спецификой литературы в целом, ментальностью авторов, зрителей / читателей, социокультурными условиями развития и т. д. В этом аспекте пьесы А. П. Чехова стали своеобразным образцом поиска и находок новых форм и приёмов современного драматургического искусства.

Новатором сцены А. П. Чехов стал и благодаря глубокому пониманию современной ему аудитории. Следуя художественной логике творчества, он адресовал свои пьесы не только реально существующему зрителю, но и потенциально возможному, модель которого, вероятно, корректировалась этической ориентацией драматурга, своеобразием его творческой манеры и проблемами обновления театра. Они касались как понимания театром своих общих задач (уже далеко не дидактических и просветительских), так и структуры пьесы, организации спектакля, поиска новых художественных средств, а также нового взаимодействия сцены и зрителя, – проблемы, ставшей одной из центральных

в театральном развитии, которую творческое сознание и практика кризисного периода конца XIX – начала XX веков выделяли из числа других как особенную.

Суть театрального творчества всегда была органично связана со зрительным залом в коллективном переживании эмоций, вызванных поиском общезначимых истин. Но именно в этом «поле» театр нёс наибольшие потери. Тип связи сцены со зрительным залом всегда являлся составляющей театральной системы. Театральная мысль, равно как и творческая практика ведущего театра переходной поры – Московского Художественного театра – с его, по словам А. Блока, «обманчивой прелестью “чеховщины”» (статья «О театре»), начнётся с попытки кардинального пересмотра роли театра в общественной жизни и установления нового типа отношений между сценой и зрителем.

В связи с этой зрительской проблемой внимание Чехова как драматурга не могла не занимать природа иллюзорности реальности драматического произведения, «сценического обмана». Жизнь в драме, как известно, всегда показана без явного посредничества автора, напрямую, поэтому зритель, погружаясь в изображаемый мир, неизбежно оказывается в иллюзии реальной пространственно-временной ситуации изображаемого действия (в настоящем времени событий), когда монологи и диалоги действующих лиц порождаются изображаемыми событиями и в некоторой степени формируют их. В сочетании с иллюзорностью прямого контакта зрителей с действующими лицами чеховской драмы иллюзия настоящего времени создаёт иллюзорность реальности, которая, в свою очередь, является одним из важнейших факторов эстетического воздействия на зрителя, стимулирующих его восприятие. Искусство сценичности во многом обусловлено умением драматурга создать в пьесе атмосферу «сценического обмана», позволяющего воспроизводить протекающие во времени процессы (действия персонажей) не в условных видоизменённых формах, а в формах реальных, полностью им соответствующих. Пьеса сценична, если весь её художественный строй, поддержанный характерными средствами театра, соответствует важнейшему эстетическому принципу драматургического искусства: зритель должен полностью погрузиться в иллюзию реальности происходящего на сцене, поэтому «сценический обман» – неперемное условие полноценного зрительского восприятия спектакля, а задача автора – заставить зрителя принять эту иллюзию.

Сценическая иллюзия, проникая во все компоненты драмы, основана на художественной условности, выступающей одним из средств правдивого, всестороннего воспроизведения жизни. Р. Виппер ещё в 1912 году отмечал, что в театре «все усилия употреблены на то, чтобы достигнуть иллюзии и заставить нас чувствовать истинную обстановку; истинные страдания, истинный смех; и в то же время мы ни на минуту не должны забывать, что это игра, т. е. искусственная и сложная форма выражения человеческой фантазии» [Виппер 1912: 111]. Если зритель не принимает правила игры, обусловленные спецификой драматического искусства (декорации, бутафорию, условность игры актёров, отсутствие «четвёртой стены» и т. д.), то он выключается из атмосферы театральной условности и перестаёт быть зрителем. Однако, воспринимая происходящее на сцене, зритель ощущает его одновременно и как правду жизни, и как её образное воссоздание. «Сценическое представление хоть и происходит по ту сторону рампы, в момент наивысшего напряжения стирает грань между искусством и жизнью и воспринимается зрителями как сама реальность» [Бояджиев 1974: 44-45]. Причем реальность изображённой действительности, «претворённой воображением поэта в драматическое произведение, с помощью всех выразительных средств сценического искусства, превращает её в “сценическую действительность”» [Бояджиев 1974: 45-46]. Пропущенные через сознание художника события и характеры драмы «как бы вновь обретают форму

жизни, но жизнь эта уже иная, более эмоциональная, поэтически насыщенная, передающая идеи драмы отчётливее, чем сама реальность, положенная в основу спектакля» [Бояджиев 1974: 48].

Сценическая иллюзия чеховских «пьес-настроений» (по жанровой классификации А. Есина [Есин 2000: 210], восходящей к определению И. Анненским «Трёх сестер» как «драмы настроения» [Анненский 1988: 472]), остаётся сценической действительностью с её условной жизненной правдой и осознаётся зрителями как вполне реальная. Чеховские герои: Иванов, Аркадина, сёстры Прозоровы, Лопухин с их переживаниями и жизненными проблемами – всё это, увиденное зрителем на сцене, соотносённое с его жизненным опытом, дополненное воображением, воспринималось и воспринимается как сама жизнь в её обыденной повседневности, изображённой Чеховым как драма.

Известно, что одним из важнейших условий зрительского успеха драматического произведения всегда была «зрелищность». В пьесах Чехова «зрелищность» исключена вовсе. Зрителей привлекала обманчивая простота чеховских пьес, их житейски-достоверная правдивость, граничащая с подчёркнутой «бессобытийностью». Сама обыденность чеховских пьес становится «событием», на котором акцентирует своё внимание зритель. А. П. Скафтымов отмечал: «В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытового обихода для Чехова является не просто “обстановкой” и не экспозиционным переходом к событиям, а самую сферу жизненной драмы, то есть прямым и основным объектом его творческого воспроизведения» [Скафтымов 1972: 412-413]. «Бытовизм» чеховской драмы, по мысли А. П. Скафтымова, становится центральным событием чеховских пьес, тогда как сами события «отводятся на периферию как кратковременная частность» [Скафтымов 1972: 413]. В этой особенности учёный видит главное отличие чеховской драмы от бытовой драмы второй половины XIX века, в которой «событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт» [Скафтымов 1972: 411]. В чеховской драме события «не выходят из общей атмосферы текущих бытовых состояний. Распределяясь по всей пестроте перекрестных интересов, бытовых привычек и случайностей, они не являются узлами всеобщей сосредоточенности, они включаются в общую ткань пестрой жизни, входят в нее как часть, как некоторая доля и частность» [Скафтымов 1972: 413]. Погружаясь в «ткань жизни» чеховской драмы, зритель не просто знакомился с сообщениями о жизненных фактах, а вплотную сталкивался с самими фактами. Этот эффект создавался благодаря характерному для чеховской драматургии приёму полифонизма, когда многоголосие персонажей передавалось не только диалогами, которые являются основой структуры любого драматического произведения, но и многоголосием различных идейных, эмоциональных плоскостей, демонстрирующих «драмы в драме». Эмоциональное состояние, настроение играли здесь едва ли не главную роль. Отсюда и важность микросюжетов, повествующих о судьбах героев в чеховской драме. Эти микросюжеты информируют зрителя / читателя об удачах, неудачах, обманутых ожиданиях героев пьесы. «Однако все эти ряды “обманутостей”, – подчёркивает З. С. Паперный, – существуют не раздельно, они – в едином сюжетном строю, где большое и малое тихо сигналил друг другу, перекликается, как бы разговаривает друг с другом» [Паперный 1987: 50]. Совмещение и взаимодействие этих микросюжетов создавало неповторимый полифонизм чеховского мира.

Известно, что действие драмы в XIX веке строилось на перипетиях внешнего действия, последовательности столкновений разнонаправленных человеческих воле: героин-

персонажи отстаивали свою точку зрения и интересы. В чеховской драме основа конфликта уходила от внешнего действия во внутреннее. Внешне бездейственные, пьесы Чехова демонстрировали мощное внутреннее действие, психологическую и интеллектуальную активность героев. Тип действия («внутренний») формировал характер конфликта, прекрасно понимаемый зрителем.

Полифонизм чеховских пьес, где каждый герой обладает собственным голосом и своей правдой, парадоксально передавал конфликтность житейской ситуации и конфликтность ситуации переходного времени в последовательном раскрытии «пластов жизни» (Б. Шоу) с её наиболее глубокими противоречиями. «Герои Чехова приходят в столкновения, сами они убеждены в абсолютной противоположенности своих “правд”». Автор же указывает каждый раз на общность между ними, на скрытое сходство, которого они не замечают или с возмущением отвергают. Получается – не “виноватых нет”, а “виноваты все мы”» [Катаев 2004: 357].

Внешние детали, случайные упоминания в чеховских пьесах, на которые читатель обычно не обращает внимания, в зрительском восприятии при сценическом воплощении открывают новые смысловые пласты. Например, эпизод с Вершининым в «Трёх сёстрах», который несколько раз в разных вариантах повторяет фразу «чаю хочется»: «Мне пить хочется. Я бы выпил чаю» [С XIII, 142]; «Чаю хочется. Полжизни за стакан чаю!» [С XIII, 145]; «Если не дадут чаю, то давайте хоть пофилософствуем» [С XIII, 145]. Вершинин так чаю и не дожждётся («Чаю не буду пить» [С XIII, 149]), потому что в тот момент, когда чай подают, полученное известие заставляет его уйти. Тема «чая» проходит рефреном через большой фрагмент чеховского текста. На первый взгляд, она совсем незначительна, однако поддерживает общее эмоциональное настроение, которое формирует события и факты, – это ещё один смысловой пласт чеховского полифонического мира, передающий общую атмосферу несбывшихся надежд и несостоявшихся судеб.

Зрительское внимание сосредотачивается на бесконечном потоке жизни: бытовые мелочи, диалоги, монологи о прошлом перекликаются с настоящим, создают своеобразные пространственно-временные формы бытия, приобретающие в чеховской драме сценическое воплощение в виде сочетания монтажной композиции сюжета с большими фрагментами сценического пространства и времени. В. Е. Хализев, анализируя своеобразие драматического искусства начала XX века, отмечает этот приём как новаторский: «В монтажно-пространственной драме реплики, переживания, события в значительной мере лишаются принудительного ореола театрально-драматической эффективности и предстают житейски-достоверными и правдивыми» [Хализев 1976: 101]. В таком типе драмы актёрская игра приобретает «натуральный» характер, который опирается на возможности «крупного плана» [Хализев 1976: 101]. Монтажный изобразительный принцип позволил Чехову дать оптимальное изображение при наличии минимального времени и материала.

Принимая условность природы драмы в качестве одного из важнейших факторов её сценичности, Чехов в своих пьесах опирается на те её традиционные атрибуты, которые определённым образом стимулировали воображение нового зрителя. Так, поведение персонажей характеризуется рядом условностей. У Чехова уже отсутствует такой приём, как «выход из роли» (обращение персонажа к публике в поисках её поддержки или сочувствия), однако героям чеховской драмы свойственна подчёркнутая откровенность, прямота в выражении своих чувств, помыслов, стремлений. Главные персонажи, как правило, действуют в состоянии усиленной психологической нагрузки, сценические эпизоды при этом характеризуются большой степенью напряжённости, поскольку по



ходу сценического времени воспроизводимая на сцене ситуация должна заметно меняться. В пьесах А. П. Чехова, например, в отдельном акте пьесы могут быть представлены все персонажи, здесь же происходит множество важных для героев событий. К примеру, в первом акте «Трёх сестёр» героини вспоминают прошлое, вновь «знакомятся» с Вершининым, Тузенбах объясняется в любви Ирине, Андрей Прозоров делает предложение Наташе. Все эти события происходят в течение одного часа и в одном месте, в гостиной дома Прозоровых. Большой фрагмент сценического пространства «разбавляется» монтажной композицией сюжета.

Прибегая к этому приёму, Чехов стремится стимулировать активность зрительского восприятия и информативно-событийным материалом, включая в действие своих пьес вставные рассказы персонажей о себе, их предыстории, которые в силу специфики сцены и прежде всего ограниченности зрительского времени не могли быть воспроизведены на ней. Кажущиеся случайности, неожиданности, совпадения в чеховских пьесах, равно как и кажущаяся их бесконфликтность воспринимались зрителем как вполне достоверные, оправданные логикой жизни, что создавало ощущение полноты и естественности изображаемых драматургом жизненных явлений.

## Литература

- Анненский И.* Драма настроения. Три сестры // *Анненский И.* Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. С. 472-486.
- Бояджиев Г.* Душа театра. М.: Молодая гвардия, 1974. 366 с.
- Виппер Р.* Две интеллигенции и другие очерки: Сб. ст. и публ. лекций 1900–1912. М.: Типо-лит. Тв-ва И. Н. Кушнерёв и К°. 1912. 330 с.
- Есин А.* Принципы и приёмы анализа литературного произведения: Учебн. пособие. 3-е изд. М.: Флинта; Наука, 2000. 248 с.
- Катаев В. Б.* Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. 392 с.
- Мандельштам О. Э.* Слово и культура: Статьи. М.: Сов писатель, 1987. 320 с.
- Паперный З. С.* Ещё одна странная пьеса (Сюжет в «Трёх сёстрах») // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня: Сб. науч. тр. / М-во культуры СССР; Дом-музей А. П. Чехова в Ялте; Гос. б-ка им. В. И. Ленина. М., 1987. С. 49-55.
- Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404-435 или то же: <http://chekhoved.ru/index.php/library/articles/164-2011-06-07-10-14-56>
- Хализев В. Е.* Поэтика драматического действия // Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвуз. сб. Вып. 1. Куйбышев, 1976. С. 92-120.

## Театр правды и «панпсихизма» Леонида Андреева

История отечественной литературы рубежа XIX–XX веков отмечена напряженными художественно-эстетическими исканиями, вызванными переломной эпохой войн, революций, социальной и духовной нестабильностью России. Наиболее благодатной почвой для литературных экспериментов в это время стала драматургия.

Мысль о назревшей необходимости создания новой драмы – в противовес существующей реалистической – разделял, вместе со многими его современниками, и Л. Н. Андреев. Кризис в области отечественной драматургии вдохновил писателя, известного своими рассказами, обратиться в 1905 году к драматургической практике. Кроме того, Л. Андреев выступал также в роли литературного и театрального критика. Будучи автором таких статей и очерков, как «Неосторожные мысли. О М. Горьком», «Три сестры», «Впечатления», «Если жизнь не удастся тебе, то удастся смерть», он отстаивал собственную позицию в вопросе о необходимости реорганизации существующего театра.

Литературно-критические работы Л. Андреева представляют особый интерес для исследования, поскольку позволяют сформировать целостное представление о философских и эстетических взглядах одного из самых решительных и выдающихся теоретиков новой драмы, новатора в области создания театра будущего.

Наиболее отчетливо идеи Л. Андреева о реорганизации театрального искусства нашли выражение в двух его теоретико-критических трудах – «Письмах о театре» (1912–1913). Размышления писателя сложились в самостоятельную теорию так называемого литературного панпсихизма, или театра правды, и были реализованы в позднем творчестве Андреева-драматурга в пьесах «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», «Мысль», «Тот, кто получает пощечины», «Собачий вальс», «Самсон в оковах», «Реквием».

Л. Н. Андреев был убежден в том, что реализм, завладевший современным театральным искусством, далек от истинных настроений переломного времени рубежа веков. Необходимость осмысления социальных и политических перемен, всколыхнувших действительность в конце XIX – начале XX веков, направила жизнь в русло интеллектуальных размышлений и духовно-нравственных переживаний. Тем не менее, по замечанию Андреева, драматурги-реалисты продолжали переписывать «по образцам мастеров все один и тот же старый портрет жизни, не замечая, что сходство уже утрачено, что не живое лицо они пишут, а только копируют старую картину» [Андреев 1996: 513].

В «Письмах о театре» Л. Андреев предлагал конкретные пути выхода современной драматургии из сложившегося кризиса. Во-первых, по мнению автора, театр будущего должен освободиться от внешнего действия и зрелища, оставив главенствующее место внутреннему динамизму происходящего, «душе человеческой, ее величайшему богатству, невидимому плотскими и ограниченными глазами» [Андреев 1996: 513]. За внешней статичностью и тишиной скрывается глубокое психологическое содержание, которое способно сказать в пьесе больше, нежели многочисленные реплики или сменяющие друг друга картины и акты. Новой драме необходимо отказаться от канонов и условностей театра, таких как декорации, грим, деление пьесы на действия и т. п. Сценические представления – это, прежде всего, визуализация литературных произведений, поэтому они должны подчиняться общелитературным законам. И если для правдивого изображения движений души персонажа необходимо дать ему возможность высказаться, следует вернуть на современную сцену монолог, упраздненный когда-то реалистической драмой.

Во-вторых, театр будущего должен стать интеллектуальным: «...мысль, – человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, – вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» [Андреев 1996: 512]. При этом необходимо отметить, что роль зрителя не должна заключаться в праздном наблюдении за происходящим. В новом театре зрительный зал и сцена сольются в едином пространстве, а каждый человек станет частью разыгрываемого представления. И тогда драма перестанет быть пьесой для развлечения и перейдет на новый интеллектуальный уровень настоящего высокого искусства, где зритель оживит свою мысль и задумается о главном – вечном, вневременном и общечеловеческом.

В-третьих, новый театр правды, предлагаемый Л. Андреевым в качестве модели театра будущего, неразрывно связан с принципом жизнотворчества – неразличения искусства и жизни, перенесения основных принципов создания произведения искусства на материал собственной жизни. Задача автора – освободиться от общепринятого деления на актеров и зрителей, создать соборный театр, в котором все смогут почувствовать себя «немножко творцами и художниками, сочинителями и музыкантами – не только смотреть и слушать, а и самим нечто на собственную радость создавать!» [Андреев 1996: 552]. Необходимо отказаться от нарочито старательной театральной «игры» актеров, от привычных заученных театральных жестов в пользу искреннего переживания изображаемого. Только в этом случае драматургия перестанет быть театром притворства и сможет соответствовать уровню духовных запросов личности рубежа XIX–XX веков. «Правда в искусстве – вот лозунг грядущего Возрождения искусства, на пороге которого мы стоим» [Андреев 1996: 531]. Театр растворится в самой жизни и станет театром единой страдающей или радующейся души.

Одним из важнейших условий возрождения драматургии, по Л. Андрееву, является переход от реализма к так называемому литературному панпсихизму. Следует отметить, что в своих размышлениях о специфике нового театра Л. Н. Андреев далек от простой психологичности, призванной воплотить в драме лишь движения человеческой души. Писатель идет дальше и берет за основу философский термин «панпсихизм» (от греч. *pan* – все и *psyche* – душа) – «учение о всеобщей одушевленности» [Философский энциклопедический словарь 1999: 576]. В качестве основного принципа организации театра будущего Л. Андреевым был принят следующий: «в нем играют не только люди, но и вещи» [Андреев 1996: 526].

Прототипом для представленных автором рассуждений о театре будущего послужил знаменитый Московский Художественный театр с его экспериментальными постановками А. П. Чехова. МХТ на рубеже XIX–XX веков оказался, по мнению Л. Н. Андреева, наиболее свободным от театральных законов и стереотипов. Он «показал, во-первых, что старая узаконенная древностью структура драмы есть вещь совсем второстепенная. Он допустил чтеца, который поясняет. Он допустил одному представлению растянуться на два вечера. Он сделал вместо пяти-семи двадцать картин» [Андреев 1996: 547]. Сценическое воплощение пьес А. П. Чехова, родоначальника панпсихической драмы в России (именно так считал Л. Андреев, называя себя учеником А. П. Чехова), позволило Московскому Художественному театру открыть новую эпоху в развитии драматического искусства.

Итак, театр будущего, по Л. Андрееву, – это театр, открытый для экспериментов, как в области формы, так и в области содержания. Он предполагает, что «одушевленность, наделенность жизнью и психикой свойственны не только людям, но так же и всему, что существует в мире, и самому миру как целому» [Пак Сан Чжин 2007: 53].

Согласно теории панпсихизма Л. Андреева, сценическое пространство представляет собой уменьшенную копию нашей Вселенной, которая состоит из множества простых неделимых субстанций, обладающих принципиально духовной природой и лежащих в основе бытия. Мир новой драмы, по Л. Н. Андрееву, представляет собой единую мировую душу: совокупность не материальных объектов, а «рассеянных по пространству мыслей и ощущений» [Андреев 1996: 526]. При этом главным двигателем Вселенной становится непрерывная смена внутренних состояний обыкновенных вещей, которые наделены способностью чувствовать и оказывать воздействие друг на друга, меняя ход событий. Данные рассуждения подтверждает тезис Е. В. Булышевой о том, что «драма “панпсихе” отличается внешним бездействием и внутренним динамизмом, главное значение в ней приобретают не событие или поступок, а внутренние процессы, ему предшествовавшие, его предопределившие, и психологические последствия случившегося, изменившиеся душевные состояния» [Булышева 2009: 14]. Таким образом, основное действие драмы переносится в глубину человеческой души и мысли, сценическое пространство при этом остается лишь задним планом, на фоне которого ведется непрерывная внутренняя борьба сознания с подсознанием. Изображение окружающей персонажей обстановки необходимо автору для выполнения задачи – вывести на первый план откликающуюся во всем сущем на Земле единую мировую душу. «Следовательно, по панпсихизму, нет никакого мертвого и внешнего, а есть всеобщее и одушевленное» [Пак Сан Чжин 2007: 27].

Главную роль в возрождении существующего театра Л. Андреев отводил не режиссеру, не театральной труппе, а литератору-драматургу: «Только новая драма может обновить театр» [Андреев 1996: 541]. Именно писатель, далекий от света софитов, декораций и других сценических условностей, по-настоящему свободен в своем творчестве и способен дать существующему театру новую жизнь.

Теория, предложенная Л. Андреевым, представляет собой систему литературных, эстетических и философских воззрений, направленных на создание нового интеллектуально-психологического театра, основанного на принципе литературного панпсихизма. Изучение теоретико-критических работ Л. Н. Андреева позволяет систематизировать его идеи в единую модель театра будущего, направленную на преодоление сложившихся в современном театре проблем с целью обновления драматургии начала XX века.

## **Литература**

*Андреев Л. Н.* Письма о театре // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1996. Т. 6. С. 509-558.

*Булышева Е. В.* О театре «панпсихизма» Л. Н. Андреева // *Театрон.* СПб.: С.-Петербург. академия театр. искусства, 2009. С. 12-20.

*Пак Сан Чжин.* Панпсихизм в драматургии Леонида Андреева. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 160 с.

Философский энциклопедический словарь / Ред.-сост. Е. Ф. Губский и др. М.: ИНФРА-М, 1999. 576 с.

## **«Отброшенные фрагменты» в драме Д. Стори «Былые времена» (‘Early Days’)**

В статье А. П. Скафтымова «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях», в параграфе 7-ом, автор пишет: «...отброшенные фрагменты позволяют видеть, что уже <...> намечалось то, что впоследствии выразилось в сюжетно-конструктивной многолинейности пьес...». И далее: «Центральное событие <...> не занимает исключительного места, оно сопровождается целым рядом параллельных драматических линий, по своему содержанию аналогичных и составляющих для главной драмы ее тематические варианты» [Скафтымов 1958: 350].

В современных публикациях западноевропейских исследователей о драматургии и театре не раз обращалось внимание на подобную особенность, которая, вслед за Чеховым, стала одним из характерных приемов в сочинениях для театра, в том числе зарубежных писателей XX–XXI веков. Существование этого явления неоднократно подтверждено, во-первых, самими текстами пьес, а во-вторых, сценической практикой, как русского, так и западноевропейского театра, начиная с конца XIX века. Одним из напоминаний здесь могли бы стать драмы не только Чехова, но, например, Метерлинка, когда, скажем, в пьесе «Слепые» основной мотив одиночества, заброшенности человека оказывается более внятным потому, что он неоднократно повторен. Он звучит как магистральная тема, но одновременно отличает существование каждого отдельного персонажа, независимо от того, какое место он занимает в пространстве произведения, человек он или бездомное животное, прибывшее к людям в поисках своего места. Следует заметить, что в английских драмах, включая сочинения для театра такого известного в Британии автора, каким является Д. Стори, происходит нечто подобное. Часто центральное событие в его пьесах сохраняет свою значимость и обретает, порой, даже некоторые дополнительные смыслы благодаря именно тем самым «отброшенным фрагментам», о которых пишет А. П. Скафтымов. Следуя логике отечественного исследователя, мы можем предположить, что названные «отброшенные фрагменты» содержат в себе события, действия, поступки, которые, бывает, лишь названы в основном тексте. Тем не менее, они существенно влияют на развитие сюжета, хотя чаще всего происходят не на сценической площадке, а за ее пределами, иногда достаточно далеко. Они по-своему провоцируют и предопределяют то, что возможно или будет происходить на сцене, то есть в них скрываются те самые предпосылки к развитию «параллельных драматических линий», о которых говорит русский исследователь. В английском театре такое явление в драме принято называть «off-said». По мнению западноевропейской, англоязычной критики, этот особый способ построения драмы и связанный с ним особый способ расстановки смысловых акцентов был подсказан в XX–XXI веке драматургам Британии, в том числе, опытом работы с чеховскими пьесами. Вниманием к чеховской театральной традиции можно объяснить и еще одно свойство английской драмы XX–XXI веков, включая сочинения Д. Стори. Это обращение, «вслед за Чеховым», к обыденным сторонам жизни, которые в текстах того же Д. Стори оказываются первостепенными, что, собственно, и создает некоторую уникальность произведений английского драматурга. Как полагают английские критики, Д. Стори «портретизирует» обыденность, обнаруживая при этом необычайную «экспрессивность», выразительность в самом, казалось бы, «рутинном» человеческом существовании. Подобная оценка вполне справедлива не только по отно-



шению ко всему творчеству Д. Стори, но также и к одной, наверное, из лучших его пьес «Былые времена» [Storey 1980].

Д. Стори – драматург, который не просто известен в профессиональной среде, прежде всего в Англии, но знаменит как в Европе, так и в Америке. Многие годы он был самым востребованным автором у себя на родине. Его пьесы с успехом ставились и долгое время шли, сохранялись в репертуаре прославленного на весь мир театра «Ройял Корт». Но, пожалуй, широкая популярность и настоящая слава Д. Стори, в том числе в России, во многом была связана с успехом фильма «Такова спортивная жизнь», созданного по одноименной повести писателя. Режиссером кинематографической версии был хорошо знакомый и на Западе, и у нас кино- и театральным режиссер Линдсей Андерсон.

Длительный творческий союз Л. Андерсона и Д. Стори значителен, помимо всего прочего, еще потому, что именно Л. Андерсон одним из первых обратил внимание на то, что тексты Д. Стори помогают почувствовать и по-своему воссоздать на сцене, в спектакле, атмосферу сродни чеховской. Иными словами, он своими сочинениями, как полагал режиссер, давал шанс всей постановочной группе воспринять чеховскую традицию как нечто живое, одухотворяющее и текст, и спектакль. Не менее интересно то, что Л. Андерсон часто сочетал работу одновременно с двумя постановочными группами. Одна из них готовила премьеру на основе произведений Чехова, другая репетировала сочинение современного автора, включая произведения Д. Стори. Таким образом, режиссер как будто изначально сознательно искал или предполагал существование возможных параллелей, даже если премьеры были отдалены некоторым промежутком по времени. При этом спектакль по Чехову, чаще всего, предварял постановку современной пьесы. Так было, например, с очередной знаменитой английской театральной версией «Чайки», которую Л. Андерсон осуществил в 1975 году. Вслед за «Чайкой» одной из первых премьер стала постановка драмы Д. Стори «Былые времена» (Early Days) в 1981 году.

Английские критики, опираясь на высказывание самого писателя, выделяют в творчестве Д. Стори своего рода самостоятельный поток сочинений, который представляют так называемые «традиционные», «социально-психологические» драмы. К ним относят и пьесу «Былые времена». Здесь, действительно, чеховская традиция, кажется, находится почти на поверхности. Перед нами судьба обыкновенной семьи, которая того и гляди разрушится чуть ли не на наших глазах. Кругом царит взаимонепонимание, которое провоцирует разрыв духовных, родственных отношений между самым старшим членом семьи, стариком Китченем, и новым, молодым поколением: дочь и ее мужем, внучкой и ее женихом. Как тут не вспомнить чеховские пьесы («Платонов», «Иванов», «Вишневый сад», «Три сестры» и т. д.). Старик Китчен понимает, что умирает. И, подводя итог собственной жизни, он вполне мог бы, подобно чеховскому Фирсу, сказать: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» Только, в отличие от верного хранителя дома и вишневого сада, Китчен теперь, когда прошло много лет, глубоко осознает весь драматизм того, что было пройдено и прожито. В его памяти воскресают те самые «отброшенные фрагменты», которые когда-то казались второстепенными. Но, как выясняется теперь, именно они и были главными. В сегодняшней ситуации Китчен не понимает, как это могло произойти. Опыт прожитой жизни для Китчена горек, полон разочарований. Тем более что изменить что-либо уже невозможно. Ему просто не хватает времени. Может быть, еще и поэтому герою кажется необходимым поделиться с кем-то своими мыслями, рассказать кому-то, что он пережил и почему. Прежде всего, рассказать близким, родным. Он ищет понимания, участия в разрешении собственных сомнений, страхов, заблуждений. Но каждый раз, как многие чеховские герои, Китчен вдруг осознает себя в собственной

семье почти «человеком с другой планеты», как об этом сказано в пьесе, – так непреодолим для всех оказывается разрыв между стариком-отцом и его родными. Он говорит на языке, которого как будто никто не знает, не понимает, да и не хочет понять, и поэтому его не слушают. Присутствующим в доме, живущим рядом со стариком кажется, что он постоянно говорит что-то лишнее, ненужное. Произносимые им слова и фразы не имеют для окружающих смысла, они для них необязательны и потому воспринимаются с трудом, как нечто второстепенное, как то, что никак не может прояснить ни того, что уже произошло в семье, ни, тем более, того, что происходит сейчас. Да и сам Китчен готов признаться в собственной несостоятельности, в неумении построить фразу, в том, что он постоянно говорит неудачно, каждый раз не о том, о чем необходимо, хотя в свое время был неплохим оратором. Во всяком случае, в свое время ему так казалось. Важно, однако, что драма старика заключена именно в этих, не сформулированных как следует, как требуют правила, в не сложившихся предложениях и фразах. В них, за ними скрывается его боль, которая так и остается не воплощенной, не выраженной в слове. Даже когда он переходит на язык знаков, жестов, их тоже попросту не замечают, как не замечают самого Китчена, или делают вид, что не замечают. Не зря в разговоре с женихом внучки Глории он делает весьма существенное замечание о том, что их с Глорией кроме общей, родственной крови ничего не связывает, хотя больше всего Китчену хочется, чтобы именно она его поняла и простила.

В связи с нашими рассуждениями, вероятно, можно сделать следующее наблюдение. В драмах Д. Стори используется хорошо известный и используемый сегодня в практике современной драматургии и театра прием. Это так называемый принцип «второго диалога». О его существовании мы знаем не только по пьесам Чехова, Метерлинка, Ибсена, но и других авторов, среди которых и Д. Стори. Используя в пьесе «второй диалог», автор убеждает нас в том, что сценическое, сюжетное движение в драме «Былые времена» подчинено не столько внешнему, сколько внутреннему действию, определяющему душевное состояние Китчена. Иными словами, в пьесе Д. Стори, как и в других подобных сочинениях, важен не столько сам поступок или событие, сколько подтекстные мотивы, «отброшенные фрагменты», которые привели к совершению или к не совершению действия.

Драма старика Китчена вполне понятна. Когда-то он был крупным чиновником, всю жизнь работал, настолько погружаясь в дела министерства, что забывал о собственной семье, о жене, о детях. И вот теперь, когда его карьера завершена, он обнаружил, что пропустил в жизни самое главное – собственных детей. Он их не понимает, попросту не знает, как признается сам герой. Они для него как сотни других, чужих, безымянных, на которых он смотрел когда-то с высоты трибуны, произнося речи, адресованные этой удаленной от него малопонятной аудитории. Он до сих пор не может отделаться от приобретенной профессиональной привычки говорить так, будто произносит речь, ораторствует перед большим стечением публики. Даже теперь, живя в доме, который не так уж и велик, когда Китчен разговаривает, обращаясь, казалось бы, к самым родным – дочери, внучке, в его голосе звучат те же декламаторские интонации. Конечно, подобная манера общения не сближает, но отдаляет его от домочадцев.

Все события в пьесе происходят в последние месяцы жизни Китчена, предчувствующего свой близкий уход. Подобная ситуация приобретает в драме особое напряжение. Предстоящая смерть главы семьи воспринимается всеми как завершение целого этапа в жизни всех персонажей. Члены семьи Китчена порядком устали от присутствия в доме беспокойного, больного, вечно раздраженного человека, с которым связаны исключи-

тельно негативные моменты прошлого, о которых все помнят, но никто не хочет говорить, тем более воскрешать, чтобы не возвращаться к пережитой когда-то боли. Однако «отброшенные фрагменты» прошлого, время от времени, как фантомы, поднимаются из глубины памяти героев, не оставляя их в покое и согласии ни с самими собой, ни с окружающими. В то же время смерть Китчена означает начало некоего нового, иного, как всем кажется, свободного от прошлых обид и бед существования семьи: дочери Матильды и ее мужа, внучки Глории и ее жениха. Даже компаньон Китчена Бристоль предполагает и, возможно, рассчитывает на серьезность грядущих перемен. В какой-то момент мы понимаем, что все участники разыгрываемой на сцене драмы чувствуют себя вполне уверенно. Они оценивают собственное положение в предлагаемых обстоятельствах как не менее, а может быть и более значимое, при условии возможных изменений, чем положение центрального героя.

Д. Стори так выстраивает линию поведения и существования каждого действующего лица, что, кажется, любой из них готов претендовать на самостоятельную сценическую жизнь, которая могла бы, не пересекаясь с линией Китчена, идти ей в параллель. Так, например, Бристоль, будучи второстепенным участником событий, в то же время весьма заметная фигура в пьесе. По-своему его судьба, как и он сам являются вариантом судьбы Китчена. Уступая старику в значительности своих прежних занятий, всегда играя подчиненную роль, в повседневной жизни он весьма похож на Китчена. Они ровесники, принадлежат одному поколению. Их сближает не только возраст, но и вдовство, которое они оба, чем дальше, тем тяжелее переживают. Их роднит одиночество, отсутствие подлинных родственных связей, хотя Китчен живет, в отличие от Бристоля, в семье. И все-таки есть нечто существенное, что различает этих двух почтенных стариков. Китчен, больной, умирающий старик, не может смириться с тем, что «распалась связь времен», его по-настоящему беспокоит все, что происходит в жизни и может произойти с его родными. Бристолю, в лучшем случае, безразличны судьбы современного мира и человечества. Что же до его подопечного, то он досадует на Китчена не меньше, чем другие, не понимая и не пытаясь понять. И причина здесь, думается, в самих личностях. Душа Китчена объемнее, глубже, он готов принять не только свою, но чужую боль. Способность к переживанию и сопереживанию Бристоля слишком мала.

Не менее интересен в связи с нашими рассуждениями и такой персонаж, как муж Матильды Бенсон. Он не только занят бизнесом, но в некотором смысле выполняет чиновничьи функции, как и его тесть. Напряжение в их отношениях не без труда регулирует Матильда. При этом характерно то, что Китчен недоволен Бенсоном, потому что ему кажется, что его дочь и внучка заслуживают большего внимания, заботы, чем проявляет их отец и муж. Иными словами, он, отчасти, видит в его поведении все те промахи, которые сам когда-то не заметил, пропустил в отношениях с собственной семьей. Правда, и здесь следует отметить нечто особенное, например – разницу в масштабах личности Бенсона и Китчена. Старик не просто так подтрунивает, подшучивает над зятем, при этом порой небезобидно. Бенсон, в самом деле, уступает старику во многом. Он не так свободен в суждениях, не так изобретателен в шутках. В нем отсутствует некое творческое начало, которое, так или иначе, отличает Китчена.

Количество примеров можно было бы увеличить. Но важно другое. В пьесе Д. Стори «Былые времена» все, по-своему, либо уже сыграли, либо могли сыграть определенную роль в «отброшенных фрагментах» прошлой и нынешней жизни персонажей. Не зря в сегодняшних воспоминаниях Китчена они являются обязательными участниками. Более того, и Матильда, и ее муж вполне, как выясняется, могут повторить судьбу отца.

Хотя на сегодняшний день ни один из них даже мысли об этом не допускает. В нем они видят причину своих бед. Им кажется, что до определенного момента, пока старик жив, все лишены возможности обретения автономности существования.

Это ощущение Д. Стори пытается передать и нам. Драматург делает все, чтобы и читатели, и зрители смогли сами «сложить» фрагменты судеб действующих лиц, хотя порой кажется, что мы мало знаем об обитателях дома что-то наверняка. Однако текст пьесы Д. Стори, благодаря «отброшенным фрагментам», дает некоторую возможность реконструировать, представить себе подобные параллельные линии сюжета. Так, мы вполне можем, используя фантазию, творческое воображение, опираясь на отдельные реплики, фрагменты воспоминаний, дополнить, достроить моменты жизни Матильды, ее мужа или Глории, которые оказались за рамками основного сценического сюжета. Биографии и судьбы названных лиц легко воссоздаются из тех самых «отброшенных фрагментов», наличие которых весьма важно в драме.

Подобного рода сюжетно-конструктивные особенности пьесы Д. Стори объясняют, почему диалоги в драме как будто не проговариваются до конца, замирают в своей незавершенности почти на полуслове, прогулки прерываются, попытка «побега» Китчена в деревню тоже кончается ничем. Даже воспоминания героев драмы больше похожи на бессвязные эпизоды, обрывки картин и образов, которые с трудом удерживает память, во всяком случае, память Китчена, так и не позволившая ему обнаружить причинно-следственные связи произошедшего с ним.

Важно заметить, что драма старика Китчена, как и у Чехова, по определению А. П. Скафтымова, «происходит в быту, как принадлежность обыкновенного будничного существования» [Скафтымов 1958: 350]. Как чеховские персонажи, Китчен не бунтует против обыденности. Скорее, чем дальше, тем больше он подчиняется ей, старается жить по ее законам, хотя у него это плохо получается. С точки зрения Китчена, дело даже не в том, что обыденности в современном мире принадлежит слишком большая роль. Главное, что под влиянием обыденности изменились сами человеческие отношения, для которых разобщенность, разрыв связей, в том числе родственных, становится почти естественным, закономерным свойством жизни.

Для иллюстрации этой мысли героя Д. Стори находит следующий сценический прием. Автор делит сцену пополам. Передний план занимает Китчен. Он сидит в кресле, почти на авансцене, размышляя, рассуждая о чем-то своем, тщетно пытаясь сделать все возможное, чтобы домочадцы его услышали, обратили на него хоть какое-то внимание. Все другие действующие лица, как правило, находятся в глубине, в противоположном конце площадки, ведя свои беседы, и не устаивают старика ни добрым взглядом, ни словом. Они как будто играют свою пьесу, отличную от той, в которой действует Китчен.

Похожее драматургически-композиционное расчленение пространства часто встречается в пьесах Чехова. Например, в «Чайке», когда в одной половине сцены играют в лото, а в другой происходит последнее объяснение Треплева и Заречной, завершающееся самоубийством героя. Д. Стори почти калькирует этот прием. Так же, как у Чехова, отдельные реплики из обоих концов сцены доносятся до зрителя, но для персонажей они не слышны и потому лишены смысла. Такого рода сценическое решение, безусловно, помогает и драматургу, и постановочной группе добиться максимальной динамики в характеристике времени и места происходящего. Эмоциональная насыщенность эпизода происходит, в том числе, потому, что в то время как одни герои наслаждаются моментами жизни, развлекаясь и шутя, буквально на наших глазах переживается драма одинокого, ставшего никому не нужным старика.

Китчен прожил непростую жизнь. Будучи крупным чиновником, он вынужден был оставить должность, поскольку «провалил» публичное выступление перед большой аудиторией. Он тяжело пережил свой «срыв». Не менее тяжело (хотя родные этого не признают) он пережил смерть жены, отчуждение дочери, зятя, равнодушие внуки и т. д. Но, пожалуй, больше всего его мучает детское воспоминание о том страшном эпизоде, когда ребенку показалось, что он потерялся на вокзале, что родители бросили его, оставив одного на станции. Китчен переживает это событие как сегодняшнее. «Там была толпа народа, – говорит Китчен. – Но когда я оглянулся – родителей не было. Тогда я подумал, что они ушли навсегда <...> На меня смотрели только чужие лица. (Пауза.) Через минуту они вернулись. Мы сели в автобус, проехали под мостом <...> Там я увидел море <...> Интересно, почему я тогда подумал, что родители не вернуться. Наверное, потому, что они и в самом деле однажды уходят и не возвращаются. А мы остаемся и всю оставшуюся жизнь стоим и смотрим, вглядываясь во множество лиц, ни одно из которых нам не знакомо» [Storey 1980: 11].

На протяжении пьесы Китчен не один раз возвращается к этой картине, запечатленной его памятью. Воспоминание о пережитом в детстве становится для него самым острым. Оно по-своему подтверждает то главное, что для Китчена важнее всего. Прошлое не навсегда потеряно. Даже вызывая боль, оно в то же время свидетельствует о себе. Воспоминания из детства помогают герою в каком-то смысле сохранить границы личностного пространства, которым он все больше дорожит. Они поддерживают уверенность Китчена в том, что детские ощущения, запомнившиеся впечатления когда-то были реальностью, события действительно произошли, как ни горько об этом теперь вспоминать.

Но не менее важно и другое. Запечатленные, удерживаемые памятью «картинки» из детства содержат в себе некое предощущение сегодняшнего одиночества и заброшенности героя. Они по-своему дополняют пространство, заполненное «отброшенными фрагментами», из которых потом сложилась его жизнь. Таким образом, воспоминания из детства оцениваются Китченом как более реальные, «всамделишные» рядом с «безумием», которое он обнаруживает вокруг, в собственном доме. По сравнению с тем, что помнит и о чем знает к концу своей жизни Китчен, все происходящее рядом видится чем-то ненастоящим. Глядя на бессмысленную, как ему представляется, жизнь близких, наблюдая, в частности, беспорядочные, во всяком случае, он так их воспринимает, передвижения родственников по дому, Китчен произносит: «...Я ходил по дому и думал: “Люди тут сошли с ума. Они двигаются так, будто знают, что делают. Никто не знает. И все-таки они ходят из одного угла в другой, будто в этом есть какой-то смысл”» [Storey 1980: 46]. К концу пьесы голос Китчена становится все глуше, тише. Он как будто забывает о своем пристрастии к ораторству. Старика, впрочем, как и всех остальных, все больше охватывает нарастающее отчаяние и растерянность. Потеряны все, не только Китчен, который все явственнее предчувствует смерть. Его настойчивые «поиски утраченного времени» ни к чему не привели.

Ни к чему не привели и старательные попытки Матильды навсегда вычеркнуть из памяти, из жизни целые фрагменты горьких воспоминаний о детстве, об отце и матери. Беда героини в том, что всякое упоминание о прошлом не вызывает у нее ничего, кроме боли и чувства вины и ответственности за то, что произошло, в частности, с ее матерью, в чьей смерти она винит не только отца, но в какой-то мере и себя. В этой ситуации Матильда, как и отец, тоже не может избавиться от сомнений и чувства постоянного неприятного беспокойства. Как и все остальные в драме, она не может логически объяснить,



попросту понять, почему родные люди так отдалены друг от друга, почему всем им так не хватает любви, участия, о которых они не умеют сказать, скорее всего, из опасения обнаружить в себе и других подобные чувства. Жизнь для них такая же загадка, как и их собственные души. Внутренние переживания, метания действующих лиц, в самом деле, сродни недугу безумия, которым заражены не только персонажи пьесы, но весь мир, как об этом свидетельствует Китчен.

Конечно, драма Д. Стори не претендует на широту философских обобщений, на масштабность освещения, всеохватность явлений современной ему действительности. И все-таки смеем предположить, что за житейской правдой бытийной картины жизни, представленной в пьесе, есть нечто более глубокое. В соотношении с чеховской традицией и традицией европейского театра у нас появляется возможность «прочитать» драму Д. Стори как произведение, подталкивающее нас к извлечению из него некоего приближающегося к метафоре смысла. Судьба отдельного, казалось бы, вполне частного персонажа воспринимается нами еще и как некий образ поколения Китчена, ставшего частью судьбы самой страны. Не случайно исследователи английского театра и драматургии делают весьма существенное наблюдение, по-своему подтверждающее наши размышления. Они полагают, в частности, что образ безумия, который использует Д. Стори, глубок и объемен, что он несет в себе тот самый оттенок метафорического смысла, который мы встречаем и у других авторов. Что же касается умения писателя сопрягать картины и образы-воспоминания о прошлом с сиюминутными впечатлениями, то и здесь английская критика права. Д. Стори почерпнул этот навык не только из Чехова, но еще и из отечественной театральной традиции, представленной творчеством таких драматургов, как С. Беккет и Г. Пинтер. В этом признается и сам автор текста «Былые времена».

Сказанное, как нам кажется, как и приведенный пример из живой практики английской драмы, каким является произведение Д. Стори, еще раз доказывает, что «взаимодействие Чехова» с английской драматургией никогда не сводится к прямому заимствованию неких приемов, мотивов и прочее. Английская критика права. Самым неожиданным образом «чеховское» в английских пьесах сочетается и переплетается с другими влияниями и традициями. Может быть, поэтому столь интересными, как нам представляется, оказываются результаты этого влияния, одним из которых является пьеса Д. Стори. Как мы пытались доказать, речь в данной ситуации должна идти прежде всего о том, насколько живо наследие Чехова для тех, кто занимается театром и драматургией в XX–XXI веках; насколько творчески они относятся к чеховской традиции, стараясь усвоить из нее все, что необходимо новому времени. Это в первую очередь умение разными способами передать полноту человеческого характера, обостренное, болезненно переживаемое чувство противостояния поколений, которое находит свое воплощение, в том числе, в решении и использовании сценического пространства и времени. Наконец, это стремление придать вполне традиционной пьесе, как оценивал свое сочинение сам автор Д. Стори, произведению, написанному как будто в духе классического реализма, не узко-бытовой характер и содержание, а более широкий, всеобъемлющий смысл.

## Литература

Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов: Кн. изд-во, 1958. 392 с.

Storey David. Early days. Sisters. Life Class. London: Penguin, 1980. 236 pages. Пьеса Д. Стори «Былые времена» цитируется в нашем переводе. – Н. П.

## **Иерархия комического и трагического в драме («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева)**

Природа комического и трагического во многом обусловлена факторами развития человека, мира, пространства, окружающего «Я» личности. Возможность осуществить прогресс мысли и чувства с античного периода и по настоящее время связана с двумя диаметрными категориями, актуальность которых несомненна и в эпоху постмодернизма. Комический эффект в тексте достигается рядом формальных приемов, средств, которые не затрудняют понимание смысла, но расшифровывают его трансцендентно. Трагический же потенциал сложнее и глубже, он может быть пережит мгновенно (точечный факт), а может быть осознан спустя некоторое время (иерархия рецепции).

Большинство существующих теорий рассматривают комическое и трагическое как объективное свойство предмета / явления, как результат личностной оценки факта, как следствие взаимоотношений субъекта и объекта в потенциально многомерном мире. И все же действенно-дифференцированной концепции сформулировать пока не получается. Вероятнее всего, это связано с особой природой указанных категорий. Признание «комического» и «трагического» «отклонением от нормы» [Борев 1970: 5] дает возможность предполагать, что их свойства первично находятся в оппозиционной точке объективного и субъективного, амбивалентны относительно «всей европейской культуры» [Катарсис 2007: 110]. Упорядочить, систематизировать такое явление возможно с помощью анализа концептуального уровня текста (идейно-тематический блок) и его формально-знаковых выражений.

Постмодернизм в условиях современности предстает явлением необычным, странным, двусмысленным, открытым. Нет четкой ясности в том, что это за феномен. Он касается и живописи, и музыки, и кино, и в целом процесса рождения мысли. Литература постмодернизма вариантно подходит к постулированию ряда особенностей, которые характеризуют поэтику данного направления. Специфика лирической формы контрастирует с внешней аурой прозы, прозаический «стандарт» сбивается в общем конфликте с драмой. При этом дифференциация поэтических факторов не всегда связана с родовым (классическим) делением словесно-художественного творчества.

Большинство текстов эпохи постмодерна сосуществуют в пространстве мировой знаково-симулятивной мысли. Текст становится не столько выражением индивидуально-авторского самосознания (субъективная грань), сколько есть структурированная рецепция уже обозначенного смысла (объективация означающих). В данном контексте целесообразно говорить о чтении как процессе установления смысловых параллелей (текст – конструкт – интертекст), либо обозначении дискурсивной парадигмы художественности (текст в действии).

Многообразие текста дает возможность читателю сориентироваться в пространстве означающих, обозначить себя в системе «свое – чужое»: «только в живом художественном волнении действенные факторы произведения получают актуализацию и становятся действительными фактами, а вне этого они лишь мертвые знаки» [Скафтымов 2007: 29]. Традиционная коллизия собственно «своего» и фактически «чужого» рамочно очерчена диалогическим контекстом, и все же «если мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов, то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет» [Бахтин 2002: 424]. Конфликт позиций – «Я», «ОН», «МЫ» – звучит более отчетливо в драматическом тексте, нежели в эпическом либо лирическом произведении.

Драматургия постмодернизма – явление более позднее по отношению к его прозе и лирике. Ступенчатость введения «приемов» постмодернизма в драму связана с тем, что субъективное (монологическое) начало эпической формы и лирического текста несомненно. Драма же по своей природе диалогична, так как ее внутренняя суть – в разрешении коллизии двух крайностей, столкновении двух и более точек зрения, двух смежных чувств, сознаний одного героя, смешение в точку не-возврата, после принятия которой возникнет «новая» горизонталь жизни / чтения. Диалогический характер драмы постмодернизма не мог достаточно долго реализоваться в отечественной литературе. Мешал общественный строй (исторический срез), не получалось преодолеть фактор языка (идеология), не столь мобильной была сама форма (стандарт рамки). Одним из авторов, который прерывает это долгое «молчание», является Венедикт Ерофеев.

Творчество Венедикта Ерофеева как одного из классиков постмодернизма не столь объемно. Это поэма «Москва – Петушки», проза критического характера, вариант неканонической постверсии Евангелия – «Благая весть» и собственно драматическая вариация – пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» [Ерофеев 2001].

Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий отмечают, что «театральность, ролевая игра, демонстративная иллюзорность создаваемого мира – черты, характерные для драмы, были глубоко усвоены поэтикой постмодернистской поэзии и прозы. Но то, что в прозе или в поэзии воспринимается как черты нового художественного языка, в самой драме выглядит совершенно традиционно. Чтобы обновить свой художественный язык, постмодернистская драма нередко идет путем возрождения архаических форм театральности, обнажающих фундаментальные приемы этого рода литературы» [Лейдерман 2003: 510]. Языковой барьер художественного текста стирается как сознательной установкой автора, так и спецификой современного миропонимания, способом цитатного мышления, пиктографической оценкой бытия. Художник вариативно рисует проекцию жизни, которая разворачивается в сознании читателя / зрителя.

Маркированность драмы еще с античности реализовалась как на уровне внешних (формальных) признаков (членение текста, фразовый стандарт, эпизодичность, внешняя коллизия, антиномия имманентного и трансцендентального), так и содержательных контаминаций (фабульная канва, речевой поток, сбив трагического и комического, замещение маски и ролевой идентификации). Статус магистрального звена возложен в современной драме на авторский комментарий, который регулирует ее эмоциональную составляющую.

Философия поступка, которая традиционно была необходима для классической пьесы, в постмодерне оборачивается в иную плоскость – порой даже не собственно игровую. Маской выступает сам язык текста, диалогический по своей внутренней установке (желание получить ответ). Знаковый состав текста, воздействуя на читателя, свидетельствует, что перед ним не информационный факт-условность, но проекция-переживание. Кульминационная развязка драмы, предположительно, реализуется в сложной смысловой игре языка, который способен синтезировать и аналитически дифференцировать комический эффект и трагическую сущность. Язык в постмодернизме есть феномен социального (читатель) и личного (автор) порядка. Фиксация осуществляется такими приемами как пастиш, парафраза, прономинация, каламбур, реминисценция, аллюзия.

Неотъемлемой чертой поэтики постмодернизма становится интертекстуальность – явление трансформационного ракурса, в результате которого «значения, двойственные уже в самом начале, еще раз удваиваются, множатся» [Кристева 2004: 564]. Происходит условное копирование текстовых реалий литературы, что может быть сопоставимо с симулякром. Удвоение реалий текста, разложение состава канонических и неканониче-

ских приемов, смещение трагического и комического, языковая диффузия, сбив внешней коллизии и внутренних противоречий автора / героя – вот ряд важных примет пьесы «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева.

Синтез частей «Вальпургиевой ночи» Ерофеева (фабула, конфликт, начало, финал, стиль) выстроен по принципу модели античной драмы. Как отмечал сам автор, трагедия мыслилась триптихом: «Первая ночь, “Ночь на Ивана Купала” (или проще “Диссидентны”), сделана пока только на одну четверть и обещает быть самой веселой и самой губельной для всех ее персонажей. Тоже трагедия и тоже в пяти актах. Третью – “Ночь перед Рождеством” – намерен кончить к началу этой зимы. Все буаловские каноны во всех трех “Ночах” будут неукоснительно соблюдены: Эрсте Нахт – приемный пункт винной посуды; Цвайте Нахт – 31-е отделение психбольницы; Дритте Нахт – православный храм, от паперти до трапезной. И время: вечер – ночь – рассвет» [Ерофеев 2001: 169]. Замысел триптиха реализовать не получилось, структурно и фактически закончена лишь его вторая часть – «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». И все же тексту присущ канонический стандарт реализации драматической формы (фабула, конфликт, языковой диалог).

Содержательный состав фабульного уровня «Вальпургиевой ночи» сведен к следующему: главного героя пьесы – Льва Исааковича Гуревича – помещают в психиатрическую лечебницу с целью наказания; он не первый раз в пространстве этого «дома». В больнице Лев Исаакович встречает свою бывшую любовь Натали, которая работает медсестрой. Положение Гуревича осложняется коллизией с санитаром психушки Боренькой, по кличке Мордovorot. Именно Боренька делает Гуревичу успокоительный укол, который необходимо, как мыслит сам герой, заблокировать спиртовым раствором. Прибегая к чувственным, поэтическим объяснениям с Натали, Лев Исаакович ворует спирт из ординаторской. Создается мнимость разрешения конфликта «с миром». К финалу же пьесы веселая пьянка заканчивается трагедией, спирт оказывается метиловым. Герои пьесы гибнут, слепнет сам Гуревич, к тому же Боренька, выказывая свою ненависть к герою, топчет его ногами, всячески ругая. Занавес скрывает весь ужас происходящего. Реальная картинка разрешения всего конфликта не соотносима со зрительской визуализацией. Итоговой авторской ремаркой является: «Никаких аплодисментов» [Ерофеев 2001: 275], что подчеркивает и бессмысленность гибели героев, и фарс социального строя, и трагедию жизни.

Пространственные координаты пьесы «Вальпургиева ночь» вполне ясны, временные тоже конкретны – ночь накануне 1 мая (30 апреля), праздника советского государства, пира трудящихся, непоколебимого состояния страны. Одновременно с этим, указанная дата соотносима с не-государственным, не-человеческим действием – шабашем ведьм, сатанинской оргией. Деиерархия, антинорма проявляется уже в заголовке ерофеевского текста. Крайности комического и трагического совмещаются вариантной формой «или». Заголовок может быть разбит на две составные части: «*Вальпургиева ночь*» – как карнавал, личный хаос, «свой» поведенческий комплекс, который субъективен для каждого в отдельности, и «*Шаги Командора*» – картинка суровой реальности, суть объективной ситуации существования советского государства. Личное может быть реализовано только в форме языковой, эпатажно-эксцентричной игры: «А кого вы больше любите, маму или папу? Это для медицины совсем не маловажно» [Ерофеев 2001: 173]. Контрастность обозначенных граней создает в драме Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» смысловую коллизию. Простота комического сбивается на сложно-философские тезисы: «Как только моя Отчизна окажется на грани катастрофы, <...> Она скажет: “Лева! Брось пить, вставай и выходи из небытия...”» [Ерофеев 2001: 178]. Ракурсная

смена вариантов разрешения конфликта, следовательно, предлагает реципиенту / читателю эпистемологический выбор, который принципиально открыт в сфере означаемых: «Мне трудно сказать... Такое странное чувство... Ни-во-что-не-погруженность... ни-чем-не-взволнованность... ни-к-кому-не-расположенность...» [Ерофеев 2001: 180].

Знаковый комплекс (семиотический блок) формирует драматический текст как эстетическое единство формы и содержания. Язык пьесы «Вальпургиева ночь» Ерофеева выступает синтезирующей сферой, которая, как течение жизни человека / героя, сбивает в единую точку концептуальный семантический универсум. Пророческое становится очевидным из контекста эпохи, мифологическое приобретает контуры реальности, государственное затмевает личное. Ряд аллюзий, реминисценций, парафраз, смысловых идентификаций закрепляет эффект диалога между собственно литературной классикой (драматургические ряды) и смысловыми константами комического и трагического.

В «Вальпургиевой ночи» Вен. Ерофеев подчиняет «карнавализации все, дает неофициальную, пародийную версию государственной идеологии, политической истории и культуры, обнажает истинное лицо советской тоталитарной системы» [Скоропанова 2007: 333]. Принцип разрешения / неразрешения конфликта сокрыт в самом языке, языке как «звучащей» форме, языке как системе ценностных ориентиров, языке как культурном коде человека. Не случайны литературные параллели пьесы: «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «Фауст» И. В. Гете, «Голем», «Вальпургиева ночь» Г. Майринка, «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, «Полет над гнездом кукушки» К. Кизи, поэзия А. А. Блока. Мотивы этих произведений в пьесе Вен. Ерофеева усиливают хаос бытового советского сознания, травестируются, приобретают фарсовое звучание. Идея неизбежного возмездия за преступления и грехи (личное и общественное) не может реализоваться в «тоталитарных» условиях рамочной коллизии. Исходя из этого, имеет место быть и некая неразрешимость конфликта, либо его разрешение, граничащее с условным познанием истины: «смена мнений о художественном объекте говорит лишь о том, что меняется, совершенствуется и изощряется понимание и степень глубины эстетического постижения» [Скафтымов 2007: 28].

Сложно-ступенчатый вариант рождения нового человека, новых условий знаково представлен Ерофеевым. Идентификация мотива библейского потопы и обнаружение новой жизни в условиях старой среды тезируются сюжетным ответвлением: «И вот – не помню, на какой день плавания и за сколько ночей до солнцеворота, – вода начала спадать, и показался из воды шпиль горкома комсомола... Мы причалили... Но потом – какое зрелище предстало нам: опустошение сердец, вопли изнутри сокрушенных зданий...» [Ерофеев 2001: 187]. Безумие жизни (трагический оборот) не покидает пространство мира (бытийная заданность), трагическое постигается комическими фантазмами героя: «я решил покончить с собой, бросившись на горкомовский шпиль...» [Ерофеев 2001: 187], оборотами поэтических формул-рифм, речевыми сбивами: «Эптон Синклер и Синклер Льюис, Синклер Льюис и Льюис Кэррол... Вера Марецкая и Майя Плисецкая... Жак Оффенбах и Людвиг Фейербах... Виктор Боков и Владимир Набоков... Энрико Карузо и Робинзон Крузо...» [Ерофеев 2001: 188]. Контраст временной смены Гуревичем проанализирован и на уровне собственно языка: «дурнеют в русском народе нравственные принципы... Даже в прибаутках. Прежде, когда посреди разговора наступала внезапная тишина, – русский мужик говорил обычно “Тихий ангел пролетел”... А теперь, в этом же случае “Где-то милиционер издох!”... Или, вот еще: ведь как было трогательно: “Для милого семь верст – не околица”. А слушай как теперь: “Для бешеного кобеля – сто километров не крюк”» [Ерофеев 2001: 221].

Язык, стиль «Вальпургиевой ночи» попадает под аспект дискурсивной практики,



которая регулируется особым способом мышления автора / читателя. Форма текста – трагическая контаминация – обуславливает жанр пьесы, воздействующий в свою очередь на организацию фабулы. Как отмечал Аристотель, «фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам» [Аристотель 2000: 155]. Общая сюжетно-фабульная канва драмы Вен. Ерофеева остается «безыменной», она очевидна читателю / зрителю как движение к явной гибели: «Д о к т о р. «А какое сегодня число на дворе? год? месяц? Г у р е в и ч. Какая разница?.. Да и все это для России мелко – дни, тысячелетия...» [Ерофеев 2001: 175]. Структурно схема развития событий пьесы может быть сведена к следующему: номинация главного героя – психушка – лечение – укол – воскресшая любовь – действующий состав (положительные / отрицательные герои) – особый случай – событие – гибель персонажей – финал – трагическая развязка. Главный герой – Гуревич – объясняет весь путь развития, пребывания человека в пространстве земли репликами литературных героев: «Счастье человека – в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей. Пьер Безухов. А если уж смерть – так смерть. Смерть – это всего лишь один неприятный миг, и не стоит принимать его всерьез. Аугусто Сандино» [Ерофеев 2001: 247]. Тезисы героя концептуальны, так как «для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения» [Скафтымов 2007: 29]. Единство драмы «Вальпургиева ночь» в том, что ее конфликт может быть разрешен именно дистанционной формулой контраста: комическое – трагическое, свое – чужое, общественное – личное, государственное – человеческое: «Ну что же... Мы – подкидыши, и пока еще не найденыши. Но их окружают сплетни, а нас – легенды. Мы – игровые, они – документальные. Они – дельные, а мы – беспредельные. Они – бывалый народ. Мы – народ небывалый. Они – лающие, мы – пылающие...» [Ерофеев 2001: 257]. Авторский комментарий закадрово становится понятным с отсылкой на известную фразу самого Вен. Ерофеева: «мой антиязык от антижизни».

Ерофеевская «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» формально имеет трагическую фабулу, которая реализуется содержательной языковой сферой. Семантика языка сращивается с семантикой смысла: «...интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. Все части произведения находятся в некоторых формально-определенных отношениях, <...> через сопоставление частей, через целостный охват всего создания неминуемо должны раскрываться центральная значимость и эстетический смысл как отдельных частей, так и всего целого» [Скафтымов 2007: 30]. Структурирование смысла, цельность частей драмы Вен. Ерофеева последовательно складываются в функциональные пределы: заголовочного комплекса; жанра (трагедия в пяти актах); посвящения (Муру<sup>257</sup>); действующего состава пьесы; «пролога»; авторского комментария (развернутые ремарки); фабулы; мнимого разрешения драматической коллизии; финала; «эпилога».

Формой реализации авторского замысла становится трагедийная фабула, которая свидетельствует о гибельности человеческой культуры, гибельности мысли, разрушении личного «Я»; содержательный план «сатирически» оформляется языком – гротесковым, эпатажным, шокирующим, живым. Оппозиционно комическое балансирует в «Вальпургиевой ночи» с трагическим, и это обусловлено исторически. В древности на состязаниях по драматургическому искусству авторам предлагалось представить тетралогию, комплекс из трех трагедий с добавлением так называемой драмы сатиров. Этот факт показывает, что со-существование двух, на первый взгляд, разных типов драмы на-

<sup>257</sup> Муравьев Владимир – переводчик английской литературы. – *Прим. ред.*

чально находилось в тесной взаимозависимости. Прием контраста (структура – форма, язык – смысл) достигался наибольший эффект воздействия на зрителя / читателя. Переживание факта катарсиса одновременно возможно в условиях полного понимания смысла, целостного видения разрешения проблемы. Смысловый запас античной трагедии раскрывался по ходу развития фабулы: от наиболее очевидной составляющей (знание зрителя) до собственно «своего» принятия события драмы (опыт реципиента). Вен. Ерофеев смог в условиях новой драмы пазлово сложить начала трагедии – эпическое состояние (масштабность), гибель героев, ощущение свободы (личное понимание) с комическим – личная оценка ситуации, эксцентрика языка, объективация мира. Органика этой пьесы в том, что она больше предназначена для чтения, чем для постановочного формата. Ее уникальность заключается как в индивидуально «авторском» языке, так и в форме познания читательского «себя».

Таким образом, структурирование трагического и комического в пьесе Вен. Ерофеева происходит по принципу антиномий, контрастных столкновений внешнего и внутреннего, собственно трансцендентного и рецептивного имманентного. Драматург строит текст так, чтобы читатель / зритель был в курсе событий, да он и является «всезнающей фигурой», но одновременно с этим приобщился к смысловой идентификации чувств. Переживание в «Вальпургиевой ночи» может быть связано именно с попыткой не рационального изменения жизни / существования, но принятия для себя: «ведь не может же быть, чтобы все так и оставалось» [Ерофеев 2001: 273]. Трагическое довлеет над комическим как жизнь, ее бытийная роль завоевывает и преодолевает личный, субъективно-оценочный статус человека. Фигура героя становится номинацией кризиса человеческого, стихия опьяняющего дурмана лишь намекает на условную свободу – свободу мысли, чувства, слова. Речевой поток прерван, персонажи умолкают, их голос уже невербален. Мир предметных форм (занавес, куль с бельем, тумбочка, клетка) формирует стилистику молчащей жизни. Крохотное послесловие оставляет для читателя надежду, так как «“За музыку только дело”, без этого нельзя» [Ерофеев 2001: 277]. Музыкальный, звуковой состав финала пьесы должен бессознательно повлиять на то, чтобы уже в сознании реципиента / читателя начала формироваться подражательно речь (монолог, диалог) с характерными вариациями на тему возрождения человеческой души, воскрешения в новое естественное бытие.

## Литература

- Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.
- Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х – 1970-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 800 с.
- Борев Ю. Б. Комическое. М.: Искусство, 1970. 270 с.
- Ерофеев В. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: ВАГРИУС, 2001. 351 с.
- Катарсис: метаморфозы трагического сознания / Сост. и общ. ред. В. П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2007. 384 с.
- Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. Т. 2. 1968–1990. М.: Издат. центр «Академия», 2003. 688 с.
- Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вст. ст. В. В. Прозорова. М.: Высш. шк., 2007. 535 с.
- Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта Наука, 2007. 608 с.

## IV. ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА

Н. К. Загребельная

### Дискурс о времени в драматургии А. П. Чехова

Чеховская драматургия характеризуется трансформацией ряда принципов, присущих литературному роду. Проблема дискурса о времени встает на пересечении двух таких принципов: организации художественного времени и речи персонажей (под дискурсом понимается в первую очередь «вербально артикулированная форма объективации содержания сознания» [Можейко, Лепин 2001: 233]). В пьесах Чехова, по словам Н. Д. Тамарченко, «сюжет составляют вовсе не «словесные действия», т. е. не цепь слов-по-ступков, а именно постоянное, не связанное с поступком *осмысление, рефлексия* над общим складом жизни» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004: 327]. Этому соответствует и специфика организации художественного времени: наряду с временем изображаемых событий существенно время рассказываемое. Время чеховских пьес, по формулировке Б. И. Зингермана, движется «вне и помимо событий» [Зингерман 1988: 10]. Сценическое время достаточно просто, действия идут последовательно, обычно разделены небольшими промежутками, насыщенность событиями невелика. Рассказываемое время значительно сложнее. Герои не только фиксируют или обсуждают настоящее, их впечатления и размышления обращены к прошлому и будущему, индивидуальному и универсальному, значимые моменты «возвращаются» в воспоминаниях. А. П. Скафтымов отмечал: «ощущение пестроты и непрерывности обычного хода жизни достигается наложением взаимно перекрещивающихся линий прошлого и настоящего» [Скафтымов 2007: 326]. Акцент на дискурсе позволяет включить в сферу рассмотрения не только прошлое и настоящее, но и будущее, которое так же включено в содержание сознания персонажей и является предметом их высказываний.

Принципиальное отличие рассказываемого времени в его субъективности. Проза дает возможность сообщать объективные факты и, в речи повествователя, определять отношение сказанного героями к действительности. Например, в «Даме с собачкой»: «И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» [С X, 143]. Примечательны маркеры модальности: «казалось» указывает на зыбкость представления о прекрасной новой жизни, «было ясно» – на осознание ее отдаленности, причем то и другое не поддается сомнению. Иначе в драме, где все говорится вслух. То, что смутно «кажется» (в приведенной цитате не уточняется, обсуждали герои

будущее или раздумывали, мечтали о нем про себя), обретает хотя бы относительную определенность. Реплики героев не охватываются завершающей речью повествователя, но вступают в диалог с репликами других собеседников. Как писал А. П. Скафтымов, «пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой стороны – показать всю ее относительность, эмоциональную неразделенность в глазах других лиц» [Скафтымов 2007: 317].

Объективные факты в речи персонажей подвергаются интерпретации, получают эмоциональную окраску, встраиваются в контексты, актуальные для говорящего и слушающих. Простой вопрос «который час?» и ответ на него служат не только сообщению точного времени. Точность здесь избыточна, основная функция таких диалогов в репрезентации течения времени и отношения героев к процессу. Так, в разговоре Серебрякова и Елены Андреевны две реплики «Который час?» с ответами «двадцать минут первого», «первый» позволяют ощутить тянущееся время бессонной ночи. Лопахин спрашивает о времени, нетерпеливо ожидая приезда Раневской.

Из разговоров персонажей становится известно, который час, какой день, месяц, время года. Указывается, как давно произошло значимое для них событие, как долго идет тот или иной процесс, существует то или иное положение. Однако наибольший интерес в контексте нашей проблемы имеют временные референции, связанные с человеком, его чувствами и размышлениями. Таковы, в первую очередь, сообщения о возрасте, переживание хода времени, предположения об абстрактном будущем.

В чеховских пьесах особое внимание уделяется возрасту героев. Это не просто паспортные данные, в списках действующих лиц указания на возраст редки. В «Чайке» их нет, в «Иванове» сказано только, что Саше 20 лет, в «Дяде Ване» – что Елене Андреевне 27, в «Трёх сестрах» отмечен возраст няньки Анфисы (80), в «Вишневом саде» – возраст дочерей Раневской (17 Ане и 24 Варе) и Фирса (87). Однако в самих текстах пьес сообщается о возрасте большинства основных героев и некоторых второстепенных. В афише пьесы возраст выступает объективным фактом, предварительной характеристикой действующего лица. В контексте драматургического дискурса возраст обсуждают, приписывают определенному количеству лет психологические свойства и социальные ожидания. Возраст становится существенным моментом самоопределения персонажа.

Молодость осознается как время открытых возможностей тогда, когда возможности уже утрачены. Наиболее ярко этот мотив проявляется в «Иванове» и «Дяде Ване», становясь доминантой заглавных персонажей. В «Трёх сестрах» ощущение упущенных возможностей разделено между рядом персонажей (сестры и брат Прозоровы, Вершинин, Чебутыкин), каждый из которых переживает его по-своему и не всегда в лад с другими. В «Чайке» основные героини молоды, мотив упущенного времени отходит на второй план. В «Вишневом саде» утрата молодости трансформируется в утрату прошлого, что символизируется в потере усадьбы. С другой стороны, меняется модус: Раневская и Гаев печалятся об ушедшем и уходящем, но их реплики не столько драматичны, сколько сентиментальны.

Сожаление о прошедшей молодости отображает точку зрения лишь определенного круга героев. Возраст после молодости (слово «зрелость» не вполне подходит тем, кто ощущает бесплодность своего существования) также предполагает некоторые возможности взамен утраченных. Это касается в первую очередь не самореализации, а отношения окружающих. Старики надеются на снисходительность. Об этом монолог Серебрякова: «Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, – но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил? Неужели же, я спрашиваю, я

не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей? <...> Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... Не могу! Нет сил! А тут еще не хотят простить мне моей старости!» [С XIII, 76, 77]. Елене Андреевне нечего ответить по существу, он находит сочувствие со стороны старой няньки Марины: «Что, батюшка? Больно? У меня у самой ноги гудут, так и гудут. <...> Старые, что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко. <...> Пойдем, батюшка, в постель... Пойдем, светик...» [С XIII, 78]. Хотя в пьесе доминирует точка зрения Войницкого, который видит в Серебрякове виновника своих несчастий, нельзя не признать, что последний тоже имеет свой резон. О том же праве на снисходительность говорит в «Трёх сестрах» 80-летняя нянька Анфиса, уже не справляющаяся с обязанностями.

Свои сложности у младших. В конце первого действия «Чайки», после провала пьесы Треплева и отъезда Нины, происходит следующий диалог:

Т р е п л е в. <...> прошу вас всех, оставьте меня в покое! Оставьте! Не ходите за мной!

Д о р н. Но, но, но, милый... нельзя так... Нехорошо.

Т р е п л е в (*сквозь слезы*). Прощайте, доктор. Благодарю... (*Уходит.*)

Д о р н (*вздохнув*). Молодость, молодость!

М а ш а. Когда нечего больше сказать, то говорят: молодость, молодость... [С XIII, 19].

Б. И. Зингерман пишет: «Молодость – это прежде всего ощущение полноты предстоящих тебе возможностей, свобода выбора и свобода действий – все, чего чеховские герои лишены» [Зингерман 1988: 9]. Очевидно, что здесь говорится об основной массе чеховских героев, которые, утратив свободу выбора и действий, приписывают эти свойства периоду жизни, который так же прошел. Однако нередко и молодые герои Чехова не находят в себе перечисленных свойств. Когда Аркадина хвалится своей молодостью, Маша Шамраева не пытается соревноваться: «А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить» [С XIII, 21] (знаменательно отсутствие указаний на содержательность жизни: не «живу давно», а «родилась давно»). О подобных ощущениях в последнем акте говорит Треплев, а Тригорин передает ему впечатления читателей: «Думают все почему-то, что вы уже не молоды» [С XIII, 52]. Петя Трофимов, несмотря на оптимистические речи, имеет опыт не столько осуществленных возможностей, сколько лишений. Он выглядит не по годам, первое, что говорит ему Раневская: «Отчего вы так подурнели? Так постарели?» [С XIII, 211]. Поглощенные хлопотами, одинокие Соня и Варя воспринимаются как бы вне возраста, а поскольку они молоды, значит, старше своих лет. Более того, Соня в финальном монологе кажется скорее равной своему дяде, чем младшей. Исходя из собственного опыта страдания, она даже превосходит Войницкого в мудрости (архетипическое свойство старости, а не молодости):

В о й н и ц к и й (*Соне, проведя рукой по ее волосам*). Дитя мое, как мне тяжело! О, если бы ты знала, как мне тяжело!

С о н я. Что же делать, надо жить! [С XIII, 115].

И более благополучные героини не рады своей молодости. Саша Лебедева, при всей ее энергичности, не в состоянии помочь Иванову. Младшая из трех сестер Ирина в первой картине настаивает на своей зрелости: «Ты привыкла видеть меня девочкой и тебе странно, когда у меня серьезное лицо. Мне двадцать лет!» [С XIII, 123]. Пожалуй, единственная в полном смысле молодая героиня чеховских пьес – Аня из «Вишневого сада»: она открыта переменам. Ее отказ от того, что прежде было дорого, – следствие определенной внутренней работы. Реплика «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» [С XIII, 253] может показаться безоглядно легкой, этот эффект поддерживает ремарка к



следующей: «(весело, призывающе): Мама!» [С XIII, 253]. А. П. Скафтымов делает существенное уточнение, обращаясь к обсуждению итоговой реплики в переписке актрисы Лилиной, игравшей роль Ани, с Чеховым: «“Так ли я говорю: “Прощай дом, прощай, старая жизнь”, я говорю со слезами в голосе; два раза я пробовала говорить бодрым голосом, да не выходило. Вы скажите: как по-Вашему?” И Чехов ответил: “Дорогая Мария Петровна, <...> Вы говорите именно так, как нужно”» [Скафтымов: 311-312].

Возраст выступает не столько объективным фактом, сколько очерчивает горизонт возможностей (другое дело – психологическая готовность персонажа к осуществлению этих возможностей). Попытки «обмануть» время вызывают недоверие, воспринимаются как фальшь или несерьезность. Треплев говорит о себе и своей матери: «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки, а мне уже двадцать пять лет, и я постоянно напоминаю ей, что она уже не молода. Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же сорок три, и за это она меня ненавидит» [С XIII, 8]. Возрастная характеристика вплетается и в слова Треплева о Тригорине: «Сорок лет будет ему еще не скоро, но он уже знаменит и сыт, сыт по горло...» [С XIII, 9]. В этих репликах возраст оказывается тем моментом, который оттеняет специфику взаимоотношений Треплева с матерью и Тригориним.

Маша упрекает Чебутыкина в несерьезности, апеллируя к его годам: «Вам шестьдесят лет, а вы, как мальчишка, всегда городите черт знает что» [С XIII, 150]. Примечательны разговоры Дорна с Сориним:

Д о р н. Лечиться в шестьдесят лет!

С о р и н. И в шестьдесят лет жить хочется.

Д о р н (досадливо). Э! Ну, принимайте валериановые капли» [С XIII, 23].

Д о р н. Выражать недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь, – это не великодушно.

С о р и н. Какой упрямец. Поймите, жить хочется!

Д о р н. Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец [С XIII, 49].

Дорн выделяется среди других персонажей старшего поколения своей иронической трезвостью, а в данном вопросе, можно сказать, выступает резонером, утверждая необходимость принимать объективный ход времени и порядок вещей.

Проблемы, связанные с возрастом, описываются не только в содержательных координатах молодости-старости, но и в точных цифрах. Это позволяет детализировать соотношение персонажей: так, разница в годах между тремя сестрами невелика, но определена. Точность паспортного возраста сочетается с психологической точкой зрения. Войницкий говорит: «Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!» [С XIII, 70]. В конце пьесы Войницкий снова заговаривает о возрасте, уходя в невеселые расчеты: «Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?» [С XIII, 107]. Герой как бы определяет свой конечный срок, обозначая тем самым тупик. Войницкий гиперболизирует, называя сроки более длительные, чем вся его жизнь. На вопрос, сколько еще проживут Серебряковы в имении, он отвечает: «Сто лет. Профессор решил поселиться здесь» [С XIII, 66]. Так же он говорит матери: «...мы уже пятьдесят лет говорим и говорим, и

читаем брошюры. Пора бы уж и кончить» [С XIII, 70]. В этом проявляется психологическая точка зрения: не сколько времени, а *насколько* это время герою невыносимо.

В рассмотренных случаях персонажи осознанно говорят о времени и о себе, однако имеют значение и другие обращения ко времени. Темпоральные маркеры, появляющиеся в речи героя, можно трактовать как средство его опосредованной характеристики. Это не только развернутые высказывания, но и мелкие реплики с референциями к тому или иному моменту или временному отрезку. Объективные факторы, такие как возраст или способ присутствия в сюжете, в этом плане менее значимы, чем то, какие временные отрезки способен охватить герой в своем сознании или воображении.

Бессилие Войницкого подчеркивается тем, какие сроки упоминаются в его речи. Он называет предполагаемую продолжительность своей жизни, как бы закрывая для себя будущее. Более того, он дробит этот срок: осталось тринадцать лет, двадцать пять лет работал в пользу Серебрякова, десять лет, как было выкуплено имение, тогда же впервые увидел Елену Андреевну. Так создается эффект разбитой жизни. Войницкий не выходит за пределы своего индивидуального существования, что как бы подчеркивает его ненужность. Елена Андреевна ограничена ближайшим настоящим. Наибольшие сроки, о которых она говорит – начало лета, когда Серебряковы приехали в имение, и предстоящая зима, которую планировалось провести там же. Преобладают же в ее речи референции к ближайшему настоящему: «хорошая сегодня погода» [С XIII, 70], «я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать» [С XIII, 79], «Я сию же минуту уезжаю из этого ада!» [С XIII, 102], «Мы сейчас уезжаем» [С XIII, 109] и т. п. При этом «сегодня» не индивидуализировано, это один из ряда одинаково скучных дней. Повторяющееся «сейчас» после сцены с Астровым и Войницким, а затем конфликта между Войницким и Серебряковым, мотивируется сюжетной ситуацией, вызывающей желание скорее уехать. В то же время это показывает, что Елене Андреевне не свойственно терпение – «способность мужественно переносить невзгоды и разочарования жизни, не унижаясь, не суетясь перед несчастьями, не теряя веры в добро и лучшее будущее» [Зингерман 1988: 32]. О настоящем времени говорит и Соня, однако, измеряя его большими отрезками: *сегодня*, но рядом *вчера* и *завтра*, которые включаются в настоящее (в более широком смысле). Дни Сони также похожи один на другой, только объединяет их не скука, а, напротив, деятельность. Принципиальна и насыщенность переживаний: «я всю ночь молилась» [С XIII, 92], «дядя Ваня и бабушка переводили для тебя книги, все ночи, все ночи» [С XIII, 103], это усиливает значимость и недлительного временного отрезка. Такая способность к насыщенности переживания и позволяет Соне в финале успокаивать дядю Ваню. По длительности ее страдание как бы уступает: шесть лет влюбленности в Астрова против 25-ти лет работы Войницкого на Серебрякова. С другой стороны, до конца жизни ей, в силу молодости, дольше терпеть. Но главное, она способна извлечь вывод из более краткого опыта и хотя бы символически выйти из круга повседневности.

Хотя герои любой пьесы существуют рядом и одновременно, темпоральные маркеры демонстрируют приверженность отдельных персонажей к различному времени. Это не обязательно совпадает с возрастными группами. Так, Фирс явный герой прошлого: он старший среди стариков чеховских пьес, часто говорит о прошлом, явно предпочитая его настоящему. Когда Раневская говорит: «Я так рада, что ты еще жив», он отвечает: «Позавчера» [С XIII, 204]. Это случайное следствие глухоты можно трактовать как вполне точный показатель временной соотнесенности героя (ср.: Гаев называет себя человеком 80-х годов, а это, условно говоря, вчерашний день). Однако Анфиса из «Трёх

сестер», близкая Фирсу по возрасту и положению, меньше говорит о прошлом и больше о настоящем: о работе в доме Прозоровых, о том, как устроилась на казенной квартире.

Нескладывающиеся отношения между героями нередко оттеняются тем, как по-разному они ощущают и проводят время. Так, Астров на сообщение о симпатии к нему Сони говорит не о чувствах, а строго о времени: «Время мое уже ушло... Да и некогда... *(Пожав плечами.)* Когда мне? *(Он смущен.)*» [С XIII, 96]. Диалог Полины Андреевны с Дорном демонстрирует различия в том, как люди примерно одного возраста воспринимают свои возможности и приоритеты:

Полина Андреевна. Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать...

Пауза.

Дорн. Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь [С XIII, 26].

Несовпадение Лопухина и Вари иного плана. Оба они живут настоящим, работой, но Варя вся в суете, а Лопухин смотрит шире. Он вспоминает свое детство, строит планы на будущее, ощущает перспективу своей жизни. Он может провести время без дела, досадуя потом, но не страдая, как Варя – «как рыба без воды» [С XIII, 250].

Временные акценты просматриваются и в том, что Маша предпочитает Кулыгину Вершинина. Первый пребывает в настоящем. Это как непосредственный момент (именно Кулыгин уточняет, что часы Прозоровых спешат на 7 минут), так и настоящее неактуальное, постоянное и неизменное: «мне вот всю мою жизнь везет» [С XIII, 175]. Даже факты прошлого или будущего в его речи могут подтягиваться к настоящему: «Женат я на тебе семь лет, а кажется, венчались только вчера. Честное слово» [С XIII, 165]. Его неоднократное «я доволен» также обозначает отличие от других персонажей пьесы, неудовлетворенных жизнью. Вершинин как бы компенсирует Кулыгина, уносясь мечтами в далекое будущее, у него другой масштаб: «еще немного времени, каких-нибудь двести-триста лет» [С XIII, 163].

Темпоральные маркеры не только характеризуют отдельных персонажей и определяют их соотношение, но и вносят определенность в линию развития сюжета. Детали финала «Трёх сестер» свидетельствуют в пользу победы если не пошлости, то мелочности. В течение предыдущих картин время расширялось как в сторону прошлого (приятные воспоминания), так и в сторону будущего (намерения вернуться в Москву и мечты о прекрасном грядущем). Теперь будущее как бы закрывается: давно обсуждаемым планам не суждено реализоваться, и даже привычный уклад настоящего рушится, поскольку бригаду переводят в другое место, а Ирина уезжает. В диалогах прощающихся повторяются слова «завтра» и «никогда» (последнему синонимично «навсегда»), это дает эффект редукции будущего. Предположения о возможных встречах не внушают оптимизма: «Лет через десять-пятнадцать? Но тогда мы едва узнаем друг друга, холодно поздороваемся...» [С XIII, 172]. Даже более короткий срок не способствует уверенности, как в реплике Чебутыкина: «Может, через год вернусь. Хотя черт его знает... все равно...» [С XIII, 177]. Существенный штрих в характер грядущих перемен вносят слова Наташи: «Значит, завтра я уже одна тут. *(Вздыхает.)* Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен. <...> И тут везде я велю посажать цветочков, цветочков, и будет запах...» [С XIII, 186]; особая мелочность проявляется в замене старых деревьев на сезонные «цветочки». Энергичность Наташи навязчиво направлена в будущее: она заранее отменяет приход ряженных, утверждает, что если Ольга не переселится в комнату Ирины, будут ссоры. Именно Наташа, предваряя события, говорит, что Ольга станет «начальницей», хоть та и отмахивается. Если у других персонажей пьесы пред-

ставление о будущем выступает отрядным противовесом настоящему, слова Наташи как бы лишают их надежды на лучшее.

Особым предметом разговора становится универсальное время, к нему приводят выводы из своего личного опыта и более отвлеченные рефлексии. Склонность к таким рефлексиям, независимо от того, насколько они реалистичны и обоснованны, характеризует героев, можно сказать, высокого полета. Этот момент эксплицируется в «Дяде Ване», в словах Елены Андреевны об Астрове: «что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества» [С XIII, 88]. В «Чайке» универсальное время интересует только Треплева. Начинают этот мотив мысли о необходимости новых форм: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» [С XIII, 8]. Тему подхватывает Тригорин, хотя говорит он в отсутствие Треплева: «Дуется, фыркает, проповедует новые формы... Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?» [С XIII, 34]. В последнем действии Треплев, уже известный писатель, возвращается к этому вопросу, и его суждения свидетельствуют о внутреннем росте: «я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» [С XIII, 56]. Эта свобода творчества и есть залог новизны, в отличие от следования хоть старым, хоть новым канонам и стереотипам. Тригорин же по сути своей беллетрист – писатель второго ряда (не Толстой, не Тургенев, не Золя). Для него литература – это обязанность («Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую...») [С XIII, 29]), а не свободный поиск.

Треплеву именно его дело, писательство, позволяет подняться к рефлексиям о времени. Знаменательна его пьеса, монолог из которой читает Нина Заречная. На фоне того, как представляется будущее другим героям чеховских пьес, эта картина наиболее отдалена во времени. Можно предположить, что создание столь грандиозной картины соответствует масштабу задатков Треплева и вместе с тем показывает, как ограничивают его обстоятельства. Содержание этого крайне далекого будущего пессимистично. В нем нет места человеку, так же сам Треплев не находит своего места в настоящем (Сорин говорит о племяннике: «человек молодой, умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего» [С XIII, 36]).

В отношении абстрактного будущего складывается следующая линия. В «Чайке» такое будущее максимально отдалено (тысячи лет) и отвлечено от современной жизни, это время, где уже нет людей, только страдающая мировая душа, противником которой выступает дьявол. В «Дяде Ване» абстрактное будущее видится с двух точек зрения, Астрова и Сони. Объединяет эти позиции своеобразный оптимизм, надежда, что усилия и страдания живущих ныне людей будут искуплены. Этот мотив охватывает действие пьесы кольцом: в первой сцене Марина отвечает Астрову: «Люди не помянут, зато бог помянет» [С XIII, 64], и он благодарно принимает такой ответ, об этом же финальный монолог Сони. У Сони и Войницкого, впрочем, нет надежд на подобную признательность, их деятельность слишком скромна для таких притязаний. Здесь на первый план выходит мотив компенсации нынешних страданий в загробном и потому абстрактном будущем: «когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...» [С XIII, 115]. Сонино «отдохнем» относится явно

к освобождению не от работы, которой сейчас посвящены ее дни, но от утомительного гнета душевных страданий. Астров, однако, работает ради общего земного будущего, не обольщаясь поддержкой в настоящем (мужики пасут скот в его лесах). Это будущее достаточно близко, через 100–200 лет, и личное участие в нем приводит к смыканию двух разнокачественных временных планов, индивидуального настоящего и общего будущего: «когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я» [С XIII, 73].

Активная преобразующая деятельность Астрова стоит почти особняком на фоне других чеховских пьес. В этом плане ему подобен разве что Лопехин, с той разницей, что Астров сажал деревья для общего блага, а Лопехин намерен ради такой же цели вырубить вишневый сад и действует не столько концептуально, сколько ситуативно. В целом на первом плане разговоры о счастливом абстрактном будущем, которые ничего не меняют, но выступают утешением, компенсацией серого настоящего. Вершинин прямо называет свои слова о будущем мечтами и, как замечает Ю. В. Доманский, «частотность высказываний о прекрасном будущем позволяет рассматривать героя в ироническом ключе, тогда как каждая реплика могла быть воспринята серьезно» [Доманский 2001: 70]. Вершинин говорит: «Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков» [С XIII, 146]. Ирина говорит: «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать!» [С XIII, 187]. Однако, в отличие от Астрова, работа здесь носит весьма отвлеченный характер. Герои «Трёх сестер», в отличие от героев «Дяди Вани», не показаны работающими, они рассказывают не о плодах своей работы, а о неудачах: Ольга сердится на гимназисток, Чебутыкин чувствует свою вину в смерти пациентки, Ирина в раздражении отправляет телеграмму без адреса. В финале Ольга говорит: «кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» [С XIII, 188]. Страдание принимается и даже утверждается как момент жизни, лишь бы это имело смысл, но уверенности в обретении этого смысла нет.

Если прежде разговоры о будущем выступали компенсацией несложившейся жизни, «Вишневый сад» дает другой поворот темы. Продажа имения является точкой, вокруг которой возникают и временная организация пьесы, и высказывания персонажей, усиливается социальный акцент. Прекрасное будущее предстает в двух версиях: намерения Лопехина чисто практические, речи Пети Трофимова более отвлеченны и возвышенны. План Лопехина по устройству прекрасного будущего конкретен: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопехин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» [С XIII, 240]. Классовая обусловленность вводит ограничения: это будущее не для всех, из него исключены, как минимум, бывшие хозяева имения. В предыдущих пьесах абстрактный характер рассуждений и мечтаний позволял распространять их на все человечество: состояния страдания и тоски присущи всем, хотя их формы обусловлены социально. Эту ограниченность Лопехина подмечает и Петя Трофимов: «Твой отец был мужик, мой – аптекарь, и из этого не следует решительно ничего» [С XIII, 244].

Петя вносит существенный акцент в рефлексии о времени: «чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» [С XIII, 228]. Прежде герои вспоминали о личном прошлом вполне ностальгически, видели в нем если не лучшее время, то время, когда были лучшие возможности. Период, когда жизнь пошла



«не так», смыкался в их представлении с настоящим. Версия Пети более точна: настоящее не само по себе, это следствие прошлого, и не только личного: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Владеть живыми душами – ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней...» [С XIII, 227]. Так, на фоне предыдущих пьес, происходит сдвиг в осмыслении времени: не будущее может искупить страдания настоящего, а настоящее должно искупить прошлое. Случайность сменяется личной активностью и ответственностью. Этот сдвиг позволяет Ане подключиться к проблеме: она стремится к новой жизни не от усталости и разочарования, а со всей жадной молодости.

Петя герой говорящий, а не действующий. Принципиально, однако, что его слова встречают активную реакцию: Раневская предлагает продолжить разговор «о гордом человеке», Аня, слушая, комментирует: «Как хорошо вы говорите!» [С XIII, 227], а главное, делает выводы. Высказывания Пети о будущем, таким образом, не нарративны, а перформативны: они не описывают некоторое возможное положение, а меняют настоящее. Несходные взгляды, как у Пети с Лопахиным, не мешают диалогу, в котором скептицизм собеседника продуктивен, т. к. способствует уточнению своей позиции:

Т р о ф и м о в. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

Л о п а х и н. Дойдешь?

Т р о ф и м о в. Дойду.

Пауза.

Дойду, или укажу другим путь, как дойти [С XIII, 244].

Для сравнения, различные представления Вершинина и Тузенбаха о будущем несводимы. Первый считает, что будет жизнь «изумительная», второй – что жизнь неизменна и непознаваема, диалог не складывается, завершаясь словами Тузенбаха: «трудно с вами спорить, господа! Ну вас совсем...» [С XIII, 147]. А. П. Скафтымов отмечал, что когда Петя говорит о нынешней неустроенности, призывает к построению «новой светлой жизни на основе всеобщего труда и гуманности», его слова «нигде и никем не снимаются» [Скафтымов 2007: 340-341].

Дискурс о времени, выходя за рамки сценического действия, расширяет временные рамки отдельных пьес и в целом чеховской драматургии. Вместе с этим дополняется тематика и проблематика пьес, вводится философский план. Сочетание сценического и рассказываемого времени создает сложный темпоральный рисунок. Герои живут не просто в объективном времени, но и в субъективном: память о прошлом и образы будущего не менее важны для них, чем то настоящее, в которое они непосредственно вовлечены.

Настоящее время изображается и комментируется, прошлое и будущее входят в пьесу только через речь персонажей. Прошлое в пьесах Чехова предстает индивидуальным, субъективным (исключение – «Вишневый сад» с элементами социального анализа). Это события частной жизни, которые существенно влияют на восприятие настоящего и поступки персонажей. Настоящее, таким образом, тоже переживается индивидуально. Мнение об общем положении – не что иное как универсализация своего опыта, дополняемая наблюдениями над другими. Наиболее сложно будущее время, в представлении о котором фокусируются проблемы прошлого и настоящего: это будущее отдельных героев и общее абстрактное будущее. Именно дискурс о времени объединяет героев,

живущих «враздробь» – друг с другом, с предками и потомками. Если в «Иванове», в «Чайке» осмысливается индивидуальная жизнь, то в следующих пьесах – «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» – усиливается рефлексивное начало, предметом которого становится уже человек как таковой и, более того, человечество.

## **Литература**

- Доманский Ю. В.* Влюбленный утопист: Семантика образа Вершинина в «Трёх сестрах» // *Доманский Ю. В.* Статьи о Чехове. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 60-76.
- Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
- Можейко М. А., Лепин С.* Дискурс // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 233-237.
- Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М: Высш. шк., 2007. С. 308-347.
- Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. Т. 1. М.: Изд. центр «Академия», 2004. 512 с.

## «...едва узнаем друг друга» (быстрое старение у Чехова)

В «Трёх сестрах» Ирина, прощаясь с Федотиком, говорит, что они, может быть, еще встретятся «когда-нибудь». Федотик откликается: «Лет через десять – пятнадцать? Но тогда мы едва узнаем друг друга...» [С XIII, 172]

Заявление весьма категоричное и спорное, поскольку речь идет о молодых людях, которые и через десять-пятнадцать лет будут еще вполне молодыми и, следовательно, вполне узнаваемыми. Можно было бы отнестись к этой оценке, как к чему-то случайному, не требующему рассмотрения, если бы не то обстоятельство, что подобных случаев в чеховских текстах очень много.

В тех же «Трёх сестрах» Ирина говорит о себе: «...Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела...» [С XIII, 166] Представить себе, что это действительно так, довольно трудно, если только девушка не больна какой-нибудь тяжелой болезнью. Оправдать это тем, что люди сто лет назад жили меньше и старились раньше, тоже нельзя. Чебутыкину полагается пенсия с шестидесяти лет, а не с сорока. А двадцатитрехлетняя девушка и сто лет назад была такой же молодой, как и девушка современная. К тому же в той же пьесе Ольга говорит о своем возрасте «Мне двадцать восемь лет, только...», имея в виду, что она хотя и подурнела, но все еще вполне молода. Иначе говоря, тема преждевременного или быстрого старения в этих и многих других случаях может быть объяснена только авторским произволом, а не реальным положением дел.

Вот Соленый отмеряет оставшийся Тузенбаху срок: «Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете...» И тут же сокращает его до минимума: «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб...» [С XIII, 124] Если Тузенбаху «еще нет тридцати», тогда его жизнь в самом благоприятном случае продлится лишь до пятидесяти с небольшим лет. А в «Дяде Ване» Войницкий сам обозначает себе границу: «Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти...» Шестидесять – что-то вроде важной границы: как в рассказе «Горе», где доктор говорит пациенту: «Пожил, и слава богу! Небось, шесть десятков прожил – будет с тебя!» [С IV, 234]

Чехов вообще любит цифры; мы всегда знаем, сколько лет его главным героям. Астрову – «тридцать шесть-тридцать семь», Елене Андреевне – двадцать семь. В начале «Трёх сестер» Ольге – двадцать восемь лет, Ирине – двадцать, Маше – двадцать пять, Вершинину – сорок третий год. В начале «Чайки» Треплеву двадцать пять лет, Аркадиной – сорок три, Тригорину – сорок лет будет «еще не скоро», Дорну – пятьдесят пять, Маше – двадцать два. Причем мы знаем о точном возрасте персонажей не потому, что он указан в разделе «Действующие лица», а потому, что персонажи сами говорят о своем возрасте, причем чаще всего произвольно, без каких-либо вопросов по этому поводу. Это выглядит как своего рода возрастной манифест: Треплев: «Мне уже двадцать пять лет». Гаев: «Мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...». Или что-нибудь в этом роде, например, так, как говорит Петя Трофимов в «Вишневом саде»: «Мне еще нет тридцати, я молод».

С Петей вообще отдельная история, поскольку вопрос о его возрасте и внешнем облике обсуждается в пьесе несколько раз и именно в связи с рассматриваемой нами темой – чрезмерно быстрым старением человека. Пете двадцать шесть или двадцать семь лет, а Любовь Андреевна воспринимает его едва ли не как старика: «Что же, Петя?

Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?» [С XIII, 211] Из «мальчика», «милого студентика» Петя превратился в «облезлого барина», и все эти перемены («Неужели я так изменился?») всего за пять лет! Воспринимается странно, тем более, что Петя в своих мыслях относительно возраста и внешнего облика не одинок. Точно так же, в ожидании встречи с Любовью Андреевной, думал Лопехин: «Пойдем встречать. Узнает ли она меня? Пять лет не видались» [С XIII, 199]. Тот же Лопехин постоянно подтрунивает над Петей и его «вечным студенчеством»: «Ему пятьдесят лет скоро, а он все еще студент», – и далее в том же роде.

Есть в «Вишнёвом саде» на эту тему разговоры и вовсе необязательные, едва ли не ничего не значащие.

Лю б о в ь А н д р е е в н а. Как ты постарел, Фирс!

Ф и р с. Чего изволите?

Л о п е х и н. Говорят, ты постарел очень!

Ф и р с. Живу давно [С XIII, 221]

Так ли сильно мог постареть Фирс, если еще до отъезда Любви Андреевны ему уже было за восемьдесят? В этом разговоре как будто присутствует что-то еще, кроме того, что непосредственно сказано. Похоже, это снова лишь повод для автора еще раз вспомнить о возрасте, старении, и дело тут вовсе не в тех пяти годах, которые прошли со дня отъезда хозяев в Париж, а именно в потребности все время возвращаться к одному и тому же.

В «Дяде Ване» – та же тема скорой старости, быстрых перемен во внешности. Астров спрашивает у Марины, сильно ли он изменился за прошедшие одиннадцать лет, и слышит в ответ: «Сильно. Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже не та. Тоже сказать – и водочку пьешь». Астров соглашается: «Да... В десять лет другим человеком стал» [С XIII, 63].

И дело тут не в том, что он устал, «заработался» («От утра до ночи всё на ногах, покою не знаю»), а в чем-то другом; причина та же, что и у быстрого старения чеховских трех сестер. О двадцатитрехлетней Ирине с «высохшим» мозгом («подурнела, постарела») мы уже говорили. Однако и у Ольги та же картина – «...Я постарела, похудела сильно...», «В эту ночь я постарела на десять лет». Свое состояние девушка объясняет так же, как и Лопехин, – работой: «...за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость» [С XIII, 120].

«Крик души» Войничского – это крик об ушедшей жизни. Ему сорок семь лет, а он уже не видит для себя будущего: «жизнь моя потеряна безвозвратно». И далее: «Зачем я стар?»). Понятно, когда подобные слова говорит Серебряков, но Войничского в старики записать довольно трудно, если, конечно, не усмотреть в этом некоего авторского умысла или потребности, подобной той, что сделала из тридцатипятилетнего Иванова уставшего, «надорвавшегося» человека.

Если сравнить между собой многочисленных преждевременно состарившихся чеховских персонажей, то на первом месте, конечно же, окажется Елена Андреевна – жена профессора Серебрякова. То, что она говорит, не вписывается ни в рамки физиологии, ни просто здравого смысла. На слова мужа о его старости она говорит буквально следующее: «Погоди, имей терпение: через пять-шесть лет и я буду стара» [С XIII, 77].

Это сказано привлекательной двадцатисемилетней женщиной и, стало быть, должно быть отнесено к возрасту (тридцать два – тридцать три года), который к старости в обычном понимании никакого отношения не имеет. Однако раз сказано так, значит, в этом есть какой-то смысл. Тот самый смысл, который буквально заставлял совсем еще не старых (и часто просто молодых) чеховских персонажей стареть с невероятной скоростью или

же говорить о наступающей старости. Или вообще вести разговоры, в которых старость и молодость сводятся вместе, буквально входят друг в друга. Как в «Трёх сестрах», где Ольга, сказав Вершинину, что у него нет «ни одного седого волоса», далее замечает: «Вы постарели, но еще не стары» [С XIII, 127]. Похожим образом обстоит дело и в «Чайке», где Полина Андреевна на слова Дорна о том, что ему пятьдесят пять лет, отвечает: «Пустьяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились...» [С XIII, 11]

\* \* \*

Не только в пьесах, но и в рассказах Чехов держится той же линии. В рассказе «Переполюх» Николай Сергеевич описан, как «маленький, еще не старый человек с обрюзгшим лицом и с большой плешью» [С IV, 331]. То есть, говоря, что персонаж еще не стар, Чехов делает его старым фактически: обрюзгшее лицо и плешь – очевидные признаки пожилого возраста. Нечто в этом же роде можно увидеть и в рассказе «Враги», где сорокачетырёхлетний доктор «уже сед и выглядит стариком», а его тридцатипятилетняя жена выглядит «поблекшей и больной».

Доктор Старцев в начале рассказа «Ионыч» достаточно молод, но стареет буквально на глазах: всего за четыре года он сильно пополнил и приобрел «одышку». За эти же годы заметно изменилась и хозяйка дома Туркиных, куда Старцев ходил в гости – она «уже сильно постаревшая, с белыми волосами». Ее дочь пока «держится», но также «похудела, побледнела». Проходит еще несколько лет. Старцев ожирел настолько, что «ходит, откинув назад голову». Дрогнула и Екатерина Ивановна: «Она заметно постарела, похварывает и каждую осень уезжает с матерью в Крым» [С X, 41].

Если в начале рассказа Екатерина Ивановна представлена как «молодая девушка», значит, ей не более двадцати, и к концу ей должно быть примерно лет двадцать семь. В этом смысле слова «заметно постарела» с названным возрастом не очень вяжутся, если только не иметь в виду чеховской потребности представить дело именно таким образом. Возникает здесь и тема ранней болезни, скорее всего, легочной; отсюда и ежегодное посещение Крыма. Вообще от «Ионыча» впечатление такое, будто рассказ написан для того, чтобы показать, как умирание духовное проявляется в умирании телесном, физическом: как люди полнеют, худеют, седеют, бледнеют, заболевают и, главное, как быстро всё это происходит.

В рассказе «В Москве» всё так и перечисляется: «А время между тем идет и идет, я старею, слабею; гляди, не сегодня-завтра заболею инфлуэнцей и умру, и потащат меня на Ваганьково...» [С VII, 506] Это говорит совсем не старый человек, и хотя рассказ неприкрыто иронический, тема быстрого старения-умирания та же, что и в вещах серьезных. И персонажи среднего, и персонажи молодого возраста в чеховских сочинениях – нередко по не вполне понятным, не прописанным сюжетно причинам – представлены как преждевременно состарившиеся, поблекшие, надорвавшиеся. Как заключает один из персонажей «Ариадны»: «Ох, уже эти мне старики в 28 лет!»

Быстрое старение – тема для Чехова исключительно важная. Тем более в ее наложении на тему бездарной, движущейся по одному и тому же кругу жизни. «Всё серо, бездарно, надуто претензиями...» («Скучная история»). «Околевали, околевают и будут околевать – ничего тут нет нового...» («Два газетчика»). «...Всех ждет одно и то же, одна могила...» («Сапожник и нечистая сила»).

В рассказе «Горе» старик-токарь везет умирающую жену в больницу, думает о прожитой жизни: «Как на этом свете все быстро делается!» И в этом «быстро» звучит не только общеизвестное и всеми разделяемое сожаление о «быстротекущей жизни», но



и что-то дополнительное, касающееся того, что относится к жизни дальнейшей. Неслучайно уже в ранней своей пьесе «Безотцовщина» («Пьеса без названия») Платонов говорит студенту Венгеровичу: «Желал бы я поговорить с вами лет через десять, даже пять... Как-то вы сохранитесь? Останется ли нетронутым этот тон, этот блеск очей? А ведь попортитесь, юноша!» [С XI, 50] И – важное уточнение по сроку исполнения диагноза: не десять лет даже, а всего пять... Это как раз то время, за которое сам Платонов изменился не только внутренне, но и внешне.

С о ф ь я Е г о р о в н а. Неужели... это вы?

П л а т о н о в. Не узнаете, Софья Егоровна? И немудрено! Прошло четыре с половиной года, почти пять лет, а никакие крысы не в состоянии изгрызть так хорошо человеческую физиономию, как мои последние пять лет.

С о ф ь я Е г о р о в н а (*подает ему руку*). Я теперь только начинаю узнавать вас. Как вы изменились! [С XI, 33]

Подчас создается впечатление, что Чехову недостаточно старения одного персонажа и требуется, чтобы рядом с ним или вдали от него старели и другие. Как в уже упоминавшихся «Трёх сестрах» (через десять-пятнадцать лет «едва узнаем друг друга») или как в «Даме с собачкой», где сорокалетний Гуров «делится» своим преждевременным старением с совсем еще молодой: «Голова его уже начинала седеть. И ему показалось странным, что он так постарел за последние годы, так подурнел. Плечи, на которых лежали его руки, были теплы и вздрагивали. Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь» [С X, 142].

Одна и та же тема, поданная в разных, а чаще всего сходных или даже одних и тех же словах. Гуров «так постарел за последние годы, так подурнел». О Пете Трофимове из «Вишневого сада»: «Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?» [С XIII, 211]

\* \* \*

Обычно люди говорят о жизни, промелькнувшей в один миг, когда она уже промелькнула. Чеховские же персонажи, которые старятся много быстрее положенного, как миг ощущают не только то, что уже прожито, но и то, что им *еще предстоит прожить*. Они живут в ощущении бессмысленности собственного существования, его близкой конечности, и внешним выражением этого чувства становится наступающая раньше времени старость. Быстрое старение, таким образом, выступает как эстетический прием, позволяющий яснее провести важную для Чехова мысль о ценности и необратимости времени жизни, о важности каждого прожитого и начинающегося дня. Скорее всего, именно этим можно объяснить и оправдать феномен быстрого старения персонажей, который буквально выпирает из многих чеховских сочинений.

Если же говорить о возможной причине этой особенности, то здесь без личных обстоятельств не обойтись. Граница между мирами Чехова веселого и невеселого – это граница, которая разделяет его жизнь на две части – до чахотки и с чахоткой. Это Чехов до «Иванова» и «Скучной истории» – и после них. В последнем сочинении, можно сказать, сформулировано то мироощущение, которое затем войдет во многие другие сюжеты, станет определяющей чертой важнейших чеховских героев: «...во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы всё это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях <...> даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего.

При такой бедности достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы всё то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья» [С VII, 307].

Профессор медицины Николай Степанович из «Скучной истории» немолод, однако дело не в его возрасте, а в том, что у него неизлечимая болезнь, и это лишает его жизнь всякого смысла. «В теле нет ни одного такого ощущения, которое указывало бы на скорый конец, но душу мою гнетет такой ужас, как будто я вдруг увидел громадное зловещее зарево» [С VII, 300]. Этим «заревом» профессор поделился отчасти с другим персонажем той же истории – Михаилом Федоровичем: «В последнее время с ним произошли кое-какие перемены: он как-то осунулся, стал хмельеть от вина, чего с ним раньше никогда не бывало, и его черные брови начинают седеть» [С VII, 299-300]. В «Скучной истории», написанной двадцатидевятилетним Чеховым, самое главное – это ощущение конца, который наступил *раньше себя самого*. Это бессмысленное ожидание исполнения приговора.

Болезнь Чехова тоже была приговором. Как врач он знал, к чему идет дело и каким будет конец, – его-то и описал в финале «Черного монаха». Что касается «зловещего зарева» из «Скучной истории», то оно упоминается и в письме Чехова к Суворину (14 октября 1888 г.), где он пишет о своем легочном кровотечении: «... в крови, текущей изо рта, есть что-то зловещее, как в зареве». Не сравнивая напрямую мироощущение Чехова с мироощущением его «безнадежных» или «надорвавшихся» персонажей, нельзя все же просто отмахнуться от темы «неизлечимой болезни», которая вошла в жизнь Чехова уже в середине восьмидесятых годов и стала проблемой, которую он решал каждодневно, в том числе – и в собственных рассказах и пьесах. Быстрое старение, которым отмечены многие чеховские персонажи, это быстрое старение самого Чехова, старение, обусловленное прогрессирующей болезнью: после тридцати Чехов выглядел старше своего возраста, год от года худел, слабел. Он был, как писал Б. Зайцев, человеком «раннего развития и усиленного сгорания. Он старше своих лет – так продолжалось и до самого конца» [Зайцев 1991: 381]. Из письма Чехова к Лике Мизиновой (13 августа 1893 г.): «... я спешу записаться в старики»; и там же еще раз: «Я тоже старик» [П V, 225] – и это в тридцать три года!

Горький вспоминал, как Чехов «шутит» по поводу своей болезни:

« – Жить для того, чтоб умереть, вообще не забавно, но жить, зная, что умрешь преждевременно, – уж совсем глупо... <...>

Он был врач, а болезнь врача всегда тяжелее болезни его пациентов <...> Это один из тех случаев, когда знание можно считать приближающим смерть» [Горький 1986: 453-454].

Это знание-ожидание, которое не могло не омрачать жизнь Чехова, оказало, как можно видеть, и немалое воздействие на его сочинительство.

Старение – одна из характеристик времени жизни или, точнее, жизненного времени, исследованием-описанием которого, собственно, и занят писатель. В этом смысле интерес Чехова к времени и возрасту столь же выражен, как и интерес Гоголя или Достоевского. У Гоголя – если обобщать ситуацию – в первом ряду стоят персонажи среднего возраста, тогда как дети и старики его почти не занимают. У Достоевского главные герои – совсем молодые люди, едва ли не подростки. В сочинениях А. Платонова особое внимание уделено теме детства, а его взрослые персонажи нередко наделены детскими

чертами, своего рода взрослые-дети. В каждом случае за выбором возраста стоит своя мысль или тема. У Гоголя это интерес к «середине» или «центру» жизни и жизненного времени и пространства, у Достоевского – это внимание к персонажу развивающемуся, становящемуся, растущему символически, у Платонова детство указывает путь назад, в конечном счете – в материнскую утробу [подробней об этом см.: Карасёв 2001].

Чехов не фиксировал своего внимания на каком-то определенном возрасте или периоде жизни. Однако чаще всего возраст его «главных» персонажей – это его собственный возраст. Стареет Чехов – стареют и его герои. Стареют непобедимо и неотвратно быстро. Да и сама жизнь, особенно в зрелых чеховских сочинениях, все чаще осмысливается как «быстротечная», независимо от того, долгой или короткой она была. Как у Лермонтова:

Немного долголетней человек  
Цветка; в сравненье с вечностью их век  
Равно ничтожен [Лермонтов 2007: 86-87].

Старение – не что иное как движение к смерти, однако будучи в полной мере осознанным, как это случилось у Чехова, оно оказывается не только поводом для печали, но и инструментом, позволяющим иначе, чем это было в прежней литературе, взглянуть на человеческую жизнь и ее перспективы. Быстрое старение оказывается одной из важнейших составляющих той странной, подчас почти нереальной, но вместе с тем мощно воздействующей на читателя и зрителя смысловой конфигурации, которая называется художественным миром Чехова.

## Литература

- Горький М. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников, М.: Худож. лит., 1986. С. 439-463.
- Зайцев Б. К. Чехов // Зайцев Б. К. Далекое. М.: Сов. писатель, 1991. С. 277-394.
- Карасёв Л. В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 400 с.
- Лермонтов М. Ю. 1831-го июня 11 дня // Лермонтов М. Ю. Мой демон: Стихотворения. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. 240 с.

**«Каменный» гость, или Анти-призрак  
(Фильм А. Сокурова «Камень» и чеховский хронотоп)**

Если бы к этой статье пришлось выбирать эпиграф, то его попросту не пришлось бы выбирать – вот он:

«Л ю б о в ь А н д р е в н а (*глядит в окно на сад*). О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, **ничто не изменилось.** (*Смеется от радости.*) **Весь, весь белый! О сад мой!** <... > **Если бы снять с груди и плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!** (выделено мною. – В. Г.)» [С XIII, 210]

Крым уже давно существует не только как реальное место со своей непростой и порою весьма драматичной судьбой, но и сделался уникальной художественной местностью, приютившей под своей сенью многих писателей, поэтов, живописцев и, шире, творческих личностей, обретших здесь и воспитавших в себе ни на что не похожее крымское мировосприятие. Речь идет о пейзаже чувств и ландшафте мыслей, возникающих, формирующихся именно в этих историко-культурных широтах.

Не знаю, что такое – поэтическая география и какую могла бы быть карта с изображением на ней многих и многих пунктов, возникающих в коллективном художественном воображении различных представителей культуры, но понятно, в частности, одно: чеховский Крым занял там свое законное прочное место.

Крым подарил нам, в частности, «*ситуацию “Вишнёвый сад”*» (Э. А. Полоцкая), как впоследствии один из продолжателей Чехова ирландец С. Беккет дополнил его не менее значащей «*ситуацией ожидания Годо*», обнаруженной им в любимом городе Раневской Париже.

Пространственные подмены, кстати, тут очевидны: Париж, куда в самом деле устремляется было Раневская, в поэтическом отношении еще менее достижим, чем, скажем, прозоровская Москва, – к финалу пьесы он (объект ее мечтаний) наглухо заколочен в душе самой героини, как этот вот, сейчас уже бывший, ее дом. Точнее будет сказать: Париж как таковой уже *исчерпан* в ней. Осталось лишь осиротевшее стремление туда – в будущее, которого нет, а мосты в настоящее и, тем более, в прошлое сожжены: «Л ю б о в ь А н д р е в н а. Люблю, люблю... Это *камень* (курсив наш – В.Г.) на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот *камень* и жить без него не могу» [С XIII, 234]. Раневская (как и весь сюжет о ней) застывает, застревает в пространстве между прошлым и будущим; дамоклов меч судьбы, взметнувшийся над нею 22 августа, мучительно-медленно опускается на бедную голову «грешницы»...

До неприличия крохотный мелиховский пруд и огромное, в сравнении с ним, море в Крыму – вот два объема, так или иначе входящих в каждую пьесу Чехова. Уже одно только сопоставление этих несоразмерных один другому объемов комично и вместе с тем трагедийно: большой объем, готовый подавить, смять маленький объем своею мас-

сою, однако же, пародируется последним и оттого сам уже как-то скукоживается, деформируется, никнет, отчего, впрочем, делается еще загадочней.

Два этих объема настолько разные, что их не в состоянии было сблизить и примирить мелководное Азовское море. Не случайно Чехов рвался из города своего детства в иные просторы. Таганрог способен был дать миру Антошу Чехонте, вряд ли больше. В Чехове, по наблюдению Бориса Парамонова, «ощущается некая несостоявшаяся русская перспектива: он был новым и многообещающим на Руси типом низового, демократического западника, а еще лучше сказать – европейца. Чехов Таганрог делал Европой, а имение Мелихово – точно уж сделал, как и дом свой в Ялте. Чехов как культурный тип весьма отличается от Чехова – автора тоскливых, буддистских по настроению рассказов. В этой пессимистической элегичности, в нотах постоянного прощания с жизнью сказывалось не чеховское видение России, а чеховская болезнь. Он уже в двадцать пять лет знал, что жить ему придется недолго. Но жизнь Чехов не отрицал, а возделывал, культивировал, украшал. В сущности, Чехов был человеком, которому всё удавалось, удачливым, счастливым по природе человеком. <...> Не удалось только одно, – заключает Парамонов, – жизнь» [Парамонов 2003]. Быть может, с учетом именно этого бытийного обстоятельства в воображении сценариста Ю. Арабова и режиссера А. Сокурова и мог возникнуть донельзя странный замысел фильма «Камень», посвященный попытке возвращения несуществующего в яви Чехова в реальный свой ялтинский дом: коли жизнь не удалась с первой попытки, не попробовать ли прожить ее еще раз (об этом, кстати, мечтал и чеховский Вершинин)?..

Крым стал последним местом, где жил А. П. Чехов, в Германию он отправился умирать: “Ich sterbe...”. Он покинул дом в Крыму, чтобы продлить жизнь, но дом (будем называть его далее ДОМ) настиг его и там, в курортной местности, и покарал за бегство. ДОМ показал бежавшему из него владельцу, кто в доме хозяин: он – ДОМ. А ведь еще есть и сад (САД), в котором находится дом. Дом и сад Чехова и ДОМ и САД неувыдающей его комедии отождествились как «жить» и «быть»: будни пустили корни в вечность, срослись с нею. Начало и конец двух параллельных этих историй прочно связаны с присутствием в них архетипа «воли».

Ф и р с. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Г а е в. Перед каким несчастьем?

Ф и р с. Перед волей [С XIII, 224].

«Несчастье» – отмена крепостного права – произошло год спустя после рождения Чехова, с младенческого возраста оказавшегося в пространстве «несчастья», то бишь «воли»: она и вдохновляла, и пленяла, и, в конце концов, пленила его. Чехов, подобно своему герою Фирсу, сделался *невольным* пленником ДОМа и САДа – еще одним незримым (но не внесценическим) его персонажем...

«Вишнёвый сад» оказался *последней* ялтинской пьесой, до Баденвайлера донесся лишь «звук лопнувшей струны», словно бы призванный возвестить о физической смерти русского писателя и о бессмертии его творческого наследия: Ich sterbe nicht...

Итак, Антон Павлович Чехов вырос и сформировался как личность в евразийской местности между Санкт-Петербургом и Сахалином с двумя центрами притяжения – Москвою и Ялтой, выполнявшими своего рода функции Севера и Юга. Сам Чехов, по существу, сделался *сталкером*, проводником культуры между Азией и Европой. Творчество Чехова потому и носит всемирный, универсальный характер, что в нем блестяще сочетаются права Севера и Юга с обязанностями Востока и Запада. Отсюда и выводится уникальная поэтическая формула Чехова, здесь и формируется неповторимый чеховский хронотоп.



Жизнь и творчество Чехова всегда были полны парадоксов. Один из них, из жизни, в том, например, как 26 квадратных метров родного таганрогского дома на Полицейской улице трансформировались в 26 комнат огромного дома семейства Войницких, чуть было не выставленного на продажу. А вот еще один парадокс, уже из самих пьес: вся Россия – наш сад и вся Россия трещит под топором. Данный парадокс в том, что и то и другое – *правда*. Астров сажает деревья, которые Лопухин потом собирается вырубить. Вырубкой сада озабочен у Чехова не один Лопухин, а и, например, Наташа из «Трёх сестер». Борьба Человека с Деревом – один из сюжетов, еще ждущий своих исследователей...

Правда и то, что около красивых деревьев далеко не всегда можно наладить красивую жизнь, как мечталось одному из чеховских героев. Да и не просто о красоте думал сам писатель: остроумная его фантазия, прежде всего, была нацелена на поиск гармонии формы и смысла, достигнуть которую мало кому удавалось и удается.

Вернемся к «Камню». Череда призрачных персонажей Чехова пополнилась в нем призраком самого писателя, явившимся, наподобие тени отца Гамлета, в собственный дом в Ялте. Этот экранный Прохожий (существо, попавшее в зону бытия из небытия) – счастливая находка «мастера несоответствия», режиссера Александра Сокурова, обещавшего отечественному кинематографу вместе с «мастером соответствия» Андреем Тарковским устойчивую надоскарскую славу.

Сцена с Прохожим из последней чеховской пьесы, быть может, напрямую не вдохновила, но уж точно предварила появление современного анти-призрака в обличье того Чехова, но скорее все-таки уже *не того*, а *alter ego того* – некоего его двойника, духовно-генетического клона под тем же именем и с той же внешностью. «Фильм строится как стремительное обретение призраком своего лица, которого он как бы еще лишен при рождении. <...> Сокуров не сообщает, что перед нами Чехов, чтобы мы пережили процесс обретения ожившим покойником своего облика как процесс узнавания. Это второе рождение возвращает Чехова не в какой-то новый мир, а в мир его минувшей жизни, внутрь дома, в пространство застывших в безвременье воспоминаний. Фильм складывается как два параллельных потока узнавания: Чехов узнает оставленные им вещи, звуки, ароматы – зритель постепенно узнает самого Чехова. Зрителю буквально, хотя и через персонаж, предлагается пережить тот же удивительный процесс постепенного обретения identify, процесс узнавания» [Ямпольский 1994: 289].

Понятное дело, что попасть внутрь дома оказывается намного проще, чем поместиться внутри себя – вернуться не к себе, а *в себя*. Для артиста Л. Мозгового этот призрак Чехова – один из трех «богатырей» истории (рядом... и Ленин и, извините, Гитлер), кого ему довелось прежде вывести в сокуровское экранное пространство.

Маяковский различает в фигуре великого писателя двух своих Чеховых – это в области поэтики. У Сокурова в «Камне» тоже два Чехова: Чехов, который был, и Чехов, которого нет, но которого пытаются реинкарнировать экранным способом. И, между прочим, достигают этого.

Покинувший бранный мир в 1904-ом году писатель спустя 88 лет (в сущности, в возрасте Фирса – еще одного призрака Вишневого сада), в году 1992-м, потревожил вдруг нас неожиданным своим возвращением, длящимся, между прочим, 84 экранных минуты (почти по одной кинематографической минуте на год инобытия). Чехов является в фильм Сокурова в состоянии «избыточного одиночества» (А. Драгомощенко) и потому сам процесс возвращения и превращения не мог не оказаться *замедленным*, рапидным, напоминающим нам о вышеупомянутом предфинальном состоянии Раневской («В Париж! В Париж!...»).

Рудольф Штайнер в конце XIX века говорил о смерти как о метаморфозе жизни, подразумевая переход, превращение одной субстанции (существование плоти) в другую (существование души). Сологуб называл сборник своих рассказов «Книгой превращений», у Хлебникова есть слова о «волшебном камне (курсив наш. – В. Г.) превращенья». Бергсон сравнивал восприятие мира человеческим сознанием с проекцией фильма, на что Мандельштам, например, иронично откликнулся определением кинематографа как «метаморфозы ленточного глиста», и т. д. и т. п. *Парадигма метаморфозы*, считает Л. Геллер, «проникла в кровь и плоть Серебряного века» [Геллер 2014: 199]. Жажда превращения, перевоплощения, пишет он, была «характерна для эпохи, когда художникам мечталось испытать все возможные ощущения, настроить свои органы чувства так, чтобы воспринять ими все творение. <...> Не только чувства, но и мысль постигающая мир ведет художника от превращения к превращению...» [Геллер 2014: 198].

Применительно к нашей теме, представляется крайне удачным выражение Л. Геллера «задержанные метаморфозы», не случайно вынесенное им в название цитируемой статьи. Превращение Чехова... в Чехова в Сокуровском фильме – еще один случай «задержанной метаморфозы», дополняющий и расширяющий наши представления о чеховском хронотопе. О. Ханзен-Леве, исследовавший природу русского символизма, пишет, что в нем границе, «книге как концентрату жизни», статике противопоставлялось динамическое «стремление к *метафорическому*, никогда не кончающемуся превращению всех прочных пространственных и временных форм в органически-пульсирующие образы внутреннего переживания пространства и времени» [Цит. по: Геллер 2014: 197]. О динамике существования чеховского Сада – центрального образа-символа этой пьесы, с которым в ней происходит удивительная метаморфоза, уже приходилось писать и автору этих строк [см.: Гульченко 1996].

Как есть два Чехова, так есть, повторим, и два Сада, один в пьесе Чехова и другой – в ялтинском его доме: «Сокуров, по существу, осуществляет то, чего не удалось его герою. Он возвращает его в дом, куда тот так и не сумел приехать, но делает это по законам, описанным в пьесах и рассказах самого Чехова. Возвращение домой поэтому становится возвращением в собственный текст, внутрь своего же театра. “Театр повтора” в саду из “Чайки” окрашивает весь текст, накладывает печать театральности на любую ситуацию возвращения. Сад из “Чайки” проникает в “Вишневый сад”. “Вишневый сад” перерастает в ялтинский. И это наслаение садов воплощает идею дублирования в возвращении, взаимоналожения воображаемого и реального» [Ямпольский 1996: 157].

С течением времени сад Чехова врос, инплантировался в Сад Раневской и уже навечно остался там – цветущий и несрубленный: он погибает только в фабульном измерении пьесы, на сюжетных же ее просторах САД – непобедим. Как бессмертна душа Чехова-поэта, так цел и невредим взращенный в художественном его сознании САД. Когда иные любознательные исследователи принимаются рассуждать о гектарах вишневого сада, они лучше бы задумались о мега- и гигабайтах художественной памяти о нем. А в одном из двух садов, в свою уже очередь, наличествуют и две Раневские, на что весьма прозорливо обращает наше внимание тот же М. Ямпольский: «...инфантилизация героини, ее возвращение в детство сопровождаются своего рода раздвоением ее сознания. Она словно бы начинает видеть себя со стороны. Тело нынешнее отделяется от тела прошлого. “Любовь Андрияна. Неужели это я сижу? (Смеется.) Мне хочется прыгать, размахивать руками” [С XIII, 204]. Эта психологическая раздвоенность Раневской усиливается и еще одним явлением. В ее дочери Ане обнаруживаются черты сходства с матерью, которые ранее были незаметны. Раневская буквально становится *иным*

телом (курсив наш. – В. Г.), телом дочери, как будто осуществляя регрессию в другого человека – в собственного ребенка. “Г а е в. Как ты похожа на свою мать! (*Сестре.*) Ты, Люба, в ее годы была точно такая” [С XIII, 203]. Это обнаружение сходства предшествует странному явлению призрака матери и придает ему особый смысл... <...> Видение матери – в своем роде крайняя степень раздвоения самой Раневской, оно зеркально отражает ситуацию сходства между ней и ее собственной дочерью. Характерно, что это видение создается садом – мистическим местом памяти и возвращения» [Ямпольский 1996: 151-152]. Призрачная множественность САДа венчается, итожится наиглавнейшим призраком пьесы – уже упоминавшимся нами Прохожим, который, хоть и появляется физически на сцене, лицо, на наш взгляд, все же скорее неодушевленное: реальная его фигура, как ее ни показывай, не выдерживает чрезмерной символистской нагрузки самого образа. Вот почему разнообразные сценические воплощения Прохожего, как правило, оказываются слабее первоисточника.

Чеховский «Вишневый сад» дает нам немало поводов для рассуждений о выразительности невидимого. Внесценический пейзаж Лопухина с видениями «тысячи десятин» земли, засеянной маком, впечатляет не меньше, чем реальные картины цветущего сада: «А когда мой мак цвел, что это была за картина!» [С XIII, 244]. Так и видится какая-то живопись в духе Ван-Гога – «Красные виноградники в Арле», например. Белый цвет Раневской и красный цвет Лопухина не сходятся, противостоят один другому, выявляя принципиальную разность их мироощущений на внутреннем, подсознательном уровне.

Цветущие маки Лопухина вызывающе спорят с белыми цветами вишневых деревьев, сокрытых Чеховым (как и маки) от зрительских глаз. Волны воображаемого, рифмуясь с колебаниями моря, набегают одна за другой, вызывая в нас разные противоречивые чувства об одном и том же: о жизни, которая неизбежно упирается в смерть, и о смерти, которая неотвратимо опровергается новыми побегами жизни.

Чеховский «Вишневый сад» звучит как элегия. «Звук лопнувшей струны» в нем покусается на авторскую мелодию, но отступает, не в состоянии справиться с нею, разрушить ее. Повторяясь, вновь напоминая о себе в финале, он добавляет в него немалую толику неопределенности, многозначности, размытости.

«Нарастающий сквозняк отбытия-отсутствия-забвения в финалах чеховских пьес я назвала бы “фигурой вычитания”, – указывает М. Туровская. – <...> “Фигура вычитания” и есть сжатая формула *Fin de siècle*. Ведь конец века это не только дата, достаточно условная. Это, в культурном ареале нашей цивилизации, еще и некоторый символический хронотоп, в котором время как бы разреживается и близкое сходится с далью. Поздний Чехов (драматург в особенности) представляется мне не только тем деликатным и тонким психологом, бытописателем ущербности (не говоря о клише “певца сереньких будней”), каким его принято считать, но, главным образом, автором “конца века”, уловившим подземные толчки подступающего кризиса цивилизации» [Туровская 2009: 165].

Похоже, что сюжет сокурковского «Камня» органично вырос из чеховского «Вишневый сад», отпочковался от него, став одной из возможных (или невозможных?) версий его возможного (или невозможного?) продолжения – своего рода пятого действия пьесы, заканчивающейся (или не могущей закончиться?) многоточием – не по форме, а по существу. Финал пьесы вязнет в глубоком болоте настоящего времени: сад еще не срубили до конца и Фирс, похоже, не умер, а только *готовится умереть* – и это может длиться бесконечно долго, боимся произнести: всегда. Настоящее время здесь уподобляется *кайросу*, которому пытливым исследователем творчества Сокурова посвятил интереснейшую специальную статью [см.: Ямпольский 2003]. Настоящее время, лишив-

шееся вдруг привычных прав на существование и сделавшееся беспризорным, бесхозным, оказывается перед прямой угрозой сойти с орбиты бытия; но еще непонятно, что здесь хуже – что оно исчезнет, сотрется в неизвестности или, наоборот, не завершится, не кончится никогда...

Как есть «человек без свойств», так есть и «время без времени», которое хотя бы приблизительно можно представить в виде часов без стрелок, т. е. механизма, настроенного на фиксацию, отсчет времени, но неспособного это передать, отобразить. Кайротический момент и подразумевает, видимо, это обезвревленное, незапечатляемое время, способное как длиться сколь угодно долго – бесконечно, так и не длиться вовсе. На примере нежившего, но пытающегося вернуться в жизнь, пребывающего, так сказать, в тихой агонии воскрешения героя фильма «Камень» можно представить себе этот кайротический процесс, это стреноженное на 84 минуты мгновение инобытия, которое если и прекрасно, так этой своей вопиющей, потрясающей *случайностью*, этой своей крайне выраженной *внесобытийностью*. «Быть или не быть» тут уже не вопрос, а просто констатация факта: можно *быть*, а можно и *не быть* – бесстрастно охарактеризуем мы это, перефразируя известное речение чеховского Дорна. Кайрос, кажется, сам по себе не имеющий смысла, сам же и является носителем, выразителем непосредственного отсутствия смысла. В конечном итоге, смыслом сокуровского «Камня» становится *поиск смысла* – не более и не менее...

В сокуровском фильме камень настоящего времени за висает в пропасти между прошлым и будущим – вместо того, чтобы, как и положено, стремительно падать сверху вниз. То есть это как – из прошлого в будущее? Вниз?! А, может, надо бы снизу вверх – если полагать, что прошлое располагается внизу, а будущее где-то наверху, в горних высях... Но ведь камень тяжелый, его высоко не подбросить и он, пожалуй, до верхотуры будущего и не долетит. Так или иначе, настоящее здесь становится беспризорным куском материи, оказывается вообще вне времени, без права на прописку в каком-либо пространстве. Персонаж «Камня», таким образом, появляется в собственном доме, где он когда-то жил и из которого он когда-то удалился умирать в неблизкий Баденвайлер, из ниоткуда – из небытия. А где в таком случае он – это Он, а не какой-нибудь уже не Он?.. И что еще немаловажно: он покинул дом, а вернулся в ДОМ-МУЗЕЙ, который за годы его отсутствия сам успел сделаться историческим экспонатом, как чайка, некогда убитая пионером «новых форм» Треплевым, превратилась впоследствии в чучело, рядом с которым живая повзрослевшая Нина сама покажется привидением, призраком. Героем «Камня», стало быть, становится не сам Чехов Антон Павлович, 44-х лет, а его призрак – существо с ограниченными правами на собственно *существование* (как в той же современной Германии – лицо без гражданства, а только с видом на жительство). Понятно, что ставший МУЗЕЕМ дом не спешит признать в нем своего бывшего хозяина и владельца. ДОМ, собственно, остался навсегда там, в прошлом, здесь и сейчас существует МУЗЕЙ – идеальный кайротический объект, призванный охранять и сохранять это самое прошлое, могущий принять вернувшегося из этого прошлого черт знает зачем Чехова только в качестве, пускай и необычного, но экспоната. Вон в музее мадам Тюссо всё, как говорит Епиходов, «в полной комплектции»: фигуры великих людей все как одна очень похожи на самих людей, но все же – таков музейный уклад – *восковые*. Здесь, в МУЗЕЕ, более реальной и, извините, живой остается фотография *того*, прежнего (1860-1904) Чехова, висящая на стене: тело тут идеально совпадает с «местом»; к ночному же пришельцу, нарушителю музейного спокойствия, по мере развития действия только растут все новые вопросы...

Если бы в этом фильме пришлось выбирать кадр для афиши или книжной обложки, то он, скорее всего, был бы таким: снег в саду – и фигура на его фоне, напоминающая японский иероглиф и еще – птицу. «...режиссер подчеркивает внешнее сходство Чехова с птицей, добиваясь поразительного результата в сцене на берегу моря и в горах, где искаженный, вытянутый чеховский силуэт становится буквально птичьим. Возвращение осмысливается в терминах обретения сходства, и не только с самим собой (Чеховым на известных фотографиях), но и с птицей, как своим alter ego, воплощением повторности, возвратности. Тема обретения идентичности через установление сходства с собой и с не-собой (образом себя – фотографией, идеей себя – птицей) принципиальна для фильма» [Ямпольский 1994: 290]. Сходство героя «Камня» с птицей, откровенно подчеркнутое киноизображением и откровенно не случайное (здесь в качестве птицы выступает и. о. Чайки журавль), лишний раз связывает *этого* Чехова с пьесами *того* Чехова и, таким образом, тоже косвенно соучаствует в воссоединении двух его – житейской и бытийной – ипостасей. Причем, применительно к сюжету фильма, на место птицы неожиданно претендует и тот же Дорн, в сцене с Треплевым признающийся: «Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту» [С XIII, 19].

Мощь символики САДа вообще трудно переоценить, равно как и смысловую нагрузку белого цвета. Белизна цветущего сада, приравненная к белизне сада заснеженного, исчерпывающе соответствует эффекту «двойной белизны», замеченному нами когда-то в этой строчке «Дневников» Жюлья Ренара: «Снег на речке – белизна на белизне». В фильме «Камень» всевластвует эта «двойная белизна»: тут белый цвет весны опровергается и дополняется белым цветом зимы; а белый цвет воспоминаний спорит с белым цветом надежд, согревая последние внутренним своим теплом. Белый цвет, всеобъемлющий и всеохватывающий, олицетворяет и жизнь и смерть одновременно, не обещая уступок этим двум противоборствующим началам.

Цветение вишневого сада, такое мимолетное и краткое, как и окутанность голых его ветвей мягким снегом, тоже случайная и непрочная, умножают, двоят многозначную *белизну*, нагружая ее все новыми смыслами. К тому же такого образа и подобия белый САД, сохраняющий в себе тепло и холод рая, относимый, по мнению многих, к владению «гения места», издревле является неким «демоническим» местом встречи человека с природой и выяснения непростых отношений с нею – а не просто территорией повседневного обитания и времяпрепровождения.

«Белизна снега, страницы – знаки чистоты, отсутствия прошлого, – пишет М. Ямпольский. – Тело вписывает себя в эту белизну. Белизна отрицает повторение. Память стерта. <...> Белизна обозначает амнезию, отсутствие предшествующего текста. Но именно они и создают условия для самоподражания, для подражания как такового, только и возможного благодаря этой белизне, этому зиянию пустоты, которая, стирая прошлое, воспоминание, оставляет место для чистого различия между собой и... собой.

Белизна – это вуаль, скрывающая то, что предшествовало, она создает идеальные условия для письма как автомимесиса и в этом смысле она подобна зеркалу, в котором чистое удвоение, повторение, самоимитация реализуют себя вне воспоминаний, вне прошлого» [Ямпольский 1996: 168]. Хочется говорить о совершенстве белизны, изысканном и неповторимом, осенившем своею загадкой и чеховскую пьесу о САДе и сокуровскую белосадовскую вариацию о самом Чехове «Камень».



«Название фильма, – указывает Жорж Нива – обусловлено, таким образом, “камнем” прошлого, который чеховские герои так хотели бы сбросить с плеч. Воплотившемуся после смерти и вернувшемуся, так сказать, из ванной времени Чехову является другой Чехов, его юный двойник – на нем-то не лежит тяжелый камень ни времени, ни уже написанного текста» [Нива 2004]. Получается, в фильме мы имеем дело как бы с другим Чеховым – с Чеховым второродным, с Чеховым, так сказать, с чистого листа: ему еще предстоит стать *тем, прошлым* Чеховым в результате некоего процесса обратной реинкарнации – возвращения отлетевшей в небытие души на место первой своей прописки. Воскрешение плоти настаивает на воскрешении духа, наталкиваясь на невозможность вернуться в себя: «...возвращение приобретает все черты имитации себя самого (автомимесиса), увиденного другими. Чехов переживает возвращение как акт симуляции, который восстанавливает его бытие» [Ямпольский 1996: 145]. Сокуровский Чехов, не ведающий, что своими художественными трудами он «памятник себе воздвиг нерукотворный», попадает в уникальную хронотопическую «запендю»: оставаясь вне времени, он с невероятными сложностями вписывается в хорошо знакомое, но сопротивляющееся теперь его попыткам повторного обитания пространство. Призрак Чехова вынужден стать анти-призраком. Рядом с Сокуровым тот же Треплев «отдыхает»: вот где поистине «новые формы» – и не просто формы искусства, а всего *бытия*; да не только бытия, а и небытия тоже!..

Исключительной удачей режиссера, по мнению М. Ямпольского, является то, что «Сокуров не позволяет писателю вернуться в качестве писателя, то есть пишущего, но дает ему вернуться в виде знака телесного письма, иероглифической каллиграммы, диаграммы, искаженной и нанесенной на эфемерную вуаль удвоения» [Ямпольский 1996: 168]. Фигура самого Чехова становится тут знаком сокуровского кинематографического письма: в «Камне» уже не он пишет, а *им пишут*, им сочиняют новую-старую историю о нем же самом.

Уже было замечено, что коллизия фильма «Камень» напоминает в какой-то степени историю *отца и сына*, исследованную ранее самим Сокуровым в том же «Круге втором». Вышедший позднее «Камень» можно, меж тем, посчитать «Кругом первым», вырабатывающим энергию обратного хода, обратного движения – не от отца к сыну, а ровно наоборот – от сына к отцу. Если полагать молодого сторожа ялтинского дома *сыном*, то пришелец Чехов точно годится ему в *отцы*. Так и подмывает назвать сложившийся сюжет «возвращением блудного отца» – наперекор широко известному «возвращению блудного сына». Интересная коллизия предлагается здесь Арабовым и Сокуровым: встреча отца, который был, с сыном, которого нет и не будет – хотя бы потому уже, что *нет и не будет* отца: как говорится, был да весь вышел – умер, исчез. Но ведь, вроде, вернулся?.. В очередном этом перевертыше – анти-возвращении определенно есть что-то заслуживающее внимания: фильм и начинается практически с того, что сын как бы принимает роды собственного отца (это будто бы возможно в случае рождения из небытия): сторож обнаруживает в ванной комнате человека и на руках выносит его оттуда. Сам акт омовения, имеющий явно ритуальный характер, разворачивается к нам внебытовой своей стороною. Так стоит воспринимать и название фильма, не сводя его к надгробной символике.

«В фильме Сокурова представлены разные пространства – берег моря, Ялта, лесное кладбище и сад. Все они по-своему – воображаемые сцены, которые посещает актер и зритель Чехов. Все они связаны с деформацией зрения, с мотивом камня» [Ямпольский 1996: 158].

Образ камня в фильме Сокурова будто позаимствован из ремарки второго действия «Вишневого сада»: «Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду...» [С XIII, 215]. Невидимый вишневый сад потому и присутствует и воспринимается в чеховской пьесе как САД, что существует преимущественно как объект воображения – автора, персонажей, читателей (потенциальных зрителей). Сад (чеховский сад) предстает перед зрителями фильма Сокурова в облагороженной оптической дымчатой, призрачной реальности, увиденной глазами уже умершего героя: да, это *его* – не наша – реальность, плод *его* – не нашего – оживающего воображения. Явь пьесы о САДе воссоединяется здесь с миражами фантастического фильма о нем. Камень надмогильной плиты оказался сдвинутым и из-под него появился на небелый – пока еще тускло-серый – предрассветный свет ночной гость омузеенного ДОМА с намерением воскреснуть, возродиться в нем.

Через посредство камня происходит (может происходить) передача памяти, на что указывает М. Ямпольский: «Встреча Чехова с ночным сторожем в каком-то смысле строится как встреча отца с сыном, основанная на этом акте “передачи” памяти и построения “пространства” памяти, позволяющего осуществить саму передачу» [Ямпольский 1996: 119-120]. Время *памяти* и пространство *памяти* – вот чем живет и дышит «Камень» Сокурова.

Этот сокуровский герой – если и памятник, то памятник, сошедший с пьедестала. Сбежавший памятник. Как Медный всадник, покинувший свой постамент из Гром-каменя. Он не может (или не хочет?) далее оставаться камнем, как не хотел камнем и становиться. Вернувшийся ОТТУДА, он не воспринимается Каменным гостем, ибо не годится ни в каменные, ни в гости. Но он уже и не человек, а память о человеке, воскресшее из брэнной плоти напоминание о нем. (Ямпольский указывает на связь сокуровского замысла с книгой стихотворений «Камень» Мандельштама, где есть и такие строки: «Как облаком сердце одето / и камнем прикинулась плоть...» [См.: Ямпольский 1996: 121].) Оказавшийся тут, среди нас, в ялтинской яви, он, однако, не персонаж снов, не привидение по найму, а сама реальность ирреального. Существо из inferнальной плоти, он даже – не анти-памятник, он – анти-призрак. Кажется, в экранном его облике наиболее похожи не черты лица, а пенсне, которое подчеркивает узнаваемость, настоящесть портрета: слишком много видели его глаза сквозь *это* пенсне, слишком долго они запечатлевали увиденное.

Этот сокуровский фильм самым парадоксальным образом расширяет наши представления о хронотопе произведений его героя, ставшего в данном случае тоже произведением уже другого художника. «Камень» Сокурова – это, если хотите, стоп-кадр: *неостанавливаемое мгновение*, длящееся целых 84 минуты. Этим фильмом Сокуров открывает новый жанр – *наваждение*, который тоже, следуя избранной нами логике рассуждений, следует полагать анти-жанром среди жанров общепринятых.

Фильм «Камень» – не столько черно-белый, сколько сумеречно-серый, изношенный, потертый – настаивает на первородной своей старости; это – априори *повторный* фильм: не воскресший, а воскрешенный его герой повторяет существование своего прообраза, не настаивая на подлинности копии, а напротив, сверяя ее правду с вымыслом оригинала.

Как в одной из пьес Пиранделло шестеро беспризорных персонажей искали своего автора, так здесь Чехов-автор ищет и находит Чехова-персонажа: самого же себя. «Возвращение к самому себе приобретает, – замечает М. Ямпольский, – совершенно отчетливые черты идентификации с собой как с *персонажем*. Чехов словно бы разыгрывает себя, вписанного в иной текст, сочиненного анонимным автором иной культуры. Чехов приближается к своей новой метаморфозе – собственно, не к себе самому, а к образу себя, увиденному другими. Эта раздвоенность бытия и воспоминания очень существенна для понимания смысла сокуровского фильма и той игры, которую нам предлагает режиссер, игры, по существу, выходящей далеко за рамки проблематики “Камня”» [Ямпольский 1996: 136].

В фильме Сокурова небытие дерзнуло вторгнуться в бытие на правах не отставшего, а *оставшегося* времени – некоего сгустка предпамяти.

Одним из самых остроумных парадоксов фильма становится то, например, что сторож и Чехов тут как бы меняются местами в плане приближения к реальности: сторож воспринимается нами как фигура более неживая, более призрачная, чем явившийся неотсюда герой. Живой сторож – призрак, неживой Чехов, как и Ленин, которого играл у Сокурова тот же артист, – «живее всех живых», он – анти-призрак. В каждом из них плоть вступает в поединок с духом, либо одерживая победу, либо пасуя в борьбе. Впрочем, только ли в борьбе, а не за ее пределами тоже? Сокуровский фильм «Камень» побуждает задуматься и над этим...

Можно сказать и так: Чехов этого фильма не становится, конечно, абсолютно живым, но перестает при этом быть абсолютно мертвым. Это не персонажи, а сами жизнь и смерть у Сокурова словно меняются местами, безжалостно играют одна с другой. Игра не предусматривает победы – выигрыша, она как раз нацеливает на обратное – на проигрыш, на поражение. Оно тут и есть победа, триумф не здорового, а *сущего* смысла. Все-таки неправ был старина Лир: «Из ничего не выйдет ничего». Да еще как выйдет! Выйдет анти-призрак Чехова, например. Выйдет отрицание смерти – безусловно, наивное, но несомненно, отважное, дерзкое до крайности.

Детально проработанный в фильме процесс одевания героем себя в прежний костюм воспринимается не иначе как попытка снова влезть в собственную кожу – душа пытается не просто воссоединиться – *совпасть* с телом и видно, что постепенно «жест, движение тела восстанавливают эту вытесненную память Бытия» [Ямпольский 1996: 132]. И все же попытку нельзя посчитать до конца удавшейся, но важнее как раз сам процесс, а не результат: ведь он и есть поиск фигурой персонажа своего хронотопа, охронотопливания себя, так сказать. Подобным, казалось бы, образом обряжает сын покойного отца в другом сокуровском фильме – «Круге втором». Но это всего лишь внешнее сходство: ведь там живой обряжает покойника, а здесь, в «Круге первом», покойник пытается вернуться в живые – зомби просится в отставку, требует разжаловать его в прототипы, «живой труп» настаивает на звании просто *живого*. Бытие норовят вывернуть наизнанку: конечно, это невозможно, но за попытку спасибо.

Наивысшей реальностью тут оказывается *воспоминание*, становящееся таковым буквально на наших глазах, набирающее действенные соки по мере развития сюжета фильма. А кажущаяся будничность впавшего в сон музейности дома, некогда населенного жившими, пившими, евшими, спавшими тут людьми, постепенно пасует перед воспоминанием, уступает ему пальму первенства. Так, между прочим, в четвертом действии «Чайки» реальная Нина, вернувшаяся в имение Сорина с надеждою повидаться с Тригориным, воспринимается более призрачно, чем заброшенный домашний театр, пугающий окружающих этой своей заброшенностью:

М е д в е д е н к о. ...Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал [С XIII, 45].

Н и н а. ...Я уже два года не плакала. Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее на душе. Видите, я уже не плачу [С XIII, 57].

Один и тот же объект, увиденный в двух ракурсах, становится пульсирующим в коллективной памяти персонажей изображением, сопровождаемым чередованием «теплых» и «холодных» воспоминаний, то отдаляясь от нас, то приближаясь вновь.

«Воспоминание, таким образом, вписано в некие “пути”, проложенные в определенном пространстве. Воспоминание зависит от несовпадения пространств. Совпадение же пространств приводит к смешению воспоминания и актуального опыта» [Ямпольский 1996, 141]. Особенностью воспоминания в данном случае становится то, что в нем на равных сосуществуют, перетекая одно в другое, прошлое и будущее, можно даже сказать и так: будущее здесь понуждает сделаться прошлым, загоняя в ворота настоящего – реального.

Реальность в окружающем героя фильма «Камень» мире сохраняют многие его вещи, предметы: ванна с настоящей – живой! – водой; грамофонная пластинка с сохранившимся – живым! – звуком арии из «Евгения Онегина». Сам Евгений Онегин, которого нет, возникает, отзывается в нас, слушающих эту арию в чеховском доме, ставшем насквозь миражным после появления в нем анти-призрака Чехова. Чайковский, а также Моцарт и Малер присутствуют тут не как персонажи фонограммы, а на правах полноправных участников его, Чехова (и Сокурова), духовной жизни. Журавль (не в небе, а в руках героя – вопреки канону известной поговорки о журавле и синице) более походит на чучело убитой чайки в его «Чайке», чем на живую птицу, еще способную летать. Сам герой фильма Чехов тут, к тому же, как уже говорилось, птицеподобен – его силуэт несколько раз напоминает птицу. Этот журавль если и способен летать, то летать *вечно*. Вот он и улетает прямо из фильма – туда, в вечность. А, быть может, еще дальше – туда, где нет и вечности?.. Ведь сам анти-призрак и является именно *оттуда* – из анти-вечности, из некоего иного, дополнительного измерения существования материи, где разница между жизнью и смертью в обычном их виде уже отсутствует, стирается. Позвольте, так может это и есть то, что мы справедливо полагаем *памятью* – наиболее полным и органичным вместилищем прошлого и настоящего, и даже, пожалуй, будущего. Крохотный пример из Чехова: «В Москву! В Москву!» сестер Прозоровых – это и воспоминания, и мечты одновременно. Мечтая о Москве, в которой *было* хорошо, они не могут туда вернуться, ибо невозможно вернуться в былое – Москва все протяженнее отдаляется от них, как любое и всякое прошлое. Когда Ирина разглядывает разложенный невзрачным персонажем Федотиком пасьянс, тот с мудростью Сократа объявляет: «...вы не будете в Москве»:

И р и н а. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

Ф е д о т и к. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (*Смеется.*) Значит, вы не будете в Москве [С XIII, 148].

Приговор судьбы, нечаянно оброненный второстепенным героем, – один из многочисленных примеров чеховского хронотопа, в уникальности которого сомневаться не приходится.

На эту уникальность указывал, в частности, А. Скафтымов, анализируя второе действие «Трёх сестер», которое «развивается опять в виде наложения контрастирующих точек, линий и знаков, взаимно друг друга пронизывающих и общим сплетением со-

ставляющих коллизию распада, мертвящей скуки и тоски. Отрезки сменяющихся тем, поднятых и брошенных разговоров, клочки высказанных мыслей, летучие случайные фразы во взаимном сочетании и сопоставлении друг от друга зажигаются единым светом (смыслом). Сцепление и наложение происходит не во внешне тематической или предметной последовательности, но гл<авным> обр<азом> по принципу внутренней эмоциональной значимости каждого отрезка» [Скафтымов 2008: 341-342].

Сокуровский фильм «Камень», где чеховский хронотоп получил адекватное евразийское очертание, созвучен таким экранным элегиям Востока как «Сны» (1990) японца Акиро Куросавы или, например, «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» (2003) южнокорейского режиссера Ким Ки Дука, представителя уже следующего поколения кинорежиссеров. Здесь мы должны были бы коснуться еще одной темы, глубоко родственной уже поднятой нами. Речь может идти о мирозерцании Чехова, также имеющем четко выраженный евразийский абрис. Та же повесть «Степь» в этом смысле имеет несомненное родство с еще одним фильмом уже упоминавшегося Акиро Куросавы «Голый остров».

«В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что нет сил сориентироваться...» [П II, 190], – напишет Чехов Григоровичу, завершив свою «бескрайнюю» повесть «Степь», обладающую поистине романским, эпическим пространством.

Взгляд европейца, по Шпенглеру, устремлен «вверх», русский же человек смотрит «вдаль» – в направлении горизонта.

Справедливости ради, стоит указать, что однажды Сокуров уже использовал сходный опыт: его фильм «Скорбное бесчувствие» (1987) возник как фантазия на тему пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца», напоминающей, в свою очередь, чеховскую комедию «Вишневый сад». В этом странном доме обитает и сам Шоу, вернее, его маска, тут водятся и ручной кабан Бальтазар, несколько похожий на булгаковского Бегемота, и какая-то «болотная птица», напоминающая все того же журавля из фильма «Камень»....

Изысканно точное определение сокуровского хронотопа дал, на наш взгляд, Жорж Нива: «...видения, уже известные по фильму “Камень”, возобновляются. Сокуров переносится во времени с той же странной непредсказуемостью, как и в пространстве, словно летит на солнечном луче сквозь пылинки. <...> Сокуров снимает свой собственный путь, всегда один и тот же и всегда разный, потому что время делает новый виток. У него все и одинаковое и разное. Читать изнанку образа – таково и стремление, и мучение, и противодействие Сокурова. Читать изнанку бытия, а может быть, и Бога» [Нива 2004].

Формула чеховского хронотопа выводится из сформулированного его мудрым Фирсом определения «враздробь», которое не только максимально точно характеризует пространство и время многих его произведений, но и дает представление о нелинейном, неевклидовом характере их взаимосвязей. Чеховское «враздробь» будет еще почище знаменитого «вдруг» Достоевского. Чеховское «враздробь» станет одним из краеугольных камней будущей драмы абсурда, услышанной и почувствованной грядущим XX-м веком. Сокуровский «Камень», на наш взгляд, – художественное ископаемое примерно той же эстетической породы.

## Литература

Геллер Леонид. Задержанные метаморфозы // По русской литературе и окрестностям. Colloquia literaria sedlcensia. T. XI. Uniw. przyrodniczo-humanistyczny w Siedlcach, Inst. neo-



filologii i badań interdyscyplinarnych. Siedlce: ELPIL, 2014. С. 195-201.

*Гульченко Виктор.* Метаморфозы Сада // Экран и сцена. 1996. № 46 (358). С.8-10.

*Нива Жорж.* Сокуров, или В поисках изнанки образа // Континент. 2004. № 2 (120). С. 466-479. Электронный ресурс: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=3779&section\\_id=2229](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=3779&section_id=2229)

*Парамонов Б.* Россия в жизни и в искусстве. Выступление по радио «Свобода», 2003 г.

*Скафтымов А. П.* Драммы Чехова // Собрание сочинений: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 315-344.

*Туровская Майя.* О Чехове и Бродском. Очевидное и вероятное // Зарубежные записки. Книга двадцатая. 2009. № 4. С. 160-169.

*Ямпольский Михаил.* Сокуров / Чехов – возвращение домой // Сокуров: Сборник. СПб.: СЕ-АНС-Пресс, 1994. 392 с.

*Ямпольский Михаил.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.

*Ямпольский Михаил.* Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова // Киноведческие записки. 2003. № 63. С. 28-58.

## Мотив холода в пьесах Чехова

*Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-34-01013*

В произведениях А. П. Чехова нередко встречаются мотивы, переходящие из текста в текст. Размышление М. П. Громова о том, что повтор – это не случайность, а сознательный прием, призванный ориентировать читателя в художественном мире произведения: «Чехов не повторяется, не переносит описание из рассказа в рассказ, а скорее напоминает читателю о том, что было уже в прежних рассказах или знакомо без всяких описаний. Он, нужно думать, полагался не только на воображение и жизненный опыт читателя, но, конечно, и на его память: то, чего не было в одном из пятисот рассказов, непременно было в других» [Громов 1989: 212], – справедливо не только по отношению к прозаическим, но и драматическим произведениям.

Один из повторяющихся мотивов чеховских пьес – мотив холода. Каково его смысловое наполнение в четырех самых известных пьесах Чехова – предмет данного исследования.

Ж. Баню заметил: «Чехов, будучи знатоком и поклонником Шекспира, заимствует его любимый прием, основанный на установлении соответствия между состоянием человека и погодными явлениями: чувствительные сообщающиеся сосуды. Холод снаружи, холод внутри, холод, который завладевает главными героями, охваченными тревогой, и коварно распространяется повсюду» [Баню 2015: 20].

Троекратно повторенное слово «холодно» возникает в «Чайке» в начале пьесы Константина Треплева: «**Холодно, холодно, холодно.** Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно» [С XIII, 13]. Слова Мировой души, звучащие в первом действии в исполнении Нины Заречной, отзвучат в последнем, когда Константин признается Нине: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне **холодно**, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно» [С XIII, 57]. Мотив холода соединяется здесь с мотивами одиночества, отчаяния, тоски, неразделенной любви. Треплев чувствует, что не достиг желаемого в творчестве, что он не всеми понят, его произведения не прочитаны даже матерью. Если Дорн высказывает свое мнение о них, то Аркадина в силу своего невнимания к сыну на это не способна:

Д о р н. А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, яркие, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь. Ирина Николаевна, вы рады, что у вас сын писатель?

А р к а д и н а. Представьте, я еще **не читала**. Все некогда [С XIII, 54].

Примечательно, что в начале пьесы Константин на вопрос Сорина о Тригорине подробно отвечает и о нем, и о его литературной деятельности:

Т р е п л е в. Человек умный, простой, немножко, знаешь, меланхоличный. Очень порядочный. Сорок лет будет ему еще не скоро, но он уже знаменит и сыт, сыт по горло... Теперь он пьет одно только пиво и может любить только немолодых. Что касается его писаний, то... как тебе сказать? Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина [С XIII, 9].

Однако через несколько минут Треплев сделает вид, что не знаком с его произведениями, предвосхитив слова матери по поводу его собственных книг:

Н и н а. <...> Ваша мама – ничего, ее я не боюсь, но у вас Тригорин... Играть при нем мне страшно и стыдно... Известный писатель... Он молод?

Т р е п л е в. Да.

Н и н а. Какие у него чудесные рассказы!

Т р е п л е в (*холодно*). Не знаю, **не читал** [С XIII, 10].

Одна ремарка «холодно» способна передать всю сложность чувств, испытываемых Константином: и ревность, и задетое писательское самолюбие (ведь о его пьесе Нина не отзывается столь восторженно), и нежелание говорить с любимой об известном беллетристе.

Однако Треплев не подозревает, насколько Тригорину могут быть близки и понятны его опасения как драматурга, насколько беззащитным чувствует себя Тригорин перед публикой:

Т р и г о р и н. <...> Я не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представлялся мне недружелюбным, недоверчивым. Я боялся публики, она была страшна мне, и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины **холодно** равнодушны. О, как это ужасно! Какое это было мучение! [С XIII, 30].

Живущие в душевном холоде герои стремятся вырваться из него, пытаются бороться с ним. Треплев, всюду следовавший за любимой им Ниной, после того как «вернулся домой, получал от нее письма. Письма умные, **теплые**, интересные...» [С XIII, 50].

Пришедшая ненадолго к Треплеву Нина дважды повторяет наречие «тепло» и дважды – прилагательное «теплый»:

Н и н а (*пристально глядит ему в лицо*). Дайте я посмотрю на вас. (*Оглядываясь*.) **Тепло**, хорошо... Здесь тогда была гостиная. <...> Хорошо здесь, **тепло**, уютно... Слышите – ветер? У Тургенева есть место: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть **теплый** угол». Я – чайка... Нет, не то. (*Трет себе лоб*.) О чем я? Да... Тургенев... «И да поможет господь всем бесприютным скитальцам»... Ничего. (*Рыдает*.) [С XIII, 56-57].

Наречие «тепло» здесь не выполняет информативную функцию: Нина не сообщит Треплеву чего-то принципиально нового о его кабинете. Оказавшись после холодного вечернего сада с завывающим ветром в доме, она согревается рядом с любящим человеком, который давно простил ее. Только пережив испытания, Нина начинает ценить то, что было раньше, и с благодарностью вспоминает: «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, **теплая**, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы...» [С XIII, 59]. Однако это прошлое ушло безвозвратно, Нина не может справиться с мучающей ее безответной любовью к Тригорину, Треплев – с сильнейшим чувством к Нине, и ему в том же самом кабинете, где так тепло Нине, «**холодно**, как в подземелье» [С XIII, 57].

Чеховским героям не дано преодолеть одиночества, разделяющей их пропасти не только в «Чайке», но и в других пьесах.

В «Дяде Ване» есть такая деталь, как холодный чай, который пьют в третьем часу пасмурного дня:

С о н я. Так вот кстати и пообедаете. Мы теперь обедаем в седьмом часу. (*Пьет*.) **Холодный** чай!

Т е л е г и н. В самоваре уже значительно **понижилась температура**.

Е л е н а А н д р е е в н а. Ничего, Иван Иванович, мы и **холодный** выпьем [С XIII, 69].

В произведении, показывающем сложнейшие взаимоотношения людей, слова с семантикой тепла и холода так же, как и в других драмах Чехова, иллюстрируют нехватку душевности, взаимности, острейшую потребность быть понятым, заниматься тем делом, которое наполнило бы жизнь смыслом. Рассказывая о работе над картограммой,

показывающей обеднение флоры и фауны в уезде, Астров описывает радость, которую ему доставляет творчество:

А с т р о в. Здесь в доме есть мой собственный стол... В комнате у Ивана Петровича. Когда я утомлюсь совершенно, до полного отупения, то все бросаю и бегу сюда, и вот забавляюсь этой штукой час-другой... Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а я сижу подле них за своим столом и мажу – и мне **тепло**, покойно, и сверчок кричит. Но это удовольствие я позволяю себе не часто, раз в месяц... [С XIII, 94].

В конце пьесы Астров почти буквально повторит эти слова:

А с т р о в. Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. **Тепло**, уютно... Не хочется уезжать отсюда [С XIII, 113].

В нежелании Астрова покидать дом, где заняты повседневными хлопотами Соня и Войницкий, прячется его осознание собственного одиночества. В этом контексте заслуживает пристального внимания реплика Астрова о жарище в Африке:

А с т р о в. <...> (*Подходит к карте Африки и смотрит на нее.*) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело!

В о й н и ц к и й. Да, вероятно [С XIII, 114].

В. Ш. Кривонос справедливо пишет: «Говоря про “жарищу”, герой думает о своем и имеет в виду не только и даже не столько отличительную особенность африканского климата. Ассоциация, которую легко принять за стереотипную, возникает в его речи потому, что на протяжении всей пьесы он мучительно переживает охлаждение к людям и к жизни... Карта Африки, будучи элементом быта, оказывается неустранимой частью жизни героя, в которой недостает согревавшего бы его тепла» [Кривонос 2013: 53].

Вдохновенно рассказывая Елене Андреевне о губительных изменениях в жизни, Астров останавливается, видя ее равнодушие:

А с т р о в. <...> Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда **озябший**, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, **согреться**, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего. (*Холодно.*) Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Е л е н а А н д р е е в н а. Но я в этом так мало понимаю... [С XIII, 95].

Одиночество, нереализованность, безразличие окружающих – мотивы, которые тесно переплетаются с мотивом холода в «Дяде Ване».

Этот мотив очень важен и в «Трёх сестрах». В этой пьесе количество упоминаний слова «холодно», как и число действующих лиц, соотнесенных с мотивом холода, возрастает. Формально лексему «холодно» Чехов использует в связи Ольгой, Ириной, Чебутыкиным, Наташей и Федотиком. На самом же деле это не исчерпывающий список персонажей, столкнувшихся с душевным холодом, чувствующих опустошенность. В начале первого действия Ольга размышляет, как **холодно** было ровно год назад, когда были похороны отца. Вспоминая с Вершининым Москву, идеализируя ее, представляя ее символом счастливого прошлого и несбыточного будущего, Ольга дважды повторяет, что в городе, где они сейчас живут, холодно:

В е р ш и н и н. <...> А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!

О л ь г а. Да, но только **холодно**. Здесь **холодно** и комары... [С XIII, 128].

Холод и комары способны перечеркнуть величие «чудесной» реки.

Переживающий смерть пациентки и страдающий от забывчивости Чебутыкин угрюмо говорит: «В голове пусто, на душе **холодно**» [С XIII, 160].

Дважды встречается здесь и красноречивая ремарка. Не желая слушать признания Соленого, Ирина останавливает его речь:

И р и н а (*холодно*). Перестаньте, Василий Васильич! [С XIII, 154].

Наташа, захватывающая дом Прозоровых, два раза говорит, что Бобику **холодно** в его комнате, и это становится поводом для выселения Ирины в комнату к Ольге. За маской мнимого, показного сочувствия Наташи сестрам кроется бесчеловечность:

Н а т а ш а. Да... Я, должно быть, растрепанная. (*Перед зеркалом.*) Говорят, я пополнила... и не правда! Ничуть! А Маша спит, утомилась, бедная... (*Анфисе холодно.*) При мне не смей сидеть! Встань! Ступай отсюда! [С XIII, 158].

Обеспокоенность Наташи тем, что сын «холодный» (это дважды звучит в тексте), не мешает ей обманывать мужа и руководить жизнью дома, на который она раньше имела не больше прав, чем Маша, Ольга и Ирина.

При прощании Ирины, Тузенбаха и Кулыгина с военными Федотик опасается, что когда-нибудь, лет через десять-пятнадцать, «мы едва узнаем друг друга, **холодно** поздравляемся...» [С XIII, 172]

Находящиеся в городе, как в клетке, персонажи «Трёх сестёр» остро чувствуют свою неприкаянность, они прощаются с мечтами о счастливой любви, о труде-призвании, который приносил бы им радость (даже Кулыгин, который говорит, что он счастлив, прекрасно понимает, что его жена Маша не любит его). Не оправдываются надежды сестер увидеть Андрея профессором, вернуться в город мечты Москву.

Холод пронизывает и «Вишневый сад», окаймляя пьесу в начале и в конце. В первом действии комедии в саду холодно из-за утренника, Варе так холодно в доме, что у нее руки заоченели, затем холод фигурирует в воспоминаниях Ани о поездке в Париж:

А н я. Выехала я на Страстной неделе, тогда было **холодно**. <...> Приезжаем в Париж, там **холодно**, снег. По-французски говорю я ужасно. Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неудобно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль... [С XIII, 201]

В четвертом действии Лопухин дважды говорит, как холодно в доме – в нем больше не топят... Замерзают все, кроме Пищика, обрадованного тем, что англичане нашли белую глину на его земле.

По наблюдению Ж. Баню, «у Чехова замерзание становится физической реакцией жертв, которая согласуется, таким образом, с холодом внешним, холодом снаружи. Холод, предшествующий большому холоду, – о его распространении он скажет, создавая план своей следующей пьесы, действие которой должно происходить на Северном полюсе среди вековых льдин» [Баню 2015: 21].

Подводя итог, можно сказать, что мотив холода у Чехова связан не столько с физическим ощущением низкой температуры, сколько с душевным состоянием: он становится символом разобщенности людей.

Страдающий от неразделенной любви к Нине, лишенный материнской ласки, которая так нужна ему, ищущий новые формы в искусстве и не находящий отклика на свое творчество, не выдерживает тяжести жизни Константин Треплев.

Астров, как и Войницкий, одинок, его таланты оказываются нереализованными, а чаяния – неразделенными окружающими. Мечтающие увидеть небо в алмазах, обречены коротать свой век под стук счетов не прерывающие однообразной, тягостной работы Соня и Войницкий.

Мучающиеся от одиночества, тщетно пытающиеся вырваться из оков рутины, сестры ничего не могут улучшить в своей жизни. Наташа является носительницей ду-



шевного и духовного холода. Становясь безжалостной разрушительницей их семейного очага, она губит жизнь Андрея, выгоняет из дома Анфису и собирается уничтожить еловую аллею с кленом.

В «Вишневом саде» художественная семантика мотива холода так же соединяет в себе и ощущения, испытываемые замерзающим человеком (в последнем действии все тепло одеты), и переживания. Холодом веет не только от губернского города в «Трёх сестрах», но и от Парижа в «Вишневом саде».

В каждой пьесе драматург показывает одиночество людей, их разобщенность, духовный кризис общества. Мотив холода, наблюдаемый в межтекстовом взаимодействии пьес, позволяет увидеть скрытую общность произведений и персонажей А. П. Чехова при всем различии сюжетов.

## Литература

*Баню Ж.* Красота и заморозки // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 20-21.

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

*Кривонос В. Ш.* «...В этой самой Африке теперь жарища...» (авторская ремарка и реплика героя в «Дяде Ване») // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 52-54.

## Синергичное со-бытие персонажей в драматургии А. П. Чехова (на материале пьесы «Безотцовщина»)

Первая пьеса А. П. Чехова «Безотцовщина», известная еще как «Пьеса без названия», датируется 1878 годом. О «Безотцовщине» сказано меньше, чем о других серьезных пьесах А. П. Чехова. Исследователи пытались или найти истоки чеховской драматургии в этой пьесе, или просто разобраться в истории и интерпретации произведения. Хотя в последнее время пьеса уже вошла в литературоведческий оборот и начинает анализироваться как самобытное произведение молодого драматурга, но в непрерывной проекции на его позднюю драматургию и ее поэтику, что обусловлено обилием авторских находок в этой ранней пьесе. Все исследователи, кто, так или иначе, писал о «Безотцовщине», говорят о важности этого произведения для понимания эволюции театра Чехова. Здесь уже в полной мере проявилось новаторство чеховской драмы, связанное с особенностями построения конфликта, а именно, изображением будничных отношений людей и повседневной жизни (Л. Ф. Осипова, Л. М. Лотман, Б. Л. Клещенко); с особым типом героя, который выглядит оригинальным в ряду «лишних людей», «ноющих и тоскующих» героев эпохи (С. Д. Балухатый, З. С. Паперный, М. П. Громов). Уже в «Безотцовщине», – пишет А. А. Ивин, – построенной главным образом на внешнем конфликте и межличностном столкновении, есть внутренний сюжет, созданный по принципу несостоявшегося действия и состоящий в обезличивании героя [Ивин 1999]. В «Безотцовщине» уже сложилась система «случайных» реплик, когда, по наблюдению А. П. Скафтымова, диалог «рвется, ломается и путается» [Скафтымов 1972: 417], герои отвечают не друг другу, а своим мыслям. Тем самым, выделяя в первой пьесе писателя черты, свойственные поэтике поздних драм А. П. Чехова, ученый ставит ее в один ряд с ними. На необычность жанра «Безотцовщины» обратила внимание Е. М. Заяц, которая пишет о влиянии романной поэтики на первую драму Чехова. «Прежде всего, – замечает исследователь, – это сказалось в эпическом расширении конфликта, в типе героя, особой структуре драмы, отражающей все многообразие мира» [Заяц 1999].

Действительно, уже в «Безотцовщине» мы сталкиваемся с новой драматургией А. П. Чехова, и этот тип можно назвать драматургией со-действия, когда собственно действие пьесы складывается не из традиционных элементов (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка), а из совместного бытия действующих лиц. По словам И. Н. Сухих, в этой пьесе «парадоксальная поэтика вырастает из наиобыденнейшей реальности, что создает совершенно особый, поразительный художественный эффект», «за привычной внешней логикой драматического действия (любовь, измена, выяснение отношений, убийство), за привычной драматической техникой (пространные монологи героя, реплики “в сторону”) обнаруживается нечто необычное: единая линия драматического действия сменяется *пунктирной мотивировкой*, логичные (художественно логичные!) поступки – иррациональными, почти абсурдными» [Сухих 1987: 31]. Само действие основано на сопоставлении и противопоставлении разных мыслеобразов, которые рождаются в восприятии персонажей друг другом, и самих героев. С одной стороны, конфликт перенесен в психологическую сферу восприятия. Все сквозь свою призму интерпретируют друг друга, что иногда совпадает (как Анна Петровна сама говорит о себе: «Меня бы куда-нибудь профессором, директором... Дипломатом... <...> Развитая

женщина» [С XI, 136] и какой ее считают / видят окружающие, например Щербук: «Она <...> дама европейская, образованная» [С XI, 61]); или же не совпадает (Платонов для каждого персонажа, и для себя в том числе, другой, мало того, постоянно есть отсылки: кем он был, кем хотел быть – видимо, он перестал понимать себя, потерял цель, к которой когда-то стремился). С другой стороны, эти особенности сопоставления и противопоставления образов и мыслеобразов дают возможность посмотреть на поэтику пьесы с точки зрения многоголосья. Для анализа мы можем воспользоваться аналогией с полифоническими формами, а именно, с фугой<sup>258</sup>. Особенности чеховского конфликта, положение субъекта (героя) в этом конфликте дают возможность аналогии с композиционными элементами фуги.

Даже в этой ранней чеховской драме сложно выделить главного героя, каждый из 16 основных персонажей является важным и значимым в общей системе – они со-бытийствуют друг с другом, образуя синергичное единство системы персонажей пьесы. Однако здесь есть персонаж, который находится постоянно в центре внимания. Его любят все женщины, он влияет на мнение и самомнение мужчин, он говорит дерзкие вещи, то, что может говорить шут, однако шутом он не является. Он, с одной стороны, умный и образованный человек, подававший большие надежды, и с другой стороны – сельский учитель, который даже не доучился в университете, женатый Дон Жуан. Это Михаил Васильевич Платонов. Позиционирование его в пьесе, с одной стороны, сравнимо с развитием *темы* в полифонии, когда меняется тональность, звуковысотность, появляется зеркальное отражение или ракоходное<sup>259</sup> изложение одной и той же темы, когда она кардинальным образом может поменять свое звучание, при этом оставаясь самой собой. С другой стороны, Платонов является примером аттрактора, если воспринимать драматическое действие как динамическую систему, способную к бифуркации, т. е. качественной перестройке при изменении параметров, от которых она зависит.

Синергичность системы персонажей доступнее анализировать, используя инструментарий музыковедения. Как было отмечено выше, аналогия будет проводиться с композицией фуги. Итак, тема для фуги и для музыкального произведения в общем – это основополагающий компонент музыкальной композиции, который определяет его неповторимый облик и смысл [Валькова 1978: 168]. Для фуги тема – это менее или более развернутое и относительно завершенное построение, выражающее одну самостоятельную музыкальную мысль [Бобровский 1978: 11]. В данном случае – одного персонажа. Даже само написание фуги невозможно без темы, и соответственно, если попробовать убрать ее из какой бы то ни было фуги, то произведения не станет, точно так же, как без аттрактора не может произойти процесс бифуркации и выстроиться или начать качественно меняться та или иная относительно устойчивая система. Ради эксперимента можно попробовать изъять из пьесы Платонова – и пьесы не будет, любой другой герой в большей или меньшей степени завязан на него, подстраивается под Платонова и изменяется ради него.

<sup>258</sup> Фуга (лат., итал. fuga, букв. – бег, бегство, быстрое течение) – полифоническое произведение, основанное на имитационном экспонировании индивидуализированной темы и ее дальнейшего проведения и развития в разных голосах и в разных контрапунктических, а также тонально-гармонических условиях. Обязательным признаком фуги следует считать систематическое проведение темы в разных голосах. Основными композиционными элементами фуги являются: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта. Общие разделы фуги – экспозиционный, развивающий и завершающий.

<sup>259</sup> Ракоходом, ракоходным движением называют тип преобразования мелодии, полифонической темы или музыкального построения, при котором эта мелодия или построение исполняется от конца к началу.

**Ответом** является образ Трилецкого-младшего. Ответ или «спутник» в фуге – это имитация темы в тональности доминанты или субдоминанты [Золотарев 1965: 78]. С одной стороны, ответ повторяет ту же мелодическую линию, но с другой, благодаря его звучанию в другой тональности и возможности некоторых изменений, он в большей или меньшей степени не похож на тему. Трилецкий – «легкий» вариант Платонова – он собирается жениться, ухаживает за всеми женщинами, дурачится. Его-то и считают шутом персонажи пьесы. Сам он врач, однако лечит плохо, к своей невесте более чем прохладен.

**Противосложение** к теме – это четыре женских образа пьесы. В широком смысле, противосложение обозначает контрапункт ко главенствующему голосу. В течение фуги тему могут сопровождать два, изредка три противосложения [Способин 1972: 343]. И в пьесе практически каждый женский образ составляет свою часть противосложения к теме. **Контрапункт** – это одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах. И здесь дополнительными контрапунктами являются: положение в обществе героев пьесы и их работа или ее отсутствие.

Рассмотрим составляющие противосложения и укажем, какое влияние оказывает на них в процессе взаимодействия и развития тема.

Анна Петровна Войницева – молодая вдова генерала. В ее доме происходит прием, где завязываются все интриги. Анна Петровна влюблена в Платонова. Они давнишние друзья, но сейчас Анна Петровна фактически предлагает себя ему как женщина. Платонов же пытается избежать этой связи, и чувства его очень противоречивы: «Слишком дорог я для интрижки... (*Хватает себя за голову.*) Уважать, любить тебя и в то же время... мелочь, пошлость, мещанская, плебейская игра!» [С XI, 106].

За Анной Петровной ухаживает Глагольев-старший, он предлагает ей выйти за него замуж. Но ему нужен больше друг, помощник по хозяйству, чем жена, и он прямо говорит это. Она отказывает ему, хотя для нее и ее окружения это был бы выгодный брак. Его сын, вернувшийся из Парижа и очень недовольный тем, что отец присылал мало денег, оклеветал Анну Петровну перед отцом, что довело Глагольева-старшего до удара (во II действии). Ответ Платонова Глагольеву: «Всё подло, низко, грязно на этом свете! Всё...» [С XI, 148] на его вопрос об Анне Петровне: «...Имеет ли она право быть женою честного человека?» [С XI, 148] оказывается для Глагольева поворотной точкой. Примечательно, что это образец типично чеховского диалога, когда герои отвечают скорее своим мыслям и движениям своих душ, нежели друг другу. Но услышав такой ответ, Глагольев не может сделать ничего другого, кроме как уехать вообще с глаз долой в Париж с сыном: «Если грешить, то грешить на чужой, а не на родной земле!» [С XI, 149].

Софья Егоровна – жена Войницева, приемного сына Анны Петровны. Она знала Платонова еще студентом, тогда они питали друг к другу нежные чувства, но жизнь их развела, и встретились они только сейчас, когда она уже замужем и муж боготворит ее, а Платонов женат. Софья, с одной стороны, удивлена, что Платонов добился в жизни столь малого, с другой – он интересен ей. Сначала она избегает его, но потом становится любовницей Платонова, хочет уехать с ним из этого города, начать новую жизнь, сделать из него человека. Однако мечты ее бесплодны: Платонов хотя и увлекся ею, и на словах готов даже уехать – сам же не является на свидания, не приходит в назначенное время отъезда, напуган и удивлен тем, что она открыла их связь мужу.

Марья Ефимовна Грекова – молодая девушка, предполагаемая невеста Трилецкого. Платонов, дурачась, слишком вольно обращается с ней. Он дерзит, называет дурой, высмеивает ее занятия наукой: «Как ваш клоповый эфир, Марья Ефимовна?» [С XI, 28].

Но верхом неприличия для нее становится то, что он прилюдно ее целует и сажает на стол [С XI, 83] – за это она подает на него в суд. С одной стороны, это обычное поведение для Платонова, несколько экстравагантное, но так он ведет себя со всеми и всегда, этому никто не удивляется, по крайней мере, никаких обид такое его поведение уже ни у кого не вызывает. С другой стороны, он, по его словам, впервые наказан женщиной, и это, конечно, его потрясает. Получив повестку явиться в суд, Платонов пишет Грековой записку извинительного характера, и она так же, как и все, готова броситься ему на шею, что собственно и делает.

Александра Ивановна, Саша – сестра Трилецкого и жена Платонова. Он ласково обращается к ней «инфузория» [С XI, 95], «дурочка» [С XI, 96; 145], «бабенка» [С XI, 145] и т. д. Саша влюблена в своего мужа, озабочена его поведением в обществе, мнением о нем, однако безоговорочно верит Платонову. У них сын, она печется о его здоровье (Коленька заболел, и она очень боится за него). Она готова простить мужу интригу с генеральшей, но интриги с Софьей, т. е. чужой женой, она принять не может – в результате оказывается к концу пьесы между жизнью и смертью, т. к. ее картина мира рухнула, и хочет уйти из жизни.

Теперь о дополнительных контрапунктах. Это тема работы или ее отсутствия у героев пьесы и тема их положения в обществе. Постоянную работу из всех героев пьесы имеют Платонов и Трилецкий. Причем работа у них важная – школьный учитель и врач. Однако ни тот, ни другой не являются людьми, которые могут и должны заниматься такой работой. Формально, Платонов и не должен работать сейчас, так как действие пьесы происходит летом и занятий в школе быть не может. Но из-за всего его поведения Марья Ефимовна Грекова называет его «необыкновенным негодяем» [С XI, 70] и удивлена, как такой человек может быть допущен до преподавания [С XI, 83].

Трилецкий как врач должен откликаться на любую просьбу о помощи, однако он не едет по вызову, плохо лечит (лечил поясницу Щербуку – не вылечил, а деньги взял), не занимается наукой, не изучает новые способы лечения. Но ему как единственному в уезде врачу приходится часто выезжать по вызовам, трястись подолгу по плохим дорогам. Он постоянно голоден, неустроен, хочет отдохнуть, побыть в обществе не мужиков, которых ему приходится лечить, а «просвещенных людей», выпить хорошего вина, вкусно поесть.

Таким образом, контрапунктами в большей степени являются человеческие чувственные рокировки героев, их личная жизнь. Они как музыкальные партии условно самостоятельны и замкнуты на своих чувствах и переживаниях в синергичном неслиянном единстве друг с другом.

Стоит отметить, что Чехов очень тонко подмечает корни неприспособленности поколения к новому времени. Каждый персонаж потенциально способен на большее, нежели то, чем он является: Платонов мог бы закончить университет, заниматься наукой или быть чиновником, писателем, но он сельский учитель; Анна Петровна могла бы быть директором, дипломатом, но она без дела; Трилецкий мог бы заниматься наукой и быть действительно хорошим врачом и т. д. Герои сталкиваются с той же проблемой, с которой столкнутся персонажи поздних пьес драматурга, – наличие потенциала, который не реализуется, наличие устремлений, которые бесплотны. Они не хотят ничего менять, привыкнув жить так, как они живут, попав под влияние инерции. Каждому из них не хватает энергии на созидание чего-либо, а хватает ее лишь на совместное бытие.

Контрастными подголосками, оттеняющими другие образы, являются Осип и Абрам Абрамович Венгерович. Осип зарабатывает на жизнь охотой и разбоем, но он никому



не должен, даже если ему и дают какие-то деньги – это скорее плата за услуги. На деньги же Венгеровича фактически живут остальные герои пьесы. Осип и Венгерович являются своего рода полюсами в системе персонажей пьесы: они противопоставлены по социальному положению, но они одинаково негативно относятся к Платонову, видимо из-за ревности, так как оба влюблены в Анну Петровну, но ни один из них не может себе позволить предложить ей замужество. Конфликтные ситуации строятся на несовпадениях сердечных устремлений ансамбля героев пьесы. Анна Петровна любит Платонова, а в нее влюблены или благоволят ей Осип, Венгерович-старший, Глагольев-старший, Щербук и др. В Платонова влюбляются Софья (и это приносит страдания ее мужу), Грекова (и это приводит к разрыву с Трилецким), а самому Платонову, по сути, не нужны все эти женщины. Обнаруживается шаткая система, ибо Анна Петровна практически разорена, а вместе с ней и чета Войницевых, их имение заложено, а существовать и даже устраивать вечеринки, званые обеды, жить так, как они привыкли, им позволяют деньги Венгеровича, Глагольева. Но система эта может поддерживаться только при условии, что все остается, как есть – без изменений, т. е. Анна Петровна так и будет пользоваться благоволением состоятельных мужчин, при этом, не выходя замуж и вводя их в заблуждение относительно своих чувств. Но в складывающейся ситуации это невозможно, поэтому и Глагольева ждут неоправданные иллюзии и разочарование, и Венгерович в конце концов перестает давать ссуды, и хозяева имения меняются, поэтому фактически I и II действие пьесы (вечеринка у Анны Петровны) является точкой бифуркации для этой системы.

Построение фуги подразумевает несколько разделов, и это проявляет себя в таких особенностях, как время и место действия. Действие разделено по времени: первые два действия – вечеринка у Анны Петровны, это целый день от завтрака до вечера и ночь, когда обнаруживаются старые и завязываются новые любовные интриги, а III и IV действия – результат этих интриг, спустя две недели. Это отвечает общей композиции фуги, что также подчеркивают обозначения места действия: первый раздел – *экспозиционный*, в котором репрезентируются все линии: *тема, ответ, противосложение, контрапункты*, действие происходит в гостиной Войницевых (I действие) и в саду (I картина II действия).

Второй раздел – *развивающий* – это 2 картина II действия и III, когда происходит активное взаимодействие темы и контрапунктов, взаимовлияние.

Третий раздел – *реприза*, можно отнести к ней все IV действие, но строго говоря, начинается она с VI явления, когда у Войницевых снова появляется Платонов – круг замыкается. И в конце финальной точкой является XXIII явление, когда обезумевшая от обиды Софья застреливает Платонова. Причем для всех это неожиданность, нарушение установленного миропорядка. Смерть Платонова никому не приносит облегчения, ибо он, являясь аттрактором для этой системы, запустил ее изменение.

В разработке можно выделить такой композиционный элемент фуги, как *стретта* – каноническое проведение темы, при котором каждый имитирующий тему голос вступает до того, как она закончилась в предыдущем голосе. Это гипотетическая попытка Платонова совместить все [С XI, 138]: уехать с генеральшей на 2 недели, потом с Софьей, которая должна пожить это время у матери, и при этом остаться хорошим супругом для своей жены. Чуть позже по действию, но в этом же ряду – его записка с извинениями Грековой в ответ на ее обращение в суд, после которой Марья Ефимовна тоже становится готова для него на все.

Интересно, как Платонов говорит о женщинах: «Им пакостишь, а они тебе на шею вешаются...» [С XI, 129]. Однако, все изменения и «наказания» он как тема получает от

«женского» контрапункта, причем каждая составляющая этого контрапункта действует по-разному. Из сферы генеральши (Анны Петровны) активным оказывается следующий подголосок: влюбленный в нее разбойник и конокрад Осип, который обещается зарезать Платонова по своему желанию, а еще в первом действии получает заказ покалечить его. Грекова подает на него в суд. Жена уходит и пытается лишиться себя жизни. Софья собственноручно убивает его.

Таким образом, понимание взаимного домысливания друг друга персонажами пьесы помогает раскрыть специфику конструирования со-бытия персонажей и тем – шире посмотреть на строение драматического сюжета и систему персонажей с точки зрения синергии. Так, сюжет, подобный фуге, позволяет А. П. Чехову отразить устройство жизни – ее логичность и, одновременно, переменчивость. Аналогия с полифонической формой помогает обнаружить своеобразие системы персонажей чеховской драмы и систематизировано описать синергичное со-бытие персонажей, которое организовывается образом Платонова как аттрактором. Сравнение построения и развития сюжета с Платоновым с темой фуги помогает раскрыть сложность нового не элементарного образа драматического героя, коим является Платонов. Взаимодействие Платонова как темы фуги со всеми контрапунктами отражает многомерность образа. При рассмотрении темы с каждым контрапунктом или элементом контрапункта показывается конкретное ее «звучание». Репрезентация темы зависит от точки зрения и конкретного взаимодействия с каким-либо элементом, ведь для каждого героя пьесы, в том числе и для самого Платонова, существует свой мыслеобраз Платонова. Также, аналогия с полифонией оправдывает незавершенность конфликтов, сюжетную разбросанность и большой объем драматического произведения.

## Литература

- Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. С. 13-31.
- Валькова В. Б.* К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978. С. 168-190.
- Заяц Е. М.* Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А. П. Чехова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. <http://www.dissercat.com/content/dinamika-vzaimodeistviya-romannoi-prozy-i-dramy-v-rannem-tvorchestve-p-chekhova>
- Золотарев В. А.* Фуга. Руководство по практическому изучению. 3-е изд. М.: Музыка, 1965. 505 с.
- Ивин А. А.* Сюжетостроение драматургии А. П. Чехова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 1999. <http://www.dissercat.com/content/syuzhetostroenie-dramaturgii-p-chekhova>
- Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1984. 386 с.
- Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. 548 с.
- Способин И. В.* Музыкальная форма. М.: Музыка, 1972. 400 с.
- Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1987. 183 с.

## «Предложение»: (без)опасный сосед, или драма на охоте... на женщину

«Предложение» (1888) – очередной «фрагмент любовного дискурса» русской драматургии, в котором *не говорится о любви*. Он – хотя бы согласно «анонсу» заглавия – должен был бы интерпретировать обязательную часть предсвадебного цикла, но, как спешит уточнить жанровая (авто)номинация, предупреждая сверхожидание со стороны читателя, речь идет о «шутке», то есть, оповещенное событие произойдет (сбудется?) неконвенционально, в реестрах травестийно-смешного. Таким образом, короткий одноактный скетч не только припоминает (пародируя) ретро-традицию русифицированного по французскому образцу водевиля первой трети XIX века, но и продолжает тему, согласно ее актуализированному гоголевской «Женитьбой» варианту, в оригинально осовремененной комедийной стилистике. В собственно чеховском драматургическом творчестве он следует за «Медведем», предшествует «Татьяне Репиной» и «Свадьбе» и размещается между двумя редакциями «Иванова» (во всех этих пьесах мотив «предложения» более видимо или более имплицитно присутствует).

И нечто не менее парадоксальное: сюжет ни в один момент не предлагает – в синхронном или в ретроспективном плане – предысторию любовного ухаживания, результатом которого было бы предложение: наоборот, как выясняется, до этого момента такого процесса вообще не было. Интрига не базируется на таких существенных звеньях платонического или плотского влечения между будущими супругами, как желание понравиться, томление, заигрывание, стремление очаровать, соблазн, любовная игра... Вместо всего этого мы становимся свидетелями насмешек, грубости, враждебности, раздражения, угрожающих выкриков, личных обид, клеветы и даже «смерти». По причине того, что оба кандидата в женитьбу давно знакомы между собой – они соседи, отпадает и необходимость в посреднической фигуре свата / свахи: основной, хотя и искусственный внешний двигатель действия у Гоголя. Здесь диалог открывается откровенно выраженным намерением протагониста сделать предложение с целью брака – шаг, не только сокращающий экспозицию, но и дерзко меняющий местами экспозицию и завязку. В конечном счете, однако (далеко не по «техническим» причинам!), действие начинается с «фальстарта» и предопределяет свое собственное «рестартирование», чтобы закончиться не менее неожиданно: финал вроде бы осуществляет смысл заглавия, но нелогичен, неестественен и даже внезапен с точки зрения всего, что происходило до этого момента. Из-за невозможности найти выход (кульминация совпадает с финалом, где сверхзатянутая коллизия эскалирует), требуется помощь внезапно вмешавшегося «снаружи» (из соседней комнаты) примирителя, а в драматургическом плане – оказание «медвежьей» услуги традиционного *deus ex machina*. Но тогда мы оказываемся перед одной основной провокацией: если сюжет не раскрывает ни малейшего проявления любовного сближения, почему тогда заглавие упорно предвещает именно подобный ракурс? И диалог абсолютно пренебрегает семантической перспективой заглавия, избегая какого бы то ни было эротического подтекста (дискурса). В чем состоит уловка Чехова?

«Предложение», на первый взгляд, интерпретирует тему «Медведя», но по драматургической технике является более «бесспорным» водевилем. Заглавие вводит модус, предполагающий комедию ситуаций, и до определенного момента действие на самом

деле удерживается в рамках подобной жанровой кодификации. В процессе диалога, однако, характеры постепенно начинают брать верх над ситуацией до такой степени, что в попытке одного утвердиться над другим они абсолютно пренебрегают обстоятельствами, и действие, увлеченное и поглощенное упрямым и неуступчивым («принципа ради») нравом действующих лиц, незаметно переключается на иной – неожиданный – комедийный режим. Согласно уместному наблюдению Веры Готлиб, в этом случае можно проследить, «как инновация надстраивает конвенцию» [Gottlieb 1982: 64], то есть, как нетривиальный субъект перекраивает вроде бы predetermined положение. Предпосылки подобного оборота заложены в принципе индивидуализации персонажей, введенном Чеховым в паратекст (ремарки и перечень персонажей). С одной стороны, фамилия *Ломов* («ломать» – силой разделять на куски, рвать, бить, повреждать, рушить, уничтожать) говорит о внутренне присущей деструктивности, неорганизованности, об угрозе, выведенной в автореференциальную позицию (направленную на своего носителя): согласно авторскому уточнению, персонаж «очень мнительный», то есть, плохой прежде всего по отношению к себе. Чубуков же («чубук» – 1. приспособление для курения; 2. черенок для посадки), чью фамилию носит и его дочь<sup>260</sup> – объект интимной атаки / осады со стороны Ломова, намекает на плодовитость (потомство), семя, дрожжи, спаривание, размножение – понятия биологической, воспроизводительной функции человеческого физиса (тела), основную обязанность каждого семейства. В этом смысле комедия делает еще одно – внутреннее – самопревозмогание: заявляя персонажей через «говорящие» их фамилии согласно принципам типологизации, она вовлекает их в диалог, раскрывающий именно *индивидуальное* в них и показывающий их как характеры в их собственной неповторимости. Таким образом, они вместо того, чтобы покрывать предзаданный семиозис жениха (типа *старый холостяк*) и невесты (типа *старая дева*), выступают как две конкретные личности, ведущие (не)естественно самовозникающий очень смешной и доходящий до абсурда разговор, которому мы становимся свидетелями<sup>261</sup>.

После начальной встречи между двумя соседями, в которой Ломов прямо, без обиняков сообщает Чубукову цель своего посещения, во втором явлении кандидат в женихи остается один и произносит единственный «чистый» монолог во всей пьесе, сокровенно раскрывая логику и мотивацию принятого решения. По существу, эта сцена представляет отложенную на второй план *экспозицию* действия, помещенную в промежуток (паузу) между выходом отца и входом дочери<sup>262</sup>. Из словоизлияния мы понимаем несколько важных вещей. Во-первых, осознанную прагматику Ломова: он уже 35-летний, «возраст, так сказать, критический»<sup>263</sup>, и его решение принято по необходимости («Мне нужна правильная, регулярная жизнь»); он не испытывает особых эмоций и сен-

<sup>260</sup> Хотя ремарка многозначительно умалчивает этот факт, называя героиню только собственным именем и отчеством – Наталья Степановна.

<sup>261</sup> В этом контексте исключительно удачным было решение режиссера Маргариты Младеновой, чтобы Ломов и Наталья были не просто «старый холостяк» и «старая дева», но чтобы они были и пожилыми (актеры Ицхак Финци и Невена Мандаджиева), что неизмеримо усиливало комический эффект диалога. Речь идет о постановке «Так знакомо осеннее мечтанье» по «Осенней скуке» Некрасова, «Предложению» Чехова и «Разговору на большой дороге» Тургенева в Малом городском театре «За каналом» в Софии в 1991 г.

<sup>262</sup> Этот монолог красноречиво показывает разницу между традиционной водевильной солилог-интермедией, буферной частью действия, и монологом типа one-man show, произнесенным Нюхиным в «О вреде табака».

<sup>263</sup> Обязательный принцип, которому Чехов следует во всех своих драматургических произведениях без исключения: самораскрытие персонажей через точное название их возраста.

тиментов («Я весь дрожу, как перед экзаменом. Главное – нужно решиться. Если же долго думать, колебаться, много разговаривать да ждать идеала или настоящей любви, то этак никогда не женишься... Брр!.. Холодно! Наталья Степановна отличная хозяйка, недурна, образованна... чего ж мне еще нужно?») [С XI, 316]. Во-вторых, он озабочен проблемами здоровья, из-за чего желательно, чтобы в будущем он не остался один («У меня порок сердца, постоянные сердцебиения, я вспыльчив и всегда ужасно волнуюсь...») [С XI, 316]). И именно здесь начинается проявляться двойственный смысл сказанного. Делая компаративистский анализ чеховского «Предложения» и гоголевской «Женитьбы», Маргарита Горячева припоминает спонтанно выраженное первое впечатление Чехова: «Видел я вчера “Женитьбу” Гоголя. Превосходная пьеса. Действия длинны до безобразия, но это едва чувствуется благодаря удивительным достоинствам пьесы» [Горячева 2004: 277]. Автор, однако, не сообщает этих «удивительных достоинств» и таким образом дополнительно обостряет исследовательский интерес. Горячева, например, видит пересечение аналогичных сюжетов в следующем: «Оба главных героя – и гоголевский Подколесин, и чеховский Ломов – даны в сходных положениях, которое можно определить как “человек перед лицом ответственного в своей жизни шага”» [Горячева 2004: 279]. Наблюдение, как мне кажется, скорее всего условное (внешнее) и не учитывает специфику сюжетной интриги в одном и соответственно – в другом тексте. Подколесин, насильственно загнанный в брачный капкан – для реванша и отмщения – сватом Кочкаревым, в сущности, *не желает* жениться, и в этом факте коренится не только ирония, но и напряжение, поддерживаемое им и определяющее его поведение на протяжении всего действия «Женитьбы». Ломов же, наоборот, сам принял решение попросить руки соседской дочери и убежден в правоте и своевременности (даже некоторой запоздалости) своих действий. У гоголевских персонажей берет верх синдром бегства (деперсонализации), у чеховского – инстинкт приобретения и превосходства. Процитированная статья замечает формальные сходства, но, следуя своему собственному тезису, недооценивает факт, что драматургическое решение Чехова самостоятельно, и в таком смысле оно не только отграничивается от гоголевского, но и опровергает его достоверность, исходя из иного художественного и, соответственно, экзистенциального опыта и мировоззрения. Иначе говоря, открывать Чехова гоголевским «ключом» – это не совсем эффективный и результативный подход.

Еще одна подробность: сам Ломов делится откровенно и «интимно», что заболевание, которым он страдает, – «порок сердца». Но вне ипохондрических страхов героя, в ироническом (квазимедицинском) подтексте диагноз можно воспринять и как влюбчивость, слабость к «романам». Подобное предположение усиливается и остальными семиотизированными реалиями в монологе: губы, сон (спанье), постель – все понятия амбивалентного, телесно-чувственного, плотско-эротического смысла. Виртуальное любовное чувство перевернуто до неузнаваемости, душевный трепет и боль сводятся (травестируются) к сердечным спазмам и приступам<sup>264</sup>. Даже трижды повторенное восклицание с градирующей пунктуацией и предикативностью – от колебания до категоричности: «Холодно...» – «Холодно!» – «Ужасно холодно!» – двусмысленно, варьирующее сцену от констатации низкой температуры в помещении (измеренной в градусах) до истерического, обескураживающего «зондирования почвы» в любовном притягивании-отталкивании, в игре «горячо-холодно». Чубуков сообщает своей дочери о прибытии Ломова метафорической фразой: «купец за товаром пришел», проецирующей смотрины-предложение в па-

<sup>264</sup> «Сердце – орган желания (сердце наполняется, ослабевает и т. д. как половой орган) – такое, каким оно сохранено, очаровано в поле Воображаемого» [Барт 1997: 62].



радигме сделки, «инвестиции», делового соглашения (брака по расчету), но она остается непрочитанной как иносказание и звучит в первичном, довольно грубом номинативном смысле. Вот почему входя, Наталья Степановна замечает необычайный (расфуфыренный, наигранный) официальный вид Ломова, *не зная*, что он собирается сделать ей предложение, а сосед, со своей стороны, не допускает, что ее отец не сообщил ей об этом. Это приводит к последующему недоразумению: Ломов рассчитывает на важный второй план разговора, но Наталья и не подозревает о подобном подтексте. Именно отсюда начинается новаторское надстраивание-уплотнение истории, достигнутое Чеховым. Я не мог бы назвать подобную идею целостно выдержанным (концептуальным) *парасюжетом*, но все-таки пародирование определенных стереотипов русской исторической ментальности (идентичности) поддерживается последовательно с начала и до конца. О чем идет речь?

Структура этой одноактной пьесы делится на семь фрагментов, обозначенных римскими цифрами (известные в классической драматургии явления, сцены) и определенных переменной численности присутствующих, участвующих в диалоге действующих лиц. Неформально, однако, сюжет предлагает внутреннюю двучастность, отмеченную выходом Ломова после его припадка и последующим его возвращением. Эти два эпизода относительно самостоятельны: они имеют свои темы, коллизии, кульминации; их объединяет факт, что они протекают в неизменном ожидании предложения, которое весьма смешным способом каждый раз проваливается и откладывается. Разгоревшийся в первом эпизоде спор (кому принадлежат Воловьи Лужки) ведется условно о недвижимости, а во втором – об охотничьем достоинстве собак (какая породистей: ломовский Угадай или соседский Откатай). Собственность (богатство) и охота (аристократическое хобби, помещичья привычка, ритуал) – основные темы государственной и личной жизни высшего общества (*дискурс власти*), пародийно спекулирующих на уже довольно далеких исторических реалиях и аналогиях. Совершенно не случайны собственное имя и отчество Ломова – *Иван Васильевич*, повторяющие имя и отчество самого известного русского царя-самодержца допетровской эпохи – Ивана (Иоанна) IV, более известного как Грозный. Сочетание *Иван Васильевич* звучит в тексте ровно десять раз – достаточно, чтобы подсказать и воспринять этот образ в соответствующем ракурсе. Грозный известен не только своей жестокостью, могуществом и многоженством, но и своей завоевательной политикой: он присоединил к России Казанское и Астраханское ханства и колонизировал Сибирь. В первом эпизоде «Предложения», когда разгорается острый спор о Лужках (словесный поединок за кусок земли), прокрадываются такие типичные фразы: «моя земля тесно соприкасается с вашей»; «Воловьи Лужки были когда-то спорными, это – правда; но теперь всем известно, что они мои»; «По-вашему выходит, значит, что я узурпатор? Сударыня, никогда я чужих земель не захватывал...»; «Какое же вы имеете право дарить чужую собственность?»; «Вы не сосед, а узурпатор!»; «Урод этакий! Присвоил себе чужую землю, да еще смеет браниться» и т. д. Разумеется, из подобной лексики далеко не следует извлекать какой-нибудь преувеличенный «политический» смысл, наоборот, завоевательные (вроде бы) стратегия и тактика порождают смеховой эффект через свои эротические и мифологические импликации (женщина как крепость, которую надо взять), но атака все-таки ведется персонажем по имени Иван Васильевич. Его прибытие поистине опасно, оно «угрожает» соседям, и Наталья Степановна вынуждена пресечь его наступательность ультиматумом, звучащим весьма двусмысленно: «прошу держать себя в границах!»; она буквально умоляет его *не переступить границы* (приличия), *остаться на своей территории*.

Ломов демонстрирует внутренне присущую непреклонность, релевантную как русской имперской наступательности, так и в более символическом ракурсе – мужской активности (активности самца) в любовном ухаживании. Он подсознательно стремится умножить свою собственность, присоединяя территорию<sup>265</sup> соседнего «царства», и узаконить свои владения браком. Здесь Чехов вводит вторичный пародийный пласт, так как ход Ломова безальтернативен: в отличие от многоженца Ивана Грозного, единственная женщина, которая ему знакома, – именно соседка Чубукова! Единственная возможность или жениться на ней, или вообще и не думать об этом. Кроме того, в суматохе, в желании перекричать собеседника, используя несостоятельные аргументы в пользу собственного владения Воловьими Лужками, мимоходом звучит и первое действительно сделанное предложение в пьесе: «Мне, Наталья Степановна, Лужков не надо, но я из принципа. Если угодно, то, извольте, я вам подарю их». Чуть позже, уже узнав о цели посещения Ломова, сама Наталья Степановна, в свою очередь, склонна щедро «уступить» ему Лужки, чтобы прервать несостоятельный спор и чтобы претендент наконец сделал свое действительное предложение. Ничего подобного, разумеется, не происходит<sup>266</sup>. Наоборот, ирония усиливается, так как, если пресловутый участок на уровне свадебного ритуала воспримется как эвентуальное «приданое», оно в настоящем смысле слова не будет приобретено никем, потому что каждый считает его исконно своим, но при браке хотя бы спор потерял бы смысл, поскольку де-юре уже не будет разногласия по вопросу о том, кому принадлежат Лужки<sup>267</sup>.

До «припадка» Ломова («Сердце... <...> Ох!... Умираю, кажется... Нога волочится...») анонсированное в заглавии событие не состоялось. В следующей V сцене, параллельной II-му явлению, когда протагонист остается один и произносит свой монолог, он отсутствует, а из короткого разговора с отцом дочь узнает о его изначальном намерении: просить ее руки. Смена действия проходит под знаком нарастающего желания наверстать пропущенное. Вынужденное возвращение Ломова – не только занимательный сюжетный ход, оно имеет символическую нагрузку: узурпатор «умирает» и «воскрешается» в качестве человека с барскими привычками, к каковым относится, например, охота. А действие получает второй шанс осуществить вынесенное в заглавие событие. На практике, однако, в очередной раз происходит то же самое или, скорее, ожидаемое снова не происходит. В споре о собаках Ломов уже проявляет себя не как агрессор и посягатель, а как юродивый, шут («Я вижу, Наталья Степановна, вы считаете меня за слепого или за дурака») – другая знаковая фигура иерархии власти в старой России. Но также он перевоплощается и в «борзую», «учуявшую» соседскую девушку как добычу. «Чехов – утверждает В. Готтлиб – как будто развертывает идею “Медведя”, в котором дуэль в конечном счете не состоялась, но зато вся пьеса *есть* дуэль» [Gottlieb 1982: 63].

Финал этой шутки столь же неожидан, сколь и продолжителен. Он протекает в три этапа.

<sup>265</sup> Этот мотив – вытеснения законных владельцев с их территории (узурпирование чужой собственности) – приобретет гораздо более тревожный и зловещий оттенок в «Трёх сёстрах» – наступление Наташи на личное пространство сестер.

<sup>266</sup> В канонической драматургии Чехова мотив несостоявшегося любовного предложения встречается хотя бы еще два раза: Треплеву так и не удается сделать его Нине, в которую он влюблен до своей смерти («Чайка»), а Лопухин не набирается смелости признаться в своих чувствах перед Варей («Вишнёвый сад»).

<sup>267</sup> Спор о Лужках напоминает острую перебранку между Соленым и Чебутыкиным во втором действии «Трёх сестёр» о том, какое из кавказских блюд – чехартма или черемша – постное и какое – мясное.

Первый этап начинается со стенания Ломова: «Вот, вот, вот... лопнуло сердце!», после чего следует истерический испуг Натальи о самой себе. Ее реплика: «Он умер! <...> Иван Васильевич! Иван Васильевич! Что мы наделали? Он умер!» [С XI, 329] – кроме выраженного ужаса, подсказывает и результат встречи как возможную трагедию, пародирует начало обычной политической фразы «Король умер!», имплицитно знакомое продолжение: «Да здравствует...!». В данном случае (по)желанный живой – не король, а жених.

Второй этап финала – возвращение в сознание Ломова после того, как он отпил поднесенной ему «живой» воды («Искры... туман... Где я?»). Он «воскрес» и уже в состоянии осознать, что ситуация, в которой он находится, – «любовная» (инверсия мотива пробуждения «спящей красавицы»). Но поскольку он еще не совсем пришел в себя, то услышав, что Наталья «согласна» (по существу, это конкретный ответ на заявленное, но невысказанное предложение о женитьбе), Ломов совершенно не понимает, с чем она согласна именно в этот момент.

Третий этап. Инициативу женить двух «молодых» решительно берет на себя отец невесты. Скоро после прихода в себя кандидата в женихи спор о собаках на недолгое время возобновляется, но по причине уже «признанных» чувств между «молодыми» он быстро притуплен, формализован как «семейная» ссора и заглушен восторженным восклицанием Чубукова «Шампанского! Шампанского!», знаменующим осуществление помолвки.

Именно этот «сложный» и многопластовый финал заставил Льва Толстого, убежденно отрицающего чеховскую драматургию, все-таки, хотя и через два года после смерти автора, признать: «“Предложение” – последовательный, обусловленный комизм. Нет в нем французской бессмысленной неожиданности» [Л. Н. Толстой и А. П. Чехов 1998: 298]. Чехов, похоже, был иного мнения. После частых известий и реклам о предстоящей постановке пьесы в Петербурге, которые выпускала газета «Новое время», в апреле 1889 года он написал И. Л. Щеглову: «Вы чуть ли не с самого октября долбите во всех газетах ежедневно про мое “Предложение”! Зачем это? Про маленькое нельзя писать много, надо быть скромным и не давать своему имени мелькать, как пузырьки в луже» [П III, 191].

Обеспокоенный подобным эффектом, согласно отмеченным Антоном Павловичем причинам, и я смиренно вслушиваюсь в его предложение.

## Литература

- Барт Р.* Фрагменты на любовный дискурс. София, 1997. 280 с. (Перевод цитаты мой. – Л. Д.)
- Горячева М. О.* «Женитьба» Н. Гоголя и «Предложение» А. Чехова: сюжет и характер // Диалоги с Чехов. 100 години по-късн: Юбилеен сб. София, 2004. С. 277-281.
- Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. 429 с.
- Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... / Сост. и автор коммент. А. С. Мелкова. М., 1998. 390 с.
- Шейнин Л. Б.* Спор о Воловях Лужках // Чеховиана: Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 489-495.
- Gottlieb V.* Chekhov and the Vaudeville: a Study of Chekhov's One-Act plays. Cambridge, 1982. 224 с. (Перевод цитат мой. – Л. Д.)
- Schmid Herta.* Die umstrukturierung des theatralischen Zeichens in Čechovs Einakter «Predloženie» (Der Heratsantrag) // Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre / Edited by Herta Schmid and Aloysius Van Kesteren. Amsterdam / Philadelphia, 1984. P. 305-368.

## Православный ритуал венчания в драме А. П. Чехова «Татьяна Репина»

Описание православных религиозных ритуалов в произведениях А. П. Чехова всегда отличается достоверностью и точностью. «Обретенной в детстве бытовой культурой русского православия объясняется прекрасное знание Священного Писания, церковных обрядов, интерес к разнообразным проявлениям религиозной жизни» [Капустин 2011: 325]. Наиболее полно церковный обряд представлен в одноактной драме «Татьяна Репина» (1889), это обряд венчания, который полностью включен в пьесу. В своих воспоминаниях Евгения Михайловна, дочь М. П. Чехова, пишет: «Отец рассказал мне, что Антон Павлович был большим знатоком духовной литературы, отлично знал Священное писание и имел библиотеку богослужебных книг. Все это помогло ему при создании пьесы. Он писал ее, не предназначая ни для публики, ни для критики, ни тем более для цензуры – ведь действие происходит в церкви, – а выводить на сцену царские особы и духовных лиц тогда строго запрещалось. Это был только шуточный подарок в ответ на любезность Суворина. Получив от Чехова столь изящный дар, Суворин распорядился отпечатать в своей типографии всего только два экземпляра пьесы Антона Павловича. Один оставил себе, а другой отправил Чехову» [Чехова 1981: 238]. (Более достоверные источники свидетельствуют, что чеховская «Татьяна Репина» была отпечатана в трех экземплярах [С XII, 366-367] – Ред.) С легкой руки А. С. Суворина за пьесой надолго сохранилось жанровое определение «пародия», и пристального внимания к себе пьеса долгое время не привлекала.

Как говорят некоторые исследователи, это, возможно, вполне вписывалось в желание Марии и Михаила Чеховых, которые стремились уберечь чеховское творение от атак воинствующего атеизма. «В 1923 году, – пишет Г. А. Шалюгин, – Мих. П. Чехов обнаружил текст неизвестной пьесы А. П. Чехова “Татьяна Репина”, которая представляла собой своего рода продолжение одноименной комедии А. С. Суворина. Побудительным мотивом публикации было стремление членов семьи Чеховых не допустить истолкования пьесы в грубо антирелигиозном духе. На этот счет есть документальное подтверждение – письмо от 1 августа 1923 года, в котором М. П. Чехова сообщала брату Михаилу: “В Питере собираются выпускать Чеховский сборник (бедный Чехов)! <...> хотят поместить Антошину пьесу <...> Скорей составляй томик, только не печатай “Татьяну” отдельной книжкой – боюсь кощунства”» [Шалюгин 2005: 42].

Восприятие драмы «Татьяна Репина» неоднозначно. М. М. Одесская со ссылкой на А. С. Долинина считает, что «эскиз Чехова – это некая лабораторная работа, в которой писатель экспериментирует с новыми драматургическими приемами» [Одесская 2011: 236]. Г. А. Шалюгин рассматривает драму Чехова как литературное, творческое соревнование с А. С. Сувориным: «Утверждение собственных приоритетов со стороны Чехова должно было повлечь серьезные изменения в отношениях с Генералом: теперь Чехов сам получает право воздействовать на Суворина» [Шалюгин 2005: 51].

За рубежом всерьез отнесся к «Татьяне Репиной» Джон Расин, посвятивший ей ряд выступлений и научных работ, в одной из которых, в частности, говорится: «Мы увидели, что обе “Татьяны” тесно связаны внешними и внутренними скрепами. При этом Чехов, расширив суворинский светский сюжет, поднял такие моральные и религиозные вопросы, которые не допустил бы к рассмотрению ни один цензор 19 в., разместив их

в пьесе, которая не могла быть допущена к постановке ни на русской, ни на советской сцене. Подняв эти вопросы, Чехов позволил себе неслыханную свободу – свободу соположить мощь православного ритуала, сформировавшего чувствительность русского человека 19 в., с действиями, которые ставят под вопрос возможность оправдания этого ритуала» [Racin 1983: 16].

Группа молодых ученых-энтузиастов, собравшихся вокруг профессора и известного немецкого чеховеда Герды Шмит, назвала себя «группой Татьяны Репиной» и издала в 2006 году сборник статей, который «должен был стать лишь первым шагом к исследованию миниатюры Чехова и преследовал две цели: 1) открыть ее для более широкого круга литературоведов и 2) опровергнуть мнение о ней как о пьесе малосамостоятельной, “аппендиксе” одноименной драмы Суворина» [Смола 2007: 31]. Цель настоящей статьи – рассмотреть религиозный ритуал в пьесе и выявить его особенности, которые носят региональный, южный характер.

Сопоставление текста драмы с чином венчания, как он описан в богослужебном требнике, действительно подтверждает почти полное включение чина венчания в драму. Один из заключительных моментов обряда связан с возведением молодых вокруг аналая. Во всех описаниях указано, что «священник соединяет правую руку мужа с правой рукой жены, покрывает руки их епитрахилью и поверх нее кладет свою руку. Это означает, что через руку священника муж получает жену от самой Церкви, соединяющей их во Христе навеки. Священник трижды обводит новобрачных вокруг аналая. В этот момент поются три тропаря, вбирающие в себя всю суть православного вероисповедания» [Таинство].

В пьесе этот момент, однако, описан иначе: священник **связывает** руки новобрачным, при этом интересуется, не очень ли крепко он затянул узел: «О. И в а н. Позвольте ваши руки. (*Связывает Сабинину и Олениной платком руки.*) Не туго?» [С XII, 90].

В чем же дело? Или чего-то Чехов не дочитал? Вовсе нет, именно такие венчания наблюдал А. П. Чехов в родном Таганроге. На Юге России связывание рук – укоренившаяся традиция. Речь идет о специфической традиции связывания рук молодых рушником (длинным полотенцем), которая сохранилась в чине венчания на Юге России до сегодняшнего дня. Белый, новый платок или рушник, связывающий руки новобрачных, – зримый символ начинающейся совместной жизни, бытующий среди славянского населения Юга с древнейших времен. В народной традиции узел широко использовался как оберег, средство магического привязывания и как средство порчи. У восточных славян «связывание узлом, обозначающее с к р е п л е н и е, с о е д и н е н и е, использовалось в свадебной обрядности: молодым связывали руки полотенцем во время венчания (*в.-слав.*); в первую брачную ночь сватья и дружка, отводившие молодых к постели, связывали их поясом, положенным под простыней» [Валенцова 2012: 360].

В 1909 году в Киеве вышел составленный Б. Д. Гринченко первый словарь украинского языка, где выражение ‘руки зв’язати’ переводится на русский язык как ‘повенчаться’ [Гринченко]. Словарь В. И. Даля в этом же значении приводит следующие поговорки: «Поп руки свяжет, так остепенишься (обвенчает)! Поп руки свяжет и голову свяжет, а сердца не свяжет. Судьба придет – и руки свяжет (оженит)» [Даль 1995: 160]. Язык, таким образом, зафиксировал метафору, вербализовал ее, что для жителей российского Юга, где до сих пор в венчании используются два рушника, совершенно логично и обоснованно.

Согласно авторской ремарке, в пьесе принимают участие два певческих коллектива: «Поют два хора: архиерейский и соборный» [С XII, 79]. Чехову хорошо было известно, что участие двух хоров такого уровня – событие в церковной жизни неординарное.



Поясним, что архиерейский хор – главный хор епархии, сопровождающий богослужения архиерея (архиепископа или епископа), а соборный хор – основной хор собора, т. е. главной церкви города. Хоры такого уровня многочисленны, и службы, сопровождаемые их пением, особенно торжественны и величественны. Поскольку в драме речь идет о венчании, то два хора указывают на высокий социальный статус вступающих в брак и их богатство. Действительно, венчание собрало много народу, присутствует и сам губернатор, правда инкогнито:

К о к о ш к и н. Губернатор здесь.

К о к о ш к и н а. Где ты его видишь?

К о к о ш к и н. Вон стоит около правого клироса рядом с Алтуховым. Инкогнито [С XII, 82-83].

Ремарки «Архиерейский хор (*noem*)», «Соборный хор (*noem*)» и «Хор (*noem*)» – самые частотные в пьесе (появляются соответственно 13, 7 и 29 раз), т. е. в общей сложности хоры вступают в сценическое действие 49 раз. Хорам предоставлена максимальная возможность звучать, церковные песнопения обрамляют высказывания персонажей, становятся фоном их жестов и действий, создают контрапункт – одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов. Этот термин применен нами не метонимически, а в узком смысле, как основной способ создания полифонии в чеховской драме.

Архиерейский хор, как и положено по статусу, поет первым, затем на возгласы дьякона откликается соборный хор.

Далее в драме не указано, когда именно поет какой хор, автор ограничивается ремарками «Хор поет». Главное здесь, что их два и оба хора поют хорошо: «М а т в е е в. Важно нынче певчие поют» [С XII, 85].

Создание на сцене такой полифонии затруднено даже в наше технически оснащенное время, а в XIX веке вряд ли было возможным. В то время как хор поет «Тебе Господи!», в толпе слышны разговоры: «Сейчас, кажется, водить будут. Тссс! – Докторшу вскрывали? – Нет еще. Говорят, муж бросил. А ведь Сабинин тоже Репину бросил! Правда это? – Да-а... – Я помню, как Репину вскрывали...». И тут же: «Д ь я к о н: Господу помолимся! Х о р: Господи, помилуй!» [С XII, 90]. Воспроизвести это под силу только кинематографу с его переходами от звучащего текста к фоновым шумам и крупными планами. Основной звук и второстепенные постоянно меняются местами и, по сути, существуют на равных, вступают в диалог; возникает некая ткань, в которой высокое и бытовое сплетаются в единую канву повествования, создают акценты, контрапункты, полифоническую картину происходящего.

Хоры в пьесе выполняют те же функции, что и хор в античном театре, где он являлся не только одним из основных признаков жанра трагедии, но и необходимой частью концепции «трагического» в культуре античной Греции [Забудская 2001: 3]. Напомним, что жанровое определение «Татьяны Репиной» – драма в одном действии. Включенность хора в драматическое действие чеховской пьесы максимальна. Рассмотрим конкретный пример:

А р х и е р е й с к и й х о р (*noem*). Отче наш, иже еси на небесех, да святится имя твое, да придет царствие твое...

М а т в е е в (*актерам*). Раздвиньтесь немножко, ребятки, я хочу на коленки стать... (*Становится на колени и кланяется в землю.*) Да будет воля твоя, яко на небеси и на земли. Хлеб наш насущный даждь нам днесь и остави нам долги наша...

А р х и е р е й с к и й х о р. ...да будет воля твоя, яко на небеси... на небеси... хлеб наш насущный... насущный!

М а т в е е в. Помяни, господи, усопшую рабу твою Татьяну и прости ей грехи вольные и невольные, а нас прости и помилуй... *(Поднимается.)* Жарко!

А р х и е р е й с к и й х о р. ...даждь нам днесь и остави... и остави нам долги наша... якоже и мы оставляем должником нашим... нашим...

В т о л п е. Ну, затянули нотное!

А р х и е р е й с к и й х о р. ...и не введи нас... нас... нас! во искушение, но избави нас от лука-а-аваго! [С XII, 89]

Нотное исполнение молитвы «Отче наш» – главной молитвы христиан, оставленной Христом, является фоном не только для реплик из толпы, но и для вставания на колени и молитвы об упокоении Татьяны Репиной Матвеева, который, как и многие в церкви, напуган появлением женщины в черном. Побудительным мотивом к поминовению отравившейся актрисы является суеверный страх перед «привидением». Реплика «Ну, затянули нотное!» примечательна своей биографичностью. Известно, что Павел Егорович, отец писателя, был большим любителем церковного пения и сильно затягивал церковные службы пением по нотам сложных произведений, чем вызывал недовольство не только прихожан, но и священников храма<sup>268</sup>.

Введение церковного ритуала в драму создает ситуацию «сцена на сцене». Церковный ритуал представляет собой законченное действие, развертывающееся по определенному сценарию, не допускающему импровизации. Священнодействие неоднократно рассматривалось в истории мировой культуры в его связи с театром. По мнению Н. Н. Евреинова, именно это «стремление повторять определенное действие в схожести с оригиналом всегда приводит к самому “настоящему” театру», что дает ему право говорить о «“богослужбном театре”, настоящими образцами которого являются в православной церкви обряды, в ней совершаемые» [Евреинов 2011: 51]. «Богослужбный театр», таким образом, становится «сценой на сцене», т. е. «театральным представлением, включенным в драматургический текст» [Чупасов 2001: 12]. Такая ситуация характеризуется В. Б. Чупасовым как ситуация «потенциального удвоения кода» [Чупасов 2001: 14], что и наблюдается в драме «Татьяна Репина».

Рассмотрим такое удвоение кода, понимаемое нами как приращение смысла, на примере диалога обывателей Кокошкиных. По ходу чина венчания дьячок читает отрывок из Послания апостола Павла к ефесянам, где говорится о том, как следует мужьям любить своих жен, становясь с ними одной плотью. Этот гимн супружеской любви и гармонии прерывается репликами Кокошкиных о том, что губернатор присутствует на службе и в этот торжественный момент разговаривает с Машенькой Ганзен, своей пассией. Заключительные слова апостола о великой тайне слияния Церкви со Христом, образцом чего и должен быть христианский брак, поднимаются на смех. Реплика «Смех» вызывает замечание кого-то из толпы: «Тссс! Господа, неловко!» [С XII, 83]. Соположение высокого

<sup>268</sup> Брат А. П. Чехова Александр так писал об этой особенности их отца: «Павел Егорович – отец писателя – с ранних лет был большим любителем церковного благолепия, церковных служб и в особенности церковного пения. <...> Идеалом церковной службы была для него служба в монастырях на Афоне (о чем ему рассказывали заезжие афонские монахи), где все читалось и пелось “продлинновенно, вразумительно и без пропусков” и где, например, всенощная начинается в шесть часов вечера, а кончается в шесть часов утра. Этот идеал он и старался осуществить, где только было возможно. Забравшись на клирос к дьячкам, он любил читать во время всенощной шестопсалмие и канон и уже читал так протяжно и длинно, что нередко священник высылал из алтаря попросить ттеца “ускорить, не замедлять и не затягивать”. Управляя соборным хором, он так затягивал пение, что прихожане роптали и не раз тут же, в церкви, обращались к Евгению Яковлевне – жене Павла Егоровича – с просьбою: “Скажите же, наконец, Евгения Яковлевна, вашему мужу, что так тянуть невозможно”» [Чехов 2012: 164-165].

церковного стиля и будничных замечаний, возгласов дьякона и смешков публики, запаха ладана и удушающего амбре пачулей, сакрального и профанного создает контрапункт, усиливающий до гротеска несоответствие происходящего в храме действия тому высокому назначению брака, которое отводится ему церковной догматикой. Более резким этот контраст делает и следующая реплика: «М о л о д о й а к т е р. Какие прекрасные слова говорятся мерзавцам!» [С XII, 91]. Этой репликой подчеркивается суть сопоставления.

Диссонанс церковного ритуала и происходящего в храме в конце пьесы получает свое разрешение не в успокаивающей гармонии колокольного звона, как следовало ожидать, а в какофонии свиста. Обычно перед венчанием кто-то из гостей договаривается со звонарем на колокольне подать ему знак, что молодые готовы выходить из храма, и на паперти пару встречает радостный трезвон. В пьесе с самого начала известно о задумке студентов освистать заключивших брак Сабинина и Оленину. Офицер из толпы обращается к Котельникову: «Предупредите Сабинина, что студенты и гимназисты собираются освистать его на улице» [С XII, 91]. Новобрачные выходят из храма и «через минуту слышится с улицы пронзительный свист» [С XII, 93]. Свист в традиционной культуре славян связан с представлениями о нечистой силе, зле, лихе, беде и имеет однозначно трактуемую демоническую природу [Плотникова 2009: 578-581]. Начавшееся с обращения к Богу действие заканчивается антитезой – призывом сатанинских сил.

Высказывалось мнение, с которым можно согласиться, что «Чехова лучше читать, чем смотреть на театре, потому что в “бумажном” тексте смыслов гораздо больше, чем в тексте театральном, который вынужден в силу своей природы брать только часть смыслов от самого текста пьесы» [Доманский 2014: 7]. В драме «Татьяна Репина» в сюжет драматургического текста включается «богослужебный театр». Эту ситуацию «сцена на сцене» можно метафорически представить в виде двух зеркал, поставленных друг против друга, бесконечно отражаясь в которых, действие приобретает огромное количество оттенков и граней. Выявленные в драме южные особенности религиозных ритуалов – связывание рук рушником и встреча молодых из храма колокольным звоном – оказались узловыми моментами соположения церковного чина венчания и происходящего в храме объединения в супружеский союз людей, сведенных соображениями практической выгоды.

«Честное чтение» как один из исследовательских принципов А. П. Скафтымова выводит за границы темы, обозначенной в заголовке данной статьи, оправдывая заключение о том, что «само произведение может свидетельствовать о своих свойствах» [Скафтымов 2007: 27]. Одноактная драма А. П. Чехова «Татьяна Репина» – интереснейшее самостоятельное драматическое произведение, внимательное чтение которого дает возможность многих открытий.

## Литература

- Валенцова М. М. Узел // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 5. М.: Междунар. отношения, 2012. С. 357-360.
- Грінченко Б. Словарь української мови. К.: Наукова думка, 1996 [репринт. изд. 1907-1909]. [http://r2u.org.ua/s?w=%D0%B7%D1%8F%D1%82\\*&scope=all&highlight=on&dicts=12](http://r2u.org.ua/s?w=%D0%B7%D1%8F%D1%82*&scope=all&highlight=on&dicts=12)
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М.: Терра, 1995. 688 с.
- Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.
- Евреинов Н. Н. История русского театра. М.: Эксмо, 2011. 477 с.

- Забудская Я. Л.* Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 26 с.
- Капустин Н. В.* Религия // А. П. Чехов: Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 324-329.
- Одесская М. М.* «Татьяна Репина» // А. П. Чехов: Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 235-237.
- Плотникова А. А.* Свист // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 4. М.: Междунар. отношения, 2009. С. 578-581.
- Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. 535 с.
- Смола К.* Рецензия на книгу: *Čechovs Tat'jana Repina. Analyse und Umfeld eines Meisterwerks.* Hrsg. von J. Stelleman und H. Schmid. München, 2006 [Татьяна Репина. Анализ и контекст чеховского шедевра / Под ред. Дж. Штеллеман и Г. Шмид. Мюнхен, 2006] // Чеховский вестник. 2007. № 20. С. 31-39.
- Таинство венчания: от А до Я // Правмир. <http://www.pravmir.ru/tainstvo-venchaniya/#ixzz30428VVae>
- Шалюгин Г. А.* Страсти по «Татьяне Репиной» // *Шалюгин Г. А.* Чехов: «жизнь, которой мы не знаем...» Симферополь: Таврия, 2005. С. 42-53.
- Чехов Ал. П.* А. П. Чехов – певчий // Александр и Антон Чеховы. Воспоминания, переписка. М.: Захаров, 2012. С. 164-172.
- Чехова Е. М.* Воспоминания // Вокруг Чехова. М.: Худож. лит., 1981. С. 192-270.
- Чупасов В. Б.* «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. 22 с.
- Racin John.* Chekhov's use of church ritual in *Tatyana Repina* // *Themes in Drama.* Vol. 5. Cambridge; London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1983. P. 1-19.

## Знаковая природа интонации в драматическом этюде А. П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)»

Л. Я. Гинзбург точно сформулировала один из важнейших постулатов изображения прямой речи литературных героев, заметив, что литература «не воспроизводит устную речь – она ее моделирует» [Гинзбург 1979: 156]. Очевидно, что моделирование устной речи героя зависит от многих факторов: жанра и индивидуально-авторского стиля, от социально-профессионального статуса героя, речевой ситуации и т. д.

В драматическом этюде А. П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)» главный герой – актер. По роду своей профессиональной деятельности актер присваивает себе «чужое слово», выдавая на сцене «чужую речь» за «свою». В этом суть его профессиональной деятельности. Однако чуждость чужой речи для актера не абсолютна, а лишь относительна. Воспроизводя чужую речь, он вносит в нее элементы своей личности, косвенно преломляя через нее особенности своего мировидения и миропонимания, характера, темперамента и т. д. С другой стороны, вне сцены актеру бывает порой трудно избавиться от довлеющих его сознанию сыгранных ролей, которые входят в его плоть и кровь. Он сознательно или бессознательно использует в повседневной жизни что-то из арсенала выразительных средств своих сценических персонажей. Так возникает проблема соотношения «своего» и «чужого», а также проблема их взаимодействия в устной речи героя. Приблизиться к лучшему пониманию данной проблемы помогает анализ интонации.

В художественном тексте интонация дана как потенция, возможность, но не как реализация ее. Интонация обозначена, намечена, но пока нет перевода, перекодирования письменного текста в устную речь, до тех пор интонация сохраняет свою знаковую, возможность различных реализаций в пределах определенного диапазона. Интонация – один из каналов, по которому происходит «вхождение» читателя в художественный мир произведения, приближение его к герою. В связи с этим представляется важным замечание М. М. Бахтина о пограничной природе интонации: «Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации соприкасается говорящий со слушающим: интонация социальна *par excellence* (по преимуществу). Она особенно чутка ко всем колебаниям социальной атмосферы вокруг говорящего» [Бахтин 2000: 80].

Одним из самых распространенных средств передачи автором интонации героя является использование разнообразных интонационных маркеров. В драматических произведениях это обычно ремарки, подсказывающие актеру характер произнесения той или иной реплики. Казалось бы, они носят однозначный характер. Но у Чехова нет однозначности и в них. А. П. Скафтымов убедительно показал, что у Чехова ремарки могут быть весьма условны. Они лишь указывают на внутреннее эмоциональное состояние героя и отнюдь не всегда требуют прямого следования актера указаниям автора. Проанализировав «слезные ремарки» в «Вишневом саде», ученый пришел к выводу о том, что, несмотря на их обилие, «смысл самого текста указывает на их очень ограниченное и крайне сдержанное прямое применение» [Скафтымов 1972: 341]. Такие ремарки можно



определить как знаково-символические. Означаемое связано в них с означающим достаточно условно. Есть такие слезные ремарки и в «Лебединой песне». Светловидов «припадает к руке суфлера и плачет», в какой-то момент он «рыдает», «топочет ногами», в ответ суфлер Никита Иваныч отвечает ему «сквозь слезы», Светловидов «обнимает его сквозь слезы».

Однако для нас особый интерес представляют те случаи, когда автор, не прибегая к помощи очевидных маркеров-ремарок, все-таки отмечает эмоционально-экспрессивный потенциал того или иного фрагмента текста, то есть указывает косвенные формы передачи интонации. В этой связи важным представляется мнение Н. И. Жинкина, который писал: «Слова имеют значение, но интонация накладывает на них переозначающую печать. В работу переозначения включается не только интонация, но и весь поток экспрессии – пантомимика, статика и динамика тела говорящего человека. Если бы ничего этого не было, речь представлялась бы как безжизненные звуки, издаваемые чурбаном. Вот почему интонация значительно больше, чем звуковое оформление предложения. Получившееся образование может быть названо речевым поступком» [Жинкин 1982: 84].

Интонация – один из важнейших смыслообразующих и формообразующих компонентов драматургии Чехова, потому что во многом именно с ее помощью достигается знаменитое «настроение» чеховских пьес, оттесняющее на периферию их фабульно-событийную сторону. В этой связи посмотрим, как Чехов работает с интонацией в небольшом произведении, в котором всего два героя.

Драматический этюд «Лебединая песня» (1887), имеющий подзаголовок «Калхас», позволяет сравнить средства передачи интонации в эпическом и драматическом типах текстов, потому что он представляет собой переделку рассказа «Калхас» (1886). В рассказе Чехов использует как прямые, так косвенные указатели на интонацию речи говорящего. С самого начала задается комедийный тон. На сцену выходит главный герой, профессиональный актер Светловидов, который облачен в костюм комического героя Калхаса, жреца, героя оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена». Автор оправдывает читательские ожидания, связанные с комическим персонажем. Акцентируется веселое настроение героя: «И комику стало весело. Он разразился пьяным, кашляющим смехом...» [С V, 389]. Затем речь героя незаметно переводится в другой интонационный регистр: комик уже не смеется, а «ворчит» [С V, 390, 391]. Смена интонаций значима, так как незаметно происходит внутренне-личностная переориентация героя. После того, как герой был показан в своем профессионально-ролевом облике, он как бы повторно представлен, но уже в личностном аспекте. Перед читателем оказывается уже не столько профессиональный актер, сколько усталый человек 58 лет. Автор так моделирует устную речь героя, чтобы возник двойной ракурс изображения и видения человека. Для этого используются интонации, разные по звучности (в диапазоне от крика до бормотания), тембральной и эмоциональной окраске: «*Крикнул он резким, не своим голосом*»; «*повторил отчаянным голосом комик*»; «выговорил комик, проводя ладонью по лбу и тяжело дыша»; «*бормотал обессиленный Калхас, протягивая к нему дрожащую руку*» [С V, 391-392] и т.д.

Как и в рассказе, в драматическом этюде прямые интонационные маркеры тоже есть: «...выходит из уборной и *хохочет*» [С XI, 207]; «*кричит*»; «*вскрикивает от ужаса и пятится назад*» [С XI, 208]; «*продолжает упавшим голосом*» [С XI, 211]; «*рыдает*»; «*живо*»; «*нетерпеливо*» [С XI, 212]. Сравнивая сходные по функции ремарки из эпиче-

ского и драматического текстов, можно сделать вывод о сокращении их числа в драматическом этюде. В рассказе безличный повествователь естественно выступает как комментатор происходящего, он же и обозначает и характеризует интонацию речи героя. Сравнение рассказа «Калхас» с драматическим этюдом «Лебединая песня» позволяет уловить их интонационное различие. Рассказ рассчитан на «внутреннее зрение» читателя, точнее – его внутреннюю речь. Этюд же создавался непосредственно для театра, для произнесения текста вслух, в расчете на актерские данные В. Н. Давыдова. Это существенное различие исходных установок обуславливает меру активности автора в тексте. В эпическом произведении она оказывается выше, чем в драматическом. Объяснить это можно в том числе и тем, что в случае с драматическим текстом у автора появляется такой «союзник», как актер, воплощающий на сцене авторский замысел и проявляющий свою творческую активность. Актер своими средствами будет передавать зрителю интонацию, поэтому можно минимизировать авторские указания на нее в тексте.

Чехов в «Лебединой песне» ставит своеобразный художественный эксперимент. Суть его можно раскрыть с помощью одной реплики комика Светловидова, сыгравшего бенефисный спектакль и всеми забытого в гримерной комнате после торжеств. Василий Васильич, проснувшись и придя в себя после бурного празднования бенефиса, говорит о том, что у него *«во рту двенадцать языков ночуют...»* [С XI, 207]. Эту вариацию фразеологизма («попасть в плен двенадцати языкам») можно понимать не только в переносном смысле, но и в прямом. Чехов использует прием расфразеологизации, то есть выпрямления переносного значения идиоматического выражения. Расфразеологизация появилась в арсенале выразительных средств писателя еще в ту пору, когда он сотрудничал с юмористическими изданиями. Например, в рассказе «Речь и ремешок» прецедентный фразеологизм «душа словно омылась» переоформляется так: «Душа наша мылась в его словах» [С I, 432]. Нарушение компонентного состава идиоматического выражения приводит к материализации переносного значения, к своеобразному овеществлению метафоры. Именно эта сторона важна для понимания смысла «Лебединой песни». Дело в том, что Светловидов, будучи опытным актером, действительно владеет множеством различных социально-профессиональных языков. Проявляются эти языки, прежде всего, на уровне интонационном. Актер девятнадцатого века должен был владеть определенным набором характеристических интонаций: сословных, профессиональных, возрастных, групповых, а также имитировать «голоса природы»: крики птиц, животных и т. д. Интересное свидетельство есть в мемуарах В. И. Лужского: «В “Трех сестрах” при поднятии занавеса, по замыслу К. С. Станиславского, поют птицы. На звуках этих обыкновенно стоял сам К. С. Станиславский, А. Л. Вишневский, И. М. Москвин, В. Ф. Грибунин, Н. Г. Александров и я, воркующий голубем. Антон Павлович прослушал все это обезьянство и, подойдя ко мне, сказал: “Послушайте, чудесно воркуете, только это же египетский голубь!”» [А. П. Чехов в воспоминаниях... 1986: 419].

В речи Светловидова, действительно, можно насчитать около дюжины интонаций, связанных с разными языками, воплощенных, прежде всего, в различных драматических ролях (например, язык Гамлета, Отелло и т. д.).

Базовых интонаций две: старика (гендерно-возрастная) и актера-комика (профессиональная). Одна интонация связана с обыденной жизнью героя, которому в этюде 68 лет (состарив героя на десять лет, по сравнению с персонажем рассказа, драматург тем самым усиливает «старческое» начало в интонационной палитре речи героя), другая интонация связана с его профессиональной деятельностью. Первая интонация относительно

статична и абсолютна, вторая же, интонация актера, динамична и релятивна, поскольку целиком связана с чужой речью и как бы не имеет своей собственной «территории». Важной особенностью этих двух интонаций является то, что подаются они не только прямо и непосредственно, но и инвертировано, как интонационные антонимы, в «зеркале» других. Интонация старика оттеняется интонацией молодого человека, которую передает шестидесятивосьмилетний актер. Светловидов в какой-то момент внутренне преображается. Он начинает играть себя самого, только молодого. Для актера – всё роль, в том числе и его собственная жизнь. Её можно проживать непосредственно, а можно переживать как специфическую роль. Как только он оказывается на сцене (а именно такая ситуация представлена в этюде), он тут же обращает свои слова в некое подобие речи персонажа. Собственная прошлая жизнь переживается Светловидовым двояко: и непосредственно, и опосредованно, по модели ролевого, сценического поведения. В последнем случае происходит самообъективация героя, отношение к себе как к Другому.

Н и к и т а И в а н ы ч. Вам, Василь Васильич, спать пора-с. (Интонация свидетельствует о том, что суфлер видит перед собой сейчас не актера, а пожилого, не вполне протрезвевшего человека. – А. К.).

С в е т л о в и д о в. Когда был молодым актером, когда только что начинал в самый пыл входить, помню – *полюбила одна меня за мою игру... Изящна, стройна, как тополь, молода, невинна, чиста и пламенна, как летняя заря!* [С XI, 211].

В данном фрагменте на интонационном уровне присутствует двойная рефлексия: Светловидов-старик играет Светловидова, молодого актера, который играет героя-любовника, выступая в амплуа *jeune premier*. Слова, которые произносит герой, по тону и вкусу напоминают слова какой-то роли. Рассказ о своей жизни Светловидов строит по театральной модели. При этом часть фразы очень похожа на перефразировку известной реплики из «Отелло» Шекспира: «Она его за муки полюбила, а он ее за состраданье к ним». Ср. с более явной вариацией этого мотива в «Душечке»: «В конце концов *несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила*» [С X, 103]. Жизнь Светловидова – это не только сыгранные, но и несыгранные им роли, ставшие неотъемлемой частью его личности. Таким образом, на уровне аллюзий рождается взаимообратимость и взаимопроницаемость двух сфер: жизни и театра. Театр – это жизнь, а жизнь – это театр. Эта мысль, известная едва ли не со времен Шекспира, по-новому раскрывается и передается в тексте «Лебединой песни».

Интонационным антонимом комедийной интонации, очевидно, является трагедийная. Как в современном старике раскрывается живущий в нем подспудно «молодой актер», так и в комике потаенно живет трагик. Показательно, что комик Светловидов цитирует преимущественно трагедии, а не комедии: тут и «Борис Годунов», и «Отелло», и «Король Лир», и «Гамлет». А если и вспоминается комедия («Горе от ума»), то из нее цитируется не комическая фраза, а заключительная, драматическая: «Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук...» Инвертированность художественного мира драматического этюда состоит в том, что мироощущение героя принципиально не совпадает с его актерской реальностью, драма человека, подводящего итоги своей жизни, исполняющего свою «лебединую песню», подается на скрытом смеховом, «опереточном» фоне.

Стоит отметить еще одну инверсию, данную на уровне социально-ролевым. Самозванец – царевич, Лир – король, Гамлет – принц, Отелло – дож. Это роли Светловидова не столько реальные, сколько потенциальные, отнесенные в неопределенное прошлое актера. В тексте этюда нет ни слова о том, что он в самом деле исполнял их на сцене. Ско-

рее всего, это желанные роли, которые Светловидов хотел бы сыграть. Традиционный романтический конфликт мечты и действительности обретает в этюде драматический характер: «Разыгрывал шутов, зубоскалов, паясничал, развращал умы, а ведь какой художник был, какой талант!» [С XI, 212]. Напомним, что и перед зрителем Светловидов стоит в костюме комического опереточного персонажа. Как в старческих интонациях героя задана редуцированная интонация молодости, так и трагедийные речи героя лишены чистоты тона: в них где-то на уровне обертона присутствует комический компонент как отголосок настоящего амплуа старого актера. Антитетичность желанного и реального в жизни героя передает и актерский псевдоним, скрывающий человека своеобразной маской, которая приросла к лицу, заместив его неким знаком. Очевидно, что фамилия-псевдоним «Светловидов» больше подходит для актера, играющего «высокие», героические роли, а не низкие, комические.

Комические интонации связаны с внешне-ролевой данностью героя («я-для-других», в терминологии М. М. Бахтина). Тона трагика и старого человека связаны с внутренне-личностной заданностью («я-для-себя»). Расхождение этих начал и обуславливает внутренний конфликт в душе героя.

Роль своеобразного камертона в драматическом этюде выполняет заглавие произведения. Лебединая песня – это синоним прощания с жизнью, ощущение близкого предвещения смерти. Но ведь у произведения два названия. Второе дано в форме подзаголовка – «Калхас», который отсылает читателя к комическому жанру оперетты. Таким образом, комическое и трагическое, смеховое и слезное оказываются неразрывно связанными.

Из общего контекста цитируемых комиком произведений выбиваются два, герои которых являются людьми зрелого возраста, то есть в возрастном плане близки шестидесятивосьмилетнему Светловидову. Во-первых, это король Лир, во-вторых, Кочубей из поэмы Пушкина «Полтава». В этюде актер цитирует отрывок из второй песни поэмы – «Тиха украинская ночь...» Для смысла «Лебединой песни» важен не только отрывок, который непосредственно цитируется, но и та часть, которая следует за ним. Она является своего рода указателем скрытого настроения героя. Зритель должен добыть сокровенный смысл из диалогического соотношения текста данного и скрытого, следующего за тем, что цитируется героем. В «Полтаве» лирическое описание украинской ночи переходит в трагические размышления Кочубея о близкой смерти, в его лебединую песню:

Завтра казнь. Но без боязни  
Он мыслит об ужасной казни;  
О жизни не жалеет он.  
Что смерть ему? желанный сон [Пушкин 1948: 39].

С помощью известных классических произведений Чеховым создается «внетекстовый интонационный контекст» (М. М. Бахтин), который позволяет сделать произведение разнотонным и создать впечатление многоголосия.

Речь героя строится на постоянной смене интонаций. То, что в одном случае находится на первом плане, в другом отходит на второй, но при этом не исчезает до конца. То, что однажды звучало как *forte*, в другой раз может оказаться всего лишь отзвуком. Так, комическая составляющая всегда то явно, то скрыто присутствует в речи героя. Знаком ее неустранимости является костюм комического героя из оперетты Оффенбаха.

Сложность интонационных переходов и комбинаций обусловлена, помимо прочего, еще и очевидной метатеатральностью этюда. Так, в сцене из «Гамлета» возникает целая череда преломлений, увеличивающаяся с течением времени. Современный актер

играет шестидесятивосьмилетнего актера позапрошлого века, который играет молодого актера, который играет Гамлета, который, в свою очередь, в сцене с флейтой играет полусумасшедшего.

Этюд «Лебединая песня» позволяет увидеть, как Чеховым подготавливался поворот в драматургии, связанный не в последнюю очередь с интонационным аспектом. Интонация по своей природе требует вербализации, для нее необходим носитель, то есть слово, в котором она воплощается. Одно из революционных художественных открытий Чехова-драматурга заключается в том, что он сделал необязательной вербальность интонации. Для того чтобы это произошло, надо было заменить слово чем-то другим, что бы передавало интонацию другими средствами. В этом случае она наличествует в новой форме, кодируется на ином типе «носителя». Преодоление вербальной природы интонации в драматургии Чехова усиливало все то, что раньше оставалось на периферии внимания драматургов: костюм, позы, жесты, мимику актеров, декорации, режиссерскую партитуру, звуковой ряд спектакля (шумовые эффекты, «посторонние» звуки, вроде того же птичьего пения и т. д.). Естественно, что и обычная словесная интонация не отвергалась автором, но при этом менялась ее функция и смысловая нагрузка.

Интонация в этюде не только выражается, но и обозначается с помощью несловесных средств, с помощью символа, знака, указателя. Одним из «заместителей слова» такого рода в «Лебединой песне» является костюм. Вспомним странные и непонятные для актеров Художественного театра замечания Чехова о костюмах героев. Так, «клетчатые панталоны и дырявые башмаки» Тригорина, по мнению Чехова, необходимая и достаточная характеристика для понимания и воспроизведения этого героя. Примеры легко продолжить. В «Вишневом саде» это желтые ботинки Лопухина, сапоги со скрипом Епиходова, «не те брючки» Гаева и т. д. В прозе Чехова – быть может, благодаря незаконченности произведения – остался «незамаскированным» один яркий пример. В рассказе «Шульц» мальчик-гимназист видит идущего впереди себя учителя математики Сергея Семеновича, «в цилиндре и в высоких кожаных калошах, солидных на вид и которые, как кажется, строго и неумолимо скребут по тротуару». Безличный повествователь размышляет о том, думал ли сапожник, шивший их, «что они будут так хорошо выражать характер человека, который их теперь носит?» [С IX, 343]. Все это не только детали внешнего облика, но и, как ни покажется странным, скрытые интонационные камертоны для речи героев. Костюм в «Лебединой песне» выступает как невербальная форма коррекции интонации. Героическая и лирико-патетическая тональности монологов Светловидова во многом нивелируются его комическим костюмом. Слова Отелло или Гамлета произносит герой, одетый в костюм Калхаса. Тем самым создается особая преломляющая среда, снижающая и трагедирующая «высокие тексты». В рассказе об этом автор настойчиво напоминает читателю с помощью номинации героя. В ремарках повествователя он именуется постоянно Калхасом, комиком и лишь один раз стариком.

Таким образом, Чехов с помощью интонации создает внутреннее напряжение и динамику, которые противостоят внешне-событийной статике, ведь на фабульном уровне в этюде почти ничего не происходит. Подлинное движение переносится на речевой уровень, на уровень переживаний, эмоций, чувств. Так будет и в поздних крупных драматических произведениях писателя. Интонационная многоплановость драматического этюда микширует его фактическое одноголосье, связанное с тем, что «Лебединая песня» является почти что монологом. Интонационная комбинаторика – одно из средств, которое создает глубину художественного мира произведения, его смысловую перспективу.



## Литература

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 735 с.

*Бахтин М. М.* (под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.

*Гинзбург Л. Я.* О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. 224 с.

*Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982. 160 с.

*Пушкин А. С.* Полтава // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 5. 1948. С. 15-67.

*Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. 541 с.

## Яшино удовольствие: молодой лакей в комедии А. П. Чехова «Вишнёвый сад»

В пьесе Чехова «Вишнёвый сад» не только каждый герой сам по себе, в своём коконе привычных забот и беззаботностей, сна и яви, страстей и привычек, словес и жестов («Каждый носит в себе свою драму» [Скафтымов 2007: 377])... В странной комедии читателю представляется полифоническое (имея в виду не бахтинское, но собственно музыковедческое понятие) соединение едва заметно сменяющих друг друга, разных мелодических голосов, разных самостоятельных переживаний, субъектами которых являются персонажи с кругом своих привычных представлений о жизни, о привязанностях, о страдании и удовольствии...

Есть взгляд на мир Ермолая Лопахина, последовательный, простоватый, исполненный нежной любви к Раневской... С ним диссонирует отстранённый взгляд самой Любви Андреевны: Вишнёвый сад – неприкосновенная часть её рассеянной жизни, её страсти, её души, одновременно принадлежащей парижскому другу-мучителю... Для Гаева это добрый, давний символ его сентиментально привычного, инфантильного обихода... Есть исступленно-хозяйственный и горестный взгляд потерянной Вари, хранительницы связки ключей от домашних служб... Есть прекраснотушный и многословно-обличительный взгляд Пети Трофимова, а потом и примкнувшей к нему, окрылённой его пафосными речами юной Ани... Есть взгляд дряхлого Фирса, по правде сказать, единственного неумолимого хранителя фамильных преданий. На нём в самом деле держится весь господский мир (он прав, говоря о себе: «Один на весь дом»).

Нет только авторитетом драматурга заданного и удостоверенного взгляда на главное действие-событие, связанное с судьбой громадного (в масштабах бескрайней России) Вишнёвого сада. Читатель испытывается разными голосами персонажей, разными точками зрения на происходящее...

И среди грустных, несуразных, по-детски наивных, невыразимо волнующих и безысходных взглядов, – один совершенно безразличный к совершающимся на сцене событиям, да к тому же ещё и исполненный брезгливой насмешки. Это взгляд на происходящее «молодого лакея» Яши...

Фирс – тот просто «лакей» (в списке действующих лиц), «старик 87 лет». Яша – «молодой лакей». Ему ещё расти и расти... О Яше написано много. Обычные оценки – хам, циник, подлец («В а р я. Видела подлеца» [С XIII, 201]) ... Наперед соглашаясь с подобными аттестациями, попробуем пристальнее взглянуть на этот тщательно воссозданный Чеховым феномен. Что позволяет Яше уверенно держаться на плаву жизни? Какую роль отводит ему автор в сюжете комедии? Отчего явно неполон без него мир чеховского Вишнёвого сада?

Яша тоже, как и Раневская, возвращается на свою родину. Его тоже не было здесь лет пять. Он родом отсюда, из мира Вишнёвого сада. Здесь ждёт его мать... Яша появляется на сцене с пледом и дорожной сумочкой. Оба предмета предназначены для его хозяйки, Любви Андреевны. Ему, по законам комедии положений, тут же встречается здешняя горничная Дуняша. Первая ремарка, характеризующая Яшу, вполне соответствует его статусу лакея, прислуживающего главной хозяйке этого дома: «идёт через сцену, деликатно». Он обучен обходительно и учтиво исполнять свои обязанности. Дуняша, привлекая к себе его внимание, искательно заговаривает с ним: «Дуняша, Фёдора Козоедова

дочь. Вы не помните!». И Яша торопливо «оглядывается и обнимает её»: «Гм... Огурчик!». Дуняша от внезапности «вскрикивает и роняет блюдечко. Яша быстро уходит» [С XIII, 202]. Вот и вся первая с ним сцена. Длится считанные секунды и вносит в пьесу отчётливое комедийное ожидание.

Второй и последний раз в этом же акте Яша появится уже на продолжительное время. Он придёт вместе с Варей и долго, молча, почтительно будет находиться, как и положено ему, подле Раневской. При нём она порвёт сохранённые Варей телеграммы из Парижа. При нём разразится Гаев высокопарным монологом, обращённым к «дорогому, многоуважаемому шкафу». В нужный момент Яша подаст Любове Андреевне необходимые ей лекарства, которые весело перехватит у него и целой горстью выпьет Симеонов-Пищик. Реплика: «Все смеются». Стало быть, со всеми и Яша. Общий смех расслабляет молодого лакея, и он позволяет себе нейтрально-сниходительную реплику в адрес дряхлого Фирса: «Преклонный возраст» [С XIII, 208]. Уходя, Лопахин прощается со всеми и ему, Яше, так же как и Фирсу, подаёт руку [С XIII, 209].

И снова Яша молча участвует во всём происходящем: при нём за глаза Гаев именуется Лопахина «хамом» и тут же презрительно оговаривается: «это Варин женишок» [С XIII, 209]. При нём же Гаев и Раневская в умилении припоминают, чем были для них и остаются этот дом и этот сад. Потом внезапно объявляется Петя Трофимов, Раневская не скрывает своих впечатлений: Петя подурнел и постарел, сам Петя с этим соглашается: «Меня в вагоне одна баба назвала так: облезлый барин» [С XIII, 211]. Все эти сцены домашних откровений разворачиваются в присутствии Яши. Он по-своему, в меру своих представлений о мире человеческих отношений, впитывает и переваривает все разговоры, признания, оценки...

Утомлённая долгой дорогой Раневская, простодушный Петя, настырный Пищик и старый верный Фирс уходят. На сцене – Гаев, Варя и Яша. Гаев с присущей ему бесцеремонной непосредственностью брезгливо роняет в адрес Яши: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет». И в ответ на эту нежданную обиду Яша «с усмешкой» замечает ему: «А вы, Леонид Андрейч, всё такой же, как были» [С XIII, 211].

Варя спохватывается, обращаясь к Яше: «Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться...» Яша решительно отрезает: «Бог с ней совсем!» «Ах, бесстыдник!» – вырывается у Вари. Но Яша непреклонен: уходя, он роняет: «Очень нужно. Могла бы и завтра прийти» [С XIII, 212]. Яшин портрет вполне прояснён. Новых красок к нему автор уже не добавит: он таков, каким себя здесь показал. И прежде всего в отношении к своей матери... Никаких полутонов!

Но активное присутствие Яши в мире обитателей Вишнёвого сада продолжается... Во втором действии он уже расслаблен, нехотя наслаждается жизнью, отдыхает, подпевает Епиходову: «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» [С XIII, 216], курит сигару, развлекается, ласкает и целует Дуняшу, сниходительно произносит разные претенциозно-нелепые сентенции (например: «ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная»).... Приближаются господа, и он быстро отсылает от себя подальше восплававшую к нему страстью Дуняшу и очень ненадолго остаётся на сцене с Раневской, Гаевым и Лопахиным [С XIII, 217]. В отношении к своей хозяйке он услужлив: подбирает рассыпанные ею монеты со всей приличествующей лакею предупредительностью. Вслед за этим Раневская сокрушённо сетует на бестолковую жизнь, которую ведёт Гаев: «Зачем так много пить, Лёня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить? Сегодня в ресторане ты говорил опять много и всё некстати». «Я неисправим, – соглашается Гаев, – это очевидно...» И тут же раздражённо реагирует на неуместное в

этом разговоре присутствие Яши: «Что такое, постоянно вертишься перед глазами...» Яша в ответ уже дерзко смеётся: «Я не могу без смеха вашего голоса слышать». Это признание сквозь смех он адресует Гаеву. Раневская соглашается с братом: «Уходите, Яша, ступайте». Яша отдаёт ей кошелёк, «едва удерживается от смеха» и уходит [С XIII, 218]... до третьего действия...

Кстати, давно замечено: Яша – самый смешливый в мире «Вишнёвого сада». Яша больше всех смеётся и усмехается в пьесе [Скафтымов 2007: 376-377; Доманский 2014: 63]. В третьем, самом тревожном и смятенном действии Яша появится лишь затем, чтобы, «едва удерживаясь от смеха», сообщить, что нескладный «Епиходов биллиардный кий сломал!..» [С XIII, 233]. И спустя короткое время он опять входит в гостиную, чтоб поглазеть на господские танцы да невзначай, от скуки, нагрубить Фирсу: «Надоел ты, дед. *(Зевает.)* Хоть бы ты поскорее подох» [С XIII, 236]...

Смешливость чуть было его не подводит. В напряжённой ситуации, когда все в тревоге ждут вестей с аукциона, за сценой, на кухне, объявляется какой-то человек и сообщает, что вишнёвый сад уже продан. Любовь Андреевна близка к обмороку: «Я сейчас умру. Подите, Яша, узнайте, кому продано». И презирующий своих странных, нелепых господ (но и в то же время зависящий от них) Яша замечает в ответ, что сообщивший весть старик давно ушёл. И тут следует совершенно неожиданная ремарка: «Смеётся». Раневская «с лёгкой досадой» вопрошает: «Ну, чему вы смеётесь? Чему рады?». И Яша вынужден как-то более или менее привычно и прилично мотивировать свой неуместно прорвавшийся смех. Он быстро находится и в оправдание себе изрекает первое, что приходит на ум: «Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья» [С XIII, 236].

Смех Яши знаменателен. Это его самая непосредственная реакция на нелепую, на преуморительную жизнь обитателей дома и сада. Он от души смеётся, глядя на их чудачества, на курьёзные обстоятельства: толпятся, танцуют, волнуются, ждут очень важных для себя известий, а тут какой-то старик объявился, мимоходом что-то такое сказал, сам не ведая о том, сильно их перепугал и... исчез, растворился, давно ушёл, не найти его теперь, как ни старайтесь! Не смешно разве? Кому как, а Яша смеётся! Яше хорошо, он доволен: не жизнь, а потеха...

В третьем же действии наступает ответственный момент, от которого зависит завтрашний день Яши. Он прекрасно это понимает и в тонах предельной вежливости («Позвольте обратиться к вам с просьбой, будьте так добры!») адресует Раневской заветную просьбу взять его, если случится, обратно в Париж: «здесь мне оставаться положительно невозможно» [С XIII, 236]. Далее он признаётся, «оглядываясь, вполголоса» и доверительно проясняя мотивы своей горячего желания: «страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут ещё Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова» [С XIII, 236-237]. Раневскую уводит на вальс Симеонов-Пишик. Просьбу Яши она оставляет без ответа. Но Яша удовлетворён, свою госпожу он хорошо изучил, просьба ею услышана, и он «тихо напевает» популярный трогательный романс: «Поймёшь ли ты души моей волнение...» Зевай, привычно реагирует на простодушный восторг Дуняши: «Невежество» [С XIII, 237] – и уйдёт со сцены. Главное дело им сделано: про Париж он ей сказал. Ура!

Яша многозначительно объявится к финалу третьего действия. Мы скорее всего не увидим, но услышим его благодаря очень важной авторской ремарке... Бильярд в этом доме – самое стойкое, сильное увлечение Гаева. Про это пристрастие его прекрасно знают все близкие. Игровые бильярдные словосочетания стали неизменным крылатым

аккомпанементом его речи<sup>269</sup>. Сама пластика Леонида Андреевича в моменты волнения выдаёт в нём бильярдного игрока: «Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде» [С XIII, 203]. И когда в отсутствие Гаева конторщик Епиходов принимается играть в эту самую хозяйскую игру и ломает при этом кий, Варя возмущена: «Кто ему позволил на бильярде играть?» [С XIII, 233], не его, мол, это привилегия!

И вот вслед за Лопахиным после аукциона, на котором вишнёвый сад был продан, появляется в доме растерянный, обескураженный Гаев. Он в слезах, он беспомощно плачет, он не находит слов... И вдруг – самая зловещая в этой комедии ремарка: «Дверь в бильярдную открыта; слышен стук шаров и голос Яши: “Семь и восемнадцать!” У Гаева меняется выражение, он уже не плачет». И следует реплика огорошенного Леонида Андреевича: «Устал я ужасно. Дашь мне, Фирс, переодеться. (*Уходит к себе через залу, за ним Фирс.*)» [С XIII, 239]. Потерян дом, потерян сад, всё враз утрачено. Он страдает. А тут ещё удар! Да какой! Самый для него в этой ситуации чувствительный, ошеломляющий! До него доносится «стук шаров и голос Яши». Голос крайне неприятного ему лакея. И этот человек победительно занял его родную «бильярдную», самозабвенно увлечён его игрой, вошёл в азарт и даже не слышит его возвращения... Гаев убит: он устал «ужасно». Яша – в полной силе.

В четвёртом действии два победителя: один – Лопахин, смущённый и даже раздавленный своей победой, другой – тихо ликующий Яша. Он усердно служит Лопахину: «держит поднос со стаканчиками, налитыми шампанским», комментирует происходящее (с прежними хозяевами вишнёвого сада прощаются мужики) и призывает Лопахина разделить с ним его пронизательно-презрительную оценку: «Простой народ прощаться пришёл. Я такого мнения, Ермолай Алексеич, народ добрый, но мало понимает». Лопахин убеждается в том, что Раневская и Гаев пренебрегают его просьбой выпить «по стаканчику на прощанье», и сокрушённо предлагает: «Выпей, Яша, хоть ты» [С XIII, 242]. Яша пьёт с удовольствием, но тут же позволяет себе заметить: «Это шампанское не настоящее, могу вас уверить». Уж кому-кому, а ему, искущённому парижанину, известен вкус настоящего шампанского! Лопахин оправдывается: «Восемь рублей бутылка», а потом, после паузы, переводит разговор на другую тему: «Холодно здесь чертовски». И следует забавная реакция Яши на это замечание и на всю сложившуюся ситуацию. Яша поддерживает разговор с Лопахиным и объясняет: «Не топили сегодня, всё равно уезжаем». Ремарка: «Смеётся». Предлога для смеха вроде бы нет, и Лопахину, разумеется, смех этот кажется странным и нелепым: «Что ты?» И вырывается откровенный, чистосердечный ответ лакея: «От удовольствия» [С XIII, 243].

Обстоятельства складываются великолепно. Он очень скоро вместе со своей госпожой вновь отправляется в Париж. Работа привычная и несложная. Хозяйка вежливая и сговорчивая. Жизнь при ней сытая. Лакей Яша – в полном удовольствии... Аня спросит у него, отправлен ли в больницу Фирс. Яша ответит уклончиво: «Я утром говорил. Отправили, надо думать». Аня с тем же вопросом обращается к Епиходову, и Яша на это позволяет себе ворчливо и дерзко обидеться: «Утром я говорил Егору. Что ж спрашивать по десяти раз!» Варя напомнит Яше про мать, которая на этот раз пришла проститься с ним. Яшино отношение к родительнице остаётся прежним: «Я ш а (*машет рукой*). Выводят только из терпения» [С XIII, 246].

<sup>269</sup> Исполнителю роли Гаева А. П. Чехов настоятельно рекомендовал прислушиваться, «как играют на бильярде», записывать «побольше бильярдных терминов» и т. п. [П XI, 273].



Дуняша пробует завязать с ним прощальный разговор. Оставшись с Яшей наедине, она «плачет и бросается ему на шею». На это Яша отвечает вполне откровенным и отстранённым от неё монологом: «Что ж плакать? (*Пьёт шампанское.*) Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже как-то не верится. Вив ла Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить... ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество – будет с меня. (*Пьёт шампанское.*) Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать» [С XIII, 247]. В этих словах лакея нескрываемая радость от одной мысли о возвращении в «просвещённую» жизнь, противоположную здешнему «невежеству», и – попутно – назидательный укор девушке, забывшей здесь с ним обо всех приличиях... Для Яши сон и явь, мечта и реальность удачно совмещаются.

«Существо чеховского конфликта» определяется А. П. Скафтымовым «как противоречие между данным и желанным», «несоответствие между тем, что человек имеет и к чему он стремится», как «разрыв между желанным и реальным существованием человека» [Скафтымов 2007: 377]. Это конфликтное напряжение охватывает судьбы всех персонажей «Вишнёвого сада». Всех, кроме Яши. Последний, в отличие от остальных, на наших глазах в полной мере достигает желанного. Он предвкушает своё счастье. Он **уже** счастлив до такой степени, что самому «даже как-то не верится». Весельчак, насмешник и жизнелюбец Яша позволяет себе быть наставительно и рассудительно строгим, впадает в нравоучительный пафос.

Яша занят своими делами, «хлопочет около чемоданов, тихо напевает», не обращает внимания на очередную надоедливую реплику в его адрес Гаева: «От кого это селёдкой пахнет!» [С XIII, 247]. Мгновенное замешательство возникнет, когда Лопухин обнаружит, что все стаканчики с шампанским пусты, и скажет в его адрес: «Это называется вылакать...» [С XIII, 250]. Яша на короткое время уйдёт со сцены, побуждаемый Раневской, которая пробует оставить наедине Лопухина с Варей для объяснения. И в последний раз он вернётся на сцену вместе с прочей прислугой, бросит «с презрением» привычную уже реплику свою «Невежество...» в адрес Епиходова и вовсе скроется с наших глаз перед самым финалом. Скроется удовлетворённый, счастливый, ликующий...

Яша презирает всех, включая и собственную мать<sup>270</sup>. Автор не оставляет ему ни малейших шансов на возможное оправдание. Но (это, пожалуй, самое главное!) Яша и не нуждается ни в чьих оправданиях. Он живёт себе по хорошо усвоенным и отлаженным правилам, по-лакейски брезгливо насмехаясь над странными (сегодня бы сказали «неоделанными») хозяевами... Он откровенно презирает господина Гаева. Он с уважительным снисхождением относится к новому хозяину вишнёвого сада Лопухину. Потешает Яшу и нескладный конторщик Епиходов. Его многие «лишние» в этой жизни откровенно удручают, и он старается, ими попользовавшись, от них избавиться (Дуняша), отворотиться (собственная мать). Мимоходом обрекает на гибель Фирса... Слезы, вздохи, смущение, отчаяние, негодование? Яша: «Ведите себя прилично, тогда не будете плакать» [С XIII, 247]. Сплав вероломного лицемерия и безграничной, самоупоённой пошлости...

В комедии Чехова Яша смеётся, можно сказать, последним... Он ощущает своё превосходство над всеми, кто его окружает... Смех лакея Яши – смех по причине предчувствуемого им нового парижского восторга-удовольствия и вообще удачно складывающейся сладкой жизни. Он на вершине блаженства.

<sup>270</sup> Мотив отречения от матери в русской классической драматургии восходит к финалу комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» (Митрофан: «Да отвязьжись, матушка, как навязалась...»).

Яша очень нужен Чехову-драматургу. Без него мир Вишнёвого сада неполон, не имеет очевидного, обозримого будущего... А с ним у мира просматривается некая конкретная перспектива. Заключается она не только и даже не столько в прекраснодушных восклицаниях Ани и Пети: «Прощай, старая жизнь!» и «Здравствуй, новая жизнь!» [С XIII, 253]. С этими молодыми людьми всё как в тумане. Что их ждёт за порогом пьесы? Бог весть. Разные времена отвечали на этот вопрос по-разному в зависимости от ожиданий и предчувствий сменяющих друг друга исторических эпох... А вот с тихим, в меру деликатным, по видимости услужливым, в себе уверенным и всех своих целей в уверенности своей достигающим Яшей всё иначе.

Яшу тяготит и раздражает материнское внимание. Это свойство его природы, дважды многозначительно подчёркнутое драматургом, очень симптоматично. У него нет корней, нет любви ни к кому, нет никаких естественных привязанностей. Ни к кому, кроме себя. Входит в силу человек беспамятный, без роду без племени, бесстрастный и недалёкий моралист, отчаянный враг всяческого «невежества»...

Таков мир в представлениях автора «Вишнёвого сада». Здесь отчётливо предчувствие смены важнейших исторических, а вместе социально-нравственных ценностных основ: уверенный в себе и не скрывающий своей брезгливости в отношении к другим молодой лакей берёт себе право возрасти-возвыситься над своими нелепыми, нескладными и потешными, как ему видится, хозяевами<sup>272</sup>... Зловещая перспектива.

Автор пьесы даёт предполагаемому читателю / зрителю возможность ощутить драму России – драму Вишнёвого Сада глазами разных персонажей, ни в коем случае не исключая и Яшиного взгляда. Мало того, в комедии Чехова есть предощущение и такого разворота событий, когда Яшино возвышение становится неминуемым и безостановочным: «Здесь не по мне, не могу жить... ничего не поделаешь».

Отдельная тема – отношение к чеховской пьесе читателей, зрителей, литературоведов, режиссёров Яшиного масштаба жизнечувствования. Подобные истолкователи всегда давали и дают себе волю посмеяться над «уходящим дворянством» – бесполезными, непрактичными, нежизнеспособными помещиками и нелепо спешащим им на выручку, а потом и на смену купцом-приобретателем. Не говоря уж о Пете Трофимове и его юной прозелитке, олицетворяющих, мол, завтрашний день России... Комедия да и только!

## Литература

*Доманский Ю. В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.

*Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. 536 с.

*Турков А. М.* Чехов и его время. М.: Гелиос, 2003. 463 с.

<sup>271</sup> «О многом задумывался Чехов в «Вишнёвом саде», настолько о многом и так глубоко, что теперь в этой «грациозной, кружевной картине», если вспомнить выражение Вл. И. Немировича-Данченко, для нас порой проступают черты важных исторических процессов» [Турков 2003: 441].

## «Вишнёвый сад». Раневская: воспоминания

Обращаясь к «Вишневому саду», А. П. Скафтымов особенно резко противостоял замечаниям о том, что в пьесе Чехова нет «ни идеологической, ни стилистической определенности и целостности» [Скафтымов 2007:308]. Он был глубоко убежден в том, что каждая деталь, лишь кажущаяся ненужной, имеет свой смысл в художественном целом чеховского текста. Это без сомнения может быть распространено на все творчество писателя. Сам А. П. Чехов выразил мысль о том, что истинно художественному творению свойственна максимальная подобранность деталей, делающая текст законченным и совершенным. Он вложил ее в уста маляру Редьке, герою повести «Моя жизнь», которому Клеопатра читала Островского и Гоголя:

«Пьесы привлекали его и содержанием, и моралью, и своею сложною искусною постройкой, и он удивлялся *ему*, никогда не называя *его* по фамилии:

– Как это он ловко всё пригнал к месту!» [С IX, 272].

Естественно, что представления А. П. Чехова об искусстве должны были воплотиться в его творениях. Поэтому в них не может быть стилистической неопределенности, в чем был абсолютно уверен А. П. Скафтымов. «Сложная искусная постройка» чеховских текстов требует поиска единиц, заряженных смыслом, порожденным их местом в системе целого. Попытку такого анализа «Вишневого сада» мы хотим предложить в настоящей статье. Направление нашего исследования будет задано темой воспоминаний или, точнее, темой памяти Раневской.

По возвращении Раневской ее домочадцы по-разному относятся к тому, что она может или должна что-то вспомнить. Так, Аня и Варя думают о том, что Раневской не избежать воспоминаний о смерти Гриши. Гаева же очень беспокоит, не забыла ли его сестра аллею в саду. Аня и Варя, казалось бы, одинаково относятся к тому, что Раневская должна вспомнить гибель Гриши: они не хотят ее травмировать. Но несомненно лишь то, что будоражить память Раневской не хочет Варя. Она «не велела» будить Петю, как говорит Дуняша и сама Варя: «*Я приказала его не будить*» [С XIII, 202]. Реплика Вари – реакция на слова Ани о том, что надо бы предупредить Раневскую о присутствии в имени Пети. Аня, по-видимому, вовсе не думала о том, что нужно отдалить встречу. Более того, она размышляла о том, как она скажется на Раневской. Узнав от Дуняши о присутствии Пети, Аня лишь через некоторое время вспоминает трагическую историю семьи, свои слова произносит «задумчиво»: «Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик. Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки... (*Вздрагивает.*) Как я ее понимаю, если бы она знала!» [С XIII, 202]. Аня не просто печалится, но задумывается о череде семейных бед, о трагедии матери. После этих слов следует пауза. Аня думает о встрече Раневской с Петей. Но дело не в том, что она боится за ее нервы: тогда не было бы задумчивости, не было бы паузы. Следующая после паузы реплика – «А Петя Трофимов был учителем Гриши, он может напомнить...» [С XIII, 202] – прерывается: входит Фирс, говорит, что «барыня здесь будут кушать» [С XIII, 203], и Аня замолкает. О чем ее мысли, действительно ли она не хочет, чтобы мать вспомнила трагедию? Какое значение имеет глагол «мочь» – выражает ли он вероятность осуществления действия (объективная модальность) или способность Пети его осуществить в оценке Ани (субъективная модальность)? И какова эта оценка – отрицательная – опасение – или нет?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять, что ощутила Аня, представив себе, как мать после гибели Гриши покинула дом. После слов «ушла, ушла без оглядки» Аня «вздрагивает» и говорит, что очень хорошо понимает мать. Она как бы испытывает на себе то, что пережила Раневская, покидая дом. Что же должна была ощутить, по предствлениям Ани, Раневская? Какие ощущения заставляют Аню вздрогнуть?

Для Раневской тогда закончилась жизнь дома и началась жизнь в дороге. Такую жизнь в «Вишневом саде» ведут героини-скитальцы, не имеющие или теряющие дом – и как место постоянной жизни, и как своих родных и близких, семью. Из реплик героев видны признаки жизни в дороге. Так, слова Пети показывают, что скиталец несвободен, зависит от судьбы, страдает от болезней, душевной тревоги, зимнего холода: «Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и – куда только судьба не гоняла меня...» [С XIII, 228] В Париже, где оказалась Раневская, «холодно, снег» [С XIII, 201]. Холод, непогода – постоянный признак жизни-дороги. Тепло – знак Дома. Это очевидно, когда Лопехин говорит, что в доме «холодно <...> чертовски», а Яша объясняет: «Не топили сегодня, все равно уезжаем» [С XIII, 243].

Отправляясь за матерью, Аня все время ощущает холод – и по дороге в Париж («Выехала я на Страстной неделе, тогда было холодно» [С XIII, 201]), и в Париже, и на пути обратно («Я не спала в дороге <...> теперь озябла очень» [С XIII, 200]).

Что испытывают герои, столкнувшись с дорожной жизнью, показывает сцена с Прохожим. Особенно показательно состояние Вари. Его фиксируют две ремарки: «испугалась, вскрикивает» и «испуганная». В первой последовательность глаголов совершенного и несовершенного вида показывает мгновенное, неожиданное воздействие и видимую реакцию на него. Вторая ремарка показывает, что, «несмотря на то, что с момента пика испуга Вари прошло какое-то время <...>, она все еще в состоянии испуга» [Доманский 2014: 102]. Испуг не проходит и позже: «Напугал он меня. Сердце так и стучит» [С XIII, 227]. Ю. В. Доманский, обращая внимание на нетрадиционную форму ремарки «испуганная», пишет, что она соответствует крайне необычной ситуации. Варин испуг – это не боязнь чего-то конкретного. Варя «пугается <...> в принципе; пугается мира, пугается людей, пугается себя» [Доманский 2014: 104]. Этот испуг «в принципе» продиктован состоянием мира, человеческим скитальчеством. После необычной ремарки первые слова Вари – «Я уйду... я уйду...» [С XIII, 226]. Едва ли это обещание уйти в ответ на расточительство Раневской: Варю сложно заподозрить в угрозах в ее адрес. Слова Вари – предчувствие или даже прозрение того, что ее ожидает – утрата Дома, вечная дорога. В первом действии она мечтала ходить по святым местам. Но ее ждет путь к неким Рагулиным. Фамилия вызывает ассоциации, связанные с чертовщиной, что согласуется со словами Лопехина, ощутившего перед отъездом «чертовский» холод.

Таким образом, во время появления Прохожего на Варю пахнуло реальной жизнью-дорогой, что вызвало состояние постоянной тревоги. Неожиданное столкновение с дорогой – страшной и холодной – имеет соответствующие видимые проявления. Их фиксируют однотипные ремарки «вскрикивает», «вздрагивает». Все это объясняет, что могла ощутить Аня, понимая страшный момент в жизни матери, вживаясь в ситуацию. Как Варя вскрикивает, так Аня вздрагивает – от холода и от страха дороги-жизни.

Ане нужно вернуть мать домой. А Раневская должна вернуться из жизни-дороги к жизни дома. Помочь в этом должны воспоминания.

О своем бегстве из дома Раневская говорит так: «Я <...> бежала, себя не помня» [С XIII, 220]. Фразеологизм «не помнить себя» имеет значение «приходить в исступление, терять рассудок». Такой смысл вкладывает в свои слова Раневская. Однако они приобре-

тают глубинный смысл, основанный на буквальном значении: Раневская действительно забывает себя – свой статус (она мать, хозяйка имения, принадлежащего не только ей) и необходимость нравственного контроля.

Приезд Раневской домой должен предполагать, что она «вспомнит себя». Выход из состояния беспамятства соответствует остановке движения, возвращению от жизни-дороги к жизни дома. Но может ли Раневская, вернувшись домой, совсем избавиться от движения, может ли остановиться, осесть дома? А значит, вспомнить себя?

Движение Раневской началось с момента ее любовных увлечений. Гаев, вспоминая ее замужество, сказал, что она «порочна» и что это «чувствуется в каждом ее движении» [С XIII, 212]. «Движение» – обобщающее название всех сюжетных точек жизни Раневской, которые представлены глаголами, в узусе теряющими семантику движения, а в чеховском тексте оживляющими: «вышла замуж» [С XIII, 212], «полюбила другого, сошлась» [С XIII, 220]. Эти единицы выделяются в тексте. Последняя – за счет своей избыточности: Раневская могла ограничиться словами «полюбила другого», без столь откровенного уточнения: ее история и так всем известна. Глагол «вышла» дважды повторяется в реплике Гаева, причем с зависимым компонентом «не дворянина», который вносит семантику разрыва связи с домом: «Вышла замуж за присяжного поверенного, не дворянина», «Вышла за не дворянина» [С XIII, 212]. Последнюю, завершающую точку в любовных движениях Раневской, ведущих ее за пределы дома, фиксировали слова Ани «ушла, ушла без оглядки».

По приезде домой Раневская говорит Ане: «Ты рада, что ты дома? Я никак в себя не приду» [С XIII, 203]. Использованный здесь фразеологизм буквально показывает большую сложность для Раневской закончить свое движение. Эта единица в паре со своим антонимом «выйти из себя» являет собой стертую метафору, совмещающую в себе два представления в наивной языковой антропологии о человеке и его внутреннем мире. С одной стороны, человек – некое вместилище внутренней сферы, с другой стороны, явления внутренней жизни проецируются на языковую метафору жизни-пути [Коськина 2004]. Психическая реакция, обозначенная метафорой «выйти из себя», создает картину такого движения внутреннего человека, которое нарушает границы внешние, переходит их и остается за их пределами. Метафора изображает состояние неравенства человека самому себе, когда он «двоится», теряя необходимое тождество внутреннего и внешнего. То, что Раневская не может «*прийти в себя*», показывает, что она остается в состоянии раздвоенности, тождества самой себе обрести не может. Но это значит, что она не может себя вспомнить.

Когда Раневская начала забывать себя? В тот момент, когда погиб Гриша и она бежала, или раньше, когда вообще начала свои любовные движения? В реплике Раневской, рассказывающей, как она покидала дом, использовался глагол «бежала» – несовершенного вида, а это значит, что движение уже стало для нее привычным состоянием, качественного изменения не произошло, просто увеличилась скорость движения. Но с позиции Ани, видевшей, как мать уходила без оглядки, вернуть Раневскую в себя, заставить ее вспомнить себя должно выглядеть как возвращение к точке ухода – то есть к гибели Гриши. Поэтому с точки зрения Ани воспоминание о Грише для Раневской важно. И задумчивое размышление Ани о том, что «Петя может напомнить», имеет объективно-субъективную модальность, выражающую желательность для Ани возможной встречи Раневской с Петей.

Как же к Раневской приходят воспоминания? В наивной картине мира глаголы, обозначающие процессы памяти, рассматриваются по аналогии с глаголами, обозначаю-



щими утрату и возможность ее восстановить – «потерять» и «найти». Доступ к информации, утрачивающийся при забывании, восстанавливается тремя способами: искать целенаправленно (вспоминать), вспомнить случайно (вспомнилось), обрести доступ к информации благодаря воздействию извне. Последнее обозначается глаголом «напомнить» [Туровский 2003: 348-349]. Разница между целенаправленным поиском и воспоминанием благодаря внешней причине связана с ценностью информации, ее востребованностью в данный момент для человека. Что же Раневская по приезде домой вспоминала целенаправленно?

После слов Ани «он может напомнить» и хлопот Фирса появляются Раневская и Гаев, который делает свои бильярдные движения. Раневская говорит: «Как это? Дай-ка вспомнить... Желтого в угол! Дуплет в середину!» [С XIII, 203]. Она явно целенаправленно вспоминает утраченную информацию, использование глагола *дать* в значении побудительной частицы подчеркивает, что она осуществляет определенное интеллектуальное напряжение и хочет его осуществить. Небольшая пауза – и информация восстановлена. Контраст между разными способами возвращения к Раневской доступа к информации очевиден: реплика Ани заканчивается глаголом «напомнить», реплика Раневской начинается глаголом «вспомнить» с побудительной частицей.

Дальнейшее развертывание действия показывает, что Аня была совершенно права, представляя, что матери нужно «напомнить» о трагедии прошлого. По приезде Аня мечтает уснуть, но не может. А после того как Раневская выходит пить кофе, Аня говорит, что идет спать. Может быть, ее несколько успокоила фраза Раневской «дай-ка вспомнить»? Может быть, она, еще маленькая, доверчивая, решила, что Раневская вспомнит все?

Но Раневская не только не хочет вспоминать, она хочет забыть прошлое. Варя раскрывает перед ней окно, предлагает взглянуть на прекрасный сад. До этого Варя замечает, что «Аня спит», говорит это «тихо», окно открывает «тихо» [С XIII, 209]. Не значит ли это, что Варя делает это именно в отсутствие Ани?

Какой образ сада создается в виденье Вари? Если для Ани образ сада связан с домом: «Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад...» [С XIII, 200], то в словах Вари начинается формирование образа, «отчужденный» от «семантики дома» [Ищук-Фадеева 2005: 403]: «Уже взошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» [С XIII, 209]. Варин сад – радостно-прекрасный, прозрачный, воздушный, взгляд Вари обращен к небесному верху: его знаки – солнце, воздух, знак «небесности» вносит и словосочетание «боже мой». Варя как бы предлагает Раневской небесное утешение, забвение земных горестей, рай. Когда Варя представляла, как бы она ходила по святым местам, Аня сказала: «Птицы поют в саду» [С XIII, 202]. Слова Вари словно отозвались «райской» ассоциацией в сознании Ани. Но Варя в этот момент тут же сказала, что Ане пора спать. И когда она думала, что Аня спит, показала Раневской картину райского сада. В небесном саду Вари «не холодно» (литота), но, значит, и не тепло. Тепло – знак Дома, холод – признак дороги, солнце небесного сада устраняет холод Дороги, но не может дать тепло земного Дома.

Гаев открывает другое окно и рисует Раневской свой сад: «Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?» [С XIII, 209-210]. Рождается образ, прямо противоположный саду Вари: сад ночной (лунные ночи), земной (аллея), в нем нет прозрачности (весь белый), сравнение с ремнем ассоциируется с наказанием, а не с утешением. Кроме того, сад Гаева связан с прошлым, о чем свидетельствуют настойчиво повторяемые вопросы: «Ты помнишь? Не забыла?»

Сад Вари устремляет Раневскую в будущее, утешающее, успокаивающее. Раневская «глядит в окно» и произносит свой поэтический монолог: «О, мое детство, чистота моя!» и т. д. [С XIII, 210] В какое окно – Вари или Гаева – глядит Раневская, ремарка не уточняет. По-видимому, взгляд Раневской как бы устремлен в свое окно, создаваемое ее воображением, и ее сад несет в себе признаки сада Вари и сада Гаева. Она дорисовывает Варин «райский ландшафт» [Ишук-Фадеева 2005: 403] («ангелы небесные не покинули тебя...»), но увязывает его с прошлым. Сад Раневской совмещает в себе небесность и детство. Это одновременно и уход в будущий покой (не случайно она видит покойную маму), сменяющий «ненастную осень» и «холодную зиму» дорожной жизни, и возвращение в детство (мама, детская комната). Сад Раневской радостный, и поэтому его признаком становится счастливое прошлое. Но уходу в этот радостный сад мешает другое прошлое, которое Раневская ощущает как тяжесть, метафорический камень. Камень мешает подняться вверх, в радостный, небесно-детский сад. И Раневская хочет забыть свое тяжелое прошлое: «Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!» [С XIII, 210]

Гаев намекает на вину Раневской – ее долги. Но она не слушает, она устремлена в свой райский сад, видит покойную мать. Варя говорит «Господь с вами, мамочка» [С XIII, 210]. Каков смысл этой фразы? Возможно, на глубинном уровне здесь не страх за Раневскую, а одобрение «благолепия» ее выбора. Все земное, тяжелое прошлое Раневская на тот момент почти уже забыла. Но в момент ее устремленности вверх, к изумительному саду с белой массой цветов и голубым небом, входит Трофимов. Он окликает: «Любовь Андреевна!» Следует ремарка, «уникальная по своей форме» «эпического нарратива» в драме – «Она оглянулась на него» [Доманский 2014: 56].

Почему глагол в ремарке совершенного вида? Если бы глагол имел несовершенный вид, соответствующий специфике драмы, то его значение бы исчерпывалось указанием на конкретное действие, производимое персонажем. Но смысл его в продолжении истории о бегстве Раневской. Когда-то после наказания за свои грехи она «ушла без оглядки», «бежала не помня себя», теперь стремится к райскому покою, окончательному забвению прошлого. Оглядываться назад она не собирается. Она вернулась в дом, но до сих пор не оглянулась на своей жизненной дороге. И когда появился Трофимов, окликнул ее по имени – кстати, в первом действии это было первое обращение к Раневской по ее полному имени, он остановил ее, устремившуюся было в райские кущи.

Рискнем предположить, что Петя здесь выполняет функции Петра у врат рая. Ключи от рая, правда, у Вари, которая так не хотела его будить. В сцене, когда Раневская пила кофе, Варя открыла одним из ключей шкаф и отдала ей телеграммы из Парижа. Но Раневская от Парижа отказалась, а после кофе сказала, что можно «на покой» [С XIII, 209]. И вот тут-то Варя и открывает окно в сад, зная, что Аня спит. Но не спит Петя. Он прерывает стремление к забвению, к отрешению от прошлого. Взгляд Раневской на него – это та оглядка, которую Раневская, наконец, совершила на своей дороге. За действием Раневской на сцене проглядывает второй план, представляющий всю ее жизнь как движение от дома, от прошлого, от детей, от себя самой. Второму – эпическому – плану соответствует глагол совершенного вида в ремарке. Это глагол в «сюжетной» видо-временной форме, по Г. А. Золотовой, отличающийся от «внесюжетных» по признаку конкретной временной локализации [Золотова 1982: 332-334]. Ю. В. Доманский выстраивает ряд глаголов, соотносящихся в сцене с Раневской: «смеётся, смеётся, оглянулась, глядит, плачет, плачет» [Доманский 2014: 56]. Если этот ряд начать с глагола совершенного вида с обстоятельством, однокоренным с глаголом «оглянулась» («ушла

без оглядки)), то получится сюжет, ведущий из прошлого к настоящему. Предыстория сюжета также фиксировалась глаголами совершенного вида («вышла», «сошлась»). В переломный момент развивающийся сюжет совпадает с настоящим, его узловая точка происходит здесь и сейчас, и это обуславливает действие, развертывающееся на сцене, и соответствующую видо-временную форму драматического паратекста.

В настоящем благодаря переломному моменту начинается процесс получения доступа к потерянной информации. Раневская с трудом вспоминает наконец смерть Гриши, возвращаясь к отправной точке своего бегства. Варя утешает, примиряет: «Что же делать, мамочка. Воля божья». Петя тоже утешает: «Будет, будет» [С XIII, 211]. Тут, возможно, скрыт подтекст – ‘воля божья будет’. Во втором действии Раневская обращается к Богу: «Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои!» [С XIII, 220] Но развертывающееся действие показывает, что грехи Раневской не прощены. Причиной наказания не в последнюю очередь становится ее память, ценностное отношение к прошлому. Дома она хочет найти утешение, радость, но не ощутить тяжесть, причины которой нужно осознать, чтобы искупить грех. И Раневская заканчивает разговор о Грише, сославшись на то, что «Аня спит» [С XIII, 211]. Память Раневской показывает ее внутреннюю ориентацию на что-то легкое в жизни, игровое, что воплощает Гаев.

Во втором действии воспоминания Раневской, вылившиеся уже в ощущения своей греховности, ее обращение к Богу внезапно прерываются: Раневская слышит музыку. Музыка слышна плохо, сама Раневская «прислушивается», Лопахин не слышит. Но слух Раневской восприимчив к легким звукам, и ей несложно услышать еврейский оркестр, который был в прошлом, как напомнил Гаев: «Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас». Раневская вспоминает сразу: «Он еще существует?» [С XIII, 220]. Информация найдена случайно, но восстановлена элементарно, а, главное, востребована. Раневская тут же уходит от своих тяжелых воспоминаний к желанию устроить «вечерок». «Вечерок» настанет очень скоро. Гаев провозглашает: «Солнце село, господа» [С XIII, 224], третье действие происходит вечером, при искусственном освещении, горячей люстре. «Вечерок» – это продажа имения. В будущем Раневской не оказалось солнца райского сада Вари. Судьба Раневской была предсказана ночным садом Гаева с его длинной аллеей, похожей на ремень. Аллея – приговор к бездомности. Этимология слова аллея, которая содержится в «Вишневом саде» («Яша, allez!» [С XIII, 250]), подчеркивает, что прямая аллея, которую так настойчиво предлагал вспомнить Раневской Гаев, уже давно указывает ей путь во Францию.

Таким образом, память Раневской, показывающая иерархию ее ценностей, имеет огромное значение для ее будущего и судьбы имения. Историю героини воплотила именно стилистическая определенность «Вишневого сада», строгая подобранность всех мельчайших «строительных» элементов, обусловившая их глубинные смыслы.

## Литература

*Доманский Ю. В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.

*Золотова Г. А.* Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982. 368 с.

*Ицук-Фадеева Н. И.* Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан?» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию «Вишневого сада». М.: Наука, 2005. С. 399-419.

*Коськина Е. В.* Внутренний человек в русской языковой картине мира. Дисс. ... канд. филол.

наук. Омск. 2004. [http://www.e-ng.ru/yazykovedenie\\_2/dissertaciya\\_vnutrennij\\_chelovek\\_v.html](http://www.e-ng.ru/yazykovedenie_2/dissertaciya_vnutrennij_chelovek_v.html)  
*Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скаф-  
тымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 308-347.  
*Туровский В.* Память в наивной картине мира: забыть, вспомнить, помнить // Логический ана-  
лиз языка. М., 2003. С. 345-349.

## Под какую музыку продаётся вишнёвый сад?

Ни в одном действии «Вишнёвого сада» нет столько обозначенной Чеховым разнообразной музыки, сколько в третьем, самом сложном, кульминационном. Некоторые музыкальные «моменты», как и ремарки, анализировались исследователями [Иванова 2005; Иванова 2009; Доманский 2014], но всё же рассматривались по отдельности. Интересно, как нам кажется, представить полную музыкальную картину этого «симфонического» действия.

«Гостиная, отделенная аркой от зала. Горит люстра. Слышно, как в передней играет еврейский оркестр» [С XIII, 229] – так начинается третье действие пьесы. Это тот самый оркестр, о котором вспоминает Раневская во втором действии, – четыре скрипки, флейта и контрабас. Играют музыканты не в гостиной, не в зале, на хорах, а в передней – первой от входа комнате, нежилой, где висит верхняя одежда хозяев и гостей. Дальше передней не пустили? Или нет места для оркестра? В старом усадебном доме его не может не быть. Скорее, не пустили. Музыка доносится из передней, несколько приглушена, и музыкантов зритель не видит.

«Бал», так некстати устроенный Раневской 22 августа, в день торгов, словно пародия на былые, полные великолепия балы, где играли, конечно, не еврейские музыканты, а свои, крепостные, и танцевали на них прежде, по воспоминаниям очевидца Фирса, «генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут» [С XIII, 235]. С другой стороны, Раневская сама объясняет, зачем затеяла этот «бал»: «У меня сегодня тяжело на душе, вы не можете себе представить. Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти к себе не могу, мне одной в тишине страшно» [С XIII, 234].

С самого начала действия пьесы обозначена разнохарактерность чувств и эмоций героев – то же и в музыке. Чехов, конечно, хорошо знал и помнил ещё по Таганрогу особенность звучания еврейской оркестровой музыки. Даже самые весёлые танцевальные мелодии включали в себя задушевный и печальный минор, тоскливую нотку, проникающую в самые тайники души и не дающую увлечься, безрассудно отдаться веселью. А в зале танцуют кадрили – распространённый вид английского танца контрданса [Панкратов 1974], бальный танец, зародившийся в начале XIX века, лёгкий и подвижный, музыка которого обычно основана на популярных мелодиях, соответствующих определенной фигуре танца. Особенность его заключается в уникальной композиции: участвуют четыре или восемь пар, образующих четырехугольник – каре (позднее выстраивались две линии), и каждая линия пар поочередно танцевала фигуру кадрили [gondino]. Становится понятным участие горничной Дуняши в танце, что совсем дискредитирует «бал»: «Барышня велит мне танцевать, – кавалеров много, а дам мало, – а у меня от танцев кружится голова, сердце бьется...» [С XIII, 237]. В первой паре Пищик и Шарлотта Ивановна, во второй – Трофимов и Любовь Андреевна, в третьей – Аня с почтовым чиновником, в четвертой – Варя с начальником станции. Далее «гости»<sup>272</sup>, «в последней паре Дуняша» [С XIII, 229].

<sup>272</sup> В постановке М. П. Лилиной «Вишнёвого сада» Оперно-драматической студией имени К. С. Станиславского в число гостей и в кадрили третьего действия были включены: «один задумчивый (немец), другой буйный, весёлый (гимназист), третий – Дон Жуан, почтовый чиновник и пр.» [Бродская 2000: 502].



Танец имеет сложную композицию фигур, из пяти или шести, поэтому требует участия распорядителя, в пьесе им выступает Пищик. В начале танца и перед каждой фигурой обязательно музыкальное вступление (ритурнель) в 8-16 тактов, приглашающее танцующих занять свои места. После этого музыка играет интродукцию (8 тактов), её играли перед каждой фигурой кадрили. В ходе танца пары танцуют то все сразу, то поочередно. Время от времени кавалеры исполняют соло или меняют партнерш. Фигуры кадрили требуют оживленного, грациозного и изящного исполнения, танцевальная техника исполнения была доведена до совершенства, а распорядитель бала мог по своему усмотрению создавать различные танцевальные построения.

Сначала на сцене слышится голос Симеонова-Пищика: «Promenade a une paire!» <«Прогулка парами» (фр.)>, и только потом появляются танцующие пары. Джентльмен и дама держат руки «корзиночкой», правой рукой джентльмен держит правую руку дамы, левой – левую. И в такой позиции проходят полный круг внутри кадрили, на счету 4 и 12 кланаясь стоящим парам, которые отвечают им поклоном. Идут по гостиной, Пищик кричит: «Grand-rond, balancez!» Чеховские герои в зале танцуют grand-rond<sup>273</sup>, одну из последних фигур кадрили, выполняют последнее танцевальное движение<sup>274</sup>, за которым следует заключительная фраза распорядителя танца: «Les cavaliers a' genoux et remerciez vos dames» [С XIII, 229]<sup>275</sup>.

Красивый, подвижный, изящный танец, казалось бы, доставляет всем радость, музыка, лёгкая, беззаботная, но на неё накладывается грустная авторская реплика: «Варя тихо плачет и, танцуя, утирает слезы» [С XIII, 229]<sup>276</sup>. Возникает двойственное ощущение – открытого веселья и скрытого драматизма.

Беззаботно-лёгкий танец грузного Пищика («Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй» [С XIII, 229]) омрачается его постоянной озабоченностью безденежьем, необходимостью платить проценты: «Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо <...> Так и я... могу только про деньги <...> я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай... Послезавтра триста десять рублей платить... Сто тридцать уже достал... (Оцупывает карманы, встревоженно.) Деньги пропали! Потерял деньги! (Сквозь слезы.) Где деньги? (Радостно.) Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило...» [С XIII, 229-230]. И кадрили, и «вальшишка», на которую он приглашает Раневскую, не

<sup>273</sup> Большой круг (grand rond) – когда все пары берутся за руки в круг и идут полный круг влево до своих мест, либо пары танцуют полный круг на папольки без вращения, возвращаясь на свои места, т. е. кадрили заканчивается общим движением, соединяющим всех участников.

<sup>274</sup> Balancé – такое движение, в котором переступания с ноги на ногу, чередующиеся demi-plié с подъемом на полупальцы, сопровождаются наклонами корпуса, головы и рук из стороны в сторону, что создает впечатление мерного покачивания.

<sup>275</sup> «Кавалеры, на колени и поблагодарите ваших дам» (фр.). Следует заметить, что к концу XIX века кадрили претерпела немало изменений: упростились фигуры, появились обычные шаги, утратилась лёгкость и изящество, она превратилась в танец отдыха, необходимого среди быстрых вальсов и полек. В «Учителе словесности» читаем: «Протанцевали сначала вальс, потом польку, потом кадрили с grand-rond, которое провел по всем комнатам штабс-капитан Полянский» [С VIII, 315]. Некогда красивый изящный танец к концу века просто вышел из моды. Как вспоминала М. П. Лилина, «в конце XIX столетия кадрили уже не танцевали, выделявая па, а ритмично ходили более или менее грациозно. Мужчины ходили очень небрежно и этим гордились. В grand-rond'е нельзя прыгать козлом, прыгать можно в галопе» [Бродская 2000: 502].

<sup>276</sup> И хотя Чехов в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко пояснял: «Почему ты в телеграмме говоришь о том, что в пьесе много плачущих? Где они? Только одна Варя, но это потому, что Варя плакса по натуре, и слезы ее не должны возбуждать в зрителе унылого чувства. Часто у меня встречается “сквозь слезы”, но это показывает только настроение лица, а не слезы» (23 декабря 1903 г. Ялта), – зритель этого не знает.

дают ему беззаботно веселиться, даже лирический, изящный танец он использует для того, чтобы привлечь её внимание, слегка польстить и тут же одолжить денег: «Очаровательная, все-таки сто восемьдесят рубликов я возьму у вас... Возьму... (*Танцует.*) Сто восемьдесят рубликов...» [С XIII, 237]. Проза жизни побеждает поэзию.

После весёлой кадрили Любовь Андреевна входит в гостиную и напевает лезгинку – единственное упоминание во всём чеховском творчестве и эпистолярии. Старинный кавказский танец с завораживающей ритмической мелодией, грациозный, подвижный, с чёткими, резкими движениями, демонстрирующий мужество исполнителя и его боевой настрой. Считалось, что лезгинка была танцем воинов, которые таким образом настраивались и заряжались перед сражением [istoriya-tantsa-lezginka]. Возможно, Раневской, так не хватающей опоры, поддержки, эта мужественная мелодия и даёт ту внутреннюю силу, чтобы продолжать держаться<sup>277</sup>. Мелодия неожиданно обрывается её тоскливо-музыкальной репликой: «Отчего так долго нет Леонида?». От музыки и танцев устала, всё утомляет, раздражает, и она велит Дуняше предложить музыкантам чаю – хоть на какое-то время тишина. Раневская понимает: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...», и сама себя тут же успокаивает: «Ну, ничего... (*Садится и тихо напевает.*)» [С XIII, 230]. Раневская иррациональна, непредсказуема в изменениях настроения – от беспечной радости к ощущению тоски и надвигающейся беды, легко переходит из одного состояния в другое.

Как в калейдоскопе мелькают сцены разных характеров. Любовь Андреевна то тихо напевает, то, забывшись, смеётся, аплодирует Шарлотте и кричит: «Браво, браво!..», но вдруг в это веселье врывается тоска – «Сегодня судьба моя решается, судьба...» [С XIII, 232]. Все эти мимолётные переходы как нельзя лучше оттеняет музыка. Сцена с Варей в постановке и Станиславского, и Лилиной<sup>278</sup> шла под вальс из «Сказок Гофмана»<sup>279</sup>, сыгранный под сурдинку. Музыка даёт настроение и помогает «обеим объясниться искренне, душевно и совсем просто, без нарочитого драматизма. Их душевное состояние передаётся музыкой» [Бродская 2000: 502, 506].

Раневская впадает в беспокойство от неизвестности: «Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имение или нет? Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь... Я могу сейчас крикнуть... могу глупость сделать» [С XIII, 233], просит Петю пожалеть её и тут же смеётся над ним, обижает, просит прощения. Но только из передней доносятся звуки вальса, она танцует с Петей сначала в зале, потом в гостиной. Раневская, лёгкая, пленительно-непредсказуемая в изменениях настроения, переходах от весёлости к ощущению нависшей беды и снова к весёлости, способна веселиться сквозь слёзы и тревогу на душе. Музыка, фокусы, танцы здесь и сейчас, но всё обращено к тому, что происходит там, к торгам, на которых решается судьба. Пете: «Merci! Я посижу... (*Садится.*) Устала». Кажется, настала долгожданная минута отдыха, но входит Аня и взволнованно говорит: «А сейчас на кухне какой-то человек говорит, что вишнёвый сад уже продан сегодня

<sup>277</sup> Лезгинка получила художественную обработку у русских композиторов. Вполне возможно, что Чехов, знавший оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и «Демон» А. Г. Рубинштейна, имел в виду одну из этих мелодий.

<sup>278</sup> М. П. Лилина приступила к режиссёрско-педагогической работе в 1935 году в Оперно-драматической студии. Об этом подробнее: [Бродская 2000: 506].

<sup>279</sup> «Сказки Гофмана» – опера Жака Оффенбаха (работал над ней до самой смерти – 1880 г.), основана на произведениях Гофмана. Вальс из оперы – не совсем точное название, дуэт в стиле баркаролы, это одна из самых красивейших мелодий в мире. Простая гармония баркаролы создаёт ощущение тяжелого предчувствия.

<...> Не сказал, кому. Ушёл. (*Танцует с Трофимовым, оба уходят в зал*). Нежный лирический вальс, под который кружатся Петя с Аней и реплика отчаяния Раневской: «Я сейчас умру...». Чехову нужна музыка лёгкая, беззаботная, на неё накладывается «тревожно-безысходный» текст реплик. Она просит Яшу узнать, кому продано имение, но тот не уходит, он мгновенно оценил ситуацию: сад продан, Раневская покинет дом и уедет в Париж. Его судьба зависит от неё, и он обращается к ней со всеми этикетными формулами, какие знает: «Любовь Андреевна! Позвольте обратиться к вам с просьбой, будьте так добры! Если опять поедете в Париж, то возьмите меня с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно» [С XIII, 236]. И затем, оглядываясь, чтобы не услышал Фирс, вполголоса продолжает: «Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут ещё Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова. Возьмите меня с собой, будьте так добры!» [С XIII, 236-237]. Раневская не успевает ответить, потому что её Пищик приглашает на «вальсишку», и они переходят в зал. В это время Яша тихо напевает слова известного романа: «Поймёшь ли ты души моей волненье...».

#### Романс «Поймёшь ли ты!»

Поймёшь ли ты души моей волненье!  
Заветных дум унылую печаль.  
И робкий страх невольного сомненья.  
И что влечёт в таинственную даль.

Поймёшь ли ты, кого я призываю,  
Кого понять меня душой молю,  
Как я томлюсь, как сильно я страдаю,  
Как пламенно и страстно я люблю,  
Поймёшь ли ты, поймёшь ли ты!

[Альбом золотых мотивов... 1884: 246]

Это очень красивый, мелодичный романс Д. К. Сартинского-Бей. Можно предположить, что Яша неоднократно слышал его в гостиной Раневской в Париже. Это произведение точно накладывается на переживания, чувства, слова Любви Андреевны, соответствует её любви. Деревенский парень, оторвавшийся от дома, от родной земли, от своих корней, обращается к знаку другой, чужой для него культуры, пытается беззастенчиво узурпировать её, и ему кажется, что таким образом он имеет отношение к другому миру, миру образованных, интеллигентных людей. Отсюда многоговорение, неискренность, наигранность, ложная пафосность. Яша подражает господам, напевает строки из высокого романа, но это не его репертуар, и романс «Поймёшь ли ты!» оказывается просто пародией на «переживания» Яши. Мы чувствуем его «души волненье» – грубиян и хам, он чрезмерно вежлив в обращении к Раневской, потому что от неё зависит его дальнейшая судьба, он готов льстить и подличать; знаем «заветных дум унылую печаль» и «что влечёт в таинственную даль» – «здесь мне оставаться положительно невозможно... страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно». И даже романсные строки – «понять меня душой молю» – перекликаются с Яшиной «мольбой»: «Сделайте милость... Возьмите меня с собой, будьте так добры!».

Но самого главного нет у Яши, того, что обязательно должно присутствовать в романсе – нет «пламенной и страстной» любви! Романс оказывается, по сути, обесцененным. Эффект комического возникает уже из простого наложения «сентиментальности», «чувствительности» романа на грубость и жёсткий расчёт Яши.

После приезда с торгов Лопухина и Гаева музыки нет – все ждут: «Ну что?.. Что на торгах? Кто купил?». Монолог Лопухина сопровождается резким и неприятным звуком – звяканьем брошенных на пол Варей ключей, топотом ног, опять звоном ключей. И во время паузы «слышно, как настраивается оркестр». Звуки настраиваемого еврейского оркестра передают тревожное, напряжённое психологическое состояние героев, создают своеобразный музыкальный фон, на котором происходят реальные изменения в жизни после продажи имения и вишнёвого сада. Жизненный уклад меняется. Хозяин теперь Лопухин. Он будет заказывать музыку еврейскому оркестру: «Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишнёвому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй!» [С XIII, 240].

В словах Лопухина, опьянённого ощущением своего нового положения, также явно слышатся разные тональности, переходы от веселья к грусти, от радостного к трагическому, как в еврейской музыке. После торжествующего: «Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишнёвому саду...» – звучит трагически-минорное: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернёшь теперь...». И опять переходы настроения и тональности: «Что ж такое? Музыка, играй отчётливо! Пускай всё, как я желаю! (*С иронией.*) Идёт новый помещик, владелец вишнёвого сада! <...> За всё могу заплатить!» [С XIII, 240-241].

И после торжествующего лопухинского «За всё могу заплатить!» печально-щмящая чеховская ремарка: «В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет. Тихо играет музыка...» [С XIII, 241].

Эта еврейская музыка из далёкого прошлого Раневской оказывается созвучна её переживаниям и неподвластна новому хозяину жизни.

В чеховских произведениях музыке всегда отведена достаточно важная роль, поэтому автор в выборе того или иного музыкального произведения всегда был предельно точен: кадрили, лезгинки, тихое напевание для себя Раневской, вальс, романс, настраивание оркестра, тихая музыка... Комедийность и лёгкость пьесы, что для Чехова было очень важно, передаются во многом музыкальным оформлением спектакля. Нельзя нарушать авторский замысел, меняя режиссёрским произволом музыкальную тональность сцены, потому что всё богатство выразительных музыкальных средств этого изысканно-совершенного действия со своим музыкальным рисунком направлено на выразительное и эмоциональное изложение основной авторской идеи, реализации авторского замысла.

## Литература

Альбом золотых мотивов для любителей и любительниц пения. СПб.: Типография «Русская Скоропечатня (Э. К. Корево)», 1884. 309 с.

*Бродская Г. Ю.* Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишнёвосадская эпопея: В 2 т. М., 2000. Т. 2. М.: АГРАФ, 2000. 589 с.

*Доманский Ю. В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.

*Иванова Н. Ф.* «Ужасно поют эти люди...» (романс в последней пьесе Чехова) // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М., 2005. С. 560-565.

*Иванова Н. Ф.* Еврейская музыка у Чехова // Диалог с Чеховым: Сб. научн. трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М., 2009. С. 167-175.

*Панкратов С. П.* Контрданс // Музыкальная энциклопедия М., 1974. Т. 2. С. 920-921.  
<http://www.alamjurnal.com/stati/145-istoriya-tantsa-lezginka>  
<http://rondino.spb.ru/rats-quadriille>



## V. ПОЭТИКА ПРОЗЫ ЧЕХОВА

Е. Н. Петухова

### Ирония в рассказах А. П. Чехова 1886 года

Ирония неслучайно стала отличительной чертой чеховской повествовательной манеры, поскольку она проявляет имплицитный смысл текста и нивелирует какой бы то ни было пафос. В самых ранних рассказах Чехова преобладает стихия веселого юмора, открытой насмешки, речевого балагурства, однако уже тогда – как в эпистолярной, так и в творчестве – появляется ирония, о чем нам уже доводилось писать [Петухова 2010]. Иронию, как известно, различают внешнюю и внутреннюю, или контекстуальную и текстообразующую [Афанасьев 1997; Камчатнов, Смирнов 1986; Полоцкая 1969; Походня 1989; Каменская 2001], и выражается она различными речевыми средствами. Контекстуальная ирония, будучи стилистическим приемом, реализуется на разных уровнях текста тропами и стилистическими фигурами. Для раннего творчества Чехова характерна, прежде всего, контекстуальная ирония: на основе полисемии, омонимии, антонимии, паронимии он создавал каламбуры – «злой язык сделал свое злое дело»; прибегал к риторическим вопросам, трансформации фразеологизмов, в том числе библейских; использовал семантический контраст: «обладатель тысячи десятин земли и молоденькой жены» [С I, 19], «Не хотелось ни думать, ни зевать...» [С II, 60]. В первые четыре года ироническая манера только вырабатывается, но симптоматично, что в отдельных рассказах этого периода ирония уже не укладывается в понятие стилистического приема («Идиллия – увы и ах!», «В ландо», «Умный дворник», «Отставной раб», «Злой мальчик»), а обнаруживает себя в контексте всего произведения. «Мостиком» к текстообразующей иронии служат внешне невинные риторические вопросы, адресованные читателю, и прямые обращения к нему: «Кто же? – спросим и мы читателя...» [С II, 279]; «Да постойте, не спешите, серьезный, строгий, глубокомысленный читатель» [С II, 314]. Подобный прием знаменует и перенос внимания повествователя с персонажа на читателя, вступление с ним в диалог, который все чаще становится имплицитным, воплощаясь через речевую структуру всего текста. Функция текстообразующей иронии заключается также в скрытом выражении эмоционально-ценностного отношения автора к миру, то есть в авторской модальности [Барлас 1986].

Утверждение текстообразующей иронии у зрелого Чехова и ее существенная трансформация произошли не вдруг – количественные и качественные сдвиги заметны уже в 1885 году. Именно этот год считается переломным в повествовательной манере писателя,

претерпевали изменения и актуализация иронии в его произведениях, и сам тип иронии. Однако в большинстве рассказов 1885 года сочетаются традиционные формы комического и контекстуальная ирония. Так, персонажи помещены в комичные ситуации, наделены смешными «говорящими» фамилиями, откровенно насмешливыми характеристиками.

1886 год отмечен резким увеличением количества произведений, в которых ирония организует все повествование. Среди них встречаются как рассказы с эксплицированной иронией, пронизывающей весь текст от начала до финала, так и рассказы с глубоко спрятанной иронией, проявляющейся в композиции и структуре текста. К первым относится, например, рассказ «Отрава». Персонаж с самого начала получает ироническую характеристику: «идеалист до конца ногтей», «поет жиденьким тенорком, играет на гитаре, помадится и носит светлые брюки» [С V, 7]. Он женится по любви и не ждет приданого, отец невесты уговаривает его принять в подарок исполнительный лист на четыреста рублей. Планы жениха сразу меняются, он мечтает завести такую меблировку, «что чертям тошно станет». Через день после венчания герой отправляется к должнику-доктору получить по исполнительному листу, но тот отказывается платить. Молодой человек ходит к доктору, пишет ему письма, и с каждой неудачей желание получить деньги усиливается, заслоняя всё остальное; доктор, наконец, рассказывает, что за многие годы на маленькую сумму, взятую некогда у тестя героя, выросли проценты, и теперь он «по принципу» ничего возвращать не будет. «Идеалист» устраивает скандал жене и заявляет, что отныне с ее отцом даже говорить не хочет. Рассказ заканчивается язвительной репликой повествователя, что так «завершился медовый месяц». Все персонажи изображены непривлекательными, их мнение о себе ложно, речи фальшивы, каждый декларирует то свое бескорыстие, то принципиальность, а на самом деле ими движут расчет, скупость и корысть. Истинное лицо героев открывается по мере движения сюжета по кругу, без прямых авторских характеристик, только через диалоги и внешне нейтральное описание переживаний «идеалиста». Иронический смысл названия с его морализаторским подтекстом становится явным лишь после прочтения всего рассказа.

Текстообразующая ирония может актуализироваться через двойное представление ситуации. В рассказе «Первый дебют» персонаж, впервые выступивший в суде защитником, страдает из-за своего, как он считает, провала, ему стыдно за свою речь, за поведение, он также возмущен поведением подзащитного, коллегами, которые, по его мнению, насмеялись над ним. Произшедшее в суде он характеризует словами «позор» и «мерзость», и окружающий мир воспринимается им исключительно в мрачном свете. Повествование до определенного момента не содержит ничего, что бы противоречило впечатлениям персонажа, и читатель принимает его картину суда за достоверную. Сюжет делает неожиданный поворот: в лесной избе, где неудачливый дебютант вынужден заночевать, он видит коллег, которые встречают его по-дружески. Пятеркину же «эта дружеская встреча показалась <...> по меньшей мере нахальством» [С IV, 308], и далее развивается сюжет непонимания – все попытки нормального общения персонаж принимает в штыки: «Свиньи... <...> Оскорбили человека, втоптали его в грязь и беседуют теперь, как ни в чем не бывало» [С IV, 308]. Повествователь использует ситуативный и лексический повторы для демонстрации превратного понимания. Так, он изображает несколько попыток коллег установить дружеский контакт с молодым защитником, а тот каждый раз во внутренней речи аттестует их одними и теми же словами: «нахаль», «оплевали», «оскорбили», «свиньи». В конце у него начинается истерика с криками «гадко», «мерзко»; коллеги, поняв причину такого состояния героя, рисуют ему совершенно иную картину: говорил он хорошо и слушали его хорошо, никто не глумился –

«всегда дебиантам это кажется» [С IV, 311]. В итоге страдающий персонаж оборачивается комическим персонажем: «Страдания истекшего дня оказались пуфом» [С IV, 311]. В приеме «казалось – оказалось», открыто предъявленном в этом и многих других рассказах, заложен будущий «фирменный» сюжет зрелого Чехова.

В рассказе «Открытие» тот же прием работает на саморазоблачение персонажа. Объектами иронии становятся стереотипные представления обывателя о людях искусства, примитивность его мышления, предпочтение собственного покоя чему бы то ни было. Ситуация «казалось – оказалось» повторяется здесь дважды. Сначала статский советник обнаруживает у себя на склоне лет «талант» к живописи – он, ища подтверждения открытию, вспоминает, что в молодости «*подвизался* на любительской сцене», пел, «*малевал* декорации», «*удачно острил*» (курсив мой. – Е. П.). Герой начинает мечтать, что было бы, если бы он стал художником: слава, почет, «в *городах и весях зубрят* его стихи или рассматривают *картинки*» [С IV, 323]. Отбор лексики с неодобрительными и явно негативными коннотациями выдает ироническое отношение повествователя, как и многократное повторение слова «талант», соположенного в тексте с описанием ужина и «творческой деятельности» Бахромкина (фамилия в данном случае выбрана «говорящая»). Открыв у себя «дар», «целый час провозился он у стола, рисуя головы, деревья, пожар, лошадей» [С IV, 322] – семантически не сочетающиеся в однородном ряду слова также проявляют иронию повествователя. Далее воображаемая картина начинает меняться, герой, согласно романтическим штампам, сочетающимся с собственными прозаическими взглядами на жизнь, мысленно представляет себе лишения и бедность творцов на пути к успеху: «Там, где-то в толпе, имя поэта или художника пользуется почетом, но от этого почета ему ни тепло, ни холодно <...> Вот он, утомленный и голодный, входит наконец к себе в темный и душный номер... Ему хочется есть и пить, но рябчиков и бургонского – увы! – нет...» [С IV, 324]. Статский советник неспособен на такую жертву, он перестает сожалеть, что не стал художником: «Ну его... к... черту... Хорошо, что я... в молодости не тово... не открыл...» [С IV, 324]. Так, при отсутствии в рассказе действия, исключительно через иронию дискредитируются мечты обывателя и его «талант».

В «Актёрской гибели» ирония реализована, прежде всего, ситуативным повтором, благодаря которому подчеркивается трагифарсовый характер происходящего. К заболевшему актеру Щипцову, «благородному отцу и простаку» по амплуа, поочередно заходят товарищи и антрепренер, и каждый предлагает одно и то же «лекарство» – касторку и коньяк. Действуя из благих побуждений, они из-за своего невежества доводят больного до смерти. Вроде бы, история не располагает к насмешке, однако Чехову удается сочетать сочувствие к актеру, перед смертью жалобно просившегося в родную Вязьму, с негативным изображением его самого и провинциальной театральной среды. Герой с удовольствием вспоминает, как бил «на своем веку тридцать трех антрепренеров, а что меньшей братии, то и не упомяну» [С IV, 347]. К «приятным» относится и воспоминание, как он «допился до того, что чертей мешком ловил и газовый фонарь с корнем вырвал» [С IV, 347]. Никаких комментариев повествователя уже не требуется, расхождение между поступками и их восприятием персонажами само по себе усиливает иронический характер текста.

В рассказе «Произведение искусства» ситуативный повтор сочетается с кольцевой композицией и дополняется несоответствием реакции персонажей на канделябр – и публичной его оценкой. Они называют канделябр «высокохудожественной вещью», но при этом считают непристойным и отказываются принять. Таким образом каждый получатель подарка выказывает себя либо ханжой, который стесняется поставить в квартире прекрас-

ную вещь, либо человеком, не отличающим пошлость от настоящего искусства. Описание повествователя не оставляет сомнений относительно истинного качества «произведения»: «Изображал он группу: на пьедестале стояли две женские фигуры в костюмах Евы и в позах, для описания которых у меня не хватает ни смелости, ни подходящего темперамента. Фигуры кокетливо улыбаются и вообще имели такой вид, что, кажется, если бы не обязанность поддерживать подсвечник, то они спрыгнули бы с пьедестала и устроили бы в комнате такой дебош, о котором, читатель, даже и думать неприлично» [С V, 448]. Чехов, иронизируя над псевдоискусством, псевдоценителями и псевдотворцами (как в рассказе «Талант»), поднимает тему неразличения пошлости и искусства, которая будет присутствовать во многих его зрелых произведениях вплоть до «Невесты».

Текстообразующая ирония не всегда так очевидна, часто она трудноуловима и проявляется постепенно, эксплицируясь в финале. Рассказ «Иван Матвееч» представляет собой диалог ученого со своим переписчиком. В процессе их общения обнаруживается глухота «известного ученого» к бедам ближнего и развенчивается его научная значимость. Статья, которую он диктует, состоит из штампов и клише, лишенных смысла: «сущность начал», «устройство государственных функций», «регулирование народного быта»... Персонаж постоянно прерывает себя, задавая переписчику вопросы на житейские темы, и становится понятно, что обыденный разговор ему гораздо интереснее. В то же время, выговаривая молодому человеку за опоздание, он не «слышит», как трудно тому живется, – рождается «диалог глухих». Любопытствуя, как ловят тарантулов в Донской области, какую форму носят сейчас гимназисты, ученый одновременно пеняет переписчику, что тот не читал Тургенева и Гоголя. Структурно реплики собеседников построены одинаково: это прерывистая речь, состоящая у ученого из упреков, перемежающихся короткими отрывками из его статьи и вопросами юноше, а у переписчика – из оправданий, перемежающихся ответами на вопросы. Ирония, таким образом, заключается не только в содержании общения, но и в его форме. В финале повествователь передает мысли молодого человека, которому кажется, что ученый нуждается в общении с ним, он «скучает по его болтовне о тарантулах и о том, как на Дону ловят щеглят» [С IV, 374]. Из всего текста следует, что так думает и повествователь, причем живое общение, пусть о пустяках, оказывается важнее мертворожденных статей и отчасти оправдывает обоих героев в глазах читателя – возникает лирическая интонация, придающая иронии новое качество. Мотив нравственной глухоты усилен в рассказе «Кошмар». Помещик Кунин, «непременный член по крестьянским делам», в связи с открытием церковно-приходской школы встречается с местным священником, который производит на него неприятное впечатление и своей убогой внешностью, и манерой поведения: «Приходит в дом первый раз и не может поприличнее одеться»; «...виделось отсутствие достоинства и даже подхалимство» [С V, 61]. Кунин не обращает внимания на явные приметы большой нужды, он делает вывод, что священник «грязен, неряха, груб, глуп и, наверное, пьяница... Боже мой, и это священник, духовный отец! Это учитель народа! <...> За кого они народ считают, если дают ему таких учителей? Тут нужны люди, которые...» [С V, 63]. Мысли персонажа свидетельствуют о незнании реальной жизни, стереотипности его мышления, отвлеченности идей о служении народу. Рассуждения помещика – это набор клише из речей и статей «прогрессивных» земских деятелей; контрастируя со словами священника и описанием его быта, они воплощают едкую иронию повествователя по отношению к подобным «идейным» служителям. Образ героя, казалось бы, полностью дискредитирован его письмом-доносом архиерею, однако сюжет разоблачения трансформируется в сюжет прозрения. При третьей встрече (ситуативный повтор

использован и в этом рассказе, но он осложнен дополнительными эпизодами), после горестных признаний священника об истинном положении дел, Кунин, который слушал его «пугаясь», «с ужасом», прозревает, у него открываются глаза на батюшку, на себя, на свои заблуждения. Он рвет в клочки написанные им проповеди, воспоминание же о доносе «наполнило всю его душу чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой...» [С V, 73]. Возникший благородный порыв помочь батюшке и другим несчастным гасится сомнениями героя в своих возможностях, и заключительная фраза подводит иронический итог истории: «Так началась и завершилась искренняя потуга к полезной деятельности одного из благонамеренных, но чересчур сытых и не рассуждающих людей» [С V, 73].

Ложный взгляд человека на себя и на других, жизненные иллюзии развенчиваются во многих рассказах 1886 года: в «Тайном советнике», «Скуке жизни», «Чужой беде», «Несчастье» и других. В «Хороших людях» объектом иронии, кроме того, становится заикленность человека на какой-либо идее, позиции, мысли. Скрытая ирония содержится уже в самом названии рассказа, в котором оба персонажа, брат и сестра, считают себя и друг друга хорошими людьми, но постепенно разочаровываются, отчуждаются и уходят – она в странницы, он в могилу, всеми забытые. Прозрение не распространилось на собственные персоны, каждый до конца сохраняет иллюзии относительно самого себя. Открытая по отношению к герою ирония повествователя проявляется по отношению к его сестре не сразу, по мере того как с нарастающим разочарованием в брате возникало и усиливалось чувство собственной правоты. «Каждый вечер она жаловалась на скуку, заводила речь о свободе мысли, о рутинерах» – и могла «по целым дням и вечерам лежать на диване, ничего не делая, не читая, а только думая, причем ее лицо принимало холодное, сухое выражение, какое бывает у людей односторонних, сильно верующих; она стала отказываться от удобств, доставляемых прислугой: сама за собой убирала, выносила, сама чистила полусапожки и платье. Брат не мог без раздражения и даже ненависти глядеть на ее холодное лицо, когда она принималась за черную работу. В этой работе, совершаемой всегда с некоторою торжественностью, он видел что-то натянутое, фальшивое, видел и фарисейство и кокетство» [С V, 420]. Оба оказываются правы в критике друг друга. Ирония, актуализируемая контрастом между декларациями и образом жизни, соединяется с прямым, уже не ироничным словом повествователя. В рассказах «Хористка», «Переполах», «Художество» иронии уже трудно назвать доминирующей чертой повествования, она непременная составляющая, но не довлеет; по сути, это снова контекстуальная ирония, но не в комическом контексте, а в «серьезном». Она используется, когда надо придать образу персонажа дискредитирующие его черты – портретные, речевые, поведенческие: дама, «с бледными губами», «в черном, с сердитыми глазами и с белыми, тонкими пальцами» [С V, 210], «бледная, красивая барыня, которая выражается благородно, как в театре, в самом деле может стать перед ней на колени, именно из гордости, из благородства, чтобы возвысить себя и унижить хористку» [С V, 214] – здесь очевидна «достоевская» пародичная реминисценция. Пародийность и пародичность – средства реализации иронии, к которым Чехов нередко прибегал в ранний период («Загадочная натура», «Летающие острова», «Зеленая коса», «Цветы запоздалые» и другие), но в 1886 году они уже нечасто использовались. В числе основных функций иронии в этот период – через столкновение «казаться» и «быть» вскрыть несостоятельность попыток «казаться» и ничтожную суть человеческого естества. Одновременно появляются произведения, в которых столкновение кажимости и сути высвечивает незаурядность личности



или пробуждение в ней чувства достоинства. Так, в «Художестве» Сережка – «сам по себе ничтожество, лентяй, пьянчуга и мот», но, когда творит, он «слуга божий» [С IV, 291]. В «Переполохе» гувернантка после пережитого унижения не принимает извинений барина и уезжает. В подобных случаях ирония соседствует с сочувствием героям, приобретает лирическое или лирико-драматическое звучание, в тексте проявляется утверждающий / обличительный пафос.

Можно заключить, что в 1886 году Чехов окончательно перешел от юмористической к иронической манере повествования, в которой утверждается текстообразующая ирония. Она создается несоответствием содержания речи, общения персонажей и формой выражения; объединением в одном ряду семантически несовместимых слов и словосочетаний; неуместным употреблением высокого стиля или, наоборот, сниженного; неожиданными финальными умозаключениями или поступком персонажа, обнажающими иронический характер предшествующего текста. Текстообразующая ирония также реализуется обнажением расхождения между сутью и ее интерпретацией, двойным, несовпадающим освещением ситуации. Чехов очень часто прибегает к ситуативным повторам, в которых, в свою очередь, использует лексический повтор и повторение одной и той же или сходной речевых структур. Текстообразующая ирония в ряде рассказов трансформируется, «прирастая» лиризмом, благодаря чему истончается, становится глубоко скрытой – возникает тип иронии, не демонстрирующей себя, она «теряет свой прямой смысл <...> на передний план выступает уязвимость любых очевидностей в художественном мире писателя...» [Полонский 2009]. Контекстуальная ирония тоже получает новое качество, превращаясь из эксплицитного стилистического приема в имплицитный, реализуемый, прежде всего, лексикой с завуалированными отрицательными коннотациями. Чеховская ирония начинает представлять грустной и горькой: лишаясь комического начала в «Панихиде», «Чужой беде», «Муже», она «сжимается» порой до исчезновения, предвещая в рассказах «Тоска», «Агафья», «Тяжелые люди», «Ванька» зрелого Чехова, у которого ирония оборачивается самоиронией человека, иронией судьбы, насмешкой жизни. Отмеченные особенности чеховской иронии и способы ее выражения, разумеется, не исчерпывают всей иронической палитры переходного периода. Тема иронии у Чехова предполагает обстоятельное поэтапное исследование, в том числе лингвистами.

## Литература

- Афанасьев Э. С.* Творчество А. П. Чехова: иронический модус. Ярославль, 1997. 235 с.
- Барлас Л. Г.* Способы выражения авторской модальности в рассказах А. П. Чехова // Язык и стиль А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1986. С. 29-36.
- Каменская Ю. В.* Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.02.01. Саратов, 2001. <http://www.dissertcat.com/content/ironiya-kak-komponent-idiostilya-p-chekhova>
- Камчатнов А. М., Смирнов А. А.* А.П. Чехов: проблемы поэтики. М., 1986. 189 с.
- Петухова Е. Н.* Выражение иронии у Чехова: на материале ранних писем и рассказов // Таганрогский вестник: материалы Международной научно-практической конференции «Истоки творчества А. П. Чехова: биография и поэтика». Таганрог, 2010. С. 181-190.
- Полонский В. В.* Ирония Чехова: между классикой и «серебряным веком». 2009. <http://cyberleninka.ru/article/n/ironiya-chehova-mezhdu-klassikoy-i-serebryanym-vekom>.
- Полоцкая Э.* Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. М., 1969. С. 438-493.
- Походня С. И.* Языковые виды и средства реализации иронии. Киев, 1989. 128 с.

## Как сделан лошадиный мем Чехова

1. Речь пойдет об одном из самых знаменитых ранних рассказов Чехова. «Лошадиная фамилия»<sup>280</sup> была напечатана в «Петербургской газете» 7 июля 1885 года за подписью *Чехонте*, когда ее автор еще колебался в выборе между медициной и литературой<sup>281</sup>. «Лошадиная фамилия» появилась уже после таких хитов, как «Смерть чиновника», «Злой мальчик», «Дочь Альбиона», «Шведская спичка», «Толстый и тонкий», «Жалобная книга», «Хирургия», «Хамелеон», «Свадьба с генералом», «Налим»; но до «Егеря», «Злоумышленника», «Унтера Пришибеева», «Тоски», «Панихиды», «Ведьмы» и «Агафьи» и почти за год до исторического письма Д. В. Григоровича (от 25 марта 1886 г.), который призвал Чехова отнестись к своему писательству с полной серьезностью [см.: П I, 427-428].

«Лошадиная фамилия» не свободна от развлекательного смехачества, но интересна прорастанием сквозь него элементов творческой зрелости, как в формальном, так и в содержательном отношении. Рассказ принято бегло хвалить за его бытовой реализм, за переход от перволичного повествования к «объективному»<sup>282</sup>, за анекдотический интерес фабулы и стройность новеллистической конструкции<sup>283</sup>; а один его подробный разбор выдержан, напротив, в сугубо архетипическом ключе, с упором на сексуальную

<sup>280</sup> Текст [С IV, 58-61] цитируется далее без постраничных ссылок; см. также примеч. М. П. Громова [С IV, 472-473].

<sup>281</sup> «В первые годы он довольствовался мелкими юмористическими журналами. Литература была для него сначала чем-то вроде второй профессии: он занят был больше медициной и даже больше уважал ее – как настоящее, серьезное и несомненно полезное дело. Он писал свои первые рассказы, сцены и фельетоны легко, весело и небрежно, как будто и не собираясь входить в большую литературу» [Эйхенбаум 1969: 358].

<sup>282</sup> «В 1883-1884 гг. высшие художественные достижения Чехова – сценки с субъективным повествованием («Смерть чиновника» <...> «Хамелеон»). А в 1885 г. все лучшие вещи, такие, как «Унтер Пришибеев» <...> «Злоумышленник», «Лошадиная фамилия» <...> построены уже на нейтральном повествовании. Почти совершенно исчезают сценки с повествованием, выдержанным с начала до конца в стиле какой-либо «маски»» [Чудаков 1971: 32].

<sup>283</sup> «В литературной работе Чехова “осколочного” периода <...> очевидно <...> огромное мастерство. Шутки <...> в таких рассказах, как <...> “Лошадиная фамилия”, получают чеканную форму <...> Явно усиливается бытовая струя рассказов, расширяется круг житейских наблюдений, тонко обыгрывается реалистическая деталь, выпукло подаются житейские характеры, раскрываются навыки, поведение, душевное движение обыкновенных людей в повседневной действительности <...>

Наряду с обычными композициями, в которых наличествуют все три необходимых элемента (<...> “Смерть чиновника” <...> “Лошадиная фамилия”), он создал композиции лишь с двумя элементами – завязкой и развязкой (“Толстый и тонкий”) – или <...> одним <...> – серединой <...> (“Злоумышленник”, “Хамелеон” <...>) или <...> завязкой (“Егеря”) <...>

Мы найдем у него и юмор беззаботный, с откровенным использованием яркого анекдотического случая (<...> “Лошадиная фамилия”) <...> сочный бытовой юмор (“Хирургия”, “Налим”) <...> беспощадную сатиру (<...> “Унтер Пришибеев”) <...>

В 1885 г. <...> Чехов окончательно закрепил бытовую линию своих рассказов, усилив реалистическую мотивировку комических ситуаций, дав ряд прямых бытописательных картин (“Налим”, “Лошадиная фамилия”, “Злоумышленник” <...>») [Балухатый 1959].

«У Чехова этих лет можно найти все основные новеллистические приемы: двойную развязку, нарушение традиций сюжетного штампа, финалы, “контрастно обернутые к началу рассказа” [Балухатый 1959: 25], кольцевую композицию, типичный для комической новеллы “мотив неоправдавшегося ожидания” [Дземи-док 1974: 25] и др.» [Чудаков 1986: 82].

подоплеку сюжета и отказом ему в композиционных достоинствах<sup>284</sup>. Представляется, однако, что оба по видимости противоположных, но в равной мере «идейных» подхода – «реалистический» и «символический» – упускают главную структурно-концептуальную доминанту рассказа, а заодно и его инвариантно чеховскую специфику; ср., например, недоумение, которым заключается упомянутый разбор:

На вопрос, что такое *зуб, доктор, конь / лошадь и овес* в системе Чехова, отвечать пока рано. Специалисты по Чехову (да и вообще литературоведы) такими вопросами начинают задаваться лишь с недавнего времени и поэтому соответствующий убедительный материал еще не накоплен [Faryno 1999: 33].

В действительности об инвариантах Чехова известно не так мало, просто в связи с «Лошадиной фамилией» существенными могут оказаться мотивы совсем другого типа. Что же касается нарративного мастерства, то, на наш взгляд, «Лошадиная фамилия» является образцом превращения первого попавшегося пустяка – вроде вошедшей в поговорку пепельницы<sup>285</sup>, а в данном случае, зубной боли и дырявой памяти, – в перл творения.

2. Известно, что с самого начала Чехов не столько писал о реальной жизни, сколько работал с готовыми, преимущественно комическими, формами ее изображения<sup>286</sup>, – де-

<sup>284</sup> «В фабульном плане рассказ построен на безуспешном поиске забывшейся спасительной фамилии и на том, что, когда она наконец вспомнилась, – оказалась уже ненужной. Этот чисто новеллистический <...> материал <...> рассказан у Чехова типично по-русски – *неумело*. Основное внимание направлено на перебор всевозможной лексики, связанной с семантемой *лошадь* и на то, что <...> искомая фамилия оказалась минимально сопричастной заданному полю <...>.

Европейская же новелла <...> на первое место могла бы <...> выдвинуть факт, что найденная фамилия вспомнилась благодаря упорно избегаемому доктору, и, с другой стороны, позаботилась бы о семантической обратности финальной находки. Иначе – европейская конструкция создала бы и ввела в культурный оборот некую новую мифологию <...> Чеховский же рассказ сохранился в культуре *только анекдотической стороной* – как название ненадежной <...> памяти <...> т. е., парадоксальностью ее ассоциаций, родственных автореферентным загадкам: “то и там, да не совсем, а то и вовсе не то и не там” [Faryno 1999: 28-29].

<sup>285</sup> « – Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы? <...>.

<Чехов> оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, – это оказалась пепельница, – поставил ее передо мною и сказал:

– Хотите – завтра будет рассказ... Заглавие “Пепельница”.

И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением» [Короленко 1986: 37-38].

<sup>286</sup> «Бытовой и <...> моральный круг повседневных явлений был обречен на <...> повторяемость, и выйти из этого однообразия писатель мог лишь <...> свежестью восприятия явления и новыми литературными приемами его раскрытия <...> На первых же порах <...> он принялся за *освоение уже выработанных <...> средств <...>* Журналы широко и неумолимо культивировали анекдоты <...> юмористические диалоги, пародии и стилизации <...>

Вот этим-то жанрам комических “мелочей” на традиционной основе и отдал обильную дань <...> молодой Чехов <...> ошутимо тяготение <...> к бытовому юмору. Значительное место <...> занимают <...> юморески-стилизации, подражания формам делового, канцелярского, практического письма или различным видам журнально-газетных статей. Здесь мы найдем ученические сочинения, задачи <...> медицинские советы, объявления <...> *Работая над стилизацией и пародированием разнообразных видов художественных форм письменности*, Чехов <...> умел схватить стилистическую сущность этих образцов и использовать их для насыщения злободневным комическим материалом <...>

*Работая в традиционных формах и заимствуя кое-что из французских юмористических журналов*, Чехов <...> стремился не к созданию новых форм юмора, а лишь к наполнению образцов старых или ходовых новым, злободневным и комическим материалом. Почти к каждой юмореске Чехова в юмористических журналах <...> можно было подыскать *соответствующий литературный прообраз*» [Балухатый 1959].

лая это часто стандартным, но иногда и ироническим и даже непредсказуемым образом. Именно оригинальными ходами в сторону от конвенций знаменовались его ранние успехи<sup>287</sup>. Так, весь фокус «Смерти чиновника» (1883) состоял в том, что мучителем ближнего и причиной собственных мучений, а там и своей скоростижной смерти оказывался не «статский генерал *Бризжалов*», а обрызгавший его своим чиханием типовой маленький человек, чиновник с жалкой фамилией *Червяков*. Неожиданность такого поворота гоголевской темы, из которой провербально вышла вся русская литература, предвосхищена – правда, не впрямую, а иронически, но с отчетливым металитературным акцентом – уже в первых строках рассказа:

*В один прекрасный вечер не менее прекрасный эзекутор*<sup>288</sup>, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел <...> Он <...> чувствовал себя на верху блаженства. *Но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг».* Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! *Но вдруг* лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... <...> и... апчи!!! [С II, 164].

Нечто подобное, хотя в ином повороте и в иных пропорциях, происходит в «Лошадиной фамилии». Начнем с системы персонажей.

Одним из главных действующих лиц является отставной генерал-майор, у которого болит зуб. Его фамилия, *Булдеев*, – стандартно водевильная, снижающая<sup>289</sup>; забавно-унизительна, особенно при его чине, и зубная боль. Но никакими типовыми чертами начальственного злодейства – самодурством, распекательством, мздоимством, содержанием любовниц или чем-либо подобным – он в «Лошадиной фамилии» не наделен.

Естественный партнер пациента – доктор, в рассказе остающийся безымянным. Он прописывает хину, она не помогает, и тогда он предлагает зуб вырвать, что и проделывает быстро и успешно, но лишь сутки (и три четверти текста) спустя, когда генерал на это наконец соглашается. Никаких признаков медицинского невежества, грубости, невнимания к больному, тщеславия, мучительства и т. п. доктор не проявляет – в отличие, скажем, от героя «Хирургии» (1884): темного, но претендующего на врачебный авторитет и важно разглагольствующего фельдшера с заранее обрекающей его на неудачу фамилией *Курятин*, который ломает пациенту больной зуб.

Традиционным антагонистом доктора является знахарь, известный способностью заговаривать зубы, а в свое время – акцизный чиновник. Ему свойственны некоторые типичные для такого персонажа недостатки («до водки очень охотник, живет не с женой, а с немкой, ругатель», «из акцизных <его> уволили»). Да и в своей знахарской ипостаси он получает вполне ожидаемую сомнительную рекомендацию («Бывало, отвернется к окошку, пошепчет, поплочет – и как рукой!»), но все это, впрочем, остается для сюжета неактуальным, поскольку к лечению он привлекается в рассказе исключительно на словах, а не на деле.

Четвертым, и, пожалуй, главным комическим героем «Лошадиной фамилии» выступает приказчик генерала, решительно обманывающий жанровые ожидания: он не жульничает, не обворовывает хозяина, не подхалимствует перед ним и даже не пользуется случаем выгодно продать доктору нужный тому овес. В рассказе он играет совершенно неожиданную роль бестолкового посредника между генералом и знахарем – носителя

<sup>287</sup> Об оригинальности трактовки «некоторых постоянных литературных типов» – таких, как ЖИВОТНОЕ, ДИТЯ, УЧЕНЫЙ, ЖЕНЩИНА, ЕВРЕЙ, – зрелым Чеховым см.: [Бицилли 2000: 412-414].

<sup>288</sup> Ср. зачин гоголевской «Шинели»: «В одном департаменте... <...> Итак, в одном департаменте служил один чиновник...» [Гоголь 1977: 116]

центрального мотива дефектной памяти, обеспечивающего мотивировку основных ходов сюжета.

3. Действие разворачивается в несколько приемов и лишь во второй трети текста добирается до главной темы.

В первой фразе вводится мотив зубной боли, затем предлагаются различные негодные паллиативные средства, к делу привлекаются доктор и обитатели дома, заодно задается стилистический прием многократного повтора (лечебных средств и участников действия), а в конце первого абзаца анонсируется переход к следующему фабульному мотиву – приглашению знахаря:

У отставного генерал-майора Булдеева разболелись зубы. Он *полоскал рот водкой, коньяком, прикладывал к больному зубу табачную копоть, опиум, скипидар, керосин, мазал щеку йодом, в ушах у него была вата, смоченная в спирту*, но всё это или *не помогало*, или вызывало тошноту. Приезжал доктор. Он поковырял в зубе, *прописал хину*, но и это *не помогло*. На предложение вырвать больной зуб генерал ответил отказом. Все домашние – *жена, дети, прислуга, даже поваренок Петька* предлагали каждый свое средство. Между прочим и приказчик Булдеева Иван Евсеич пришел к нему и *посоветовал полечиться заговором*.

Знахарская тема разрабатывается более подробно, с применением целой палитры комических приемов – как традиционных, так и достаточно оригинальных, чеховских. Фабульным стержнем эпизода становится известная проблема выбора между научной медициной и знахарством, подогреваемая боязнью генерала подвергнуться удалению зуба и активизирующая привычный потенциал доверия / недоверия к альтернативному лечению:

– *Заговаривал зубы* – первый сорт <...> Бывало <...> пошепчет, поплюет – и *как рукой!* Сила ему такая дадена... <...> Теперь только *зубами и кормится* <...> Тамошних, саратовских на дому у себя пользует, а ежели которые из других городов, то *по телеграфу*. *Пошлите* ему, ваше превосходительство, *депешу*, что так, мол, вот и так... у раба божьего Алексея зубы болят, прошу выпользовать. А деньги за лечение *почтой пошлете*.

– Ерунда! *Шарлатанство!*

– А вы попытайте, ваше превосходительство <...> можно сказать, *чудодейственный* господин!

– Пошли, Алеша! — взмолилась генеральша. – Ты вот не веришь в заговоры, а я на себе испытала <...> *Руки* ведь *не отвалятся* от этого.

– Ну, ладно, – согласился Булдеев.

Обращают на себя внимание и невольное овеществление метафоры («зубами кормится»), и аналогичная переключка между «как рукой <снимет>» и «руки... не отвалятся», и нелепое совмещение архаики (заговаривания зубов) с новейшей технологией (телеграфом), якобы подтверждаемое параллелью с пересылкой депеш и денег.

Однако, настроив наше внимание на исход борьбы между врачом и знахарем и опытную проверку обещанного чудодействия, Чехов в очередной раз обманывает читательские ожидания и вводит новое осложнение сюжета: нехватку данных о знахаре, а именно о его фамилии, мотивированную провалом памяти. Делается это с применением заостренной формы отказного движения – конструкции «утрата достигнутого» [см. Жолковский, Щеглов 1996: 72-74]: что приказчик не помнит фамилии адресата, выясняется не сразу, а после того, как он уже усадил генерала, – сначала, как мы помним, вообще отказывавшегося обращаться к знахарю, – за стол и начал диктовать ему текст письма.

– Ну, ладно, – согласился Булдеев. – Тут не только что к акцизному, но и к чёрту депешу пошлешь... <...> Ну, где твой акцизный живет? Как к нему писать?

*Генерал сел за стол и взял перо в руки.*



– Его в Саратове каждая *собака* знает, – сказал приказчик. – *Извольте писать, ваше превосходительство, в город Саратов, стало быть... Его благородию господину Якову Васильичу... <...> Васильичу... Якову Васильичу... а по фамилии... А фамилию вот и забыл!... <...>*

– Ну, что же? Скорей думай!

– Сейчас... Васильичу... Якову Васильичу... Забыл! *Такая еще простая фамилия... словно как бы лошадиная... Кобылин? Нет, не Кобылин...*

4. Так в тексте возникает, наконец, заглавная словесная – антропонимическая и мнемоническая – тема забытой фамилии, которой предстоит эффектная разработка; мотив же знахаря и его спорного искусства исчезает из сюжета надолго, в фабульном плане – навсегда. Заглавная тема разворачивается с помощью естественного, но отнюдь не обязательного<sup>290</sup>, зато любимого Чеховым, литературного мотива «каталога» – списка объектов, в данном случае слов<sup>291</sup>. Вспомним хотя бы построенную почти целиком на игре со списком флотских терминов «Свадьбу с генералом» (1884)<sup>292</sup> и такой бессюжетный «списочный» рассказ, как «Жалобная книга» (1884).

Одна из повествовательных задач, возникающих при использовании списка, особенно длинного, – а длина желательна как для комического, так и для эпического эффекта, – состоит в его нарративизации, превращении однообразного перечня в динамично развивающийся сюжет [Жолковский 2014: 587]. В «Лошадиной фамилии» применен целый веер более или менее напрашивающихся решений: не простое перечисление, а предпринимаемые на глазах читателя многократные попытки приказчика вспомнить забытую фамилию<sup>293</sup>, которые далее разнообразятся переменами места и времени действия (сценами в доме, в саду, в поле, днем, ночью, утром) и вовлечением в эту деятельность различных персонажей (самого генерала, генеральши и множества домашних):

Иван Евсеич поднял глаза к *потолку* и зашевелил губами. *Булдеев и генеральша* ожидали нетерпеливо <...>

<sup>289</sup> Помимо прозрачного намека на *балду*, Е. Фарыно усматривает здесь и менее очевидный – на мужской детородный орган, что позволяет ему связать удаление зуба со страхом кастрации [Гагуно 1999: 30]; его настояние на архетипической интерпретации фабулы «Лошадиной фамилии» и на семантизации имен, отчеств и фамилий персонажей, на наш взгляд, несколько прямолинейно.

<sup>290</sup> Можно, разумеется, представить себе и иные реализации мотива припоминания.

<sup>291</sup> О каталогическом мотиве, восходящем к гомеровскому списку кораблей, его разработке у Гоголя и Чехова, а также о чисто словесных каталогах см.: [Жолковский 2014].

Анализ использования Чеховым еще одного готового словесного мотива – диктанта (на примерах из «Ивана Матвевича» и «Дома с мезонином», оба (1896) см. в [Берковский 1969: 93-96].

<sup>292</sup> Кстати, и там мотив каталога иронически связывается с темой памяти, каковая, впрочем, героя не подводит. О «Свадьбе с генералом», а также «Полиньке» (1887) как примерах использования «терминологического дискурса, непонятого для дилетантов», см. [Pervukhina 1993: 29, 45-48].

<sup>293</sup> Ср. рассмотренную Лессингом нарративизацию щита Ахилла, живописный репертуар которого дан у Гомера не в виде готового перечня (как в аналогичном случае у Вергилия), а в виде истории его изготовления Гефестом («Илиада», XVII, 478-606):

«Гомер описывает щит не как вещь уже совсем готовую, законченную, но как *вещь создающуюся* <...> пользуется своим *прославленным приемом* <...>: *превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени и из скучного живописания предмета создает живое изображение действия*. Мы видим у него не щит, а бога-мастера, делающего щит. Мы видим, как <...> <он> <...> *на наших глазах начинает создавать украшения щита*, возникающие из металла под его мастерскими ударами <...>

Нельзя того же сказать про щит Энея у Вергилия» [Лессинг 1953: 460-461].

Интересный опыт нарративизации списка являет рассказ Чехова «Сирена» (1887), где стержнем повествования становится меню (если не целая поваренная книга); о меню как одном из типов литературного каталога см. [Жолковский 2014: 644-646].

Приказчик *вышел в сад и, подняв к небу глаза*, стал припоминать фамилию акцизного <...>

И *в доме, все наперерыв*, стали изобретать фамилии. Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспомнили гриву, копыта, сбрую... *В доме, в саду, в людской и кухне люди* ходили из угла в угол и, почесывая лбы, искали фамилию <...>

– Папа! — кричали *из детской*. — Тройкин! Уздечкин!

Вздуродражилась *вся усадьба*. Нетерпеливый, замученный генерал пообещал дать пять рублей *тому, кто вспомнит настоящую фамилию*, и за Иваном Евсеичем стали ходить *целыми толпами* <...>

Генерал *не спал всю ночь*, ходил из угла в угол и стонал... *В третьем часу утра он вышел из дому и постучался в окно к приказчику*.

– Не Меринов ли? — спросил он плачущим голосом <...>

*За воротами в поле* <доктор> встретил Ивана Евсеича... Приказчик стоял *на краю дороги* и, глядя сосредоточенно себе под ноги, о чем-то думал. Судя по морщинам, бороздившим его лоб, и по выражению глаз, думы его были напряженны, мучительны...

5. Особую комическую линию, повышающую увлекательность перечисления, образует сама серия из четырех десятков «лошадиных» фамилий, выполненная в соответствии с приемом «проведения через разное» (прямо сформулированным в тексте: «Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспомнили гриву, копыта, сбрую») и сдобренная там и сям грубоватым юмором. Один из ходов состоит в упоре на корень ЖЕРЕБ – (*Жеребцов, Жеребятников, Жеребчиков* – дважды, *Жеребкин, Жеребковский, Жеребенко, Жеребкович, Жеребовский, Жеребеев*), сексуальные коннотации которого вступают в игру с замыкающим основную серию (до вызова доктора) *Мериновым*, а также с *Кобелевым*, незаконно проникающим в перечень вслед за *Кобылятниковым*. Незаконно это, разумеется, лишь в смысле «лошадиной» доминанты, но зато хорошо мотивировано в паронимастическом и сексуальном плане и в контексте двух других нарочитых упоминаний о собаках, обрамляющих историю<sup>294</sup>:

– Его в Саратове *каждая собака знает*, – сказал приказчик <...>

– Пойдите... Кобылицын... Кобылятников... Кобелев...

– Это уж *собачья*, а не лошадиная <...>

Иван Евсеич тупо поглядел на доктора, как-то дико улыбнулся и, не сказав в ответ ни одного слова, всплеснув руками, побежал к усадьбе с такой быстротой, *точно за ним гналась бешеная собака*.

Подобные словесные хохмы проходят в тексте «Лошадиной фамилии» не раз. Помимо уже приведенных (с *зубами, руками и собаками*), примечательны: созвучие отчества приказчика Ивана *Евсеича* с разгадкой лошадиного ребуса (*Овсов*) [см.: Фагуно 1999: 33]; появляющийся близко к финалу квази-плеоназм «...дай бог здоровья доктору!»<sup>295</sup>; и венчающая все пуанта:

– На-кося! – сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша. – Не нужно мне теперь *твоей лошадиной фамилии!* На-кося!

Это очередной и последний в рассказе непристойный намек (на мужской член, жестовым эвфемизмом которого является шиш / кукиш), а одновременно и похвальба ис-

<sup>294</sup> Незаконный – с языковым вывертом – выход за заданные смысловые границы списка напоминает вставку Собакевичем в реестр покойных крестьян, продаваемых Чичикову, женского имени под видом мужского (*Елизавет Воробей*). «Лошадиная» серия в «Лошадиной фамилии» вообще напоминает о гоголевских перечнях фамилий, героических в «Тарасе Бульбе», комических в «Мертвых душах», о них см.: [Жолковский 2014: 593-595].

<sup>295</sup> Неизбывное «Врачу, исцелися сам» должно было навязнуть в зубах у доктора Чехова.

целением от зубной боли (с опорой на подразумеваемую полную форму заключительной идиомы: «На-кося *выкуси!*»)»<sup>296</sup>.

6. К тональности чеховского юмора, а главное, к характеру и смыслу лошадиной серии мы еще вернемся, но сначала закончим разговор о нарративизации списка. От потенциально утомительной перечислительности его спасает также прочная встроенность в фабулу – в роли мотивировки мощной ретардации. По знахарской линии интерес разжигается детективными поисками нужной фамилии, а по собственно зубной линии – настойчивыми жалобами генерала на боль:

– Ну, ладно, – согласился Булдеев. – Тут не только что к акцизному, *но и к чёрту депешу пошлешь...* Ох! Мочи нет! <...>

Иван Евсеич медленно вышел, а генерал *схватил себя за щеку* и заходил по комнатам.

– *Ой, батюшки!* – *вопил он.* – *Ой, матушки!* *Ох, света белого не вижу!* <...>

*Нетерпеливый, замученный* генерал пообещал дать пять рублей тому, кто вспомнит *настоящую фамилию* <...>

Генерал *не спал* всю ночь, ходил из угла в угол и *стонал...*

– Для меня теперь *эта фамилия дороже, кажется, всего на свете. Замучился!*

По обеим линиям читательские ожидания парадоксально обманываются: боль снимается не заговором, а вырыванием зуба, но не потому что посрамляется и отвергается легендарное искусство знахаря, а потому что его фамилия вспоминается слишком поздно (еще одно применение конструкции «утрата достигнутого»). Вспомнившись же, фамилия оказывается не совсем лошадиной, так что двусмысленно заканчивается и драма памяти.

Итак, основной повествовательный ход «Лошадиной фамилии» – сдвиг акцента на некое «не то», на нечто неожиданное, как бы не имеющее прямого отношения к делу. Этот сдвиг, вторящий отмеченному нами с самого начала отказу автора от реализации простейших («водевильных») персонажных стереотипов, не только работает на общелитературную задачу обновления традиции, но и несет некоторые характерные чеховские черты.

7. Одна такая черта – осмеяние человеческой глупости. В результате отбрасывания ложных сюжетных ходов и ожиданий в центре повествования оказывается бестолковый – глупый и забывчивый<sup>297</sup> – приказчик, органично вписывающийся в галерею таких красноречивых в своем косноязычии персонажей<sup>298</sup>, как:

<sup>296</sup> Ср.: [Гагуно 1999: 30]. Заключительный жест сексуального торжества может восходить к аналогичной развязке гоголевского «Носа»:

«“Хорошо <...> черт побери!” – подумал <...> Ковалев. На дороге встретил он штаб-офицершу Подточину вместе с дочерью <...> и был встречен с радостными восклицаньями, стало быть ничего, в нем нет никакого ущерба. Он разговаривал с ними очень долго, и нарочно вынувши табакерку, *набивал пред ними весьма долго свой нос с обоих подъездов*, приговаривая про себя: “вот, мол, вам, бабьё, куриный народ! а на дочке *всё-таки не женюсь. Так просто, par amour – изволь!*“» [Гоголь 1977: 62-63].

<sup>297</sup> Что, впрочем, одно и то же, – ср. у Ларошфуко: «Все жалуются на свою память, никто не жалуется на свой ум».

<sup>298</sup> «Рассказы Чехова <...> это скорее сцены, в которых гораздо важнее разговор персонажей <...> чем сюжет <...> Его персонажи говорят иной раз очень много, он сам – очень мало. Тема и положение раскрываются <...> самими действующими (часто именно не действующими, а только разговаривающими) лицами» [Эйхенбаум 1969: 366].

Чеховской технике подрыва речевых претензий персонажей посвящена работа: [Щеглов 2014]. Ср. в частности:

- к месту и не к месту изрыгающий свои уныло-запретительные команды служака («Унтер Пришибеев», 1885);
- крестьянин-браконьер, с полным сознанием своей невинности свинчивающий гайки с железнодорожных рельсов и охотно пускающийся в дурачки, но дискурсивно последовательные объяснения («Злоумышленник»; 1885)<sup>299</sup>;
- невежественный, но упоенно рассуждающий о медицине фельдшер в «Хирургии» (1884);
- безудержно менторствующий заглавный герой рассказа «Необыкновенный» (1886);
- а в перспективе зрелого Чехова таких, как Жмухин – «Печенег» (1897)<sup>300</sup>, Беликов – «Человек в футляре» (1898) и Модест Алексеевич – «Анна на шее» (1898).

Все это люди, которые своей ограниченностью, проявляющейся в их клишированных речах, так или иначе «заедают» окружающих.

В «Лошадиной фамилии» непосредственный ущерб от речей приказчика сводится к оттяжке традиционного лечения, продлевающей страдания больного. То есть с точки зрения фабулы, важна бестолковость приказчика (а заодно, как можно заподозрить, и бесполезность рекомендуемого им знахаря) – его заикливание на ненадежной связи между овсом и лошастью, срывающее своевременное припоминание нужной фамилии. В нарративном же плане примечательна сама подмена житейской фабулы неким словесным орнаментом, чему способствует и вся аура рассказа, насыщенного двусмысленностями, тавтологиями, семантическими несуразностями, параномастическими сдвигами и другими языковыми жестами, заслоняющими событийную логику повествования. По мере того как на передний план выдвигаются сами речи приказчика, принимающие вид импровизированного каталога воображаемых фамилий, рассказ из бытописательного становится метасловесным.

**8.** Помимо очевидного комизма развертывающейся перед читателем лошадиной серии, бросается в глаза ее нескладность. Значительная часть фамилий восходит к немногим корням:

- прежде всего, десяток фамилий, образованных от корня *ЖЕРЕБ-*, причем некоторые из них упоминаются в тексте по два раза («Жеребцов нешто? Нет, не Жеребцов»; «Не Меринов ли? <...>

«Инвариантом чеховской поэтики <...> можно считать систематическое <...> развенчание <...> претензий человека на самоутверждение <...> его претенциозная активность оказывается самообманом, напоминая детскую игру <...> Безжалостной девальвации подвергается <...> речевой аспект самоутверждения: <...> смысл слов выхолащивается, высказывания <...> не имеют последствий <...> Этому <...> способствует огромное количество штампов – словесных, фразеологических, интонационных и иных <...> Слова <...> своих персонажей писатель часто воспроизводит в виде неких курьезов, гримас или тонко подмеченных штампов, которыми он приглашает полюбоваться и позабавиться, не обращая особенного внимания на вкладывавшийся в них смысл и пафос» [Щеглов 2014: 395-398].

Ономастическая предсказуемость «лошадиной» серии подпадает под чеховскую установку на штампы, хотя и разнообразится периодическими отклонениями. О дискурсивном абсурдизме у Чехова см. также: [Pervukhina 1993].

<sup>299</sup> Ср. « – Чёрт ли в нем, в живце-то, ежели поверху плавать будет! Окунь, щука, налиим завсегда на донную идет, а которая ежели поверху плавает, то ту разве только шиллиштер схватит, да и то редко... В нашей реке не живет шиллиштер...» [С IV, 85].

<sup>300</sup> «Вегетарианец попадает в гости к людоеду <...> Людоед – любитель задушевных разговоров, он нуждается <...> в слушателе, перед которым можно бы длинно и косноязычно доказывать свою людоедскую правоту (Примечание: См. вариацию рассказа “Печенег” <...> – “В усадьбе” (1894): <...> старый ретроград подвергает гостя пытке, заставляет его выслушивать длиннейшие политические рассуждения <...> громит разночинцев, гость – сам один из них <...>). Гостя он утомляет общими местами, которые ему не терпится <...> высказать. Чехов не однажды изображал ужас общеизвестных истин» [Берковский 1969: 62-63].

Нет, не Меринов»);

– но также пять от *КОБЫЛ*:- *Кобылин* («Кобылин? Нет, не Кобылин»), *Кобылицын*, *Кобылятников*, *Кобылкин*, *Кобылянский*, *Кобылеев*);

– восемь от *ЛОША(Д/К)*:- *Лошадинин*, *Лошаков*, *Лошадкин*, *Лошадинский*, *Лошадевич*, *Лошадников*, *Лошадицкий*, *Лошадский*);

– и три от *КОН*:- *Конявский*, *Коненко*, *Конченко*.

При этом некоторые другие члены того же словарного гнезда остаются невостробованными, например, *СКАКУН*, *ИНОХОДЕЦ*, *МУСТАНГ*, *ПЕРШЕРОН*, – список легко продолжить. Некоторые фамилии лингвистически неоправданны (*Конченко*, *Лошадинин*, *Лошадевич*), другие забавны (*Засупонин*), а итоговая разгадка (*Овсов*) осмысленна лишь наполовину. Зато она основана на формуле «Лошади кушают овес», относящейся к числу затасканных чеховскими персонажами банальностей, ср.:

– Волга впадает в Каспийское море... Лошади кушают овес и сено... («Учитель словесности», 1889);

– Островом называется <...> часть суши, со всех сторон окруженная водою («Душечка», 1898).

Комический эффект лошадиного каталога не достигает той абсурдистской интенсивности, что каскад морских терминов в «Свадьбе с генералом», а скорее держится некой умеренно нелепой ноты<sup>301</sup>.

Самый выбор именно этого словарного гнезда (а не скажем, «птичьего», как в анекдоте, предположительно послужившем источником «Лошадиной фамилии»<sup>302</sup>), скорее всего, был подсказан его грубо животной семантикой, удобной для смехового снижения человеческого достоинства персонажа, – снижения, утрируемого дальнейшими повторами и вариациями.

Могла сыграть роль и ассоциативная близость между представлениями о фигурах шамана, знахаря и ветеринара. Характерным образом, профессиональный доктор, – моментально и без проблем вылечивающий пациента, как только тот подпускает его к

<sup>301</sup> Ср. принципиальное оправдание связи между лошадьё и овсом:

«Чехов – писатель предметный, слово у него предметно <...> “Лошадиная фамилия” так и построен <a>: хотя вспомнить фамилию <...> и перебирают: Кобылин, Жеребятников <...> Наконец нашли <...> Овсов. Фамилия <...> и в самом деле лошадиная, наткнуться на нее потому не умели, что искали по цепи чисто словесных ассоциаций <...> а надо было <...> искать от предмета к предмету <...> “Лошадь” и “овес” – слова без родства друг с другом, предметная же близость между ними велика. И так всегда у Чехова <...> Цель его стилистики – обнажение природы вещей, приближение к ней через слово» [Берковский 1969: 118].

То есть, чисто словесный полет лошадиного каталога подрывается будничной, но фундаментальной, предметной реальностью лошадиного питания – так же, как упования на заговор заканчиваются удалением зуба. Заметим, что овес представляет собой и очередной шаг вниз по эволюционной лестнице, будучи, в отличие от лошади, предметом неодушевленным. Если в начале человек (знахарь) символически снижается до животного, то теперь животное снижается до растения, вернее, некой нерасчлененной массы, подлежащей потреблению. Да и на языковом уровне фамилия *Овсов* звучит подчеркнuto коротко, упрощенно, голо – особенно по сравнению с оргией морфологических изысков предшествующего каталога.

<sup>302</sup> «Е. К. Сахарова (Маркова) <...> писала, что этот рассказ Чехов передавал ей “в несколько другом виде <...>:

– Такая обыкновенная <...> фамилия <...> ну птица еще такая, птичья фамилия! – Его собеседник начинает перечислять всех птиц: Соколов, Воробьев, Петухов, Синицын, Чижов... – Нет, нет, не то, не то! – и наконец вспоминает: Вербицкий <...> – Позвольте, но ведь вы говорили – фамилия птичья!? – Ну да, конечно, ведь птица же садится на вербу”.

Известен <соответствующий> фольклорный мотив <...>: мужик забывает “птичью” фамилию; оказывается, это – Вербицкий (*Андреев Н. П.* Указатель сказочных сюжетов, Л., 1929, № 2081)» [С IV, 473].



себе, к чему и сводится вся собственно зубная часть фабулы<sup>303</sup>, – не получает в рассказе ни имени, ни фамилии, и это на фоне мощной антропонимической стихии «Лошадиной фамилии»! Кстати, он искусно – причем самым натуральным образом – подверстывается к лошадиному лейтмотиву рассказа в качестве владельца брички, нуждающегося в овсе для своей лошади и тем самым способствующего успешной развязке и словесной линии сюжета.

Не исключена также подспудная игра с разговорным глаголом *жеребачиться*, «легкомысленно, без удержу резвиться, шалить» [Ушаков 1935: 859], и существительным *жеребятник*, «повеса, особенно связавшийся с малыми ребятами» [Даль 1978: 535]<sup>304</sup>.

9. Издевательское пристрастие Чехова к языковым штампам и словесным вывертам его героев хорошо известно. Оно было органически присуще автору, охотно сочетавшему традиционную социально-бытовую, «предметную», тематику с металитературной, – достаточно вспомнить обилие у него пишущих персонажей самого разного ранга, от Треплева и Тригорина в «Чайке» (1895) до Веры Иосифовны, начинающей чтение своего романа словами «Мороз крепчал» («Ионыч», 1897-1898). Сочинительством отдает и припоминание в «Лошадиной фамилии» искомой фамилии.

Сначала ее пытается вспомнить приказчик<sup>305</sup>, затем ему начинают предлагать свои варианты генерал и генеральша, а когда доходит до подключения к этому процессу других домашних, в тексте проговаривается ключевое «творческое» слово: «И в доме, все напереерыв, стали *изобретать* фамилии». Впрочем, и остальные глаголы, описывающие поиск фамилии (*искать, находить, думать, надумать*)<sup>306</sup> вполне укладываются в «творческую» парадигму. Собственно, и мотив «памяти» – из того же сочинительского репертуара.

Чехов не обыгрывает этого более прямо, но весь процесс поисков правильной фамилии подобен типичным авторским мукам слова, здесь, разумеется, сниженным до нелепого коллективного угадывания фамилии. Можно сказать, что Чехов отдает этим «сочинителям» своего рода писательские записные книжки с заготовками смешных фамилий и таким образом использует глуповатого приказчика и его добровольцев-«соавторов» для юмористического изображения профессии, на которой всё не решается остановиться в качестве основной.

<sup>303</sup> Это занимает всего четыре неполных строки текста:

«Утром генерал опять послал за доктором.

– Пускай рвет! – решил он. – Нет больше сил терпеть...

Приехал доктор и вырвал больной зуб. Боль утихла тотчас же, и генерал успокоился. Сделав свое дело и получив, что следует, за труд, доктор сел в свою бричку и поехал домой».

Ирония, скрытая за возвращением к отвергнутой было услуге доктора, состоит в том, что, как часто у Чехова, взлет над будничной реальностью (здесь – в виде планов волшебного безболезненного лечения заговором) оказывается пустой мечтой. Ср. соображения Берковского о «признак<ах> чеховской новеллы – новеллы обращенной, отрицательной. Классическая новелла предполагает рост жизни, открытия, находки, взрывы новых жизненных качеств, радостные трансформации. У Чехова все это есть, но в обращенном смысле – *жизнь не растет, а деградирует*» [Берковский 1969: 63-64].

<sup>304</sup> Наконец, соблазнительна связь со словом *жеребятина* в его теперешнем значении «несуразность, непристойность, похабщина» (см. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/seksolog/2082>), но неясно, бытовало ли оно уже в эпоху Чехова.

<sup>305</sup> «Авторский» статус приказчика подкрепляется его типологической параллелью с Гефестом, изготавливающим щит Ахилла.

<sup>306</sup> « – Скорей *думай!*»; «стал *припоминать*»; «почесывая лбы, *искали* фамилию»; «продолжал *думать вслух*»; «фамилия всё еще *не была найдена*»; « – *Надумал* <...> – закричал он радостно. – *Надумал* <...> Овсов!».

В каком-то смысле «Лошадиная фамилия» – рассказ о выборе между медициной и писательством<sup>307</sup>. В фабуле победа явно остается за медициной, но львиная доля повествования отведена под сочинительство, смехотворное, но несомненно составляющее главный аттракцион рассказа. Более того, подмена серьезного лечения бессмысленными словесными экзерсисами как бы иронически воплощает отбрасываемую реально идею целительного заговора. Можно сказать, что весь рассказ, собственно, в том и состоит, что генералу, а главное, читателю, бесконечно заговаривают зубы лошадиными фамилиями [ср.: Faugno 1999: 33].

10. Впрочем, за лошадиной серией слышится и еще один скрытый иронический подтекст. Знахарю – знахареву: перебирание его возможных фамилий звучит как поиск какого-то волшебного – сказочного? ритуального? каббалистического? спиритического? – заклинания, с помощью которого имеет быть вызван его дух (а в «Лошадиной фамилии» акцизный-знахарь остается именно «духом», так как лично не появляется). На русской почве у мотива волшебного слова – типа *Сезам, отворись!* (из арабской сказки «Али-Баба и сорок разбойников»)<sup>308</sup> или *мутабор* (из «Сказки о Калифе-аисте» В. Гауффа) – есть и популярный лошадиный вариант. В сказке «О Иванушке-дурачке»<sup>309</sup> [Афанасьев 1985: 246-248] все подвиги традиционного героя совершаются в «лошадином» коде и с помощью волшебного коня, секрет вызова которого передан ему покойным отцом: «Сивка-бурка, вещая каурка! Стань передо мной, как лист перед травой!»<sup>310</sup>. *Сивка, бурка и каурка* – это, в сущности три «вещи» лошадиные фамилии (ср., кстати, фамилию

<sup>307</sup> У раннего Чехова есть множество рассказов и о том, и о другом. С одной стороны – такие, как «Хирургия», «Общее образование (Последние выводы зубоветеринарной науки)», «Врачебные советы», с другой – «Писатель», «Мыслитель», «Восклицательный знак» (все – 1885 г.). О чеховском симбиозе медика и литератора уже писалось, ср.:

«Естественник, медик, биолог, анатом как бы составляют в Чехове тот коренной, прямолинейный, строго очерченный *стержень*, вокруг которого волнисто вьется душистая и многоцветная *флора его неподражаемой поэзии* <...> Ланцетом хирурга он систематически проводил первые глубокие надрезы в рыхлом житейском материале <...> чтоб безотчетно отдаться затем всем очаровательным случайностям ее красок и оттенков, всей импровизации ее звуков, шорохов и полутонов <...> Чехов-врач неотделим от Чехова-писателя <...> Недаром он так *гордился своей профессией, постоянно называл медицину своей законной женой и часто забрасывал литературу для практической врачебной деятельности*» [Гроссман 2000: 181-183].

Ср. еще:

«Чехов был сам прикосновен к науке (только очень ученый врач мог бы написать “Палату № 6”). Он сам наблюдал жизнь как ученый, добросовестно, методически проверяя себя. Его “открытия” ребенка, животного, ученого – подлинные научные открытия...» [Бицилли 2000: 413].

<sup>308</sup> Кстати, *сезам* – название растения (кунжута), с чем сопоставима фамилия *Овсов* < *овес*; кроме того, в «Али-Бабе» герой, забывший слово *сезам*, перебирает названия других растений. Согласно С. Томпсону, это распространённый у многих народов мира сказочный мотив D1552.2: волшебные слова, открывающие доступ внутрь горы [Thompson 1955-1958].

<sup>309</sup> Сказка из Примечаний Афанасьева, № 564.

<sup>310</sup> «Старик свистнул-гаркнул богатырским посвистом <...>: “Сивка-бурка, вещая каурка! Стань передо мной, как лист перед травой!” *Конь бежит, земля дрожит, из ушей дым столбом, а из ноздрей пламя тышет*; и как прибежал, то и *стал* перед стариком *как вкопанный*. “Вот тебе конь, – сказал отец, – владей по смерть свою” <...>

Царь велел <...> поставить двенадцать венцов <...>: кто *перескочит на коне* все двенадцать венцов, тот получит в жены прекрасную царевну <...> Дурак пошел в чистое поле <...> сам свистнул молодецким посвистом, гаркнул богатырским покриком: “Сивка-бурка, вещая каурка! Стань передо мной, как лист перед травой”. *Прибежал конь и стал как вкопанный*.

Гнедов в «Лошадиной фамилии»). Соответствует сказочному прототипу даже имя вызывателя – *Иван* Евсеич, не говоря уже о его глупости.

Финальное обретение магического Слова (всплывание правильной фамилии) происходит в конце концов случайно, – как водится у романтических гениев, но и в соответствии с поэтикой Чехова, последовательно нацеленной на демонстрацию того, что все обстоит «не так», как привыкли думать люди, руководствующиеся пошлыми штампами, житейскими и литературными<sup>311</sup>. Недаром в основу одной из влиятельных моделей чеховской поэтики был положен принцип «случайности»<sup>312</sup>. Модели во многом адекватной, но, конечно, не исчерпывающей. Под покровом случайности чеховское ружье неизменно стреляет и попадает в цель, банальные истины остаются верными, литературные и житейские нормы не потрясаются<sup>313</sup>. Просто зубы должны лечить врачи, а не знахари, лошади нужны в упряжке, а не в медицине, и да, они действительно кушают овес, хотя все это гораздо более обыденно, нежели забавные словесные фейерверки, место которых – в литературе.

За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Ладе Пановой и Елене Толстой.

*Дурак в одно ушко коню влез, напился там, наелся, хорошенько нарядился, а в другое вылез, и стал такой молодец, что <...> ни в сказке сказать, ни пером написать. Сел на коня <...> нагнал своих братьев <...>, и начал их бить плетью, чтоб посторонились и дали ему дорогу. И как приехал <...> ударил коня по крутым бедрам. Его конь осердится, от земли отделяется, выше лесу стоячего, ниже облака ходячего, и перепрыгнул шесть венцов <...> Иванушка <...> ускакал в чистое поле, влез своему коню в одно ушко, разрядился, вылез в другое и стал по-прежнему дурак дураком <...>*

В другой раз Иванушка-дурачок перепрыгнул на своем коне десять венцов, а в третий раз и все двенадцать венцов <...>

Услышал царь, что в его заповедных лугах бегает олень золоторогий, и приказывает зятьям своим поймать его. Иванушка-дурачок взял вместо доброго коня коростовую кобылу, сел на нее задом к голове, а передом к хвосту, взялся за хвост и поехал с царского двора; выехал в чистое поле, содрал с лошади кожу, повесил на шест, а сам закричал: «Сбегайтесь, серые волки! Слетайтесь, сороки, вороны! Вот вам гостинец от царя!». Свистнул и призвал сивку-бурку, клал на коня седельцо черкасское, двенадцать подпруг шелку шемаханского: шелк не рвется, булат не трется, аравитское золото в грязи не ржавеет; поскакал, как птица, и добыл оленя золоторогого» [Афанасьев 1985: 246-248].

<sup>311</sup> Ср. замечание Эйхенбаума по поводу готовности Чехова написать о пепельнице (см. прим. 285):

«Это была своего рода полемика: Чехов демонстративно вводил в литературу “первые попавшиеся на глаза” мелочи жизни, которые казались прежде стоящими вне литературы. Он осмысливал этот ввод пока только шуткой, смехом...» [Эйхенбаум 1969: 359].

<sup>312</sup> См.: [Чудаков 1971: 146]. Ср. также:

«Во всем и везде царит самодержавный случай <...> дерзко бросающий вызов всем мировоззрениям. В этом <...> наибольшая оригинальность Чехова...» [Шестов 2002: 572].

«Люди у Чехова уязвимы со стороны случая. В классической новелле человек овладевал случаем. У Чехова, обратное, случай становится хозяином человека» [Берковский 1969: 89].

<sup>313</sup> «Пишет ли Чехов фабульные рассказы, пишет ли бесфабульные <...> главный интерес его – жизнь в ее обыденном течении <...> Правильность, здравость, честность повседневной жизни – такова, по Чехову, основа основ, фабула только выводит наружу, что же скрывается в повседневности – застой, болезнь или же там присутствуют и живые силы <...> Литература позволяет увидеть в жизни “то, чего раньше не видели, не замечали: ее отклонение от нормы <...>”. Главный интерес – в норме, отклонения и открывают нам, в чем эта добрая норма. Поэзия, возвышенное, трогательное – все это у Чехова только тогда подлинно, когда возникает из нормы, опирается на обыкновенную жизнь людей <...> Когда речь идет о норме, то Чехов не простит ни малейшего ее убавления» [Берковский 1969: 83-84].

## Литература

- [Афанасьев А. Н.] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 3. М.: Наука, 1985. 495 с. (Лит. памятники.)
- Балухатый С. Д. Ранний Чехов // А. П. Чехов. Сб. статей и материалов. Ростов н/Д.: Ростов. кн. изд-во, 1959. С. 3-99. (<http://www.chekhoved.ru/index.php/library/articles/163-baluhatiy1>)
- Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии (1966) // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 48-182. ([http://teatr-lib.ru/Library/Berkovsky/Lit\\_and\\_theatre/#\\_Тoc150662151](http://teatr-lib.ru/Library/Berkovsky/Lit_and_theatre/#_Тoc150662151))
- Бицилли П. М. Чехов (1930) // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 412-417.
- Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1977. 303 с.
- Гроссман Л. П. Натурализм Чехова (1914) // Гроссман Л. П. Цех пера. Эссеистика. М.: Аграф, 2000. С. 181-210. ([http://az.lib.ru/g/grossman\\_1\\_p/text\\_1914\\_naturalizm\\_chekhova.shtml](http://az.lib.ru/g/grossman_1_p/text_1914_naturalizm_chekhova.shtml))
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1978.
- Дземидок Б. О комическом. М., 1974. 223 с.
- Жолковский А. К. Il catalogo è questo... (К поэтике списков) // Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы: Сб. статей. М.: НЛЮ, 2014. С. 585-666. (<http://www.ruthenia.ru/document/551853.html>)
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О приеме выразительности ОТКАЗ (1981) // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст. М.: Прогресс-Универс., 1996. С. 54-76.
- Короленко В. Г. Антон Павлович Чехов (1904) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост. Н. И. Гитович. М.: Худ. лит., 1986. С. 34-46.
- Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эдельсона (под ред. Н. Кузнецовой) // Лессинг Г. Э. Избр. произв. М.: Худ. лит., 1953. С. 385-516. ([http://az.lib.ru/l/lessing\\_g\\_e/text\\_1766\\_laokoon.shtml](http://az.lib.ru/l/lessing_g_e/text_1766_laokoon.shtml))
- Ушаков Д. Н. (ред.) Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1935.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
- Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 379 с.
- Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) (1908) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 566-598. (<http://www.vehi.net/shestov/chehov.html>)
- Щеглов Ю. К. О художественном языке Чехова (1988) // Щеглов Ю. К. Избранные труды / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: РГГУ, 2014. С. 394-417. (<http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/book/izbrtrudy/book.pdf>)
- Эйхенбаум Б. М. О Чехове (1944) // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л.: Худ. лит., 1969. С. 357-370. (<http://febweb.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-357-.htm>)
- Faryno Jerzy. К невестребованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku / Pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza. Gdańsk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, 1999. С. 28-38. (осн. текст: <http://chekhov-ru.livejournal.com/20950.html>; примеч.: <http://chekhov-ru.livejournal.com/21066.html>)
- Pervukhina Natalia. Anton Chekhov: The sense and the nonsense. New York, Ottawa, Toronto: LEGAS, 1993. 200 p.
- Thompson Stith. Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington: Indiana UP, 1955-1958. (<http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>)

**Святочный рассказ в ранней прозе А. П. Чехова:  
трансформация жанра и повествовательной структуры**  
*Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 31.38.301.2014*

Поэтика календарной словесности в России конца XIX века очевидным образом связана с развитием массовой литературы. В этот период растет число тонких журналов, которые «становясь любимым, а зачастую и единственным чтением своей читательской аудитории, не только никогда не игнорируют календарные праздники, но обычно помещают подборку словесного и иллюстративного материала на тему соответствующего праздника» [Калениченко 2000: 179]. Как отмечает Е. В. Душечкина, одной из причин, по которым календарные (в частности, святочные) рассказы органично вошли в состав популярной литературы, оказалось то, что они преподносили читателю интересный, занимательный (в случае со святочными рассказами – «страшный») сюжет и отсылали к фольклорной традиции, то есть сочетали элементы новизны и консервативности [Душечкина 1995: 180].

Одним из самых древних и популярных календарных жанров, функционировавших в среде массовой литературы, по праву считается святочный (рождественский) рассказ<sup>314</sup>.

Кроме балансирования на грани остросюжетности и традиционности, с другими (нефольклорными) популярными жанрами его сближает особая коммуникативная стратегия, сформировавшаяся задолго до появления «малой прессы». Фольклорные тексты, связанные со временем Святков и Рождества, предполагали определенное отношение к ним рассказчика и реципиента: «установка былички на достоверность требует от рассказчика простейших приемов верификации: отсылки на собственный опыт, опыт свидетелей и участников события, указания точного места и времени происшествия или же простого утверждения того, что рассказанное – правда...» [Душечкина 1995: 35].

Похожая достоверность является неотъемлемым компонентом массовых текстов. Несмотря на то, что с течением времени святочный рассказ почти полностью утратил связь с устным народным творчеством, жанр сохраняет память о тех правилах, по которым изначально строилась его коммуникация с реципиентом, и эти правила оказываются созвучными конвенциям популярной литературы.

Подробный анализ русских святочных и рождественских рассказов, проведенный Е. В. Душечкиной, показал, что ранние календарные тексты зимнего цикла, созданные А. П. Чеховым, мало чем отличаются от подобных произведений других авторов «малой прессы». Формализация рассматриваемого жанра в конце века привела к тому, что массовая его разновидность оказалась представлена во всех возможных вариациях, художественное новаторство было возможно только в сфере серьезной литературы или на границе с нею, что отражают чеховские рассказы второй половины 1880-х годов («Ванька», «На пути»). Что же касается самых первых чеховских опытов такого типа, то интересным оказывается не только авторская игра с литературными стереотипами, но и то, что Чехов конструирует предельно формализованные тексты из элементов, используемых им в рассказах другой тематики и жанра, либо варьирует одни и те же приемы в

<sup>314</sup> Вслед за Е. В. Душечкиной, в рамках этой статьи мы не станем разделять жанры рождественского и святочного рассказа.



святочных и рождественских рассказах, изменяя их функцию.

Так, специфический хронотоп «страшного» святочного рассказа пародируется Чеховым в рассказах «Кривое зеркало» (1883) и «Страшная ночь» (1884):

А ветер выл и стонал. В каминной трубе кто-то плакал, и в этом плаче слышалось отчаяние. Крупные капли дождя стучали в темные, тусклые окна, и их стук наводил тоску <...> Ветер застонал еще жалобней, забегали крысы, в бумагах зашуршали мыши. Волосы мои стали дыбом и зашевелились, когда с окна сорвалась ставня и полетела вниз. В окне показалась луна... [С I, 478-479].

– Темная, беспросветная мгла висела над землей, когда я, в ночь под Рождество 1883 года, возвращался к себе домой от ныне умершего друга, у которого все мы тогда засиделись на спиритическом сеансе. Переулки, по которым я проходил, почему-то не были освещены, и мне приходилось пробираться почти ощупью. Жил я в Москве, у Успения-на-Могильцах, в доме чиновника Трупова, стало быть, в одной из самых глухих местностей Арбата. Мысли мои, когда я шел, были тяжелы, гнетущи... [С III, 139].

Между тем в первом из процитированных рассказов («Кривое зеркало») воспроизведенным оказывается не столько хронотоп, специфический для святочного рассказа, сколько образ времени и пространства, характерный для готического романа. Как отмечал М. М. Бахтин, готический замок – «место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей» [Бахтин 1975: 394].

Герои «Кривого зеркала» оказываются именно в таком «наполненном историей» месте:

Я и жена вошли в гостиную. Там пахло мохом и сыростью. Миллионы крыс и мышей бросились в стороны, когда мы осветили стены, не выдавшие света в продолжение целого столетия. Когда мы затворили за собой дверь, пахнул ветер и зашевелил бумагу, стопами лежавшую в углах. Свет упал на эту бумагу, и мы увидели старинные письма и средневековые изображения. На позеленевших от времени стенах висели портреты предков. Предки глядели надменно, сурово, как будто хотели сказать:

– Выпороть бы тебя, братец! [С I, 478].

По всей видимости, «готический» хронотоп используется Чеховым неслучайно. Соединяя этот жанр с традиционным (массовым) святочным рассказом, писатель смещает фокус с сюжета на стиль. Объектом пародии в данном случае выступает, безусловно, не только святочный рассказ, но и «страшный» дискурс в целом. Появление этого дискурса связано с читательскими ожиданиями: это своего рода собирательный образ остросюжетной литературы, популярных романов, возникающий в сознании массового реципиента, для которого жанр произведения не имеет принципиального значения. Важным для такого читателя является увлекательность текста, насыщенность его неожиданными сюжетными поворотами. Отсюда следует, что образ аудитории включается в текст как объект авторской иронии. Подобное можно наблюдать в пародии «Тысяча и одна страсть, или Страшная ночь», в которой Чехов воспроизводит ту же «жуткую» атмосферу, однако вместо привязки к календарному циклу обращает свой рассказ к творчеству Виктора Гюго.

Интересно отметить, что в отсылающем к Достоевскому тексте «Слова, слова и сло-

ва» Чехов использует хронотоп, напоминающий об описании пространства и времени в «Кривом зеркале» и «Страшной ночи». Несмотря на то, что в рассказе «Слова, слова и слова» описывается мартовский вечер, при описании погоды Чехов обращается к сходным деталям: снег, ветер, грязь, тусклый свет фонарей. Можно говорить о прямой переключке этого произведения с еще одним святочным рассказом – «Сон» (1885). В «Словах, словах и словах» читаем: «Ветер напевал тихо, робко, точно боялся, чтобы ему не запретили петь. Слышалось шлепанье по грязи... *Тошило природу!*» [С II, 113] (здесь и далее курсив в цитатах из Чехова мой. – К. О.). «Сон» начинается так:

Бывают погоды, когда зима, словно озлившись на человеческую немощ, призывает к себе на помощь суровую осень и работает с нею сообща. В беспросветном, туманном воздухе кружатся снег и дождь. Ветер, сырой, холодный, пронизывающий, с неистовой злобой стучит в окна и в кровли. Он воет в трубах и плачет в вентиляциях. В темном, как сажа, воздухе висит тоска... *Природу мутит...* Сыро, холодно и жутко...

Точно такая погода была в ночь под Рождество тысяча восемьсот восемьдесят второго года <...> [С III, 151].

Все упомянутые святочные тексты Чехова имеют сходства с точки зрения повествовательной структуры. В соответствии с заложенной в данном жанре установкой на устный рассказ, они все представляют собой перволичный нарратив, в котором рассказчик обращается к аудитории, явленной в произведении эксплицитно. Наиболее очевидна в этом отношении ориентация на жанровый стереотип в «Страшной ночи»; в «Кривом зеркале» рассказ о «сверхъестественном» мотивируется появлением «магического» предмета – зеркала, историю которого герой решил поведать жене, и «литературными» амбициями повествователя. Интереснее всего эта ситуация обыграна в рассказе «Сон». Адресат здесь становится очевиден только в последнем абзаце:

Через месяц меня судили. За что? Я уверял судей, что то был сон, что несправедливо судить человека за кошмар. *Судите сами*, мог ли я отдать ни с того ни с сего чужие вещи ворам и негодьям? Да и где это видано, чтоб отдавать вещи, не получив выкупа? Но суд принял сон за действительность и осудил меня. В арестантских ротах, как видите. *Не можете ли вы, ваше благородие, замолвить за меня где-нибудь словечко?* Ей-богу, не виноват [С III, 155].

Чехов играет с жанровой схемой: «страшный» святочный текст, для которого характерна установка на устное рассказывание, оборачивается «письменным» прошением. Подмена одного жанра другим влечет за собой и перемену стиля. По сути, Чехов здесь пользуется тем же приемом, что и в мелочишке «Два романа» (1883), но изменяет его функцию. Если в «Двух романах» в «художественный» текст вторгается специальная лексика (медицинская и характерная для публицистики), то в финале «Сна», напротив, становится очевидным несоответствие художественного стиля и жанра, балансирующего на грани официального прошения и личного письма.

Кроме того, во «Сне» Чехов отказывается от однозначной мотивировки событий. Несмотря на то, что очевидной кажется ошибка героя, перепутавшего сон с явью, сам персонаж уверен в иллюзорности произошедшего с ним. Перволичное повествование позволяет читателю увидеть ситуацию глазами персонажа: «Почему-то я чувствовал страх. Вещи, хранящиеся в кладовых ссудных касс, страшны... В ночную пору при тусклом свете лампадки они кажутся живыми... Теперь же, когда за окном роптал дождь, а в печи и над потолком жалобно выл ветер, мне казалось, что они издавали воющие звуки» [С III, 151].

Утомление, впечатление, производимое на героя особым – рождественским – временем, приводят к изменению его мировосприятия.

Сходным образом видит мир измученная Варька из рассказа 1888 года «Спать хочется»:

Перед образом горит зеленая лампадка; через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные панталоны. От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку... Когда лампадка начинает мигать, пятно и тени оживают и приходят в движение, как от ветра [С VII, 7].

Однако повествование в рассказе «Спать хочется» ведется от третьего лица, нарратор только открывает читателю внутреннее состояние героини. Во «Сне» же рассказчик сам комментирует свои страхи, демонстрируя рациональность мышления: «Почему-то я чувствовал страх» [С III, 151]; «Дело в том, что человека, наделенного от природы нервами оценщика, в ночь под Рождество мучила совесть – событие невероятное и даже фантастическое» [С III, 152]. Реальные вещи приобретают в рассказе мистические качества, за счет этого читателю становится проще примерить на себя переживания персонажа, поверить ему<sup>315</sup>. В этом тексте появляется даже самый загадочный из всех чеховских звуков – звук лопнувшей струны (правда, принадлежащий вполне реальной гитаре) [С III, 153].

Мистическая атмосфера, пробуждение у героя совести приводят к тому, что он раздает вещи из ссудной кассы беднякам. Этот момент играет в рассказе роль рождественского чуда, нравственного преображения персонажа. Как отмечает Н. Н. Старыгина, к концу XIX века происходит преобразование функции чуда в святочном тексте:

Во второй половине XIX века появилось множество святочных рассказов, в которых «чудо» как таковое отсутствует. Сюжеты заимствуются писателями из повседневной человеческой жизни, но функции «чуда» выполняет случай. То есть «чудо» оборачивается случаем, с которым в повествование входит интрига, благодаря такому способу организации действия повествование развивается, разворачивается динамично, упруго, подчас захватывающе [Старыгина 1992: 121].

Более того, по словам Е. В. Душечкиной, «появление мотивов с отрицательной эмоциональной окраской характерно именно для русской святочной традиции, где рассказы с несчастливыми концовками встречаются не реже, а может быть, даже чаще, чем со счастливыми <...> Согласно идее Рождества, должно совершиться чудо, но оно *не совершается...*» (курсив автора. – К. О.) [Душечкина 1995: 206]. Чехов в данном случае отвергает как позитивную, так и негативную трактовку центрального эпизода. Очевидно, что пробуждение совести у героя сложно рассматривать в отрицательном ключе, однако сам он отрешивается от «нравственного пробуждения»:

Судите сами, мог ли я отдать ни с того ни с сего чужие вещи ворам и негодьям? Да и где это видано, чтоб отдавать вещи, не получив выкупа? [С III, 155].

В итоге рассказ приобретает неоднозначное звучание: с одной стороны, Чехов пользуется комическими приемами и, вроде бы, стремится создать пародию на календарный жанр, однако в то же время произведение производит достаточно серьезное впечатление за счет использования перволичного повествования.

<sup>315</sup> Обратный эффект наблюдается в «Страшной ночи», где «страшные», имеющие непосредственное отношение к смерти предметы – неизвестно откуда появившиеся гробы – описаны предельно реалистично, конкретно, что, в сочетании с другими чеховскими приемами, производит скорее комическое, чем пугающее впечатление: «Я видел розовый, мерцающий искорками, глазет, видел золотой, галунный крест на крышке <...> Это был гроб для человека среднего роста и, судя по розовому цвету, для молодой девушки. Дорогой глазет, ножки, бронзовые ручки – всё говорило за то, что покойник был богат» [С III, 140]; «Гроб товарища был почти вдвое больше моего, и коричневая обивка придавала ему какой-то особенно мрачный колорит» [С III, 142]; «Войдя в номер, зажгли свечу, и в самом деле увидели гроб, обитый белым глазетом, с золотой бахромой и кистями» [С III, 144].

Вероятно, проблема здесь заключается еще и в сложности событийной структуры текста. Как справедливо отмечает О. Н. Калениченко, «основной компонент святочных и пасхальных рассказов – чудесное духовное преображение героев – представляет собой не что иное, как новеллистический пуант» [Калениченко 2000: 4]. Чехов, уделявший большое внимание трансформации жанра новеллы, безусловно, не мог обойти стороной проблему событийности в святочном рассказе, который представлял собой не просто календарный текст, но яркий пример текста популярного, массового. То, что писатель делает в рассказе «Сон», можно назвать как пропуском события, так и его удвоением – одно в данном случае функционально приравнивается к другому. О пропуске говорит явная «монтажная склейка», присутствующая в тексте: «Тут занавес опускается, вновь поднимается, и я вижу новые декорации. Я уже не в кладовой, а где-то в другом месте. Около меня ходит городской...» [С III, 155]. Пропущенным оказывается момент пробуждения героя. За счет этого иллюзорность происходящего в рождественскую ночь распространяется и на событие суда над оценщиком. Для героя первое событие нереально, тогда как реально второе, однако без проведения между ними границы доказать их неодинаковость невозможно. Читатель, безусловно, догадывается о реальности как первого, так и второго события, однако ничто в речи рассказчика не выдает в нем мошенника, пытающегося обмануть адресата и тем самым смягчить свое наказание. Оппозиция «казалось – оказалось» [Катаев 1979: 21] в данном случае теряет свою правую часть и рассказ заканчивается постулированием вечного «казалось», что немыслимо для новеллы.

Эта абсурдность текста не может быть преодолена на уровне сюжета, однако разрешить ее можно, поднявшись на уровень отношений, возникающих между текстом и реципиентом. Исчерпанность жанра святочного рассказа в малой прессе XIX века ощущалась настолько сильно, что сложно было не только обновить этот календарный жанр, но и принципиально по-новому спародировать его. По причине того, что практически все варианты сюжетных ходов и святочных мотивов были так или иначе реализованы в литературе, Чехов создает собственный вариант остранения жанра: он не дает читателю выбрать определенный способ прочтения, единственно верную трактовку рассказа и при этом не отказывается от соблюдения жанрового канона.

Похожую технику Чехов применил и в рассказе «В рождественскую ночь» (1883). Критика неоднозначно восприняла этот рассказ: с одной стороны, он нес в себе серьезный смысл, но с другой, казался читателям неправдоподобным. Это свойство текста связывалось критикой с мелодраматичностью сюжета. Вместе с тем, мелодраматизм<sup>316</sup> здесь является приемом, позволяющим автору удерживать читательское внимание. Преувеличенные, граничащие с «литературными» страстями переживания героев, вне зависимости от того, кажутся ли они реципиенту правдоподобными, не могут остаться незамеченными им. Третьеличный повествователь способен проникать в сознание персонажей, однако читатель узнает от него далеко не всю информацию, в тексте образуются смысловые лакуны. Реципиент строит предположения о том, что происходит в рассказе, и в ходе чтения они подтверждаются или опровергаются. Так, на первых страницах произведения изображается главная героиня Наталья Сергеевна, которая с беспокойством ждет на берегу возвращения мужа. Ее волнение однозначно прочитывается как страх за жизнь мужа, ушедшего в море. Это впечатление усиливается за счет второго женского образа, выступающего в качестве двойника Натальи Сергеевны, – старухи, матери рыбака Евсея, плачущей о судьбе сына, которого она боится потерять.

<sup>316</sup> О роли мелодраматизма в этом рассказе см. также: [Бялый 1981: 22].

В том, как описана барыня, однако, можно заметить определенные странности:

– Кто-то идет по льду! – сказала вдруг молодая женщина *неестественно хриплым голосом, словно с испугом, сделав шаг назад* [С II, 287].

Еще более странным выглядит поведение героини после того, как людям на берегу стало очевидно, что в море никто не сумел выжить:

Барыня отстранила рукой Дениса и, бодро подняв голову, пошла к лестнице. Она уже не была так смертельно бледна; на щеках ее играл здоровый румянец, словно в ее организм налили свежей крови; глаза не глядели уже плачущими, и руки, придерживавшие на груди шаль, не дрожали, как прежде... Она теперь чувствовала, что сама, без посторонней помощи, сумеет пройти высокую лестницу... [С II, 290].

Эти странности объясняются в тексте нервным состоянием героини: «Тронулась в уме-то!» [С II, 289]. Все становится понятно, когда повествователь противопоставляет внутреннюю точку зрения внезапно вернувшегося мужа («Его ждали на этом холоде, в эту ночную пору! Это ли не любовь?») и Натальи Сергеевны («...и замужество поневоле, и непреоборимая антипатия к мужу, и тоска одиночества, и наконец рухнувшая надежда на свободное вдовство. Вся ее жизнь с ее горем, слезами и болью вылилась в этом вопле...») [С II, 290].

В данном эпизоде нарушаются ожидания героини, героя и читателя, впечатление от чего усиливается еще одной оппозицией, члены которой находятся в сложных отношениях между собой. В начале рассказа Денис, «высокий плотный старик с большой седой головой» [С II, 287], несколько раз повторяет мысль о Божьем промысле:

– Жила ты, старуха... семьдесят годков на эфтом свете, а словно малый ребенок, без понятия. Ведь на все, дура ты, воля божья!

<...>

– Божья воля! Ежели ему не суждено, скажем, в море помереть, так пушай море хоть сто раз ломает, а он живой останется. А коли, мать моя, суждено ему в нынешний раз смерть принять, так не нам судить.

<...>

– Надо уходить наверх!.. <...> Да и утренняя сейчас начнется, ребята! Пойдите, матушка-барыня! Богу так угодно! [С II, 287-289].

Божья воля во второй части рассказа заменяется желанием Натальи Сергеевны:

– Прощай, Наташа! – крикнул помещик. – Пусть будет по-твоему! Получай то, что ждала, стоя здесь на холоде! С богом! [С II, 291].

В начале текста желание героини (и ее обращение к Николаю Чудотворцу, покровителю моряков) прочитывается как надежда Натальи Сергеевны на то, что мужа удалось спасти, а Божьей волей могла быть оправдана его смерть, однако впоследствии полюса этой оппозиции оказываются перевернутыми: барыня мечтала об избавлении от мужа, но провидение позволило Андрею Петровичу избежать гибели.

Если бы рассказ заканчивался этим эпизодом, фабульно он бы следовал схеме традиционного рождественского рассказа, в котором присутствует Божественное чудо.

Чудо, однако, оказывается скомпрометировано истинными желаниями героини, а затем и вовсе оборачивается трагедией: муж решает покончить с собой. Еще один вариант чуда представлен в финале рассказа, где о героине сказано: «В ночь под Рождество она полюбила своего мужа...» [С II, 292].

Чудо, таким образом, является здесь исполнением заветного желания, а его отрицательным эквивалентом – невозможность исполнения этого желания. Другими словами, функционально чудом оказывается некое существенное изменение в художественном



мире рассказа, проще говоря – событие. В качестве изменения в данном случае выбирается, пожалуй, самое событийное из всех возможных происшествий – смерть, – причем она сопровождается характерным для календарного христианского жанра двойником – воскрешением (нравственным и «реальным»). Эти «события» в тексте нанизываются одно на другое, каждое следующее изменение отменяет кульминационный смысл предыдущего, обращая внимание на себя. Одно и то же происшествие «подсвечивается» отношением к нему разных персонажей и не может быть рассмотрено как традиционный для рождественской новеллы пуант, который не может быть воплощен в чуде и трагедии одновременно.

Своеобразным символом этого текста можно считать образ дурачка Петруши, который, мечтая избавиться от постоянной боли, решает покончить с собой: здесь исполнение заветного желания и смерть объединяются в одном герое.

Внутреннее преображение героини, которым заканчивается рассказ, также не лишено этой двойственности: чуда для нее не произошло, хотя ее желание было исполнено; за любовь, рожденную в ее душе, пришлось заплатить смертью мужа.

Мелодраматизм, использованный Чеховым, с одной стороны, действительно, подчеркивает абстрактность, неестественность ситуации, но с другой, в максимальной степени задействует катарсический потенциал, роднящий жанр мелодрамы с трагедией<sup>317</sup>. Интерес читателя к сюжету и невозможность полного погружения в текст, которые должны стать следствием подобного построения, помогают оградить знакомую реципиенту форму.

Все сказанное выше позволяет судить о том, что, работая с календарным жанром святочного рассказа, Чехов большое внимание уделял повествовательной структуре своих текстов. Сходные трансформации повествования можно заметить и в других ранних произведениях писателя, создававшихся им для «малой прессы». Объектом авторского внимания оказывается, в первую очередь, фигура реципиента, а основной проблемой – проблема воздействия текста на читателя.

## Литература

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

*Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. 406 с.

*Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. 400 с.

*Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 1995. 256 с.

*Калениченко О. Н.* Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX века (святочный и пасхальный рассказ, модернистская новела). Волгоград: Перемена, 2000. 240 с.

*Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. 327 с.

*Старыгина Н. Н.* Святочный рассказ как жанр // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. Художественные и научные категории. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1992. С. 113-127.

<sup>317</sup> Подробнее об этом см., напр.: [Бентли 2004: 231].

## Чехов. Солнце в финалах

Два ранних чеховских святочных рассказа – «Сон» (1886) и «Ночь на кладбище» (1886). Оба рассказа похожи друг на друга, разве что конец в одном случае счастливый, а в другом нет. В обоих финалах упоминается солнечный свет. В «Ночи на кладбище»: «Очнулся я в маленькой квадратной комнате... В единственное решетчатое окошечко слабо пробивался рассвет». В финале «Сна»: «Когда я проснулся, было уже светло. Дождь уже не стучал в окно, ветер не выл. На стене весело играло праздничное солнышко». Можно с некоторой натяжкой присоединить к этой паре еще один святочный рассказ «Страшная ночь» (1884): там в самом конце упоминается «белый мраморный памятник», и хотя мрамор это не солнце, «белизна» как таковая к солнечному свету и белому дню имеет некоторое отношение.

Дело, впрочем, не в жанре, а в самой ситуации концовки, в потребности автора в финале зачем-то упоминать о солнце или солнечном свете. В рассказе «Учитель словесности» (1894) это выглядит так: «Мартовское солнце светило ярко, и сквозь оконные стекла падали на стол горячие лучи». В финале рассказа «Архиерей» (1902) та же картина: «А на другой день была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило». Собственно, и сама смерть архиерея освещена солнцем: «...он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем...»

Еще два рассказа, других по настроению, но все с тем же солнцем в финале – «Старость» (1885) и «Панихида» (1886). В первом рассказе два персонажа стоят перед памятником на кладбище: «Узелков медленно снял шапку и показал солнцу свою плешь. Шапкин, глядя на него, тоже снял шапку, и другая плешь заблестела на солнце». Во втором рассказе дело происходит в церкви: «Из кадила струится синеватый дымок и купается в широком косом луче, пересекающем мрачную, безжизненную пустоту церкви. И кажется, вместе с дымом носится в луче душа самой усопшей». Примечательно, что в обоих случаях речь идет об умерших женщинах, по восприятию персонажей – не отличавшихся при жизни благопристойным проведением: в рассказе «Старость» это «распутная, разведенная жена» Узелкова, в «Панихиде» – дочь лавочника, нацарапавшего в поминальной записке: «За упокой рабы божией блудницы Марии».

Солнце появляется в финалах не только в ранних, но и в зрелых чеховских рассказах и повестях. В конце рассказа «Случай из практики» (1898) солнце упоминается дважды. После бессонной ночи доктор говорит Лизе: «Уже солнце взошло, однако <...> Вам пора спать». И тут же через две строчки: «На другой день утром, когда подали экипаж, все вышли на крыльцо проводить его. <...> Было слышно, как пели жаворонки, как звонили в церкви (ср. с финалом «Архиерея». – Л. К.). Окна в фабричных корпусах весело сияли...» А доктор «думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такую же светлую и радостной, как это тихое, воскресное утро; и думал о том, как это приятно в такое утро, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на солнышке».

«Перекасти-поле» (1887). Финал. Автор очерка уезжает из монастыря: «Сначала скрылся с глаз Донец, за ним монастырский двор с тысячами людей, потом зеленые кры-

ши... Оттого, что я поднимался, всё казалось мне исчезающим в яме. Соборный крест, раскаленный от лучей заходящего солнца, ярко сверкнул в пропасти и исчез».

В конце рассказа «Бабы» (1891) те же кресты, только дело происходит утром. «... От восходившего солнца ярким пламенем загорелись кресты на церкви, потом окна...» Похожим образом и в рассказе «Мужики» (1897), финал щедро освещен солнцем: «Солнце поднялось высоко, стало жарко <...> В полдень Ольга и Саша пришли в большое село. Тут на широкой улице встретился им повар генерала Жукова, старичок. Ему было жарко, и потная, красная лысина его сияла на солнце» (ср. с блестящими на солнце «плесях» в конце рассказа «Старость»).

В рассказе «В овраге» (1899) в финале солнца меньше, но самый факт его двукратного упоминания налицо. «Село уже тонуло в вечерних сумерках, и солнце блестело только вверху на дороге, которая змеей бежала по скату снизу вверх». И еще одно упоминание в последних строчках: «Солнце уже совсем зашло; блеск его погас и вверху на дороге». Яркое солнце в конце повести «Моя жизнь» (1896): «Иногда у могилы я застаю Анюту Благово. Мы здороваемся и стоим молча или говорим о Клеопатре, об ее девочке, о том, как грустно жить на этом свете. Потом, выйдя из кладбища, мы идем молча, и она замедляет шаг – нарочно, чтобы подольше идти со мной рядом. Девочка, радостная, счастливая, жмурясь от яркого дневного света, смеясь, протягивает к ней ручки, и мы останавливаемся и вместе ласкаем эту милую девочку».

В «Цветях запоздалых» (1882) солнце метафорическое, но опять-таки на своем месте – в самом конце рассказа. «Он всё отдал бы теперь, если бы хоть в одном легком этой девушки не слышались проклятые хрипы! Ему и ей так хотелось жить! Для них взошло солнце, и они ожидали дня... Но не спасло солнце от мрака и ... не цвести цветам поздней осенью!».

В «Черном монахе» солнечный смысл проступает на лице Коврина, а описание его мыслей дано в светлом, световом ключе. «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал <...> свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна». Все светло, все положительно. Конец рассказа: «Когда Варвара Николаевна проснулась и вышла из-за ширм, Коврин был уже мертв, и на лице его застыла блаженная улыбка». «Улыбка» – устойчивая метафора солнца и света («ослепительная улыбка», «на лице сияла улыбка» и пр.). Важно, в данном случае, что «блаженная улыбка» Коврина приурочена к самому концу повествования (последние слова текста), то есть к той позиции, где Чехов часто упоминает о солнце. Нечто подобное можно усмотреть и в финале рассказа «Попрыгунья», где в самом конце упомянуты улыбка на лице мертвого Дымова и «серовато-желтый» цвет его лица. Здесь важна и упомянутая желтизна, и позиция финала. Сам же Дымов описан через метафору света / прозрачности, как светлая, солнечная личность («Добрая, чистая, любящая душа – не человек, а *стекло!*»). Общей для обоих рассказов оказывается и тема особой одаренности. В «Черном монахе» призрак шепчет Коврину, что «он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения». В «Попрыгунье» Коростелев говорит о Дымове: «Это, если всех нас сравнить с ним, был великий, необыкновенный человек! Какое дарование!».

Солнце в финале чеховского рассказа может быть упомянуто, даже если его нет. Например, как в конце рассказа «Вор» (1883): «До самого вечера шатался ссыльный по городу и искал квартиры. Дождь лил весь день, и не показывалось солнце. “Нежели эти звери могут жить без солнца? – думал он, мяся ногами жидкий снег. – Веселы, довольны без солнца! Впрочем, у них свой вкус”».

Рассказ «Горе» (1885) – один из самых мрачных, безысходных, где старик-токарь везет на санях умирающую жену в больницу, не довозит, поворачивает назад и засыпает на морозе. Приходит он в себя в больнице, руки и ноги ему уже ампутировали. И снова, как в предыдущих сюжетах, финал освещается солнцем: «Просыпается он в большой комнате с крашеными стенами. Из окон льет яркий солнечный день <...> Доктор машет рукой и выходит из палаты. Токарь – аминь!».

Разноцветный заход солнца в финале рассказа «Гусев» (1890). Гусеву – уж точно «аминь»: священник отпел покойного, тело завернули в парусину и бросили в море. «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скучиваются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно».

Итак, финал, освещенный разноцветными солнечными лучами, апофеоз света: небо и океан, разговаривают друг с другом на своем природном языке. Люди этого языка не знают, как не знают они и того, зачем вся эта красота природы нужна: «У моря нет ни смысла, ни жалости. Будь пароход поменьше и сделан не из толстого железа, волны разбили бы его без всякого сожаления и сожрали бы всех людей, не разбирая святых и грешных». И еще в этом же духе: «Неизвестно для чего, шумят высокие волны».

Тема «бессмысленности» природы или, может быть, нашего непонимания ее смысла вообще сквозная у Чехова. «Вот снег идет... Какой смысл?» – спрашивает Тузенбах в «Трёх сестрах». Точно так же можно задать вопрос солнцу – такой же части природы, как снег, океан или горы: «Вот солнце светит... Какой смысл?» Впрочем, солнце это хотя и часть природы, но часть особенная, выделенная – в силу своей исключительной яркости. Важно и то, что будучи самым заметным природным объектом, солнце снова и снова движется по одному и тому же маршруту. Оно всходит и заходит, то есть «открывает» и «закрывает» день для всех людей на земле и во все времена. В финале рассказа «Архиерей» эта мысль как раз и передается: «...Солнце ярко светило <...> На главной улице после полудня началось катание на рысаках, – одним словом, было весело, всё благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем».

Можно сказать, что солнце в финале чеховских сюжетов, даже самых тяжелых, как будто фиксирует некое положение дел, случившееся здесь и сегодня у людей. Солнце, которое всегда было и будет, освещает своим светом человеческие коротенькие жизни, утверждая тем самым неизменность происходящего, его гарантированный повтор, возвращение. Особенно выразительными (по принципу контраста) оказываются те финалы, в которых солнечный свет соединен с темой болезни, смерти, кладбища. Солнце – как равнодушный свидетель картины вечного повторения похожих друг на друга рождений и смертей. Слово «солнце», собственно, может быть не произнесено, как в рассказе «Ариадна» (1895), где герой просто поднимает голову к небу, будто призывая его в свидетели или помощники: «Господи, – продолжал он, глядя на небо и прижимая свертки к груди, – если у нее наладится с князем, то ведь это значит свобода, я могу уехать тогда в деревню, к отцу!».

Но возможно, в явлении солнца в финалах чеховских сюжетов есть и другие смыслы – например, смысл будущего воздаяния за земные грехи, как в сказке братьев Grimm:

«Солнце ясное всю правду откроет». Или, напротив, солнце – как надежда на лучшее, обещание будущего «воздаяния» за теперешние горести и страдания. Как в «Дяде Ване», где в самом конце пьесы сказано о звездах, то есть о мириадах далеких солнц: «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах <...> Мы отдохнем...». В таком случае, свет солнца в финале это свет божественный: Христос – «Солнце правды». Похожим образом, но уже с надеждой на то, что радость и счастье возможны здесь, на земле, завершается рассказ «Студент» (1894). Он «глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря <...> и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Уместно задаться вопросом: упоминается ли солнце или солнечный свет (хотя бы в виде «багровой зари») в начале чеховских сюжетов? Упоминается, но значительно реже, чем в конце – лишь в двух рассказах из двадцати нами рассмотренных. В остальных же – о свете либо ничего не говорится, либо (чаще всего) начало погружено в сумерки или полный мрак. Если двигаться тем же путем, каким мы шли до этого момента, то картина начала повествования выйдет такая: «В беспросветном, туманном воздухе кружатся снег и дождь» («Сон»); «Темнота кругом такая, что хоть глаза выколи...» («Ночь на кладбище»); «Темная, беспросветная мгла висела над землей...» («Страшная ночь»); «...Огни потускнели, фитили нагорели, было всё, как в тумане» («Архиерей»); «безобразный серый забор» («Старость»); всенощная, часы «пробили двенадцать» («Перекасти-поле»); в избе «было темно, тесно и нечисто», печь «темная от копоти и мух» («Мужики»); описание грязи и нечистот («В овраге»); закрытые глаза («Моя жизнь»); «Дело происходило в одно темное, осеннее “после обеда” в доме князей Приклонских» («Цветы запоздалые»); «сырость ночи» («Вор»); «В воздухе, куда ни взглянешь, кружатся целые облака снежинок <...> а когда на Григория налетает особенно сильный порыв ветра, тогда не бывает видно даже дуги» («Горе»); «Уже потемнело, скоро ночь» («Гусев»); «стемнело в лесу <...> вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо» («Студент»). Как видим, единодушие в описаниях полное и игрой случая не объяснимое: солнечному концу очевидно противостоит мрачное начало.

Столь же уместно вспомнить о луне, которая, подобно солнцу, освещает мир по ночам и так же, как и солнце регулярно восходит и заходит. Сходство в облике и поведении имеется, но с той оговоркой, что интенсивность, выразительность здесь не та: луна – это как бы ослабленное, притушенное солнце. Тем не менее, Чехов использует луну в той же роли, что и солнце в финале некоторых своих рассказов – то есть, как безмолвного вечного наблюдателя или свидетеля событий человеческой жизни и смерти. В рассказе «Трифон» (1884) луна исполняет именно такую роль, появляясь в начале и, что важно для нас, в самом конце рассказа, а именно в предпоследней его строке: «Трифон подумал немного, взглянул на луну и махнул рукой». Этот взгляд на луну, как на свидетеля всего того, что произошло, дан достаточно явно, чтобы в этом можно было сомневаться.

Подобным образом дело обстоит и в финале «Палаты № 6» (1892). Умершего Андрея Ефимовича «взяли <...> за руки и за ноги и отнесли в часовню. Там он лежал на столе с открытыми глазами, и луна ночью освещала его». Здесь важно и «за руки и за ноги», и луна, которая всю ночь освещала мертвое тело. Может быть, самая безнадежная из чеховских вещей. Безнадежная настолько, что Чехов отказался здесь от солнца, которое так часто освещало в финалах кладбища и покойников, и отдал роль небесного свидетеля луне – солнцу мертвых.

Возможно, и в рассказе «Враги» (1887) именно тяжесть и непоправимость случившегося заменила солнце на полумесяц. Вообще, полумесяц в рассказе упоминается



трижды: доктор Кирилов, у которого только что умер ребенок, вынужден по просьбе Абогина ночью ехать к его больной жене. По дороге он видит красный полумесяц, и вся природа – в тон к его настроению – представляется ему «темной, безгранично глубокой и холодной ямой, откуда не выбраться ни Кириллову, ни Абогину, ни красному полумесяцу...» Так оно случается: когда на месте выяснилось, что больная вполне здорова, между Кириловым и Абогиным случается тяжелая, непоправимо ужасная ссора. Доктор уезжает. Небо темно. «Красный полумесяц уже ушел за холм...» Доктор осудил всех в этом доме и «всю дорогу ненавидел их и презирал до боли в сердце <...> Пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы».

Я разбираю этот случай так подробно потому, что, во-первых, нигде, кроме рассказа «Враги», «красный полумесяц» у Чехова не встречается, и, во-вторых, потому, что между «поведением» красного полумесяца и поведением доктора существует определенная связь. Подобно тому, как это было в предыдущих случаях, «светило» с высоты небесной взирает на человека. И не просто взирает, а оценивает. Доктор поехал к больной не по зову сердца и не по осознанному долгу врача («По XIII тому законов я обязан ехать, и вы имеете право тащить меня за шиворот...»). Он поехал в озлоблении и еще большую злобу и отчужденность проявил тогда, когда узнал, что больная здорова. «Эгоизм несчастных» довел его до состояния недопустимого, нечеловеческого – оттого Чехов и пишет, что произошедшее «останется в уме доктора до самой могилы». Похоронив себя, Абогина и красный полумесяц в «глубокой и холодной яме» природы, он и в самом деле потерял себя, как потерял в конце рассказа и красный полумесяц. Как будто рассмотрев и оценив происшедшее, красный полумесяц «ушел за холм».

Не более, чем предположение, но проговорить его, наверное, имеет смысл. Возможно, этот «красный полумесяц» неслучаен. Чехов, скорее всего, знал, что во время русско-турецкой войны десятилетней давности турки отказались от символики Красного Креста и стали использовать Красный полумесяц (вскоре так же поступили и другие мусульманские страны). Как врач, Чехов мог относиться к медицинской символике более заинтересованно, чем «обыкновенный» человек, а как писатель – использовать ее (скорее всего, неосознанно) в качестве эстетического символа. Вывести на небо красный крест, который осудил бы поведение доктора, у автора не было никакой возможности, а вот красный полумесяц вышел на небо «Врагов» легко и законно.

Возвращаясь к теме противопоставления мрачного начала и солнечного конца, возьмем «маленькую трилогию», составленную из рассказов «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» (все три рассказа написаны в 1898 г.). В начале первого рассказа – поздний вечер («расположились на ночлег запоздавшие охотники»); в конце – полночь и «ширь <...> поля, залитого лунным светом». В начале второго – если не темно, то мрачно («всё небо обложили дождевые тучи»); в конце – также идет дождь. В начале третьего рассказа об «освещении» не сказано ничего, зато в конце появляется солнце. Почему в рассказе «Человек в футляре» сказано не о солнце, а о луне? Возможно, потому, что эта история – по-своему – так же тяжела и безнадежна, как «Палата № 6» или рассказ «Враги». И, значит явление луны, если следовать обозначенной нами логике, здесь вполне уместно. Что же касается финала рассказа «О любви», то тут солнце как раз на своем месте, – так же, как в финалах многих других чеховских сюжетов: «Пока Алехин рассказывал, дождь перестал и выглянуло солнце. Буркин и Иван Иванович вышли на балкон; отсюда был прекрасный вид на сад и на плес, который теперь на солнце блестел, как зеркало».

Собственно, не нужно думать, что всякое появление луны в финале непременно должно быть связано с чем-то совершенно безнадежным. В конце второго действия «Вишневого сада» восходит луна, и Петя Трофимов, глядя на нее, говорит о шагах приближающегося счастья (в другом месте – это «яркая звезда, которая горит там вдали!»). Во всех же остальных случаях, то есть в финалах первого, третьего и четвертого действия упоминается солнце. В конце пьесы его явление реально («... Тихо, солнечно. Только что вот холодно...»). В конце действия первого и третьего явления солнца метафорические: Петя – об Ане: «Солнышко мое! Весна моя!», и Аня – маме: «...Радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час...».

Упорство, с которым Чехов наполняет начало текста темнотой, а конец – светом, можно сравнить разве что с упорством Гоголя, выстраивавшего конструкции совершенно противоположного рода. У Гоголя начало текста в большинстве случаев светоносно (блеск, золото, серебро, сияние), тогда как финал, напротив, наполнен описаниями земли, грязи, помоев, нечистот и мрака. Нечто подобное можно увидеть в сочинениях Платонова, где на стыках глав (либо в конце, либо в начале) с удивительной регулярностью вводятся мотивы воды, сырости, темноты и глубины; в «Ювенильном море» названная топика вообще идет сплошным потоком. Однако у Платонова иные, чем у Гоголя, основания для такого рода предпочтений. У Платонова это связано с символикой материнской утробы, у Гоголя же – с темой зрения-поглощения и логикой «пищеварительного сюжета».

Чехов, конечно же, не одинок в желании осветить финалы своих историй солнечным светом. У Толстого есть солнце в финале «Анны Карениной», у Достоевского – в конце «Преступления и наказания». Однако, пожалуй, ни один из русских писателей не делал этого с такой последовательностью и настойчивостью, как Чехов. Можно увидеть в этом силу приема, можно – власть штампа, однако очевидно, что солнце в финале чеховских сюжетов делает свое дело; оно словно указывает нам на нечто *большее*, чем описанные автором земные события, давая, может быть, иллюзорную, надежду на то, что только лишь этими событиями дело не закончится.

## VI. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В. Ш. Кривонос

### Гоголевский сюжет в пьесе Чехова «Иванов»

В «Иванове» Авдотья Назаровна, увидев в доме Лебедевых Бабакину, молодую, красивую и богатую вдову, осыпает ее комплиментами; далее следует характерный обмен репликами:

Лебедев. Ну, распелась... Жениха бы ей лучше подыскала...

Авдотья Назаровна. И найду! В гроб, грешница, не лягу, а ее да Саничку замуж выдам!.. В гроб не лягу... (*Вздых.*) Только вот, где их найдешь нынче, женихов-то? Вон они, наши женихи-то, сидят нахохлившись, словно петухи мокрые!.. [С XII, 26].

В списке действующих лиц Авдотья Назаровна представлена как *старуха с неопределенною профессией*, но род ее занятий тем не менее угадывается, коли она берется выдать замуж и Бабакину, и дочь Лебедевых; правда, отсутствие женихов (не женихов вообще, а женихов подходящих и достойных) действительно лишает ее профессии, почему та и названа *неопределенной*. Ей вторит и Лебедев: «Да, Авдотья Назаровна, трудно теперь с женихами» [С XII, 27].

Тема женихов – одна из ключевых в драме Чехова, вплетенная в использованную им сюжетную схему несостоявшейся женитьбы. Лежащая в основе этой схемы коллизия дает основание проводить параллель между «Ивановым» и гоголевской «Женитьбой»; определенное сюжетное сходство, хотя и не зеркальное, маркируется общим для сопоставляемых пьес мотивом бегства жениха, только в финале «у Гоголя жених прыгает в окно, у Чехова – застреливается» [Зингерман 1988: 211].

Было отмечено, что Чехов перечитывал Гоголя накануне создания «Иванова» [Катаев 2004: 44]. Читательские впечатления отложились в его писательской памяти; в чеховской драме обнаруживается, например, «обилие явных и скрытых цитат из комедии “Ревизор” и поэмы “Мертвые души”» [Зайцева 2009: 179]. В письме к А. С. Суворину от 20 февраля 1889 года, уже после завершения и переработки «Иванова», Чехов назвал «Женитьбу» *превосходной пьесой* [П III, 160]. В письмах к тому же адресату пьеса эта упоминается потом еще несколько раз; в одном случае вспомнились для сравнения *вьялость* и *нерешительность* Подколёсина [П V, 84], в двух других цитируется по разным поводам комическая инвектива гоголевской невесты: «Пошли вон, дураки!» [П V, 170; П VII, 133].

Сюжет *превосходной пьесы* мог еще и потому вызвать у Чехова особый интерес, что был ему по причинам личного характера совсем небезразличен. Своим отношением к

женитьбе писатель напоминает его вьедливому биографу, обратившемуся к чеховской переписке, «гоголевского Подколёсина» [Рейфилд 2011: 174]. Подобное сравнение выглядит, правда, психологически не слишком убедительным; биографический ракурс предполагает реконструкцию «многослойного и многозначного контекста» [Гитович 2005: 13]. Реконструкция показала бы, что личное и писательское в авторском поведении Чехова зачастую так тесно переплетены, что практически неразделимы.

В одном из писем 1898 года, отвечая на вопрос адресата, Чехов признается: «Увы, я не способен на такое сложное, запутанное дело, как женитьба» [П VII, 162]. Скрытая в этом вроде бы откровенном признании ирония заключается в том, что писатель, которого сравнили с Подколёсиным, всего лишь перефразирует реплику последнего: «А ведь хлопотливая, черт возьми, вещь – женитьба! То, да сё, да это» [Гоголь, т. 5: 12]. Дело идет о привычном для Чехова-художника ходе. В «Свадьбе» Апломбов возражает Змеюкиной, упрекающей его в неподобающей жениху меланхолии: «Женитьба шаг серьезный! Надо всё обдумать всесторонне, обстоятельно» [С XII, 111]. Приведенное рассуждение служит отсылкой, о чем чеховский герой, в отличие от автора, не подозревает, к разговору Подколёсина со свахой: «А ты думаешь, небось, что женитьба всё равно, что: “эй, Степан, подай сапоги!” Натянул на ноги да и пошел? Нужно порассудить, порассмотреть» [Гоголь, т. 5: 14].

Что касается отражения «Женитьбы» в «Иванове», то воспроизведение здесь основной для комедии Гоголя коллизии обнажает ту роль, которую играет в литературном творчестве «сюжетная память». В письме к Ал. П. Чехову от 6 или 7 октября 1887 года, сообщая о завершении работы над пьесой, писатель заключает: «Сюжет небывалый» [П VII, 124]. Чехов действительно, о чем свидетельствуют и другие его письма, стремился «раскрыть новый, незнакомый театру, сюжет» [Балухатый 1925: 32]. В этом смысле *сюжет небывалый* – это сюжет новый, не встречавшийся прежде. Но стоит обратить внимание на переключку чеховского определения сюжета «Иванова» с подзаголовком «Женитьбы»: «Совершенно невероятное событие в двух действиях» [Гоголь, т. 5: 5]. Ведь *небывалый* означает и *невероятный*; синонимическое родство эпитетов указывает на важный источник чеховского сюжета и подчеркивает семантическую близость чеховской и гоголевской сюжетных конструкций. В «Иванове», как и в «Женитьбе», случается нечто *совершенно невероятное*.

Проекция «Иванова» на «Женитьбу» заметна по расстановке ключевых для развития сюжета фигур. Ср.: «Контрастная гоголевская пара – Подколёсин-Кочкарёв – неожиданно получает развитие в пьесе “Иванов”, где неспособному к действию Иванову противопоставит беспокойный и неугомонный Боркин» [Паперный 1985: 70]. Развитие это принимает в определенных случаях форму пародийного удвоения; чеховские персонажи предстают комическими двойниками гоголевских, поскольку их сюжетные отношения переворачиваются. Кочкарёв, уговаривая Подколёсина жениться, просит его: «Если не хочешь для себя, так для меня по крайней мере» [Гоголь, т. 5: 53]. Боркин предлагает Иванову: «Хотите, я для вас на Марфуше Бабакиной женюсь? Половина приданого ваша... То есть не половина, а всё берите, всё!...» [С XII, 10]. Однако в общей картине, формируемой движением сюжета, отмеченное развитие утрачивает пародийную семантику и комическую окраску; направленность на гоголевский текст и на гоголевский мир призвана акцентировать отличительные особенности чеховского текста и чеховского мира.

Сюжетно значимые свойства героев Гоголя в пьесе Чехова не только не отрицаются, но определенным образом усиливаются. Так, суетливая активность Кочкарёва, не преследующего какой-либо личной выгоды, уступает место циничному делячеству Бор-

кина; убеждая Бабакину выйти замуж за Шабельского, он не стесняется «рассуждать прямо, по-коммерчески», что графу, ставшему нахлебником, «нужны деньги», а ей, если она хочет быть «графиней», нужен именно такой «муж» [С XII, 41]. Нерешительность Подколёсина, к которому сваха ходит «уж вот третий месяц», а он всё «сидит в халате, да трубку знай себе покуривает» [Гоголь, т. 5: 13], будто и не думает жениться, сменяется болезненной апатией Иванова, переживающего, что ему не для чего и нечем жить; отсюда характер его жалоб, что «душа скована какою-то ленью» и что он «не в силах понимать себя» [С XII, 13]. Так персонажи комедии превращаются в персонажей драмы, а комедийный сюжет трансформируется в сюжет драматический.

При том, что «Иванова» связывают с «Женитьбой» пародийные отношения, Чехов, если попытаться более точно определить механизм воспроизведения им гоголевской сюжетной схемы, не пародирует ее, но «переписывает» (ср.: [Магомедова 2000: 212]). Внешне сюжетная ситуация в чеховской пьесе выглядит так, что Иванов, подобно Подколёсину, пребывает в состоянии если и не душевной лени и спячки, то угнетающей его самой душевной слабости. Однако Чехов имеет дело с героем совершенно иного типа и иной психологической организации, чем Гоголь. Потому и сюжет несостоявшейся женитьбы, завершившийся у Гоголя возвращением комического героя «к своему обывательскому дивану» [Гиппиус 2004: 84], получает у Чехова принципиально иную развязку. По-другому, чем у Гоголя, развивается у Чехова и сюжетный мотив побуждения героя к действию. Кочкарёв мгновенным натиском буквально срывает Подколёсина с места, подчиняя его своей воле: «Мы сей же час едем к невесте, и увидишь, как всё вдруг» [Гоголь, т. 5: 16]. Иванова же никто подчинить себе, тем более против его воли, не способен, как никто не может вывести его *вдруг* из невротической депрессии.

По-разному мотивируется в «Женитьбе» и в «Иванове» и финальное бегство женихов, обнажающее черты *совершенно невероятного события* и признаки *сюжета невозможного*.

Хотя «брак выступает для Подколёсина определенным искушением» [Шульц 2001: 187-188], так впечатляют его рисуемые Кочкарёвым соблазнительные картины семейной идиллии, но внутренне он постоянно сомневается и колеблется, пытается объяснить, что «еще не совсем согласен», что «говорил только, что не худо бы» [Гоголь, т. 5: 17]. На недоуменный вопрос Кочкарёва, что же ему «странно» в «женатой жизни» [Гоголь, т. 5: 17], Подколёсин простодушно отвечает: «Как же не странно: всё был неженатый, а теперь вдруг женатый» [Гоголь, т. 5: 18]. Подколёсинское «вдруг» – эхо Кочкарёвского «вдруг»; повторяя только что услышанное слово, призванное побудить его к действию, Подколёсин истолковывает его по-своему, почему и ставит перед ним слово «странно»: как же не *странно*, когда *вдруг*. Если Кочкарёву ожидающие Подколёсина изменения кажутся благотельными, то у самого Подколёсина, поначалу благодарящего своего друга-благотелья за «услугу» [Гоголь, т. 5: 57], они в результате вызовут совсем иные чувства, чем предполагал Кочкарёв, и непредвиденную реакцию.

В финале выясняется, что гоголевского жениха по-настоящему страшит перемена, «которая внезапно и навсегда наступит в его жизни» [Манн 2007: 221]. Страх Подколёсина перед женитьбой (перед тем, какую форму примет его жизнь после женитьбы) подобен типичному у Гоголя страху перед «пустой огромностью» пространства, которое «в любой момент может трансформироваться непредсказуемым образом» [М. Лотман 2005: 18]. Одно дело – мечтательное видение, что к нему вдруг «подсядет бабёночка, хорошенькая этакая» [Гоголь, т. 5: 17], совсем другое – внезапная материализация воображаемого, которая оборачивается пугающей непредсказуемостью: «На всю жизнь, на



весь век, как бы то ни было, связать себя и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего – всё кончено, всё сделано» [Гоголь, т. 5: 58-59]. Прыжок нерешительного и безвольного героя в окно накануне венчания выглядит поступком не просто аномальным (выход из дома через окно толкуется в мифопоэтическом сознании как аномалия: [Виноградова 2004: 536]), но действительно невероятным, маркирующим ситуацию навязанной женитьбы как абсурдную.

На всем протяжении действия характер Подколёсина остается неизменным; ему, видно, так и суждено просидеть *всю жизнь* и *весь век* на диване, курить трубку и не принимать никаких решений. Перед бегством, на миг зачарованный невестой и ее «прекрасной ручкой» [Гоголь, т. 5: 57], когда перед ним, как ему чудится, «открылся совершенно новый мир» [Гоголь, т. 5: 58], он, забывшись, предается воспоминаниям о своей холостой жизни, но обнаруживает, что вспомнить-то особенно нечего: «Жил, жил, служил, ходил в департамент, обедал, спал, – словом, был в свете самый препустой и обыкновенный человек» [Гоголь, т. 5: 58]. Такая пустая и обыкновенная жизнь и довела его до мысли, что «точно нужно жениться», потому что «скверность становится» [Гоголь, т. 5: 9]. Навестившая героя идея женитьбы и соотносится в его сознании с этой *скверностью*, но отнюдь не с любовным чувством, ему до сих пор неизвестным, которое в гоголевской комедии шаржируется и пародируется (см.: [Гиппиус 1994: 83]).

Чехов, углубляя гоголевскую драматическую коллизию, по-новому расставляет сюжетные акценты; его интересует судьба человека не только *до*, но и *после* женитьбы, что позволяет ему выстроить сюжет – в сравнении с текстом-источником – действительно новый и именно в этом смысле *небывалый*. В «Женитьбе» Кочкарёв, встретив в доме Подколёсина сваху, высказывает ей смешную претензию, зачем она его женила: «Эк не видаль жена! Без нее-то разве я не мог обойтись?» [Гоголь, т. 5: 14]. Речь у Гоголя идет о комическом казусе, который приключился с Кочкарёвым; сюжетного значения он не имеет, поскольку приобретенный опыт *женатой жизни* герой держит при себе и с Подколёсиным им не делится. Иванов же не просто обладает таким опытом; он накладывает сильнейший отпечаток на его характер и оказывает существенное влияние на весь ход сюжета.

Жена, по-прежнему любящая его и тоскующая, как и он, о прошлом, в котором осталась счастливая семейная жизнь, рассказывает доктору, какой это «замечательный человек»: «Он теперь хандрит, молчит, ничего не делает, но прежде... Какая прелесть!.. Я полюбила его с первого взгляда» [С XII, 22]. Самому Иванову прошлое служит фоном, на котором особенно заметна произошедшая с ним перемена; характер его затронули изменения, оказавшиеся, по всей видимости, как ему кажется, необратимыми. Ощущение этой необратимости служит причиной одолевающей его хандры, но вернуться к себе прежнему он не может. Вот и дает он доктору, читающему ему нравоучения, встречный совет, который только и может дать человек, потерпевший жизненное поражение: «Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону» [С XII, 16]. Совет серьезно-иронический, выражающий разлад героя с самим собой и с окружающим миром.

Переживая состояние депрессии, Иванов не просто погружается в прошлое, но и живет прошлым, как «все невротики», для которых время есть не что иное как «повторяющийся круг» [Руднев 2007: 236]. Он живет мучительными для него воспоминаниями о том периоде его жизни, в котором ничто не предвещало случившейся с ним метаморфозы: «Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, работал этими

самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло» [С XII, 52]. Но в прошлое ему уже не вернуться, а примириться с собой нынешним нет сил, как нет сил изменить ожидающую его участь.

Попыткой вырваться из времени, движущегося по кругу, являются в первых двух действиях «ежедневные отъезды-бегства Иванова из дому и связанные с этим психологические коллизии» [Чудаков 1986: 286]. Убегая из дома, Иванов не может убежать от самого себя. В его случае речь не идет о «скуке жизни», губящей других чеховских персонажей, для которых бегство от обстоятельств, как бы они о нем ни мечтали, «оказывается невозможным» [Фаустов 2010: 285]. Он дает совет, касающийся женитьбы вообще, наполненный скрытой иронией, не улавливаемой адресатом, печальный по смыслу совет строить жизнь по шаблону, но сам он так не поступает и поступать не будет. А вот обманываться на свой счет и предаваться иллюзиям он не разучился, почему и тянет его к Саше, к новой его любви: «Это что же такое? Это, значит, начинать жизнь сначала? Шурочка, да?» [С XII, 42].

В «Иванове» запечатлена характерная *чеховская* картина: «Все со своей любовью, с самой любовью в каком-то несовпадении» [Бочаров 2005: 153]. Несовпадение со своей любовью и с любовью вообще связано с несовпадением чеховского героя с самим собой; почему происходит такое несовпадение, несовпадение с собой, со своей любовью, с любовью вообще, и есть ли в этом его вина, разобраться он не в силах, но и не думать об этом он не может. Признание, на которое решается однажды Иванов, окрашено непритворной горечью: «Вся суть в том, милый доктор (*мнется*), что... короче говоря, женился я по страстной любви и клялся любить вечно, но... прошло пять лет, она все еще любит меня, а я...» [С XII, 13]. Брак Иванова все еще существует, но на самом деле уже распался, так как любовь из него ушла; отсюда преследующее героя ощущение жизненной неудачи.

С частными желаниями персонажей у Чехова «всегда соединяется ожидание перемен всего содержания жизни» [Скафтымов 1972: 428]. Вот и с женитьбой персонажи чеховских пьес связывают подобные ожидания, которые почему-то никогда не сбываются; не сбываются же они потому, что сбыться не могут. Так устроена реальность; так случилось и с Ивановым. Общее мнение, которое выражает Бабакина в разговоре с Сашей, приписывает ему корыстные мотивы женитьбы на Сарре: «Ведь это все знают» [С XII, 28]. *Знает* об этом и сам Иванов, пересказывая ходячие сплетни Львову: «Я женился на Анне, чтобы получить большое приданое... Приданого мне не дали, я промахнулся и теперь сживаю ее со света, чтобы жениться на другой и взять приданое... Да? Как просто и несложно...» [С XII, 54]. Новая женитьба, только еще предстоящая, способная, как надеется Иванов, радикально изменить всю его жизнь, сопровождается слишком знакомыми ему по первому браку пересудами и слухами; вновь и вновь сталкивается он с губительным для его репутации непониманием.

В «Женитьбе» герои не стремятся и не пытаются понять себя или друг друга; каждый из них сосредоточен в тот или иной конкретный момент действия исключительно на себе. Что почувствует невеста, узнав, что жених сбежал, поймет ли, что заставило его так поступить, Подколёсина просто не волнует; на то он и комический герой, не склонный предаваться рефлексии. В «Иванове» же именно непонимание становится сквозным сюжетным мотивом (ср.: [Катаев 1989: 127]). О чем говорит Иванову Саша, стремящаяся избавить его от одиночества и от хандры? О любви и понимании: «Нужно, чтобы около вас был человек, которого бы вы любили и который вас понимал бы. Одна только любовь может обновить вас» [С XII, 37]. Но понимает ли Саша Иванова, если он

сам себя не понимает? Имеет ли она дело с тем Ивановым, каким он ей кажется, или с тем, каков он есть? Т. е., говоря по-другому, с «видимостью» или с «подлинным характером»? [Скафтымов 1972: 450] Ведь и сам герой страдает, что утратил идентичность и «обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет!» [С XII, 37].

Вот Иванов бросает упрек Саше, что та воображает, будто обрела в нем «второго Гамлета», тогда как он видит в своем поведении «психопатию, со всеми ее аксессуарами», которая «может служить только хорошим материалом для смеха» [С XII, 58]. Прежде всего для смеха над самим собой, человеком, против воли оказавшимся в гамлетовской ситуации, но представшим лишь жалким подобием подлинного Гамлета. Саша мечтает излечить его «от тоски» и готова пойти с ним «на край света» [С XII, 59], но и чувство, и слова ее носят, как ему представляется, книжный характер. Если настроение его, именуемое им *психопатией*, отдаленно и напоминает гамлетовское («Меланхолия! Благородная тоска! Безотчетная скорбь!»), то сам он себе *вторым Гамлетом* не кажется и уподобляться высокому шекспировскому герою не хочет: «Поиграл я Гамлета, а ты возвышенную девицу – и будет с нас» [С XII, 70].

В литературе о Чехове Иванова называют «массовидным» Гамлетом, поскольку «по одной своей фамилии он есть нечто нарицательное» [Берковский 1969: 130]. Его характер и поведение соотносят не столько даже с шекспировским Гамлетом, сколько с феноменом русского гамлетизма (см.: [Шах-Азизова 2011: 177-186]). Между тем к истории этого феномена причастен и герой «Женитьбы». Его безволие уподобляли безволию Гамлета [Григорьев 1982: 113], но сам Подколёсин вряд ли догадывается, что обладает неким сходством с принцем датским; во всяком случае, гамлетовская рефлексия ему точно не свойственна. Если он и Гамлет, то комический и сниженный. Ср.: «Подколёсин – это Гамлет, низведенный в другую, низкую сферу жизни; именно поэтому он не Гамлет» [Манн 2007: 610]. Подобно Иванову, он тоже по своей фамилии, образованной по аналогии со словом ‘подкаблучник’, есть *нечто нарицательное*. Попав под колеса волевого напора Кочкарёва, он демонстрирует своим поведением полную бесхарактерность; непредсказуемое его бегство в финале комедии – тоже проявление бесхарактерности.

Иванов отказывается от женитьбы на Саше, сознавая, что «энергия жизни утрачена навсегда» [С XII, 70], и мотивируя отказ тем, что не имеет права «губить других» [С XII, 71]. Дело тут вовсе не в гамлетовском безволии (в Гамлета он только *поиграл*, только *обратился* на время), но в строе и ходе его жизни, которая сложилась так, как сложилась, а почему так сложилась, непонятно и необъяснимо; дело в непреодолимой силе вещей. Кругом действует эта сила, не считающаяся, как он видит на собственном опыте, с желаниями и волей отдельного человека. А потому: «И какая там новая жизнь? Я погиб безвозвратно! Пора нам обоим понять это» [С XII, 71]. Если Подколёсин страшится перемены жизни, то Иванов положение свое принимает как данность и в возможность каких-либо перемен не верит, вновь повторяя, как формулу самовнушения: «Погиб безвозвратно!» [С XII, 74].

Мир Гоголя так устроен, что в нем действительно «всё “может быть”» [Ю. Лотман 1996: 12]. Потому и комическая абсурдность сюжетных событий в «Женитьбе», включая прыжок Подколёсина в окно, абсолютно точно описывается определением, данным в подзаголовке комедии. Устройство чеховского мира в свою очередь предполагает «возможность самых необъяснимых и неожиданных явлений» [Чудаков 1971: 213]. О комическом абсурде здесь речь, понятно, не идет; поступок Иванова, стреляющегося

накануне свадьбы, выглядит хоть и непредсказуемым, но вполне тривиальным, как тривиальной выглядит и его мотивировка (ср.: [Паперно 1999: 145]). В самом деле, что же такого необычного в самоубийстве героя, потерявшего себя и утратившего цель и смысл существования? Новыми такой сюжетный ход и такую сюжетную развязку не назовешь. Но почему все-таки – *сюжет небывалый*?

Вдумаемся, какие же слова находит герой, обращаясь в финальной сцене к невесте: «Постой, я сейчас все это кончу! Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов! (*Вынимает револьвер.*)» [С XII, 76]. Казалось, что Иванов, в кого он превратился и каким он себя теперь видит, никогда не сможет вернуться к тому Иванову, каким он был в недалеком прошлом и остался в собственных воспоминаниях. И вот «прежний Иванов», вдруг заговоривший в герое, неожиданно просыпается в нем, чтобы совершить поступок, на который ни за что не решился бы – не решился бы по «слабодушию» – Иванов нынешний, по уши увязший, как он сам говорит, в «этой гнусной меланхолии» [С XII, 70]. Поступок, так завершающий сюжет несостоявшейся женитьбы, что в нем действительно обнаруживаются и раскрываются черты *сюжета небывалого*. Возвратив в русскую литературу *гоголевский* сюжет, Чехов наполняет его новыми смыслами и заново открывает его универсальную природу.

## Литература

- Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.
- Берковский Н. Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // *Берковский Н. Я.* Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 48-184.
- Бочаров С. Г.* Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусств. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 146-159.
- Виноградова Л. Н., Левкиевская Е. Е.* Окно // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 3. М.: Международ. отношения, 2004. С. 534.
- Гиппиус В.* Гоголь // *Гиппиус В.* Гоголь; *Зеньковский В. Н. В.* Гоголь. СПб.: Logos, 1994. С. 189-338.
- Гитович И.* Made in, или снова о биографии. Заметки читателя // Чеховский вестник. М.: Изд-во «Скорпион», 2005. № 17. С. 21-36.
- Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952.
- Григорьев А. А.* Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика 40-50-х гг. XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 106-125.
- Зайцева Т. Б.* Гоголевские реминисценции в чеховской пьесе «Иванов» как один из способов создания иронической драмы // Дергачевские чтения-2008. Т. 1. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 179-185.
- Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
- Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.
- Катаев В. Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. 392 с.
- Лотман М.* О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха. М.: Русский институт: изд-во «Европа», 2005. С. 13-35.
- Лотман Ю.* О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. С. 11-35.
- Магомедова Д. М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики:

- К 60-летию Н. Д. Тамарченко. М.; Тверь: РГГУ, Твер. гос. ун-т, 2000. С. 212-218.
- Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. 743 с.
- Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.
- Паперный З. С.* Гоголь в восприятии Чехова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 1. С. 68-71.
- Печерская Т. И., Никанорова Е. К.* Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010. 162 с.
- Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. 800 с.
- Руднев В. П.* Философия языка и семиотика безумия. М.: Издат. дом «Территория будущего», 2007. 528 с.
- Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. 544 с.
- Фаустов А. А.* Из истории обыкновенных людей и обыкновенного // *Савинков С. В., Фаустов А. А.* Аспекты русской литературной характерологии. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 218-288.
- Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
- Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 379 с.
- Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехова. 1960-2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 328 с.
- Шульц С. А.* Трансформация житийного мотива в драматургии Гоголя и Толстого («Женитьба» и «Живой труп») // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю. В. Манна. М.: РГГУ, 2001. С. 184-193.



**Драма Е. П. Гославского «Расплата»  
и «Вишнёвый сад» А. П. Чехова в свете  
концепции чеховской драматургии А. П. Скафтымова**

В 1893 году в ноябрьском номере театрального, музыкального и художественного журнала «Артист», издаваемого в Москве, была напечатана драма Е. П. Гославского «Расплата (Эгоисты)». В авторском пояснении было отмечено, что события происходят «в средней полосе России, в наши дни» [Гославский 1893: 36], то есть в 90-е годы XIX века.

Место действия названной драмы – старая помещичья усадьба. Здесь живет семейство Заколовых: помещица Агнесса Наумовна Заколова и трое ее детей – сын Иван, старшая дочь Юлия и младшая Зоя. Отца семейства уже нет в живых, о нем говорят, что он был богат со дня рождения, но прокутил все 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» [Гославский 1893: 39]. Роль старшей дочери в семье поясняют и слова матери о Юлии: «Знаете, она совсем в какую-то экономку обращается...» [Гославский 1893: 40].

Иван Заколов – модный молодой человек, бросивший университет, предпочитающий проводить время в кафе-шантанах и жить за чужой счет. В красивую Зою влюблен сосед-помещик Омшарин, но он наследник разорившегося отца и не решается жениться на бесприданнице. Еще 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 все больше. Дочь Реймана Берта влюблена в Омшарина: по всей видимости, раньше он оказывал ей знаки внимания, но сейчас отдает предпочтение Зое Заколовой. Зато положение богатой наследницы привлекает к Берте настойчивое внимание Ивана Заколова, несколько ее 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» [Гославский 1893: 36]. Усадьба, по главной ее примете, названа «Подклённое». В дальнейшем в центре пьесы будет судьба прекрасной кленовой аллеи. Об этих деревьях заведет разговор Рейман при первом же своем появлении на сцене: «А эти деревья, madame, у вас очень хорошие». Агнесса Наумовна отзывается: «Клёны? Это гордость и красота всего имения» [Гославский 1893: 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 ре-

шиться, 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» [Гославский 1893: 41].

Событие второго действия дает 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 ее 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 мое, 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'a его Берта! И чем околдовала она тебя?.. Woldemar, посмотри же, взгляни на меня! (*Падает на колени и роняет как с деньгами.*)

О м ш а р и н. Опомнись, Берта!.. Встань. (*Поднимает.*)

Б е р т а. О, что ты делаешь со мной? [Гославский 1893: 48].

Нелишне отметить, что по той же модели позднее 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, мое 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 мое, отчаянная голова...» и т. д. [С XIII, 42].

Структурный и содержательный параллелизм этих сцен может служить подтверждением авторского намерения в «Чайке» – придать поведению Аркадиной привкус театральной шаблонности, 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 не колеблясь решает присвоить их. В подвернувшемся случае разбогатеть он видит справедливость судьбы: когда-то Рейман, путем плутовства, привел к разорению отца Омшарина, теперь же потеря денег станет расплатой Реймана за мошенничество. Так в тексте пьесы слово «расплата» поначалу звучит в своем 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...» [Гославский 1893: 52]. Старшей Заколовой предлагают после свадьбы переехать в усадьбу к молодым, но ее привязанность к собственной усадьбе остается постоянной темой ее монологов: «...как же я оставлю мою старую усадьбу,

мои милые клёны, все это тихое кладбище моих невозвратных золотых дней?» [Гославский 1893: 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?» [Гославский 1893: 53].

В четвертом 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... Jean, 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 мама?

И в а н С е р г е е в и ч. Что ей говорить? Всё равно она переселится отсюда. Мне же эта продажа необходима. <...> Конечно, я не ожидал, что он так скоро... Ты слышала, я его просил... что же я мог еще?

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!.. [Гославский 1893: 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 протяженности 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! [Гославский 1893: 59].

Оправдывая свое решение продать на сруб красу и гордость усадьбы, Иван перекладывает основную вину на старшее поколение, прежде всего – на мать:

И в а н С е р г е е в и ч (*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, маман – *tournez, tournez, danser, danser* – и тысяча за тысячей, деревня за деревней! Да и не по ее ли милости все мы очутились в настоящем положении? [Гославский 1893: 58].

Получив от Реймана деньги за клёны, Иван покидает родовое гнездо, объявляя, что уходит «в пространство», и декламирует напоследок реплики из Грибоедова и Гоголя: «Искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок», «Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик» – и «шире дорогу – Jean de Sacoloff идет!..» Но, бравируя легкостью расставанья, не может сдержатъ внезапных рыданий, а ушедшая следом за ним Юлия, возвращаясь, сообщает о нем: «...страдает невыносимо: руки у меня целовал, рыдает...» [Гославский 1893: 59]. Начиная с этой сцены, авторская идея «расплаты» набирает ход, получает все более широкое значение, вовлекая в свое 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?

Н е 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?

Н е д о в е е в. А будто бы вы с самой нежной юности не ощущаете этого гнетущего, одуряющего похмелья? Да-с, хмель, веселый, 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 тяжелая 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 [Гославский 1893: 61].

Мотив искупления предваряет приближающийся финал драмы, но расплатой за прошлое станет не «честная трудовая жизнь» Омшарина, а просто сама его жизнь.

Старуха Заколова узнает о гибели кленовой аллеи позже всех. Дети стараются как можно дольше удержать ее 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, пойдемте 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 [Гославский 1893: 58].

В сцене, где будет обнаружена продажа клёнов, рядом с Заколовой находится старый друг дома – Евграф Семёнович Кошайский, который также пытается помешать ее 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... *(Идет.)*

З о я. Матап, 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 еще давеча. <...> *(Распахивает дверь.)* Что это за люди? Повалены!.. Мои клёны?.. Повалены!.. Вы... как вы смеете... Как вы... *(Штатается, ее 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... [Гославский 1893: 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 свое время послужившую причиной оскудения семьи. Последний монолог старшей Заколо-

вой демонстрирует неисправимую эгоистичность ее натуры: «О, благослови вас Боже! <...> Тихое, безмятежное счастье. Мы поедем за границу... В Париж, Ниццу... по курортам... О, милые, счастье уже возвращается!..» [Гославский 1893: 62]. Казалось бы, драма стремительно перерождается в комедию со счастливым концом, разрешающим основную коллизию. Но тут же за сценой раздается «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; ее 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 разоренной усадьбы, который в «Вишнёвом саду» будет намечаться в числе других: выдать Аню за богатого человека. Праздник помолвки в усадьбе Омшарина, на котором 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...» [С XIII, 219]), то в обличительных монологах Пети Трофимова («надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием...» [С XIII, 228]), вплоть до пародийно-нравоучительных сентенций Яши («Ведите себя прилично, тогда не будете плакать» [С 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 самого 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.: С XIII, 487-488]. Вместе с тем все существенные драматургические особенности характеризуют «Расплату» как типичный образец нечеховской драматургии.

В свое время А. П. Скафтымов рассматривал пьесы Чехова в достаточно широком контексте его предшественников и современников, от комедий и драм А. Н. Островского, Сухово-Кобылина, Лескова до репертуарных в последние десятилетия XIX века, но ушедших вместе со своим временем пьес А. Потехина, И. Шпажинского, П. Неvejeина, В. Крылова, П. Боборыкина, И. Ладыженского, включая самых «мелких и теперь забытых драматургов-писателей» [Скафтымов 2010 (2): 799-802]. Обращение к драматургическому контексту позволило исследователю разработать систему критериев дочеховской и чеховской драматургии, в которой своеобразие чеховской драматургии получило наиболее четкие 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: отно-



шение 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 все же обороны помещика. В связи с этим там отношения между сталкивающимися лицами окрашены явной враждебностью, взаимным недоброжелательством (иногда до времени лукавым и скрытым)» [Скафтымов 2010 (1): 752].

Всё сказанное в полной мере относится и к «Расплате». Здесь основными сталкивающимися лицами являются разоренный помещик Омшарин и наживающийся купец Рейман, корни их активной вражды 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» [Скафтымов 2010 (1): 752].

В драме Гославского действие создается 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, расчетливым 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 резонера (Недовеев), моральный порок получает возмездие (судьба Омшарина). За всеми изображенными событиями прочитывается типичная для массовой драматургии «нравоописательная, наставительная, обличительная и разоблачительная цель»; «пороки и добродетели ясно разграничены» [Скафтымов 2010 (2): 799, 802].

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» [Скафтымов 2010 (1): 761]. «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 создается действие пьесы» [Скафтымов 2010 (2): 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 продает кленовую аллею Иван Заколов, Рейман велит срубить деревья ради новой наживы, Омшарин решает наказать Реймана, присваивая его деньги, а неумные 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 конечном счете 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» [Скафтымов 2010 (2): 787]. Там, где до Чехова драматизм определяло событие, у Чехова стало определять «сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей» [Скафтымов 2010 (2): 804]. 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 пестрыми, обычными и внешне-спокойными формами в пьесах Чехова выступили как главная сфера скрытых и наиболее распространенных конфликтно-драматических состояний» [Скафтымов 2010 (2): 794].

Несмотря на то, что «Расплата» не попала в круг внимания А. П. Скафтымова, обращение к ней дает возможность на конкретных примерах проиллюстрировать существенные положения скафтымовской концепции чеховской драматургии. Думается, приведенных 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.

### 3

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 Семенович Кошайский, барин *rig 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  
 Петр, служит у Заколовой .....г. Ухов  
 Гости обоего пола и разных возрастов [Гославский 1893: 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 определенных 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 «Расплате» «старых знакомых немало»: «Прежде всего целая семья – мать, сын, две дочери».

Начиная разбор с Юлии, И. И. Иванов подчеркнул ее исключительность в ряду персонажей, назвал ее «привлекательнейшей героиней новой драмы» и отнес в разряд «идеальных героев» [Иванов 1893: 145]. 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 все это задрапировано в костюме благородства, традиций, чуть ли не рыцарских доблестей. <...>

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 ее сферы. Но зато, когда дело идет о *традициях*, она на высоте положения. <...> у нее так называемое благородное воспитание: *tournez, tournez, dancier, dancier...* Разве это не *традиции* в известном обществе? Еще клёны, старые, заповедные клёны. Вероятно и еще 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» [Иванов 1893: 146].

За строками такой рецензии еще сложнее, чем за текстом самой пьесы, разглядеть будущую проекцию «Вишневого сада»: барственные замашки Гаева, силу «традиций» и «благородного воспитания» Гаева и Раневской, метафору вырытой «пропасти для своих детей», *dance* со слезами на глазах во время продажи родового имения и предстоящее очередное *tournez* Любви 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!» [С XIII, 54]. Позднее это «что-то» почувствует другой критик, Ю. И. Айхенвальд, отметивший в связи с «Вишневым садом» универсальность темы *расплаты для всех*: «Для каждого из нас настанет свое 22 августа, день *расплаты* (курсив мой. – А. Г.), день разлуки; но мы противимся его грозящей тени и усердно его отодвигаем. А лишние люди Чехова безропотно идут ему навстречу» [Айхенвальд 2002: 745].

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 ее сценической карьеры; в ноябре 1893 года критик «Театральной газеты» отмечал ее игру хвалебным отзывом: «Изящная, холодная и красивая, она прекрасно олицетворяла бездушную Зою... Это настоящая барышня, и все ее недостатки – щеголеватая холодность, бедность выразительных средств – все пришлось как нельзя более кстати» [История русского драматического театра 1982: 196]. 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» [Иванов 1893: 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 изощренность 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» [История русского драматического театра 1982: 179].

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 гнетом домашних условий, отцовского деспотизма, супружеской власти, общественных предрассудков» и т. д. [История русского драматического театра 1982: 171], – 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 ведет ее 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 ее дарования, то г-же Уманец она удалась еще менее. Артистка слишком холодно и безучастно передает эту кипучую натуру» [Б. п. 1893: 141].

«Расплата» продержалась на сцене Малого театра менее года, по август 1894-го, и за весь период состоялось 13 спектаклей [История русского драматического театра 1982: 491]. Побывал 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: он сам там не раз печатался, начиная с № 2, был лично знаком с издателем Ф. А. Куманиным, рекомендовал в журнал сочинения своих литературных приятелей. Интерес к «Артисту» поддерживался еще и тем, что журнал рекламировал выход книжных новинок: в том же № 31, где была напечатана «Расплата», был опубликован «Подвижной каталог № 9 книжного магазина журнала “Артист”», в котором числились три следующих издания:

Чехов, Антон. Рассказы. Изд. 4-е. СПб., 1892 г.

Чехов, Антон. Дуэль, повесть. Изд. 3-е. П. 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.

Еще 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 еще до публикации [см.: П 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 пойдет 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» [П VI, 188]. Речь шла о четырехактной 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 идет новая пьеса Е. П. Гославского “Разрыв-трава”; она же идет и в театре Николая II в Петербурге. Е. П. Гославский собирается напечатать свою пьесу, и я посоветовал ему попытать счастья у Вас, не найдете ли Вы возможным напечатать ее в ежемесячных приложениях» [П X, 87-88]. В 1902 году Чехов прочел полученный от Гославского сборник его рассказов «Путем-дорогою», о чем сообщал ему в январе 1903 года [см.: П XI, 120]. В сохранившихся чеховских письмах «Расплата» не упомянута, но, с учетом 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 сестрах» – пьесе с жанровым определением «драма», нетипичным для зрелого творчества драматурга, – появилась своеобразная тематическая параллель к центральному символу «Расплаты». В последнем действии «Трёх сестер» в двух эпизодах, в двух контрастирующих между собой репликах разных персонажей возникает образ клёнов, далеко выходящий за пределы прямого обыденного значения:



Т у з е н б а х. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, **клёны**, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! [С 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... [С XIII, 186]

И хотя как в одной, так и в другой реплике речь, по видимости, ведется о деревьях, содержание этих образов символически многозначно. Жизнь клёнов, идущая параллельно жизни людей, сопоставлена с жизнью людей и в конечном счете уравнена с нею; заявленная угроза уничтожения клёна – очевидный знак беды дома Прозоровых.

А завершит эту тематическую линию у Чехова сюжет о вырубке вишневого / вишнёвого сада, сделавшегося мифологемой XX-го века.

## Литература

*Айхенвальд Ю. И.* Чехов // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 2002. С. 722-785.

[*Б. п.*] Г-жа Уманец и г. Правдин в др. «Расплата» // Артист. 1893. № 32. Современное обозрение. Москва. Малый театр. С. 139-142.

*Гославский Е.* Расплата (Эгоисты) // Артист. 1893. № 31. Приложения. С. 36-62.

*Иванов Ив.* «Расплата» Е. Гославского // Артист. 1893. № 31. Современное обозрение. Москва. Малый театр. С. 145-150.

История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. 1882-1897. М.: Искусство, 1982. 575 с.

*Скафтымов А. П.* (1) О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 744-783.

*Скафтымов А. П.* (2) К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 783-812.

## Вл. Соловьев и А. Чехов: «Три разговора» и «Вишнёвый сад»

«Вл. Соловьев и А. Чехов» – тема эта почти не поднималась исследователями, ее по существу игнорировали – слишком разные творческие личности: философ, религиозный мыслитель, поэт и прозаик, драматург, врач. В замечательной популярной энциклопедии «Чехов» [А. П. Чехов 2011] нет статьи о Вл. Соловьеве. В научном сборнике «Чеховиана. Чехов и “серебряный век”» напечатаны «ненаучные размышления» режиссера Ю. А. Калантарова «Чехов и Вл. Соловьев: скрытый диалог» [Калантаров 1996]. Несмотря на эмоциональный тон и некоторый преувеличенный буквализм «совпадений», автор наметил общие философские мотивы Соловьева и Чехова: человек и природа, красота материи, нравственное здоровье, катастрофизм надвигающихся событий. Кроме того, Вл. Соловьев был малоубедительно назван Н. А. Дмитриевой прототипом Коврина из рассказа «Черный монах» [Дмитриева 2007: 276-282].

Соловьев и Чехов – великие современники. Соловьев старше Чехова на семь лет, умер за четыре года до его смерти, 31 июля 1900 года. Один был москвичом, другой родился в провинции. Вл. Соловьев – восторженный, эксцентричный, странник, любивший проживать в гостях, и Чехов, мечтавший о своей усадьбе, приглашавший писателей и артистов в свой дом в Ялте. Оба были участниками литературно-журнальной жизни последней четверти XIX века. Чехов впервые упомянул Соловьева как уже известного русского философа в рассказе «Пассажир 1-го класса» (1886). Факт близкого общения писателя с Соловьевым подтверждает «медицинская» запись в дневнике Чехова 1896 года: «Влад. С. Соловьев говорил мне, что он носит всегда в кармане брюк чернильный орех – это, по его мнению, радикально излечивает геморрой» [С XVII, 223]. Они встречались в редакции журнала «Северный вестник», сотрудничая с этим изданием. Между тем Соловьев в основном печатал литературную критику в журнале «Вестник Европы», Чехов свои произведения – в «Русской мысли». Это были либеральные органы печати. Оба стремились уйти от политических крайностей радикализма и консерватизма, проявляя настороженность к социально-политическим движениям (народничество, марксизм).

Им сопутствовала необыкновенная слава еще при жизни (общественное признание, избрание почетными академиками Разряда изящной словесности Императорской академии наук в январе 1900 года, издания своих произведений в Западной Европе). Чехова обвиняли в отсутствии «общих идей». Соловьев разрабатывал «систему положительной философии». Эстетически они – очень разные литературные таланты. В поэзии Соловьева много философских обобщений, символов, мистики. Он настороженно относился к театру. Чехов как писатель и драматург в большей степени реалист без какой-либо систематической философии. Однако сближает их представление о материальной силе красоты, о материи как осуществлении духа, необходимой и им же востребованной. Отсюда – вера в культуру, европейскую образованность.

Что еще их сближает? Неизменен общий интерес к комическим формам в литературе и жизни, ирония. (Соловьев любил шутить, сочинял анекдоты, иронические стихи.) Обнаруживаем и сходное восприятие «новых форм» в искусстве, европейского и русского символизма. Нам уже приходилось писать о соловьевских источниках пьесы Треплева о мировой душе [Гапоненков 2014: 15]. Общие «идеи времени» и социально-психологическая атмосфера 1880-1890-х годов включали пессимизм как господствующее мировосприятие (книжные источники – ветхозаветный Екклезиаст, философия Шопенгауэ-

ра). А. Ф. Лосев как бы неожиданно заметил о стихотворении Вл. Соловьева «Бедный друг, истомил тебя путь...» (1887): «...соловьёвский гимн вселенскому солнцу любви непонятным образом переплетается с чисто чеховской тематикой слабого и беспомощного неудачника» [Лосев 1994: 40]<sup>318</sup>.

Бедный друг, истомил тебя путь  
Темен взор, и венки твой измят.  
Ты войди же ко мне отдохнуть.  
Потускнел, догорая, закат.

Где была и откуда идешь,  
Бедный друг, не спрошу я любя;  
Только имя мое назовешь –  
Молча к сердцу прижму я тебя.

Смерть и Время царят на земле, –  
Ты владыками их не зови;  
Всё, кружась, исчезает во мгле,  
Неподвижно лишь солнце любви.

Эсхатологические ожидания в русской истории проявлялись не раз, особенно сильно в расколе и в связи с реформами Петра. Мистический аспект православной эсхатологии отразился, прежде всего, в пророчествах Серафима Саровского. Эсхатологические предчувствия были свойственны и концу XIX века, и началу XX, и, как оказалось, не случайно перед мировой войной, русской революцией, нацизмом, бомбардировками целых городов, угрозой ядерного апокалипсиса.

Андрей Белый экспрессивно запечатлел это время: «Стояла весна 1900 года. Темное крыло грядущего затенило дни, и в душе поднялись тревожные сновидения. <...> Лекция Соловьева “О конце всемирной истории” поразила громом. Но великий мистик был прав. <...> виденья, им вызванные, грозились в весенних окнах золотыми зарницами» [Белый (1) 1994: 408-409]. Это из статьи «Апокалипсис в русской поэзии» (Весы. 1905. № 4).

Лекция русского мыслителя раскрывала основное содержание «Трёх разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории...», последнего и самого загадочного сочинения Вл. С. Соловьева, написанного в форме философских диалогов – «случайного светского разговора» [Соловьев 1990: 636] и в жанре повести как «исторической драмы», а также нескольких приложений. Окончательный состав этого произведения был определен автором при жизни только для отдельного книжного издания [Соловьев 1900]. Приложения включали четыре статьи и семь Пасхальных писем<sup>319</sup>. Жанровая целостность книги почти не изучена, так как все основные переиздания с начала XX века нарушали авторскую волю [Степанов 2003]. В письме к М. О. Меньшикову от 20 февраля 1900 года (Ялта) Чехов, не соглашаясь с высказанной негативной оценкой Вл. Соловьева, ссылается на первоначальную журнальную публикацию «Трёх разговоров»

<sup>318</sup> По словам Лосева, Вл. Соловьев и родовитая помещица С. П. Хитрово «оценивали друг друга как людей слабых, беспомощных, переутомленных, у которых великая взаимная любовь, великая тоска и сознание великой жизненной загубленности и неудача сливались в одно целое» [Лосев 1994: 40].

<sup>319</sup> Статьи: «Немезида», «Россия через сто лет», «О соблазнах», «Словесность или истина?». Пасхальные письма: «Христос Воскрес!», «О добросовестном неверии», «Женский вопрос», «Восточный вопрос», «Два потока», «Слепота и ослепление», «Значение догмата».

[Соловьев 1899, 1900]: «...Лев Толстой большой человек, но что же делать, если Вл<а-димир> Соловьев верует в телесное воскресение, в европ<ейскую> культуру? Тон “Трёх пальм” может не нравиться, но ведь “это дело вкуса” – могут сказать» [П IX, 58]. Наверняка Чехов был знаком и с отдельным изданием этого сочинения, особенно со статьей «Россия через сто лет», внимание писателя могли привлечь многочисленные отклики на смерть русского философа и его опубликованное наследие.

«Три разговора» (1899-1900) – произведение о конце мира, картина явления антихриста, последнего из нечестивых земных правителей. «Нужно просто сказать, – писал А. Ф. Лосев, – что Соловьев мучительно ощущал надвигающуюся гибель новейшей цивилизации» [Лосев 1990: 88].

В «Предисловии» автор подчеркивал, что это не «научно-философское исследование» и не «религиозная проповедь», называя свое произведение полемическим по вопросам о борьбе против зла и смысле истории и одновременно апологетическим в отношении христианской веры. Персонажи «Трёх разговоров» – генерал, политик, светская дама, князь, г-н Z – на лазурном берегу Средиземного моря ведут неспешную беседу о смысле войны, культурном прогрессе, русских европейцах, панмонголизме, идее «антихриста», *тяжбе* между добром и злом в истории. Соловьев предвидел «эпоху мира и мирного распространения европейской культуры повсюду» [Соловьев 1990: 697]. Поколение А. П. Скафтымова прекрасно усвоило пафос философа о том, чтобы каждый человек обрел для себя, «кроме совести и ума», «*вдохновение добра*» [Соловьев 1990: 730]. Жанр платоновского диалога предполагал, что автор поочередно становится на точку зрения своих персонажей в поисках истины.

А. Белый указал на слова светской дамы из «третьего разговора», которые многое прояснили в его личных переживаниях: «Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то зловещее» [Белый (1) 1994: 409; Соловьев 1990: 735]. «Предчувствие» было вызвано дальнейшим чтением «Краткой повести об антихристе». На это сочинение отозвался Д. Мережковский в 1906 году, продолживший мысль Вл. Соловьева о грядущем князе мира сего – апокалиптическом явлении *Грядущего Хама* из рабства и европейского мещанства (чеховский лакей Яша, привезенный Раневской из Парижа, – художественное «предчувствие» воцарившегося хама).

Называя творчество Чехова «подножием русского символизма», А. Белый в статье о «Вишнёвом саде» неожиданно обращает внимание на символы, переданные драматургом с психологической глубиной: «Как страшны моменты, когда рок неслышно подкрадывается к обессилленным. Везде тревожный лейтмотив грозы, везде нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться; ведь идет речь о продаже имения. Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз» [Белый (2) 1994: 365] (Весы. 1904. № 2). Э. А. Полоцкая комментировала эту мысль так: «Если его герои обессилены, то они не могут бороться друг с другом...», – тем самым подтверждая суждения А. П. Скафтымова в объяснении новаторства Чехова-драматурга [Полоцкая 1996: 103].

«Кривляющаяся гувернантка» Шарлотта, лакей Яша, «грубящий конторщик» Елиходов, прохожий, начальник станции... «Откуда, зачем они? – спрашивает А. Белый и сам себе отвечает: – Это все воплощения рокового хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда свершилось семейное несчастье» [Белый (2) 1994: 365]. В сцене бала в третьем действии комизм приобретает гротескный отсвет – продажа имения, семейная драма и веселье, пляски, «маски ужаса», карикатурные фигуры пляшущих, воплощение хаоса, дисгармонии.

Мрачное прозрение Вл. Соловьева в «Трёх разговорах» было словом религиозного мыслителя, а не философа: «Двадцатый век по Р. Х. был эпохой последних великих войн, междоусобий и переворотов» [Соловьев 1990: 736]. Чехов был художником, который эсхатологические ожидания, свойственные его времени, облек в форму символическую, перевел сокровенные смыслы в подтекст, «подводное течение», «настроение», душевные движения, стоявшие за поступком, вложил в отдельные реплики персонажей, ремарки, пользовался невербальными приемами. Всё это объединяет тревожная мысль о надвигающейся всеобщей апостасии, разделении человечества, разобщенности людей, неспособности к полноценному общению, душевной глухоте. Словечко Фирса «вразд-робь» как раз об этом.

Чехов, как и Вл. Соловьев, размышлял и об идее прогресса. В известном письме к С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 года из Ялты Чехов выражает надежду на культурный прогресс, который приведет к тому, чтобы человечество «познало истину настоящего Бога, т. е. не угадывало бы <...>, а познало ясно...» [П XI, 106]. В современном же состоянии «религиозное движение <...> есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает». Идея человеческого прогресса является ничем иным, как секулярным вариантом эсхатологии. Близкий автору «Трёх разговоров» персонаж г-н Z утверждает: «Я думаю, что прогресс, то есть заметный, ускоренный прогресс, есть всегда *симптом конца*. <...> Ведь мы толковали об истории человечества, о том историческом “процессе”, который несомненно стал идти ускоренным темпом и, как я убежден, приближается к своей развязке» [Соловьев 1990: 705]. Слова «Прогресс – это симптом!» восходят к роману И. С. Тургенева «Дым». Русская литература XIX века подозрительно относилась к прогрессистам. Не будем забывать, что, помимо коллективной эсхатологии, художника всегда интересуют «конечные судьбы», судьба личности после физической смерти, «жизнь вечная» или «мука вечная».

Многие деятели авангарда удивлялись отсутствию провидческого пафоса Чехова-драматурга, указывая на камерность чеховских пьес для эпохи революционной ломки или несоответствие его персонажей борьбе классов, историческим событиям гражданской войны в России: «Смотришь и видишь – / гнут на диване тети Мани да дяди Вани» (В. Маяковский). Кинорежиссеру С. Соловьеву в экранизации «Трёх сестер» понадобилось в конце фильма включить цитату из «Архипелага ГУЛаг» А. Солженицына, подчеркивавшую контраст переживаний персонажей пьесы с надвигающейся на Россию кровавой бойней (сцена пожара как нельзя лучше передает символическое предчувствие этого).

«Вишнёвый сад» – комедия, и неоправданно в полной мере рассуждать о ее природе в рамках эсхатологического жанра. В этой пьесе работают другие слагаемые жанрообразования – сложное единство комических и трагических мотивов в составе комедии, жанровый переход от комедии к драме и обратно, фарсовое снижение и вновь высокие лирические ноты. Но по аналогии с мениппеей и сократическим диалогом жанр откровения о последних временах живуч для литературного сознания, литература не может обойтись без эсхатологических предчувствий, символов и религиозных переживаний этого. А они восходят к библейским текстам: «Книге Даниила» – иудейским пророчествам о конце истории, «Откровению Иоанна Богослова» – христианскому варианту апокалиптических ожиданий, связанных с чередой событий (явление Антихриста, всеобщая апостасия, второе пришествие Христа во славе и Страшный суд). Гоголь, Достоевский, Л. Толстой сотворили свои варианты апокалиптических прозрений. Николай Федоров увидел в конце истории воскресение мертвых. Русская мысль как таковая раз-



вивалась в рефлексии о конце и целях истории. Об этом писали и Н. Бердяев, и о. Георгий Флоровский. О. Сергей Булгаков настаивал на возможности преобразования мира уже в истории перед торжеством Царства Божия.

В иконописи Страшного Суда Второе пришествие изображали по аналогии с Входом Господним в Иерусалим. Народ встречал Христа с криками «осанна», что значит по-еврейски «спасай нас». Отец Пансофий в «Краткой повести об антихристе» рисует это так: «И они увидели Христа, сходящего к ним в царском одеянии и с язвами от гвоздей на расprostертых руках. В то же время от Синая к Сиону двигалась толпа христиан, предводимых Петром, Иоанном и Павлом, а с разных сторон бежали еще иные восторженные толпы: то были все казненные антихристом евреи и христиане. Они ожили и воцарились с Христом на тысячу лет» [Соловьев 1990:761].

Мессианские чаяния имеют исток в апокалипсисе и просматриваются сегодня в различных секулярных вариантах поиска спасения (идея коммунизма, Декларация прав человека, мессианское призвание США нести миру демократию). Для чистых философов эсхатологическая проблематика выражается в том, что «бытие времени возможно только в его стремлении к небытию» [Лобье 2004:133]. Есть даже такой термин – «апокалиптическое время», которое обнаруживается и в художественной литературе.

В творчестве Чехова присутствует щемящий мотив уходящего времени. За временем в «Вишнёвом саде» пристально следит один персонаж – Ермолай Лопахин. Он справляется о настоящем времени в первой реплике первого действия, когда приходит поезд с Любовью Андреевной. Он же напоминает: «Да, время идет. Г а е в: Кого? Л о п а х и н: Время, говорю, идет» [С XIII, 203]. Или: «Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит» [С XIII, 246]. Ремарки, относящиеся к Лопахину: «*Взглянув на часы*», «*поглядев на часы*». Все остальные действующие лица живут в своем временном диапазоне: прошедшего (Фирс), будущего (Петя Трофимов). Гаев напоминает: «Я человек восьмидесятых годов...» Настоящее для них искажено бессмысленными мечтаниями, его как будто нет. И необратим ход времени, влекущий их к семейной катастрофе. Лопахин выступает в образе человека, нашедшего выход из трудного положения, но он не может стать спасителем усадьбы, прекрасного сада. Варя одна обращается к Богу: «Если бы бог помог». И она же бросает ключи от усадебных построек.

Раневская, чувствуя неотвратимость своей судьбы и гибели своего сада, о котором она говорит, что «ангелы небесные не покинули тебя», винит себя: «Уж очень много мы грешили... <...> Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!» [С XIII, 219-220]. Это лишь слабые, *обессиленные* попытки преодолеть разъединенность желанием искупления. Жанр комедии избегает сострадания к действующему лицу, отсюда – отсутствие душевного взаимопонимания, сплошные недоразумения и «недотепство». Неотвратимо приближается продажа. Белый сад – символ чистоты и непорочности – некому хранить и защищать.

В репликах Гаева тема небытия и смерти обретает характер псевдо-философствующей декламации. После слов о «гордом человеке» (не зря в «Вишнёвом саде» упоминается Ницше) в диалоге с Трофимовым следует реплика Гаева: «Все равно умрешь». Монолог Трофимова о том, что «надо работать», и рассуждения Лопахина о «великанах» сменяются напоминанием Гаева: «Солнце село, господа». В его реплике содержится мотив равнодушной природы: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...» [С XIII, 224].

Петя бросает Лопухину в четвертом действии ницшеанское «я силен и горд» и устремляется вместе с «человечеством» «к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле». На самом деле он не может найти даже свои калоши. Понятия счастья, будущего, настоящего перед лицом комического относительно. Лопухин разрушает иллюзии Пети одним недоуменным вопросом: «Дойдешь?» После утвердительного ответа Трофимова «Дойду» возникает «Пауза» и затем следует еще одна самоуверенная реплика: «Дойду, или укажу другим путь, как дойти» [С XIII, 244]. Чехов сразу же опровергает оптимизм Пети ремаркой: «Слышно, как вдали стучат топором по дереву», напоминая о бренности живой природы.

Звуковая партитура, музыкальное сопровождение в комедии вносят особую тональность печали, конца всего. Звуки сорвавшейся бадьи, лопнувшей струны, оркестра, вальса, крики цапли и совы, стук топора по дереву – это уже много раз отмеченный символический пласт пьесы, конечно же, с эсхатологической семантикой. Неожиданное вторжение звуков наполняет художественное пространство сцены дисгармоническими, inferнальными нотами. Этому же служат чревовещания Шарлотты, строки из «Грешницы» А. Толстого в исполнении начальника станции, обрывки стихов С. Надсона и Н. Некрасова в устах прохожего, напугавшего Варю.

Путь человечества возможен только к его завершению в истории. Пищик, прощаясь с Раневской, комично высказывает своеобразную личную эсхатологию: «Всему на этом свете бывает конец... А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: “Был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное”...» [С XIII, 249].

Лопухин, новый хозяин, заключает: «Вот и кончилась жизнь в этом доме...» «Оглядывая вещи», Варя произносит, соглашаясь: «Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...» [С XIII, 251]. Кажется, все обретают выходы к новой жизни, и сами разрушают старую, потому что внутренне разобщены. Аня: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!...» [С XIII, 253]. У каждого персонажа обновилась надежда. Жизнь обдает способностью к саморазвитию, но и к саморазрушению. Напомним сокрушительную мысль А. П. Скафтымова из его чеховского цикла работ: «А жизнь идет, сорится изо дня в день бесплодно и безрадостно» [Скафтымов 2008: 391].

«Вишнёвый сад» – комедия с трагическим финалом. Фирс напоминает зрительному залу, что и вновь обретенное человеческое существование будет конечно: «Жизнь-то прошла, словно и не жил» [С XIII, 254]. Дух небытия окончательно воцаряется в запертом пустом доме, погибает цветущий сад – символ прекрасной жизни, почвы, родины. Человек должен помнить библейскую истину об эдемском саде, «чтобы возделывать его и хранить его» [Быт. 2:15]. Судьба каждого человека после грехопадения за гробом.

Таким образом, и в «Трёх разговорах» Вл. Соловьева, и в «Вишнёвом саде» А. Чехова разными художественно-философскими, изобразительными средствами воплощена одна тема – *конца всего*, обессиленного грешного мира перед наступлением последних времен. У Чехова это передано комическим несоответствием упований рода человеческого и неполноценностью его исторической жизни.

## Литература

- А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. 696 с.  
Белый А. (1) Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.  
Белый А. (2) Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. 571 с.

- Гапоненков А. А.* Религиозно-философские мотивы в трудах А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 11-16.
- Дмитриева Н.А.* Послание Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 368 с.
- Калантаров Ю. А.* Чехов и Вл. Соловьев: скрытый диалог // Чеховиана. Чехов и “серебряный век”. М.: Наука, 1996. С. 174-179.
- Лобье Патрик де.* Эсхатология / Пер. с фр. Н. Зубкова. М.: Астрель; Аст, 2004. 160 с.
- Лосев А.* Владимир Соловьев и его время. М.: Прогресс, 1990. 719с.
- Лосев А. Ф.* Вл. Соловьев. М.: Мысль, 1994. 231 с.
- Полоцкая Э. А.* «Пролет в вечность» (Андрей Белый о Чехове) // Чеховиана: Чехов и “серебряный век”. М.: Наука, 1996. С.95-105.
- Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. 540 с.
- Соловьев В. С.* Три разговора. СПб.: Труд, 1900 (2-е и 3-е изд., 1901). 279 с.
- Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 822 с.
- Соловьев В. С.* Под пальмами. Три разговора о мирных и военных делах // Книжки Недели. СПб., 1899. № 9. С. 5-36; № 11. С. 126-169; 1900. № 1. С. 150-187.
- Степанов А. Н.* «Три разговора» Вл. Соловьева: вопросы публикации, жанрового своеобразия и композиционной целостности // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В. С. Соловьева: Материалы международной конференции 14-15 февраля 2003 г. Серия “Symposium”. Вып. 32. СПб.: Санкт-Петерб. философ. о-во, 2003. С. 378-383.

## Драматургическое начало в поэзии А. Н. Апухтина

А. Н. Апухтин – признанный мастер стихотворной психологической миниатюры, один из выдающихся русских лириков, в творчестве которого большую роль играет драматургическое начало. Развитие драматургически-повествовательного начала в творчестве Апухтина определили, на наш взгляд, следующие факторы. Во-первых, преклонение перед драматургией А. Н. Островского, внимание к конфликту и психологически напряженному диалогу его пьес. (Известно, что в поэзии кумиром А. Н. Апухтина был А. С. Пушкин, в прозе – Л. Н. Толстой, а в драматургии – А. Н. Островский.) Во-вторых, особенности мировосприятия, присущие Апухтину как тонкому наблюдателю человеческой психологии. Лёля Апухтин, как звали его в семье и в Училище Правоведения, баловень судьбы, в детстве – любимец матери, в отрочестве и юности – товарищей по учебе (и даже начальства), вырос не эгоцентриком, а человеком, способным не только замечать настроение окружающих, но и отзываться на чужие горе и радость, сопереживать, сострадать.

Возникшая позже репутация человека нелюдимого, «пассивность в сношениях с людьми», как пишет его биограф М. И. Чайковский [Чайковский 2000: 19], были лишь оборотной стороной его ранимости, деликатности и глубокого понимания людей. По воспоминаниям современников, Апухтин слышать не мог нигилистических, в духе Писарева, высказываний о художественном творчестве, об искусстве, особенно о горячо любимом им Пушкине. Погруженный в свой внутренний мир и в мир любимых литературных героев, Апухтин предпочитал держаться подальше от литературной и вообще любой полемики. Зато его не высказанные в гостиных или в печати психологические наблюдения переходили в его поэзию и прозу. Апухтина упрекали, что он в своем творчестве превращает «социальные антитезы в психологические» [Шулятиков 1910: 231]. Однако такой «упрек» можно воспринимать как наивысшую похвалу гуманистическому звучанию произведений писателя.

Апухтин был знатоком и любителем театра. По воспоминаниям современников, он был наделен незаурядным талантом чтеца и свои стихотворения читал превосходно. Участвовал поэт и в любительских спектаклях. «Театр – постоянная тема Апухтина, – отмечал М. В. Отрадин, – ей посвящен целый ряд его стихотворений: “В театре”, “М-ме Вольнис”, “Мы на сцене играли с тобой”, “Мне было весело вчера на сцене шумной...”, “Актеры”, “В театре” (“Покинутый тобой, один в толпе бездушной...”), “Публика”...» [Отрадин 1991: 24]. Поэт создал и свой опыт драматической сцены в стихах – «Князь Таврический».

Нередко стихотворения Апухтина построены, как диалог (или содержат его): «Старость», «Смерть Ахунда», «Ледяная дева», «Первое апреля», «29-е апреля 1891 г.», «Письмо», «Ответ на письмо» и многие другие. В подавляющем числе стихотворений звучит живой и страдающий голос, ищущий отклика и сочувствия. Если иное апухтинское стихотворение представляет собой монолог, то это почти всегда в то же время и сценка, созданная с почти театральной выразительностью. Стихотворение-монолог у Апухтина рассчитано на слушателя, на декламацию. «Драматическими монологами» [Отрадин 1991: 35] называет М. В. Отрадин стихотворения Апухтина «Из бумаг прокурора», «Сумасшедший», «Перед операцией». В. И. Масловский пишет, что стихотворный монолог у Апухтина построен, как правило, «на острой драматической, а нередко

мелодраматической эффектной коллизии» [Масловский 1989: 99]. «Драматургическое» в апухтинской лирике, возможно, связано еще и с тем, что лирика Апухтина не столь медитативна, сколь экспрессивна. Стихотворение-размышление у него тоже почти всегда представляет собой страстный монолог, обращенный к другу или возлюбленной, к толпе, к судьбе, даже к персонифицированной смерти. Для апухтинской лирики чрезвычайно характерен жанр послания с неременным обращением, адресатом, призывами. А послание по самой природе своей провокативно: оно жаждет быть услышанным, жаждет получить отклик.

Стихотворения «Сумасшедший» и «Перед операцией» – примеры «ролевой лирики». В «Сумасшедшем» речь психически больного пациента, которого навестили жена и родственники, рисует картину как безумия больного, так и скорби близких:

Что наша Оля? Всё растёт? Здорова?  
О, господи! Что дал бы я, чтоб снова  
Расцеловать её, прижать к моей груди...  
Ты приведёшь её?... Нет, нет, не приводи!  
Расплатится, пожалуй, не узнает,  
Как, помнишь, было раз... А ты теперь о чём  
Рыдаешь? Перестань! Ты видишь, молодцом  
Я стал совсем, и доктор уверяет,  
Что это лёгкий рецидив,  
Что скоро всё пройдет, что нужно лишь терпенье...  
О да, я терпелив, я очень терпелив... [Апухтин 2000: 258].

«Перед операцией» – монолог умирающей матери, написанный так, что в нем возникает образ адресата последних слов пациентки (доктора) и образы ее детей, к которым устремлены последние мысли страдальцы. Стихотворения «Сумасшедший» и «Перед операцией» не содержат ни одного слова «от автора», однако могут быть не только продекламированы, но и разыграны на сцене, причем несколькими актерами.

Целая драма разыгрывается в стихотворении «С курьерским поездом», которое передает переживания двух немолодых людей, мужчины и женщины, ожидающих встречи после многолетней разлуки. Давным-давно герои стихотворения расстались, и вот с волнением ожидают свидания. Но жизнь прожита, промчалась, как курьерский поезд. Новая встреча не приносит ничего, кроме сожаления, «и поняли они, что жалки их мечты, / Что под туманами осеннего ненастья / Они – поблекшие и поздние цветы – / Не возродятся вновь для солнца и для счастья!» [Апухтин 2000: 231].

Внутренний монолог героя, ожидающего на вокзале приезда когда-то любимой женщины, перебивается авторскими ремарками:

– Ну, как мы встретимся? – невольно думал он  
По снегу рыхлому к вокзалу подъезжая, –  
Уж я не юноша и вовсе не влюблен...  
Зачем же я дрожу?... [Апухтин 2000: 229].

Герой стихотворения не может разобраться в своих чувствах, воспоминаниях, тревогах. Он не влюблен, как он сам думает, но дрожит от волнения. Интонационно-синтаксический строй стихотворения, переносы, паузы, обилие вопросительных знаков передают смятение чувств. Форма внутреннего монолога переходит в форму несобственно-прямой речи:

Давно, давно, еще студентом молодым,  
Он с нею встретился в глуши деревни дальней...



Он курс уже кончал, и новой, лучшей доли  
Была близка пора... И вдруг он узнает,  
Что замужем она, и вышла против воли [Апухтин 2000: 229].

Монологу героини посвящена вторая часть стихотворения:

– Ну, как мы встретимся? – так думала она,  
Пока на всех парах курьерский поезд мчался.  
Уж зимний день глядел из тусклого окна,  
Но убаюканный вагон не просыпался.  
Старалась и она заснуть в ночной тиши,  
Но сон, упрямый сон бежал все время мимо [Апухтин 2000: 230].

Стихотворение выстроено по законам психологической драмы. Этот стихотворный триптих (все три части даже пронумерованы автором) вмещает целую историю драматических отношений героев. Первые две части могли бы быть разыграны и прочитаны на сцене, как монологи героев реалистической драмы XIX века; в финальной же части – встрече – звучат ноты, предвещающие принципы чеховского театра: герои, подобно чеховским, проходят путь от «казалось» к «оказалось» [Катаев 2001: 593]; построение диалога напоминает обмен внешне незначительными репликами героев в чеховских пьесах («И встретились они, и поняли без слов, / Пока слова текли обычной чередою...» [Апухтин 2000: 231]). Персонажи стихотворения Апухтина разлучились потому, что героиня предпочла любви богатство, найдя более выгодную партию, однако Апухтин снимает банальность сюжета, и миниатюрная драматизированная новелла оказывается гораздо более сложной по своему психологическому рисунку. О драматургии Чехова В. Б. Катаев пишет, что в ней «персонажи, казалось бы, полярно разведенные в своем отношении к любви <...>, на деле обнаруживают скрытую общность» [Катаев 2001: 592]. То же самое можно сказать о героях апухтинского стихотворения, одинаково испытывающих чувство внутренней опустошенности и стремящихся спрятать за «обычной чередою слов» ощущение постигшей их жизненной катастрофы, в которой им некого винить, кроме самих себя.

О пьесе «Вишневый сад» А. П. Скафтымов писал: «С одной стороны, пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность, серьезность и значительность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой – показать всю ее относительность, эмоциональную неразделенность и удивляющую или смешную странность в глазах других лиц» [Скафтымов 2007: 317]. На наш взгляд, в той же плоскости лежит и драматизм стихотворения Апухтина «С курьерским поездом».

Апухтинские настроения звучат в чеховских прозе и драматургии. Недаром и в чеховскую прозу название «Цветы запоздалые» пришло из романса Апухтина. Соотношение романсной лирики Апухтина и ранней прозы Чехова рассмотрено в статье С. С. Яницкой [Яницкая 2008]. М. В. Отрадин по поводу любовной лирики Апухтина замечает: «Герой Апухтина, словно чеховская Раневская, всегда “ниже любви”, находится в ее власти, беззащитен перед чувством любви...» [Отрадин 1991: 25]. Интересно, что в поисках реминисцентных соответствий исследователь лирики Апухтина обращается именно к чеховской драматургии. Отметим также, что обе ситуации (встреча персонажей стихотворения «С курьерским поездом» и встреча чеховского Лопухина с Раневской) подсвечены мотивом железной дороги. В апухтинском стихотворении его символика еще почти неощутима, однако образ «тоски дорожной, железной» в русской литературе вбирает в себя и апухтинские обертоны наряду с некрасовскими, толстовскими и чеховскими.

Прозаическое творчество Апухтина также свидетельствует о том, насколько важной была для него драматургическая разработка характеров. «Архив графини Д\*\*», например, представляет собой собрание писем, каждое из которых, будучи индивидуализированным монологом, ориентировано и на раскрытие психологии адресата, и на создание «речевой маски» адресанта.

«Артистический дар перевоплощения» [Илюшин 2001: 669] (хотелось бы к этой характеристике добавить: «и режиссерский дар») обусловил эпистолярную и дневниковую форму в апухтинской психологической прозе и поэзии. Жанр высказанного и невысказанного монолога (письмо, страница дневника) в поэзии Апухтина сближается с формой монолога в драме, настолько стихотворения в форме монолога выразительны, психологически убедительны. Порой уже в нескольких стихах поэт рисует целый характер, создает драматическую ситуацию. Еще более приближаются к сценической миниатюре апухтинские стихотворения-диалоги, наглядно демонстрирующие драматургическое начало в творчестве этого столь разносторонне одаренного поэта.

## Литература

- Апухтин А. Н.* Все о тебе: Поэзия и проза. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. 640 с.
- Илюшин А. А.* Алексей Николаевич Апухтин (1840-1893) // История русской литературы XIX века. 70-90-е годы. М: МГУ, 2001. С. 666-670.
- Катаев В. Б.* Антон Павлович Чехов // История русской литературы XIX века. 70-90-е годы. М: МГУ, 2001. С. 551-613.
- Масловский В. И.* Апухтин // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 98-100.
- Отрадин М. В.* А. Н. Апухтин // *Апухтин А. Н.* Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1991. 444 с.
- Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. 536 с.
- Чайковский М. И.* Алексей Николаевич Апухтин // *Апухтин А. Н.* Все о тебе: Поэзия и проза. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. С. 5-20.
- Шулятиков В. М.* Этапы новейшей лирики // Из истории новейшей русской литературы. М., 1910. С. 199-294.
- Яницкая С. С.* Жанровые аллюзии романской лирики А. Н. Апухтина в ранней прозе А. П. Чехова (к проблеме жанрового синтеза) // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. 5. Минск, 2008. С. 158-173.

## Чеховская традиция в драмах Леонида Андреева: экзистенциальные параллели

Леонид Андреев постоянно размышлял над театральным опытом Чехова. Особенно плодотворным было обращение к Чехову в 1910-е годы, в период осмысления «новой драмы» и создания теории театра «панпсихэ». В «Письмах о театре» Л. Андреева (1912-1913) чеховская нота звучит как лейтмотивная. Влияние поэтики Чехова на андреевский панпсихический театр уже становилось предметом исследования литературоведов [Михеичева: 1994].

Нам представляется важным сосредоточить внимание на философских переключках в драмах Андреева и Чехова. Андреев воспринял от Чехова не только стремление изображать в пьесах 1910-х годов драматизм повседневности, но и потребность запечатлеть бытие, «просвечивающее» сквозь быт и составляющее для драматурга «хлеб насущный» [Чуковский 2011: 433].

Настоящая статья – попытка рассмотреть экзистенциальные параллели пьес Андреева и Чехова как выражение особой остроты постановки смысложизненных вопросов, особого жизненного драматизма, который трактован авторами не только как принадлежность исторического времени и эпохи, но как вечная проблема трагизма человеческого существования.

Чеховский канон новаторской структуры драмы точнее и последовательнее всего описан А. П. Скафтымовым в работах «Драмы Чехова» (1927) и «К вопросу о построении пьес Чехова» (1948): «Будни жизни с их пёстрыми, обычными и внешне-спокойными формами в пьесах Чехова выступили как главная сфера скрытых и наиболее распространенных конфликтно-драматических состояний» [Скафтымов 2008: 457-458].

На экзистенциальном аспекте жизненного драматизма, переданного в прозе и драмах Чехова, сосредоточил внимание и Лев Шестов. И. Бунин и Г. Адамович считали философское эссе Л. Шестова «Творчество из ничего» (1905), вошедшее в сборник статей «Начала и концы» (1908) [Шестов 2002], лучшим из всего, что написано о Чехове. В этой работе предстаёт «шестовизированный» Чехов, философствующий на манер древних пророков – биением головой о стену. Современный исследователь замечает, что «Шестов его описал как экзистенциального предтечу собственной философии», как художника, восстающего против любых мировоззрений и систем, то есть, как истинного экзистенциалиста. Чехову свойственна «...уравновешенность как честная и чистая художественность, не порывающаяся, как он не раз объяснял в письмах, разрешать вопросы и учить, но сама тяготеющая при этом, как заметил Шестов, к неразрешимым, по существу, вопросам (сам Шестов-мыслитель к ним тяготел)» [Бочаров 2005: 151-152].

К подобным же вопросам тяготел и Леонид Андреев в пьесах 1910-х годов. Панпсихический театр Леонида Андреева ориентирован не на масштабные мистериальные конфликты, а на столкновения в рамках одной семьи, на воплощение каждодневного существования, обычного бытового поведения, как это было практически во всех пьесах Чехова. Таковы драмы Андреева «Анфиса» (1909), «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын» (1912).

Сюжетные параллели чеховских «Трёх сестёр» и драмы «Анфиса» Л. Андреева замечены критикой начала XX века. И. Анненский писал: «“Три сестры” Чехова были в

свое время таким откровением для сцены, что нет ничего мудрёного, если и, помимо сходства в основном рисунке, новая пьеса Леонида Андреева не могла уйти от обаяния драмы трёх чеховских сестёр. И точно: перед нами та же бестолковщина праздной жизни, те же ораторы и те же остряки. Так же, когда автор боится за свои ресурсы, за сценой начинает играть музыка, а на сцене и кстати и некстати, но так же охотно – жуют, язвят и балаганят» [Анненский 1979].

Для андреевских панпсихических драм характерна каноническая чеховская «бессобытийность». Жизнь, изображенная драматургами, оставляет чувство тягостного недоумения, она постоянно «обманывает» ожидания, каждодневно и незаметно «сорится» (Скафтымов), обнаруживая все признаки «неподлинного существования». «Вы говорите: прекрасна жизнь», – говорит Ирина барону Тузенбаху («Три сестры»). – Да, но если она только кажется такой! У нас, трёх сестёр, жизнь не была ещё прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава...» [С XIII, 135].

На первый план у Чехова и Андреева выдвигается тоска, скука, грубость и неблагородство русской жизни – мотивы, лишённые социальной детерминации, вырастающие до утверждения экзистенциальной неискоренимости страдания. Астров безнадежно констатирует: «Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна...» [С XIII, 63]. Андреевский Сторицын на вопрос профессора Телемахова, не случилось ли с ним чего-то дурного, отвечает: «Дурного? Оно случается каждый день, и ты сам его знаешь не хуже меня. Сам ли я становлюсь зол и нетерпелив, но меня поражает ужасающее неблагородство русской нашей жизни. Столько грубости и хамства...» [Андреев 1994, т. 4: 479].

Воплощение экзистенциального трагизма бытия – вот основа параллелей между драмами Андреева и Чехова. Скафтымов очень точно обозначил именно экзистенциальную проблематику чеховских драм, не употребляя пока еще самого термина. Примечательно, что мотивный, тематический и проблемный анализ пьес Чехова, данный Скафтымовым, обнаруживает несомненные переключки с шестовскими характеристиками. Само отсутствие ссылок на Шестова в работах Скафтымова о Чехове может служить косвенным свидетельством в целом положительного восприятия шестовских оценок. Ибо несогласие с позицией Шестова в интерпретации, скажем, «Записок из подполья» Достоевского выражено исследователем открыто и полемически остро [Скафтымов 2008: 286-311]. Этот факт позволяет нам предположить, что все работы Шестова были Скафтымову хорошо известны.

Тема отчуждения пронизывает все зрелые пьесы Чехова и практически весь театр Леонида Андреева. «Развёртываются картины бытового общения, <...> а под этим словом непрерывное ощущение внутренней трагедии, какую носит в себе каждый персонаж», – писал о чеховских пьесах А. П. Скафтымов, отмечая в них «диссонирующую напряженную тональность глухой сдавленной тоски» [Скафтымов 2008: 333].

В терминах экзистенциальной философии это вопрос о том, насколько изображаемая автором жизнь подлинна, «аутентична». И Чехов, и Андреев склонны видеть жизнь своих героев объективированной, отмеченной признаками тотального отчуждения. Эту тему по-своему реализуют оба художника. Чувство неподлинности жизни приводит героев к отчаянию, бессилию, разладу внутри себя самих. Это чувство знакомо каждой из трёх сестер, но особенно ярко его несут в себе Маша и Ирина.

И р и н а. <...> (*Нервно*). О, ужасно, ужасно, ужасно! (*Плачет.*) Я не могу, не могу переносить больше!.. Не могу, не могу!.. <...> (*Громко рыдает.*) <...> Куда? Куда всё ушло? Где оно? О, боже мой, боже мой! Я всё забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Всё забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и

никогда не вернётся, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем...<...> Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идёт, и всё кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь всё дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, я в отчаянии! И как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю... [С XIII, 166].

Сёстры Прозоровы фиксируют разрушение связей даже внутри собственной семьи. Особенно это касается судьбы их брата Андрея. Сначала в нем видят талантливого человека, на него возлагают честолюбивые надежды, да и сам переезд в Москву для сестёр, казалось бы, зависит от его карьеры. Но женитьба (событие, происходящее за сценой) меняет и настроение, и жизненные планы Андрея. Он постепенно привыкает довольствоваться малым и жалким (служит в земской управе вместо профессорской карьеры, начинает играть в карты и закладывать имущество семьи), а главное, сам с горечью осознает, что жизнь идет «не так»:

А н д р е й. <...> Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу – старые университетские лекции, и мне стало смешно... <...> Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый учёный, которым гордится русская земля! [С XIII, 141].

Утрата истинного себя, тоска о несбывшихся ожиданиях, неосуществлённых возможностях – источник мучительных переживаний доктора Астрова, Ивана Петровича Войницкого («Дядя Ваня»). Чувство необъяснимой, неоправданной тоски владеет андреевским адвокатом Фёдором Костомаровым («Анфиса»): Откуда моя тоска? Я как будто счастлив, я сам делаю свою жизнь – но откуда эта жестокая, неотступная тоска?» [Андреев 1994, т. 3: 536].

И Чехов, и Андреев изображают человека как существо двуприродное, принадлежащее одновременно и здешнему, «феноменальному» миру (наличному бытию, «миру наружному» у Андреева), и миру «иному», сверхприродному. Метафизика нравственной природы человека, связывающая его с нездешним, ноуменальным миром, не прощает скатывания в обывательское бездуховное существование. Человек платит раздвоением, ощущением неподлинности бытия, одиночеством, тоской и страхом. Андрей Прозоров («Три сестры») в таком состоянии собственную рефлексию доверяет только глуховатому сторожу Ферапонту:

А н д р е й. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестёр я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой. <...> Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий... [С XIII, 141].

Внутрисемейные конфликты в «Анфисе», «Екатерине Ивановне», «Профессоре Сторицыне» Андреева обнажают это раздробление, расщепление личности в мире, отпавшем от божественного совершенства и цельности. Состояние экзистенциального отчуждения переживают глубоко униженные женщины (Анфиса, Екатерина Ивановна из одноимённых пьес). Каждый персонаж «теряет себя», ощущает себя иным, чем ему быть предназначено. «...Зло есть прежде всего потеря цельности, отрыв от духовного центра и образование автономных частей, которые начинают вести самостоятельное существование», – комментирует этот процесс Н. Бердяев [Бердяев 1952].



Трагизм земного существования рассматривается драматургами как разрушение цельности личности. Как пронизательно замечает современный историк философии, «Бердяев (и ряд других русских философов) рассматривает трагедию и трагическое переживание как знак существования “другого” мира. Острое переживание расколотости мира, а не просто несовершенства, его несправедности, ощущение того, что всё происходящее не должно быть таким, каково оно есть, что наше добро не оправдывает своего названия, что оно не соответствует некоей высшей правде и т. п., все это говорит о том, что трагедия, по слову Бердяева, выводит нас “по ту сторону” нашего мира с его различением добра и зла» [Кузьмина 2014: 136-137]. Трагедия, таким образом, – в разрыве между двумя планами бытия, между двумя разными мирами, к которым причастна человеческая личность.

Ключевым концептом обрисовки объективированного бытия становится у Андреева система сквозных мотивов – лжи и молчания. Любовь Костомарова к Анфисе и ее ответное чувство обрисовано как большая выморочная страсть, которая сопровождается надрывом, тоской, ложью. Сначала это попытки Фёдора Ивановича сломить сопротивление сильной честной, справедливой, но несчастливой, одинокой женщины. Потом – бесконечное унижение её, подозрения и упреки во лжи. В 4-м действии этот мотив мистически заострён, гипертрофирован, символизирован в эпизоде объяснения Анфисы и Фёдора Ивановича, когда герои обмениваются репликами: «Кто ты, Анфиса?» – «Кто вы, Фёдор Иванович?» Они признаются, что абсолютно не знают друг друга, прозревают какие-то глубинные тайные смыслы в словах и поступках, которые только кажутся простыми и понятными...

В сочетании с молчанием Анфисы игра с перевёрнутыми понятиями правды и лжи приводит к финальной трагедии – убийству, совершенному сознательно и расчетливо.

А н ф и с а. Вчера ведь я кричала, да? Этот крик я слышу, он стоит в моих ушах. Но это кричал кто-то другой, а я – молчала [Андреев 1994, т. 3: 530].

Кричала – оскорблённая и униженная, живая Анфиса, которую «можно понять и пожалеть». А молчит – «сверх-Анфиса» (И. Анненский), мистическое существо, наделённое сверхволей и властью карать.

Анфиса «замолчала» после невыносимого унижения в тот момент, когда она умоляла Костомарова о внимании, участии, и с тех пор она, как та змея, о которой рассказывал Фёдор Иванович, живет «с перебитым хребтом».

Екатерина Ивановна из одноимённой пьесы Андреева «сломалась» после несправедливого обвинения в измене и выстрелов мужа, которые не достигли цели физически, но оскорбили в ней «женственное» и «человеческое», после чего она окончательно потеряла способность нравственной ориентации в чуждом алогичном наружном мире. Художник Павел Коромыслов, друг семьи Стибелёвых, говорит о героине: «В Катерине Ивановне слишком много этого – как бы тебе выразиться, чтобы не соврать? – женского, женственного, ихнего, одним словом. Пойми её, чего ей надо? <...> Она и мне лжёт, хотя бы, кажется, и незачем. И мы с вами, Георгий Дмитриевич, думаем, что это ложь, а это значит только то, что она просто не верит в логику, как ты не веришь в домового, не верит в твой мир наружный, не верит в твои факты, потому что имеет свой собственный мир. Пойми её, если хочешь!» [Андреев 1994, т. 4: 458-459].

Иными словами, Андреев делает свою героиню причастной некоей тайне, которую она постигает интуитивно и не может рационализировать, а значит, передать другому в виде знания. Екатерина Ивановна выделена из всего окружения, как человек, грезящий об этой тайне, пришедший в мир, чтобы её постичь. «Вся значительность, смысл и

ценность жизни определяются скрытой за ней тайной, бесконечностью, не подлежащей рационализации, о которой возможен лишь символ и миф» [Кузьмина 2014: 157].

В комментариях к пьесе «Три сестры» Чехова находим ссылку на авторские черновые записи, содержащие «несколько заметок, существенно важных для понимания общей идейной направленности будущей пьесы, например: “Чтобы жить, надо иметь прицепку... В провинции работает только тело, но не дух”; “до тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть недовольным, пока наконец не отыщет своего бога...”, и т. д.» [С XIII, 425].

Упоминание о двойственности человеческого измерения (тело – дух), о неизбежном для русского человека экзистенциальном выборе, органической частью которого является потребность восхождения, преобразования в соответствии с идеалом позднее перейдет в реплику Маши: «Мне кажется, человек *должен быть верующим или должен искать веры* (курсив мой. – Н. Б.), иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звёзды на небе... Или знать, для чего живёшь, или же все пустяки, трын-трава» [С XIII, 147].

Преодоление отчуждения, одиночества и томительной скуки каждодневного бытия связано с мечтой персонажей чеховских драм о перемене всего содержания жизни: «Всем им хочется совсем перевернуть, отбросить настоящее и выйти к каким-то новым и светлым просторам» [Скафтымов 2008: 473].

Скафтымов обозначает здесь основную экзистенциальную тему Чехова: «Дальнейшее движение пьес состоит в перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий» [Скафтымов 2008: 476]. Эти наблюдения учёного перекликаются с характеристикой чеховского мира, данной Л. Шестовым: «Все чего-то ищут, к чему-то стремятся, но все делают не то, что нужно. Все живут врозь, каждый целиком поглощён своею жизнью и равнодушен к жизни других. И странная судьба чеховских героев: они напрягают до последней степени возможности свои внутренние силы, но внешних результатов не получается никаких» [Шестов 2002: 596].

Чеховские герои рвутся куда-то ввысь, за пределы «наличного» существования, как и профессор Сторицын в одноимённой драме Л. Андреева. Даже Фёдору Костомарову («Анфиса») свойственна «тоска по трансцендентному» (Бердяев): «Когда всю эту дневную суету, наши нудные разговоры, дребезжанье извозчичьих колес, шарканье по полу сапог – прорезает аккорд или отрывок мелодии, даже взятый неумелыми детскими руками, он сразу и решительно отрывает меня от земли. Как бы тебе это сказать? Как будто *все остальное, и я сам, и вся моя жизнь – только нарочно, а правда и вечность, и я настоящий – здесь, в звуках*» (курсив мой. – Н. Б.) [Андреев 1994, т. 3: 522].

Но неподлинное бытие может быть только источником бесконечных страданий. Поэтому Нина Заречная в «Чайке» в конце концов освобождается от иллюзорных надежд на успех и актёрскую славу. Ольга, Маша и Ирина постепенно, от действия к действию, «гаснут», теряют надежду на возвращение в Москву, примиряются с тем существованием, которое можно назвать «кошмарным висением между жизнью и смертью» (Л. Шестов), и с тоской повторяют утешительные слова о будущей чистой, честной трудовой жизни, которая приведет к подлинному духовному возрождению через 200-300 лет. Духовное состояние трагического стоицизма формулирует Нина в «Чайке», надо терпеть и верить, утверждает Соня в финале «Дяди Вани».

Шестов считает, что в драме «Чайка», наиболее характерном для Чехова произведении, «с наибольшей полнотой получило своё выражение истинное отношение художника к жизни. Здесь все действующие лица либо слепые, боящиеся сдвинуться с места,

чтоб не потерять дорогу домой, либо полусумасшедшие, рвущиеся и мятущиеся неизвестно куда и зачем. <...> все однообразны до одурения и все боятся нарушить это одуряющее однообразие... <...> Их дело им явно не нужно, но они, точно загипнотизированные, не могут вырваться из власти чуждой им силы. Однообразный, ровный, унылый ритм жизни усыпил их сознание и волю. Чехов повсюду подчеркивает эту странную и загадочную черту человеческой жизни...» [Шестов 2002: 594].

Для этой «чуждой силы» Андреев пытается найти адекватную художественную форму. Поэтому люди в его пьесах предельно символизируются, выступают как бы в двух ипостасях: Анфиса, брошенная, обманутая, разуверившаяся, и «сверх-Анфиса» (И. Анненский) как гений возмездия, как воплощение Рока, Судьбы в тот момент, когда она дает Костомарову рюмку с отравленным ликером. Фёдор Иванович, возмутитель спокойствия в каждодневной жизни адвокатского сообщества, скандалист в профессиональной сфере и пошляк в сфере интимной, одновременно проецирует себя в такие предполагаемые обстоятельства, где сможет играть роль «сверхчеловека» и торжествовать над другими, мечтая «...взять в руки человеческий слух, взять в руки его строптивую душу, его пугливую и недоверчивую совесть, взять его чувство красоты, великое чувство, которое одно является источником всех религий, всех революций и переворотов – и над всем этим утвердить своё я, свою волю и царственную мысль» [Андреев 1994, т. 3: 523-524].

Система символических мотивов предложена художниками в пьесах для реализации авторской концепции истинного бытия. В «Екатерине Ивановне» это мотив танца. Недаром Екатерина Ивановна раз за разом безуспешно пытается выразить себя в странных движениях. Она беспомощно взмахивает руками, как крыльями. Бессильно падающие руки передают какие-то непостижимые изломы её души. Именно в этом контексте следует понимать авторский комментарий к образу: «...самое начало драмы заключается именно <...> в том, что она пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями» [Письма Л. Н. Андреева... 1966: 286-287].

Со стороны танец Екатерины Ивановны производит впечатление неуклюжего и беспомощного, но именно потому, что судят о нем люди, отягощённые «феноменальными, неморальными соображениями» [Кузьмина 2014: 156]. Они не способны понять героиню и не имеют права её судить.

Символы у Чехова (чайка, Москва в «Трёх сестрах», вишнёвый сад в одноимённой пьесе) и Андреева (танец Екатерины Ивановны, песня без слов в «Анфисе»), «...не являясь “объективным” знанием, всё же говорят о чём-то реальном, и не просто реальном, но о наиболее существенном, о главном. О рае и его потере, о цельности, полноте и гармонии, когда-то нарушенных и постоянно нарушаемых и потому чаемых, возможных...» [Кузьмина 2014: 157]. Прорывом к истинному бытию становится надежда на преображение, не только личное, но и бытийное. Напряжённая работа духа в условиях «болезни бытия» (Бердяев) связана у чеховских и андреевских героев с ситуацией экзистенциального выбора, диктующего два варианта поведения: либо попытку преодоления этой «болезни» (в разных неповторимых формах у Чехова и Андреева – в финалах пьес «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Профессор Сторицын»), либо подчинение ей – ценной утраты «вертикали», отказа от номенального измерения личности. Неизбежным следствием становится тогда состояние непреодолимой тяжести, тоски и ужаса (в «Анфисе») или такое расщепление сознания и такая деформация психики, которые равносильны духовной смерти, что и происходит с Екатериной Ивановной из одноимённой пьесы Андреева.

Таким образом, и Чехов, и Андреев воспринимают жизнь как «мучительно острую загадку бытия» (И. Анненский). И в решении этой экзистенциальной загадки прибегают к своеобразным приёмам художественной условности. В одном из писем к В. И. Немировичу-Данченко Андреев упоминает о свойственной Чехову «беспокойной и тонкой символизации, которой бессознательно служил он, в которой всё очарование его прозрачного и нежного письма». А о себе, как о продолжателе Чехова, замечает: «Правда, я груб, резок, иногда просто криклив, как озябшая ворона; и у меня нет джентльменства языка и скорбной нежности чувства – и часто я сажаю читателя на кол, вместо того, чтобы тонким шприцем незаметно впрыснуть ему яду – и одним словом, это крупные недостатки, от к<отор>ых никогда, должно быть, мне не отделаться. Но поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой, бесстыжей действительности – я продолжатель Чехова и естественный союзник Художественного театра» [Неизданные письма Леонида Андреева 1962: 386-387].

### **Литература**

*Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1990-1996.

*Бердяев Н. А.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж: YMCA-PRESS, 1952. <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn005.htm>

*Бочаров С. Г.* Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. Отд. ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 146-159.

*Анненский И. Ф.* Театр Леонида Андреева // *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. (Литературные памятники.) <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/teatr-leonida-andreeva.htm>

*Кузьмина Т. А.* Экзистенциальная философия. М.: Канон+, 2014. 352 с.

*Михеичева Е. А.* О психологизме Леонида Андреева. М.: МПУ, 1994. 188 с.

Неизданные письма Леонида Андреева (К творческой истории пьес периода первой русской революции) / Публикация В. И. Беззубова // Уч. зап. Тартуского ун-та. 1962. Вып. 119. С. 378-393.

Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра: 1966. М.: ВТО, 1966. С. 275-301.

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

*Чуковский К. И.* Дневник: В 3 т. Т. 1: 1901-1921. М.: ПРОЗАиК, 2011. 592 с.

*Шестов Л.* Творчество из ничего // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 566-598.

## VII. ЧЕХОВ НА МИРОВОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

А. А. Демченко

### О первой постановке «Иванова» А. П. Чехова на саратовской сцене

С пьесы «Иванов» началась писательская биография Чехова-драматурга, и с самого начала автор по особой договорённости адресовал своё произведение московскому театру Ф. А. Корша, где и состоялась её премьера 19 ноября 1887 года [Летопись 2000: 349]. Между тем, не дожидаясь дебюта, Чехов в письме к детской писательнице М. В. Киселёвой сообщил 7 ноября того же года: «Моя пьеса уже пущена в обращение. На этой неделе (после 8-го) пьеса пойдёт в Саратове с Андреевым-Бурлаком в одной из главных ролей» [П I, 144-145]. Три дня спустя повторено брату Александру: «На этой неделе моя пьеса идёт в Саратове, – и прибавлено, – а я ни шиша не получу, ибо ещё не записался в члены Драм<атического> общества, записаться же стоит 15 р., их у меня нет. Выручай!» [П I, 147]. Александр ответил 11-12 ноября: «Поздравляю с постановкой “Иванова” в Саратове, жалею, что идёт бесплатно. Но удивляюсь, что пьеса сия есть в Саратове, а в Питере её нет <...> Ты же спеша записаться в Драм<атическое> общ<ество>. Провинциальные антрепренёры рады даровщинке» [Письма 1939: 189]. Заявление о приёме в «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов» Чехов подал 16 ноября 1887 года [П I, 150].

Заверения о Саратове, казалось бы, не оставляли сомнений, и в комментариях А. П. Скафтымова в пору первого обращения исследователя к изучению чеховской драматургии сказано с опорой на письма Чехова и его брата: «Впервые пьеса была поставлена на провинциальной сцене, в Саратове, с Андреевым-Бурлаком в одной из главных ролей» [Чехов 1948: 511].

И всё же сообщения в переписке Чехова не могут быть истолкованы как состоявшийся факт постановки «Иванова» в Саратове в ноябре 1887 года. Семантика слов «пойдёт» и «идёт» не исключала возможной предположительности. Вероятно, А. П. Скафтымов чувствовал недостаточность одних эпистолярных данных, и он снял свой комментарий о Саратове в последующих изданиях сочинений Чехова 1950, 1956 и 1963 годов, в которых участвовал.

В научной литературе не было попыток выяснить, с кем именно из саратовцев вёл Чехов переговоры. Наиболее вероятным посредником мог выступить архитектор и театральный художник Фёдор Осипович (Адольф-Альберт) Шехтель (1859-1926). Его имя



в чеховском эпистолярии занимает немалое место – более 40 писем к нему и около 70-ти к Чехову. Обоих свёл брат писателя Николай, к тому времени уже пользовавшийся известностью в московском кругу живописцев. Шехтель оформлял «Пёстрые рассказы» (1886) и другие книги Чехова. Его родители, обрусевшие немцы, долгое время жили в Саратове, а дядя Франц Осипович Шехтель построил здесь ещё в 1859 году в своём загородном саду деревянный театр [Мушта 1998: 106], впоследствии менявший владельцев, однако связей с саратовским театральным миром Шехтели не теряли.

Нельзя исключать из круга саратовских знакомств Чехова 1887 года судебного деятеля и литератора Никиту Павловича Тимофеева, который через редакцию журнала «Осколки» обратился к писателю 1 января 1887 года с просьбой прислать книгу «Пёстрые рассказы» в обмен на свой роман «Волны житейские. Из хроники суда и ссылки» и рассказ «На поисках» [Летопись 2000: 281]. Н. П. Тимофеев был автором изданной в Петербурге шестисотстраничной книги «Судебные очерки» (1881), других художественных произведений, печатавшихся в саратовских газетах. Материалов о том, как складывались отношения Чехова с ним в последующее время, пока не находится.

Попытку усилить содержащиеся в переписке Чехова саратовские сведения приняла автор первой чеховской «Летописи жизни и творчества» Н. И. Гитович. Под датой «Ноябрь. После 10-го» здесь документальным подтверждением состоявшегося театрального события выставлено указание на газету «Саратовский дневник» за 11 ноября 1887 года – источник достаточно надёжный [Гитович 1955: 170]. После этого с уверенностью в реальности совершившегося выступили главный режиссёр саратовского ТЮЗа Ю. П. Киселёв в статье к 100-летию со дня рождения автора «Иванова» [Киселёв 1960: 3; Ошарова 1979: 75], а также столичный драматург и литературный критик Л. А. Малюгин [Малюгин 1961: 94].

Казалось бы, во внешней истории саратовского «Иванова» 1887 года теперь поставлена точка. Однако спустя несколько лет повсеместно укреплявшееся мнение было подвергнуто пересмотру. Ленинградский литературовед Ж. С. Норец в своей в статье 1970 года с останавливающим внимание названием «Был ли “Иванов” поставлен в Саратове в 1887 году?» выступила с заявлением о полной несостоятельности ссылки «Летописи» на газету «Саратовский дневник» – редкостный в исследовательской практике случай опровержения данных такого авторитетного в научном отношении документированного издания, каким является «Летопись». «После внимательного просмотра саратовских газет, – читаем в статье, – <...> о постановке “Иванова” и участии в пьесе Андреева-Бурлака нет никаких сообщений ни в одной газете»; кроме того, не подтверждают саратовскую постановку “Иванова” с участием в ней Андреева-Бурлака «и материалы архива артиста, хранящиеся в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина». «Таким образом, надо полагать, – заключал исследователь, – что первым сценическим воплощением пьесы А. П. Чехова “Иванов” была всё же московская постановка в театре Корша 19 ноября 1887 года» [Норец 1970: 142, 144].

Тем не менее, несмотря на убедительную аргументацию статьи Ж. С. Норец, в новом издании «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова», состоявшемся в 2000 году, без каких-либо изменений повторена саратовская версия постановки «Иванова» в ноябре 1887 года [Летопись 2000: 349].

В те годы в Саратове выходили две городские газеты – «Саратовский дневник», редактором-издателем которого был А. Ф. Хованский, и «Саратовский листок», издававшийся П. О. Лебедевым и И. П. Горизонтовым. Обе газеты из номера в номер публиковали все театральные новости, и, как подтверждает произведённая нами фронтальная

проверка, ни в одной из них, в том числе в указанном «Летописью» «Саратовском дневнике» от 11 ноября 1887 года, равно как и в других номерах этих периодических изданий за означенный год, указаний на «Иванова» не содержится. По данным «Саратовского дневника», спектакли с участием В. Н. Андреева-Бурлака, которого руководитель драматической труппы Г. М. Ковров пригласил на 5 спектаклей как «старинного знакомого и любимца саратовской публики», действительно шли в ноябре 1887 года, но по пьесам А. Н. Островского и А. В. Сухово-Кобылина, «Иванова» ни в это, ни в последующее время 1887-1888 годов в Саратове не ставили.

И всё же саратовская театральная история включает чеховского «Иванова», хотя Ж. С. Норец, доказательно закрыв 1887 год, с категоричностью убеждала: «Никаких позднейших упоминаний о постановке пьесы в Саратове также не найдено» [Норец 1970: 144]. В действительности это не так. «Иванов» нашёл-таки свою первую саратовскую сцену, но не в 1887 или 1888, а в 1889 году.

В ту пору саратовская публика, как говорилось в рапорте полицмейстера от 19 декабря 1889 года, имела возможность посещать три театра. Первый, городской зимний театр, размещался в каменном здании, арендуемом товариществом артистов (16 актёров и 15 актрис), представителем которого выступал А. М. Горин-Горайнов. Этим же товариществом арендовался при участии купца М. Н. Иванова второй деревянный театр, принадлежавший купцу Г. В. Очкину. В 1889 году представлений здесь не давали «за недостатком артистов». Городской летний театр занимал деревянное здание, стоящее в городском саду, который носил имя бывшего его владельца француза И. Э. Сервье. Оно находилось в аренде «у запасного писаря Максимова сроком на три года». «В течение лета 1889 г. в этом театре, – докладывал полицмейстер, – давали представление разные приезжие артисты» [ГАСО].

В сентябре 1889 года в городском зимнем театре, как сообщал «Саратовский листок» за № 206 и № 210, шла «при порядочном сборе» комедия А. Н. Островского «Бедность не порок», и зрителям показали поставленную труппой А. М. Горина-Горайнова пьесу саратовского писателя И. А. Салова «Дармоедка» и его комедии «Тётенька» и «Аспид», которые газета назвала «картинками из “темного царства”» в напоминание о добродетельном определении содержания пьес А. Н. Островского.

В «Саратовском дневнике» появляется объявление и об «Иванове» – в № 206 от 28 сентября 1889 года. Здесь на с. 3 читаем: «В четверг, 28 сентября, товариществом русских драматических артистов представлено будет: “Иванов”, драма в 4 действиях, Чехова». Спектакль состоялся, и в субботу 30 сентября эта же газета в № 208 поместила за криптонимом Z отзыв, весьма критически оценивший пьесу. «Несмотря на то, что, – писал автор, – постановке её предшествовала громкая афиша, гласившая, что “эта пьеса пользуется громадным успехом на аренах с.-петербургского и московского театров и в течение 2-х лет не сходит с репертуара”, несмотря на то, что артисты нашей сцены приложили все старания не провалить её, – “Иванов” почти провалился. Причина этого заключается, конечно, в самой пьесе». После характеристики персонажей, где положительно сказано лишь о Бабакиной («прямо из жизни выхваченный тип»), рецензент заключал: «Вряд ли эта пьеса продержится у нас долго. 28 сентября спектакль сошёл при полном сборе, но аплодировали мало; вообще “Иванов” принят нашей публикой холодно» [Летопись 2004: 218-219].

Воскресным днём 1 октября в другой газете, «Саратовский листок» (№ 209 того же года), саратовцы читали пространную анонимную рецензию, начинавшуюся словами: «“Иванов”, драма в 4-х действиях. Так называется пьеса г. Чехова, в первый раз шедшая

на саратовской сцене 28 сентября». Сразу же отметим, что слова «в первый раз», скорее всего, означали первую постановку пьесы в текущем театральном сезоне. Но, с другой стороны, этих слов могло бы и не быть, если чеховская пьеса показывалась саратовцам сравнительно недавно, всего два года назад. Поэтому можно считать заявление рецензента дополнительным аргументом, опровергающим уверения о её постановке в 1887 году.

Далее предлагался более объективный, сравнительно с газетой-конкурентом, и не лишённый любопытных наблюдений разбор спектакля, в литературе о Чехове до сих пор не учтённый. Сначала читаем: «Название оригинальное, которым автор, вероятно, хотел подсказать, что герой его – *один из многих*. Оригинальна пьеса г. Чехова не по названию только, а и по сюжету, по выведенным в ней типам. Как сценическое произведение она имеет крупный недостаток, о котором будет сказано ниже. Строго говоря, это – не драма, а повесть, интересный психологический очерк в драматической форме, написанный притом хорошим литературным языком». Затем даётся оценка главного персонажа: «В лице Иванова автор характеризует русского “госкующего” интеллигента, недовольного всем окружающим и прежде всего самим собою, постоянно копающегося в своей душе, анализирующего и подмечающего в ней дрянные побуждения, человека, “уставшего жить” и своим “нытьём” отравляющего жизнь себе и близким людям. Прежде таких людей у нас называли “разочарованными”. Тип этот автором в общем схвачен верно». В рецензии встречаются ещё ряд положительных высказываний. Сказано о «довольно тонком психологическом анализе, объясняющем состояние и поведение» Иванова в ситуациях, когда он объявляет, что ничего не ждёт и ему ничего не жаль. В изображении окружающей героя среды «сильно проявилась присущая Чехову сатирическая жилка» – замечание, свидетельствующее о хорошем знании рецензентом всего предшествующего творчества писателя. Между прочим, это едва ли не первое в литературе о раннем Чехове упоминание о его сатирическом даровании. Однако рецензент в основном сосредоточен на обещанном указании «крупного недостатка» пьесы, который формулируется как неполнота, неясность, отрывочность в разработке образа Иванова. «Этот “недосказанность”, – писал критик, – страдает главным образом пьеса г. Чехова как сценическое произведение, в котором должно быть всё ясно, и драматические коллизии должны происходить на глазах у зрителя», тогда как в пьесе «не видно, как жил, что именно делал, за что и как боролся Иванов. Всё это зритель должен дополнять собственным воображением...». Не видит рецензент ясности в изображении общества, среды. «Чтобы показать, сделать понятным нравственное состояние героя, – читаем в рецензии, – автору надо было вывести другую обстановку, показать *силу* обстоятельств и общественного мнения, давящих на него и сокрушивших его натуру, характер». По мнению газеты, зритель, внимание которого «затронут» и «интерес к происходящему сильно возбуждён», уходит по закрытии занавеса со «смутным и неопределённым чувством», перед ним «проходит ряд неразрешённых вопросов...», «и если пьеса не имела большого успеха, то причина этого заключается в самой пьесе, в недостаточной ясности и определённости выведенных автором типов». Обе рецензии в истолковании образа Иванова перекликались с мнением петербургского критика А. И. Фаресова, статью которого «Саратовский дневник» поместил ещё 28 марта 1889 года [Летопись 2004: 97].

К этим рецензиям примыкает опубликованная в «Саратовском дневнике» 30 сентября (№ 208. С. 2-3) за подписью «А. Новый» реплика «Внимание саратовских драматических артистов», призывающая чаще знакомить саратовское общество с новинками текущей драматической литературы, в частности, с «произведениями Чехова и Салова».

Вместе с тем автор рекомендовал отказаться от сопровождения пьесы «засывающими рекламами», будто она пользуется «громким успехом там-то и там-то!», и предоставить обществу полную свободу в обсуждении репертуара. «“Иванов”, – уточнял автор адрес своего замечания, – является вполне подходящим материалом для проверки высказанной мысли». Таким образом автор поддержал высказанное «Саратовским дневником» мнение, что «“Иванов” почти провалился».

Саратовские отзывы в своих основных критических высказываниях заметно коррелировали с оценками в других периодических изданиях, когда о пьесе судили с позиции понятной и близкой критике прежних, дочеховских представлений о природе драматического конфликта. На это обстоятельство первым обратил внимание А. П. Скафтымов, собравший в своих комментариях к «Иванову» выступления «Московского листка», «Московских ведомостей», «Русского курьера», «Петербургской газеты», «Дня», «Сына отечества», «Русских ведомостей», «Живописного обозрения», «Артиста», «Русской мысли», «Осколков» и других изданий [Чехов 1948: 540-544]. В прежней драматургии, по наблюдениям А. П. Скафтымова, «конфликт строился на противоречиях между действующими лицами, интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжелого драматического положения являлась нравственная порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных» [Скафтымов 1972: 438]. Соблюдение именно этих привычных правил рекомендовал Чехову, как мы видели, саратовский критик «Иванова», ратовавший за «сценическое произведение, в котором должно быть всё ясно, и драматические коллизии должны происходить на глазах у зрителя». В «Иванове» же, пояснял в свое время А. П. Скафтымов, «источником драматического положения героя (Иванова) является не какое-либо частное обстоятельство и не отдельные люди, а вся действительность в целом. Иванова губит его “болезнь”, причиной которой является общее сложение условий, притупивших его желания, словивших его волю», в результате «в содержании драматического конфликта при такой ситуации устранялось положение прямой виновности», и «драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*» [Скафтымов 1972: 438-439].

Полагаем, Чехов читал саратовские рецензии 1889 года. Свидетельством его внимания к провинциальным отзывам может стать московское письмо в Таганрог его брата М. П. Чехова к их двоюродному брату Г. М. Чехову от 18 октября 1889 года, в котором Михаил, передавая просьбу Антона Павловича, сообщал: «Пожалуйста, напиши про “Иванова”. Это всех нас очень интересует. Воображаю, как в вашем театре дурака ломать будут» [Балабанович 1960: 858].

Мнение, будто первой провинциальной постановкой «Иванова» был спектакль в Иркутске 8 ноября 1889 года [Балухатый 1936: 98], опровергается нашим указанием на саратовский сентябрь 1889 года, но давно уже в литературе о Чехове известны и более ранние театральные обращения к пьесе в 1889 году театральными коллективами Харькова, Екатеринослава, Ярославля и Ростова-на-Дону [Балабанович 1960: 857].

Подведём итоги. Ожидание самим А. П. Чеховым самой первой постановки «Иванова», которая задумывалась в Саратове в дни сразу после 8-го ноября 1887 года почти за неделю до дебюта в московском театре Ф. А. Корша, для которого пьеса предназначалась, оказалось не осуществлённым по неизвестным нам причинам, и впервые на саратовской сцене «Иванов» был сыгран 28 сентября 1889 года труппой А. М. Горина-Горяйнова. В газетах названы исполнители главных ролей: Иванов – К. П. Костюков, Анна Петровна – Ларина, Лебедев – П. К. Красовский, Бабакина – Е. П. Шебуева, Боркин – А. М. Горин-Горяйнов.

## Литература

- Балабанович Е. З.* Чехов в письмах брата Михаила Павловича // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 855-870.
- Балухатый С.* Чехов-драматург. Л., 1936. 320 с.
- ГАСО (Государственный архив Саратовской области). Ф. 1. Оп. 1. Д. 4841. Л. 18-19.
- Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955. 880 с.
- Киселёв Ю.* Слово, обращённое к будущему // Коммунист. 1960. 29 янв. № 23.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Сост. Л. Д. Громова-Опульская, Н. И. Гитович. Т. 1. М.: Наследие, 2000. 512 с.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Сост. Л. Д. Громова-Опульская, Н. И. Гитович. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 592 с.
- Малюгин Л.* Чехов начинается с «Иванова» // Вопр. лит. 1961. № 5. С. 94-108.
- Норец Ж. С.* Был ли «Иванов» поставлен в Саратове в 1887 году? // Учён. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1970. Т. 460. С. 140-144.
- Мушта А.* Отрочество Шехтеля // Памятники Отечества: Сердце Поволжья. 1998. № 39 (1-2). С. 105-111.
- Ошарова Т. В.* Библиография литературы о А. П. Чехове. Саратов, 1979. Вып. 1.
- Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова / Подг. текста писем к печати, вступ. статья и коммент. И. С. Ежова. М.: Соцэкгиз, 1939. 566 с. (Всес. б-ка им. В. И. Ленина.)
- Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. Покусаев. Вступ. статья Е. Покусаева и А. Жук. М.: Худ. лит-ра, 1972. 544 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем.: В 20 т. / Под общей ред. проф. А. М. Еголина, Н. С. Тихонова. М., 1948. Т. XI.



**«Вишневый сад» глазами XXI века**

## 1

Постановки классики всегда, – а в случае «Вишневого сада» особенно, – вызваны к жизни нервом времени, его потребностями и нравственной проблематикой. В колоссальной чеховедческой литературе не существует исследования, которое бы рассматривало историю постановок «Вишневого сада» в Советском Союзе и в России на протяжении XX–XXI веков. А между тем такое исследование было бы чрезвычайно полезным, потому что «Вишневый сад» представляет для нас своего рода Книгу бытия, из которой по мере надобности извлекаются откровения по поводу текущего момента. Помимо общего смысла – описания смены, слома культуры (и даже цивилизации), что было живо воспринято мировым культурным сообществом, для отечественного читателя-зрителя пьеса имеет колоссальное количество мотивов и нюансов, которые раскрываются в ответ на сиюминутный исторический и историко-культурный запрос.

Время само выбирает «Вишневый сад». Спектакли, независимо от уровня постановок, содержат в себе материал для некой кардиограммы нашего исторического развития. Именно поэтому представляется интересным попристальнее взглянуть в особенности театральных интерпретаций за последнюю четверть века, чтобы понять, какие смыслы актуализировала сцена в этот период.

История сценических решений «Вишневого сада», как уже было замечено, еще не написана, но можно пунктирно обозначить ее узловые моменты.

Поразителен сам факт присутствия пьесы на советской сцене. Лишь две пьесы А. П. Чехова были, как говаривали в XIX веке, «рекомендованы к постановке безусловно» – «Чайка» и «Вишневый сад». «Чайка» – как пьеса о формировании нового типа художника, близкого к народу («в третьем классе с мужиками»). «Вишневый сад» показывал, как старые формы хозяйствования сменяются новыми, то есть был рекомендован потому, что купил сад представитель трудового народа, и молодое поколение намерено строить светлое будущее, отмечая прошлое.

Парадокс сценической истории «Вишневого сада» состоял в том, что чеховская пьеса, воплощавшая для современников расставание с миром уходящих дворянских гнезд, на долгие годы оставалась самой агитационной репертуарной чеховской пьесой советского театра [На советской сцене... 1960: 163-164]. В конце 1920-х годов она была рекомендована Главрепеткомом к «широкой постановке как произведение, которое при наличии высокого формального совершенства в своей социально-политической значимости не потеряло значения для советской аудитории» [цит. по: Рудницкий 1974: 84].

К тому же «Вишневый сад» имел огромное мемориальное значение. В Московском Художественном театре на премьерном спектакле присутствовал сам автор, являющий собой золотовалютный запас культуры. Спектакль сохранялся на сцене Величайшего театра страны 55 лет, с 1904 по 1959 годы, в неизменном виде, с сугубо техническими поправками вроде ввода новых исполнителей на роли постаревших актеров и замены обветшавших декораций.

Так или иначе, «Вишневый сад» оставался самым надежным канатом, связующим новую советскую культуру с традициями прошлого, с одной стороны, а с другой – он удивительно четко актуализировал малейшие нюансы сиюминутного бытия. Отсут-

ствие прямого столкновения, прямого конфликта помогало воплотиться этим нюансам с особой наглядностью и своеобразной отчетливостью. В постановках советского времени «Вишневый сад» представлял пьесой, в которой прошлое признавалось целесообразным, если оно принимало и если выдерживало удар исторического возмездия и при этом демонстрировалось торжество классовой справедливости. Возможность и такой интерпретации у пьесы не отнимешь при всем желании.

В чем же состояла особенность спектаклей по «Вишневому саду» в исторической ретроспективе XX века? В отсутствии широты и разнообразия интерпретаций. Знаковых спектаклей советского периода – раз-два и обчелся.

В их числе, прежде всего, первая постановка МХТ в 1904 году, воссозданная в 1932-м и просуществовавшая до конца 1950-х. Московский спектакль, о котором Чехов отзывался без восторга: «...сгубил мне пьесу Станиславский» (из письма к О. Л. Книппер-Чеховой 29 марта 1904 г.) [П XII, 74], – тем не менее, был абсолютно триумфальным. Он более чем на столетие определил направление, в котором двигались театры страны. То был путь психологического реализма, историко-культурной достоверности, вещной конкретности. Постановка Художественного театра надолго отменила театральные интерпретации «Вишневого сада» в символистском ключе, о чем в свое время писал Чехову его любимый Треплев-Мейерхольд и на чем настаивал в числе прочих символистски-ориентированных критиков Андрей Белый.

Такого же рода не-реалистическое звучание пьесы почувствовал и К. Гинкас, о чем он рассказал, вспоминая свою неосуществленную постановку «Вишневого сада» в книге «Что это было?»:

«Уже на первом-втором курсе я окончательно был потрясен “Вишневым садом”... это необычная, авангардная, уникальная, единственная в своем роде структура построения. Один герой говорит в одну сторону, другой – ему не отвечает, а говорит про свое, и третий герой говорит про свое, но – как бы отвечая первому, а на самом деле обращается к кому-то еще. Это такой своеобразный “бильярд” из реплик. Нет того конфликта, даже очень сложного, который должен быть в любой нормальной пьесе: каждый персонаж стреляет мимо другого, и все в “молоко”, в пустоту, и ощущение чудовищного вакуума, просто безвоздушного пространства... Вроде все слышат друг друга, все кивают друг другу, все участвуют, нет ощущения, что все герои слепые и глухие, но... На самом деле никто никого не слышит» [Гинкас, Яновская 2014: 313-314].

Тогда, в начале 1960-х, эту студенческую экспликацию К. Гинкаса жестко разнес Г. А. Товстоногов. Сейчас, с высоты времени, легко понять, почему. Помимо присутствия юношеского, хотя, вероятно, и толкового авангардизма, в этой трактовке не ощущалось той подлинной исторической трагедии, которая породила пьесу. В этой интерпретации присутствовали флюиды современной Гинкасу действительности, но не было историзма. «В те времена, – пишет далее К. М. Гинкас, – проблема некоммуникабельности очень меня волновала. Это витало в воздухе, и как-то я расслышал эту тему в “Вишневом саду”. <...> Именно поэтому я согласился ставить “Насмешливое мое счастье”. Эта пьеса мне немного напоминала “Вишневый сад”, и я на ней как бы упражнялся. <...> И декорацию мы с Эдиком Кочергиным сделали “странную”... Часы могли висеть на дереве, а зонтик застрять в ветвях. Что-то в этом сквозило лирико-сюрреалистическое. Музыка в спектакле не было абсолютно – только музыка вот этих реплик-непопаданий. Это был принцип все того же бильярда, если бы можно было в бильярд играть с воздухом» [Гинкас, Яновская 2014: 314-315].

Но вернемся к постановке МХТ 1904 года. Воссоздавая спектакль по режиссерским

экспликациям К. С. Станиславского и свидетельствам современников, И. Н. Соловьева подчеркивает, что тот «Вишневый сад» в огромной степени строился именно на остром ощущении уходящей натуры, хотя действие пьесы было «так живо рядом со зрителем»; но – «еще минута – и так не будут ездить, так не будут чувствовать. Теплое, легкое, живое, оно уже удаляется от тебя, исчезает, закрепляясь лишь сценической картинкой» [Соловьева 1974: 58]. И. Соловьева пишет, что в основании спектакля лежали не «воли» отдельных лиц, а ход истории. Это вполне общее место, но основанием успеха стало то, как этот ход истории воплощался на сцене.

В самом описании спектакля возник эффект двойной оптики: рассказывая об отдаленной по времени постановке, И. Соловьева выстраивает свою концепцию, основанную на шестидесятнической этике, дает истолкование спектакля глазами человека эпохи 1960-х. Не беда, что статья опубликована в 1974 году.

И. Соловьева настойчиво, убедительно и целеустремленно проводит мысль о том, что классовая оценка героев в спектакле отсутствовала, уход Гаевых – историческая закономерность, лишенная нравственной оценки, она не предполагает торжества победителей. И логика художественных открытий Чехова, как и открытия, сделанного Художественным театром, состоит именно в отсутствии этого самого торжества, – в нежности к уходящей культуре, к которой принадлежали сами мхатовцы:

«У Чехова, как его читает Станиславский, – не Судьба, не Рок, а Реальность. И эту реальность с заглавной буквы, она же Необходимость, она же История – в Художественном театре считали возможным передать только через безупречность реальностей с малой буквы – живых и на грани исчезновения, теплых и без будущего. Исчезнут или потеряют себя, став достоянием перекупщиков антиквариата, вещи этого дома: мутнеющий радужный хрусталь люстр <...>, жирандоли с подвесками из боскетной и холсты в овальных рамах <...>, керосиновая лампа с молочным стеклом круглого абажура <...> Исчезнут и потеряют себя люди. И чем безупречнее, чем полнее их жизненность на сцене, тем острее это чувство <...> Не будет завтра и Фирса, хотя вот он еще тут – <...> кричат и осуждают барина, подбираясь со щеткой к его сюртучной паре и удивляя зрителя органической смесью рабства, преданности и достоинства.

В выборе безукоризненно жизненных, вещественных подробностей у Книппер – Раневской <...> была та же точность <...> Все было так верно, так живо: руки в кольцах, не ощущающие привычных драгоценностей, холеные, зябкие, прячущиеся в кружевах <...> Полупрозрачные ткани, легкие меховые опушки, жабо, скрывающие увяданье нежной кожи... “Подкрашенные волосы, губы, удлинённый незаметной артистической черточкой разрез глаз, легкий слой индиго на длинных ресницах, бросающих чуть заметную голубоватую тень на выхолённую кожу ее прозрачного слегка веснушчатого лица” (Н. Николаев). <...> Черта подводится под еще живым, в том-то и дело, – как во все не по сухостою, а по живым деревьям стучит топор в конце спектакля» [Соловьева 1974: 59] (во внутренних кавычках здесь и ниже И. Соловьева цитирует высказывания современников спектакля. – Е. Г.).

Уход был неизбежен, но «если нечто неизбежно, так ведь еще не значит, что это неизбежное так безусловно и безоговорочно хорошо; не радуемся же мы смерти старого человека, хотя бы и естественной <...> Бездействующие, ничего не создающие Гаевы, однако ж, сами суть создания культуры – особой, тонкой, изысканной. Слабые, последние и никчemuшные ее дети, но все же дети кровные. <...> Вглядываясь в лица обитателей Вишневого сада, зритель понимал: перед ним “потомки не Скотининых, но Лаврецких, Кирсановых, шестидесятых мировых посредников... И гибнут Гаевы не за бунт против

новых времен, не за прание против рожна, а просто потому, что исполнилась судьба: вымирает раса...» (А. Амфитеатров)» [Соловьева 1974: 60-61].

Важно подчеркнуть, что в реконструкции И. Соловьевой явственно и мощно проступает жажда утверждения ценностей нового времени – 60-х годов XX века. Исследовательница поднимает значение культуры, отрицавшееся прежде.

Казалось бы, зачем ломиться в открытые двери? Однако в середине 1970-х эти двери не были «открытыми». Обличение классового неравенства, акцентированное Главрепеткомом и поддержанное Наробразом, никуда не девалось, никем не отменялось. Основополагающим оставался чеховедческий труд Г. П. Бердникова, который в 1976 году получил премию Академии Наук СССР (премию им. В. Г. Белинского), а в 1984 году переиздан 3-м изданием, где утверждалось: «“Вишневый сад” явился мудрым откликом Чехова-художника на нарастающие революционные события»; писатель «обличает закоренелого помещика-крепостника» и показывает «справедливость неизбежного ухода с исторической арены даже таких безвредных лиц, как хозяева вишневого сада» [Бердников 1984: 459, 444].

Именно по причине культурно-идеологической «замороженности» постановки «Вишневого сада» до середины 1970-х годов плохо сохранились в памяти общества. Спектакли той поры оставались костюмными, с условно отжившими и условно новыми представителями XIX века. Чтобы показать, как писатель расправляется с «дворянским паразитированием и лопахинским хищничеством», не стоило возиться со слишком тонкой и сложной пьесой.

Переломным моментом в сценической интерпретации «Вишневого сада» стала постановка А. Эфроса в Театре на Таганке 1976-го года (начало работы – 1975). Более противоестественного симбиоза, чем А. Эфрос и Таганка, трудно себе представить, что в дальнейшем и подтвердила судьба, однако в случае с «Вишневым садом» эта разность полюсов дала поразительный эффект. Воздушное кружево эфросовского театрального мира, свойственная ему гуманизация бытия вошли в резонанс с творческой мощью актера-поэта. Лопехин В. Высоцкого взял на себя и воплотил в себе весь исторический трагизм пьесы. Режиссер и актеры отказались даже от намека на социальную трактовку сюжета, от демонстрации социального неравенства героев пьесы.

У А. Эфроса мир уходящей поэзии гибнул на наших глазах в результате трагического отсутствия взаимопонимания, но возрождался в иной ипостаси. Историческое проклятие, каким был сад, как эстафету принимал Лопехин. Лопехин В. Высоцкого был, сам того не подозревая, поэтом, и не переставал им быть после покупки, а Сад – музыкой, которую герой Высоцкого начинал слышать, приняв из рук Раневской ее сокровище. Сад был кармой, был ношей, был смыслом жизни. И. Соловьева приводила фразу одной из актрис МХТ, Н. Бутовой, о тогдашней постановке: «Лопехин так же несчастен, приобретая, как несчастливы господа – теряя» [Соловьева 1974: 61]. А. Эфрос и В. Высоцкий смогли это передать.

Спектакль А. Эфроса замечательно демонстрировал устройство современной ему духовной жизни. В обществе, лишенном материальных ценностей, недвижимостью, имуществом, выраженное в десятинах и строениях, являло собой всего-навсего эвфемизм культуры. Лопехин становился не владельцем тысяч десятин и грандиозного поместья, а наследником культуры, преемником исторической вины, творческого страдания, недоступного ему прежде высшего знания – он становился посвященным. Торги в пересказе Ермолая Алексеевича – В. Высоцкого выглядели как поэтическое ристалище, победа в котором досталась одержимому. В спектакле А. Эфроса все настолько полно соответ-

ствовало этике и культурным догматам своего времени, что на долгие годы сохранило свою актуальность. С 1976 года до «перестройки» концепция «Вишневого сада» в нашем театральном мире не претерпевала изменений.

В 1990-е годы количество спектаклей, как ни странно, не сильно увеличилось – возможно, потому, что изменился характер взаимоотношений театра со зрителем. Казалось бы, один тип государственного устройства сменился другим. Еще теплый на ощупь, живой вчерашний день на наших глазах превращался в прошлое. Теоретически спектакли этих лет могли бы стать открытиями – еще бы, исторический момент попал в резонанс с происходящим на сцене. Но не тут-то было. Открытий не произошло. Попробуем разобратся, почему.

То ли смена режиссерских поколений оказалась не в пользу новейших людей театра, то ли культурная жизнь отхлынула от театра... Но главное обстоятельство – не оказалось времени для рефлексии. Рождение нового государства свершилось стремительно. Привычная жизнь мгновенно (в три августовских дня) раскололась, словно гигантский айсберг, на прошлое и будущее. Настоящее вдруг превратилось в прошлое, уносимое прочь течением, а представления о будущем не было. Отсутствовала концепция будущего. Казалось, достаточно начать все с нуля, как бы с 1917-го (или с 1913-го – года статистического благополучия), и жизнь станет прекрасной по причине сброшенных оков.

Первое различие. Для людей 1917 года будущее было психологически освоенным пространством, интеллектуально, умственно подготовленным проектом, оно манило, влекло, оно было мощным магнитным полем, притягивало людей, заставляло действовать. На людей 1991 года будущее оказывало цепенящее воздействие, потому что при всем том потрясении, какое несли перемены, суть будущего не осознавалась. Это было будущее пассажиров, отставших от поезда, увозившего их цели, надежды, планы, их имущество....

Если в 1904 году жизнь сущая уже чудилась ее насельникам давно отжившим устройством, то понятно, почему она развалилась, рассыпалась в 1917 году. Но в представлении подавляющего большинства советских граждан действительность была непоколебима. Государство не давало никому повода усомниться в своем могуществе. Усилия человека, душевные и нравственные, были связаны с барахтаньем в его, государства, тисках, оковах, шорах, узах, пеленах и объятиях. «Оковы тяжкие пали», и «у входа» нас, граждан, «встретила свобода»... Государство ушло. «Гуляй-поле», «спасайся-кто-может» сделались лозунгом, жизненной программой брошенных на произвол судьбы людей. Сами резвые и ретивые представители государства преподали населению урок выживания – хватай и беги!..

Прошлое было отменено, будущее не очерчено. Для постановок «Вишневого сада» вроде бы наступил удачный момент, а по существу, может быть, самый трудный период сценического воплощения пьесы. Рубеж 1990-х и последующие десятилетия никакой концепции культуры не имели. В театре началась пора антрепризы, и основополагающим в спектакле стал звездный состав участников.

Дело в том, что среди многочисленных своих смыслов «Вишневый сад» имеет один мощный смысл, никогда не бывший задействованным в советскую эпоху, – непреложное предчувствие перемен. Завороженность, загнипнотизированность будущим, тоска по нему в пьесе присутствуют так же отчетливо, как и тоска по утраченному. В советскую эпоху эта составляющая, этот вектор будущего напрочь отсутствовали. Ощущение грядущей неизвестности возникало в обществе в 1990-е годы, однако театр его не воспринял, проигнорировал.



Постановки «Вишневого сада» 1990-2014 годов отличались отсутствием соотнесения с жизнью – и с прошлым, и с настоящим. В них напрочь отсутствовала какая-нибудь концепция жизни. Общую тенденцию спектаклей тех лет можно определить словами А. Соколянского по поводу постановки Э. Някрошюса, наделавшей много шума в начале 2000-х: «Эймунтас Някрошюс сделал невозможное: он упразднил культурную память. Мы больше ничего не знаем о гибели усадебной культуры, исторической и какой-то там еще обреченности и вине непротивления будущему. <...> ...чеховские персонажи ничего не знают о своем будущем, и энергия их незнания сообщается зрителям: все происходит впервые, здесь и сейчас» [Соколянский 2003]. При этом – парадокс из парадоксов – на первый план в спектаклях выходил олицетворяющий прошлое Фирс. Он становился краеугольным камнем разных постановок. Его играли талантливейшие актеры. Похоже, что состав исполнителей формировался, исходя из наличия актера на роль Фирса.

У Л. Трушкина (антрепризный Театр Антона Чехова, 1992) Фирсом был гениальный Евгений Евстигнеев. Каким он был?.. Просто был. Грузный, крупный, очень старый, но совсем не дряхлый, на плечах то ли английский клетчатый плед из запасов покойного барина, то ли бабий деревенский платок. Его существование обналичивало прошлое, достойное осмысления, прошлое, в котором и горячий жидкий сургуч, прописанный барин, приобретал значение великих тайн природы. Фирс овеществлял собой прожитую жизнь, хотя что он видел, кроме гардеробной барина да буфетной... Фирс Е. Евстигнеева шаркал, кряхтел, бурчал, бормотал (слышно было отчетливее монологов), ничего не делал: ни как старый слуга, ни как актер (так, во всяком случае, казалось) – и этим держал зал, организовывал действие. Присутствие Фирса все направляло в нужное русло, делало существование других персонажей осмысленным. Так присутствие бабушки, сидящей в своем кресле в дальней комнате, организует и направляет жизнь семьи... Так и Фирс держал и усадебный миропорядок, и зрительный зал, не давая ни тому, ни другому развалиться или расслабиться.

Столь же значимой фигурой должен был, по замыслу Л. Додина, стать и Фирс в исполнении Олега Борисова («Вишневый сад» МДТ, 1994). Но из-за болезни актера Фирса сыграл приглашенный из БДТ Евгений Лебедев. И здесь личность актера стала доминантой, однако в игре довлела дряхлеющая и становящаяся все более вздорной реинкарнация профессора Серебрякова, чуть-чуть сдобренная ужимками кикиморы. Старческая брюзгливость персонажа у Лебедева пронизывала действие, пропитывала весь спектакль, подавляла зрителя, но не организовывала действия.

Спектакль получился какой-то невнятный. Кругленькая, уютная Раневская, которая дальше Сызрани явно не выезжала, мешаночка, прикладывавшаяся к платочку из ридикюльчика...

Раневские советского времени вообще были одеты тепло, по-дорожному предусмотрено, в среднестатистические глухие платья второй половины XIX века, чуть ли ни с тюрнюрками. Декадентскую свободу покроя ввела, кажется, Алла Демидова, появившаяся у А. Эфроса в нарядах, стилизованных под арт-нуво.

У Э. Някрошюса Фирса играл Алексей Петренко.

Есть актеры, растворяющиеся в персонаже, а есть актеры, заполняющие собой все пространство роли и даже «вылезаящие» из него, как тесто из квашни. А. Петренко принадлежит ко второму типу актеров: из него натура прет. Наверное, он может сыграть всё, что угодно, кроме кротости, тихости, мудрости и прозорливости. Как Лопухин этого спектакля, будучи из шустрых, умненьких, деятельных подрядчиков, оказывался в

щекотливой ситуации, так и Фирс, привыкший распоряжаться в доме и лишенный этой возможности, чувствовал себя не в своей тарелке. В спектакле вообще господствовало ощущение неловкости всего происходящего, – ощущение, усугубленное звездным блеском актерского состава.

## 2

Л. Додин поставил почти всего А. П. Чехова – от «Пьесы без названия» до «Вишневого сада», кроме «Чайки» и водевилей. В этом есть своя закономерность. «Безотцовщина» («Пьеса без названия»), «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» – своего рода трилогия, объединенная единством коллизии: все они об утрате теплого мира, своего гнезда, родного угла, – каноническая трагедия конца XIX и надвигающегося XX века.

Нынешний «Вишневый сад» (2014) для Л. Додина – второе обращение к пьесе. Л. Додин, мне кажется, давно не ставил спектакля проще, понятнее и пронзительнее. В спектакле по классической пьесе возникает вольтова дуга с современностью. Театр озвучивает наше сиюминутное страдание, наши страхи точнее, чем это можно сделать с помощью современных авторов.

Что сегодня нам может дать «Вишневый сад», когда только на протяжении последней четверти века мы по несколько раз теряли свое прошлое, по несколько раз выдирали его с кровью, и оно снова прорастало диким мясом. Что нам сегодня до продажи имения в 1904 году, если мы знаем, что произойдет в 1917, в 1937, в 1940-е, в 1960-е и в 1990-е...

Л. Додин, глядя в «Вишневый сад», рассматривает в нем настоящее. Этим, видимо, и обусловлено пространственное решение спектакля. Часть действия, действительно, будет проходить как бы внутри гаевского дома – в самом зрительном зале. Такой художественный прием должен дать зрителю почувствовать, что все свершающееся на наших глазах, здесь и сейчас, связано с его собственной жизнью, должен создать иллюзию телесной сопричастности. Метафора обескураживающе прямая, но такая сценическая концепция требует сложного пространственного решения.

В зрительный зал мы попадаем через старинные белые двери. В центре зала висит тяжелая люстра, обернутая холстиной, стоит бильярдный стол, перед сценой расставлены еще какие-то предметы старинной обстановки. Что там успеешь рассмотреть, пробираясь к своим местам в холстинковых чехлах...

Не знаю, добавляет ли такое пространственное решение сопричастности с происходящим, но из четырехсот двадцати зрителей зала на ул. Рубинштейна по крайней мере тремстам семидесяти не будет видно ничего из происходящего посреди партера. Часть спектакля для этих бедолаг пройдет в режиме радиотеатра. Впрочем, в зал перенесена, так сказать, мякина действия, а то, без чего спектакль невозможен, ключевые его сцены подняты на просцениум или передвинуты ближе к рампе: сцены Лопухина и Раневской, объяснение Лопухина и Вари. На занавес проецируются сцены из былой жизни, заснятые на узкую пленку (доисторическое «хоум-видео») и лопухинский бизнес-план.

Мало того, что подавляющей части зрителей не видно происходящего в партерной части сценической площадки. Главное – нарушается семиотика театрального пространства, разрушается природа театральной условности. Сцена и зал – два семиотически различных пространства: на сцене действие условное, а в зале – безусловное. Перенос действия в зал, режиссер обязан выстраивать интерактивный процесс, т. е. снимать границу сцены и зала, заставляя актеров взаимодействовать со зрителем, иначе перенесение сценической площадки в зал – пустая забава. У Л. Додина структура действия

не меняется, и перенесение остается сугубо пространственным решением. К вызовам такого рода, к работе в зале, в иной системе театральных координат додинские актеры не приучены, они не обладают соответствующим навыком, да и сам спектакль таких задач не ставит.

Л. Додин значительно сократил чеховский текст, выбросил довольно большое количество реплик, ужал линии отдельных персонажей (Аня и Петя, Шарлотта, Епиходов), совсем исчезли Симеонов-Пищик и Прохожий. Но из вариантов пьесы режиссер ввел рассказ Фирса о том, как он чуть было не стал разбойником, ничего не прибавляющий к весьма банальному сценическому воплощению персонажа. Собственно говоря, пьеса освобождена от чеховской томительности, от атмосферы ожидания неизбежного. Ну, знаем мы уже, о чем идет речь, – кажется, родились с этим знанием...

Прошлое олицетворяет Раневская.

Черная шляпа подлинная, не бутафорская, настоящий фин-де-сикль – актриса носит ее так, словно родилась в ней. На нарядах Раневской нет акцента, их не замечаешь, что и есть истинный шик. По времени платья соответствуют шляпе, тогда же стали носить мерцающее черное, струящееся вокруг тела, – что являло другую, нежели в XIX веке, концепцию женственности.

Когда в 1970-е годы И. Соловьева посвятила целый пассаж облику Книппер-Раневской, холеность была бытийной величиной, репрезентом качества жизни, в которой «простыни без швов и скатерти без складок». Холеность была синонимом культуры, аристократизма. А что было в самой Ольге Леонардовне Книппер, кроме холености? – Талант? Несомненно. Но более всего тогда воздействовала на зрителя эта ошеломляющая, невозможная, сама по себе смыслодержащая аутентичность.

Сегодня МХАТовское прошлое дальше от нас, чем античность, и противоречивее, чем татаро-монгольское иго. А между тем, те же полстолетия отделяют нас от 1960-1970-х, что и 1960-е от московской премьеры.

Театр и Ксения Раппопорт выбирают в качестве «своего прошлого» начало 1960-х, время молодости самого Л. Додина и молодости родителей актрисы. Ее прошлое – доступное для осязания, теплое, понятное, живое. В ее речах слова – ничто, а интонации – всё. Интонация – смысл чеховского художественного открытия. «Это какое дерево? – Вяз. – Отчего оно такое темное? – Уже вечер, темнеют все предметы». Это не беседа юных натуралистов, а объяснение в любви. Возвращение интонации в культуру, может быть, главное завоевание театра 1960-х. Память о той интонации определяет игру К. Раппопорт. Актриса играет власть интонаций, власть взглядов и вздохов, всего того, что нельзя выразить словами.

О, эти взгляды, жесты, мимолетные гримасы, утомленное изящество тоненьких женщин в крошечных, невесомых платьицах 1960-х (от Анук Эме до никому уже не ведомой Евгении Ураловой, «Июльский дождь»); женщин, позволявших себе не взроslеть, отрекшихся от зрелой женственности ради подросткового бунтарства, выбравших свободу от семьи, одиночество и печаль, так и не получившие взамен ничего, кроме светлой памяти последующих поколений.

Рассуждая о художественных способах выражения человеческого чувства, о прихотливых формах передачи глубинного состояния души, О. Ронен приводит одно малопамятное наблюдение А. П. Чехова: «У Чехова в рассказе “Жена”, – пишет О. Ронен, – герой постепенно осознает, что казавшееся ему “бабьей логикой” есть перевод высшего и очень сложного одновременно биологического и этического закона жизни на простой человеческий язык. “Я не понимал, чего хочет моя совесть, и жена, как переводчик,

по-женски, но ясно истолковывала мне смысл моей тревоги”» [Ронен 2013: 298]. Раневская К. Раппопорт именно такой «переводчик». Ей присуща та сдержанность, которую О. Ронен словами Ф. Тютчева характеризует как «божественную стыдливость страдания». Горечь и сдержанность – это единственное, чем она может распоряжаться.

Мы привыкли к тому, что Раневская всегда – как бы с червоточинкой. И мотовка-то Раневская, и порочна-то она (лакей Яшка давно и неизменно трактуется как принадлежность ее будуара). И с родными-то она нехороша: с Аней бессердечна, с Варей небрежна, к брату равнодушна, а уж Фирса заколотила в гроб собственными руками. То она друг бутылки, то морфинистка, то она после инсульта (у Э. Някрошюса), со слегка перекошенной физиономией, невнятной речью и признаками мааразма. Нам трудно понять такую легкость в мыслях и такое барское небрежение к обстоятельствам. Тем более, что главную женскую роль обыкновенно играет прима с неистребимыми замашками Аркадиной и Смельской.

Знаковых Раневских, точно обозначавших эпоху и проблематику пьесы, по пальцам перечесть: исторически подлинная О. Л. Книппер-Чехова, богемствующая А. Демидова, Раневская которой, казалось, не из Парижа приехала, а вернулась под утро из «Бродячей собаки».

Раневская, как впрочем, и Лопахин нашего XX века были полумифическими образами, почти глюками, плодами, в лучшем случае, вдумчивого чтения. Раневскую реконструировали по «Месяцу в деревне», по Борисову-Мусатову, Лопахина – по Фоме Гордееву.

К. Раппопорт воспроизводит на сцене не умозрительную историческую фигуру, а до предела знакомый живой психотип, узнаваемую историко-социальную модель. Она до невероятности – женщина, а по внутреннему состоянию, по пластике – женщина 1960-х. Тогда, в 1960-е, в литературе появился «новый» тип молодых людей – неуязвимых и рациональных, «морозоустойчивых и антиманнитных». А женщина, легкая, неотличимая в толпе, оказалась единственной носительницей духовности.

Есть уголовный кодекс и моральные устои общества, а есть нравственная сила личности. Можно исповедовать самые прогрессивные гражданские идеалы, следовать самым благородным устремлениям общества и быть, мягко сказать, дрянным человечешком, а можно ничего не исповедовать, никаких идеалов не возглашать и следовать только своему нравственному чувству, – такова Раневская. Раневской свойственно органичное единение с миропорядком, с ходом вещей, со временем, присуща способность не перечить ему, существовать в нем, оставаясь собой. И это залог неубиваемой жизни.

Раневская знает, что она приехала продавать имение не потому, что денег нет, их собственно никогда нет, а потому, что так богу угодно – «кончилась жизнь в этом доме». Происходящее иррационально, а рациональность в этом случае неуместна, более того – она вульгарна и смертельно опасна. Раневская же слышит поступь истории и потому каждая реплика, каждый жест, каждое ее слово и движение отличаются от поведения других персонажей точным соответствием ситуации: ее поведение корректно и лишено экзальтации. Она чувствует близость прощания, но ничего не педалирует. Она лишь осуществляет некий набор действий сугубо «хозяйственного назначения», например, подталкивает Лопахина жениться на Варее...

Лопахин в спектакле Л. Додина чужой не по классу, а по духу, с ним бессмысленно вести диалог, чего-то хотеть от него, на что-то надеяться. Раневской и в голову не придет с ним флиртовать, что позволяли себе практически все актрисы второй половины XX века. Бредовая мысль женить Лопахина на Варее – всего лишь оттого, что строптивая и суровая ее девочка любит этого человека, и все, кто знают язык любви, понимают это.

Когда на белом полотне домашнего экрана Лопехин демонстрирует через проектор свой «бизнес-план», всё становится ясно и просто. Театр нашел убедительный ход, чтобы по-современному продемонстрировать суть дела: вывести предлагаемый план в виде схемы на экран. Любому владельцу шести соток узнает подобную карту-план с нарезкой пронумерованных участков. Стать председателем садового кооператива и видеть заборы, заборы, заборы, вдыхать коммунальные запахи и слушать визг коммунальных патефонов – от этого, знаете, и сегодняшнего человека стошнит. Нет, лучше, продать имение, лишиться его, чем самим надругаться над ним. Варя тогда поняла по мамочкиному лицу всё и сразу. Лопехина выражение чьих-то лиц не интересует вообще, он может переубедить / заставить всех и каждого, а кто не спрятался, он не виноват.

Лопехин бывал разным – самый неопределенный для нас, «мерцающий» персонаж. Чехов считал эту роль центральной, упирал на чудесные «галстуки» и желтые ботинки героя, полагая такие детали более чем исчерпывающими. Автор хотел, чтобы Лопехина, человека с тонкими пальцами и душой художника, играл Станиславский – породистый красавец из родовитой, богатейшей купеческой фамилии, с бабушкой-француженкой, с домашним театром, с крикетом в дивном подмосковном имении.

Долгие годы XX века с Лопехиным была просто беда – тип, который должен был существовать на сцене, отсутствовал в реальности. Это ведь не исторически ограниченный тип: не Кнуров, не Егор Булычов. Он возник у Чехова и промелькнул в истории, так и не раскрывшись до конца. Что стоит за Гаевыми, мы в общем-то знаем, менялся только знак отношения к этому сословию, – само знание оставалось неизменным. А вот Лопехин к моменту своего полного исчезновения еще не сформировался в культуре. На отечественной сцене его «замещали» Петя Трофимов и Аня, иногда, в комическом варианте, Епиходов и Симеонов-Пищик. Только у Эфроса Лопехин Высоцкого был втянут в такую же историческую трагедию, что и аристократические герои пьесы.

Бедные, наивные люди 1970-х годов, В. Высоцкий с А. Эфросом совсем ничего не знали, как оно бывает с недвижимостью. Казалось, что если Лопехин – «поэт», то и вина его «поэтическая».

Л. Додин с Д. Козловским знают. У них есть опыт оскотинивания капитализмом. Они не строят иллюзий. Д. Козловский доводит до хрестоматийного блеска образ постсоветского нувориша. У Данилы Козловского Лопехин – «пацан». Пластика актера есть квинтэссенция созданного за последние двадцать пять лет социального типа: «пацанство» – это когда жажда превосходства берет верх над всеми другими чувствами и даже над разумом. Лопехин движим бессознательной жадной реванша. Трагедия героя и времени, которое его породило, в том, что жажда эта не отрефлексирована, она физиологически стихийна и страшна, как всякое проявление массового бессознательного. Лопехин, единственный и неповторимый Лопехин, у Козловского – человек толпы, он не индивидуален.

За четверть века новейшей истории социальная и психофизическая структура общества определилась. В качестве героя нашего времени, героя-деятели, вновь утвердился харизматичный отъемщик чужого, на скорую руку отмытая и слабо окультуренная шпана. Новый Лопехин не отягощен культурной памятью и культурным багажом. Нынешний Лопехин движим бессознательной жадной реванша.

Лопехин сам для себя – воплощение своей мечты. На нем костюм «цвета сливочного мороженого», шляпа лучших кинематографических образцов. Как уточняет С. Николаевич, верблюжье пальто, как у Марлона Брандо, и шляпа, как у Алена Делона. Но даже для тех, кто не распознает цитаты, костюм Лопехина абсолютно семиотичен.



Торжество покупки Д. Козловский проводит блистательно. Красавчик, одетый по голливудским стандартам, он мечется по дому (по зрительному залу), выкрикивая слова, о смысле которых не подозревал. Он будто вдруг обнаружил, что прекраснее этого сада нет ничего на свете, что он взял реванш за всех своих ничтожных предков, что он только теперь осознал себя человеком. Он забыл о Раневской, о своей любви. Недвижимость, овеянная легендарной славой, оказалась притягательнее, чем женщина-мечта. Полубезумный, взмокший от пота, он топчет, вбивая каблуки в пол с грохотом, напоминающим стук топора. Его «не вернешь теперь» не имеет оттенка жалости, тут «не вернешь» – баста! Моё! А что до «скорее бы всё прошло», так ведь жизнь – жестокая штука, сердце разрывается ежечасно: но социальный реванш сулит больше, чем женщина.

Монолог Лопихина-Козловского по качеству исполнения, по градусу страсти, накалу трагедии, по ошеломительности сценической реализации может войти в анналы, как и монолог Высоцкого. Лопихин произносит свои слова прямо в зрительном зале, между креслами. Он объявляет о случившемся с порога. Приближаться к Раневской ему незачем. (Вошедший с ним Гаев как-то незаметно переместился ближе к сестре и домочадцам.) Речь Лопихина не обращена к ним, не предполагает их реакции. Ему необходимо обезжать, пометить, как зверю, пространство, которое теперь принадлежит ему. Текст монолога значительно сокращен и ювелирно актуализирован. Выпущено, например, упоминание о том, что отец и дед его были рабами (какие же сегодня «рабы» – не из гастарбайтеров же Ермолай Алексеевич, в самом деле!)

Наблюдательный С. Николаевич с удивлением отмечает, что монолог Лопихина исполнен, как рэп. Меня это очень обрадовало, подтвердив то, чему я сама не рискнула поверить. Рэп не рэп... Мне это напомнило шаманское камлание... Рэп или шаманство – равно проявление бессознательного. Лопихин не дает информации, он не озвучивает своих чувств, он подключается к высшим силам, это выплеск не смыслов, а энергетики. Он, как шаман в трансе, выходит в «астрал», как человек первобытного сознания, благодарит предков... Он-то ведь знает, что никакой справедливости, никакого исторического возмездия тут нет: отца и деда не пускали в кухню, так ведь отец-то был хам и скотина...

«Шаманский рэп» – торжество подсознания – исключает человеческие взаимоотношения. Трагедия, которую выстраивает Л. Додин и реализуют его актеры, не в столкновении плохих и хороших. Трагедия сокрыта в ходе времени, в том, что владеет нашей жизнью помимо нашей воли, что вышло на поверхность неожиданно и незвано.

Д. Козловский сумел схватить, продемонстрировать, как корежит человека стихия. Когда в конце монолога Лопихин, который и пишет-то с ошибками (почерк – «от людей совестно»), поёт и переходит на английский, это воспринимается абсолютно органично, как нечто, само собой разумеющееся. Человек общается с другими мирами, он знает – как надо. Накал страсти таков, что если бы актер завис в воздухе и пересек зал на уровне балкона, это было бы вполне естественно. (С. Николаевич и песню узнал, по его словам – это знаменитый шлягер «Му way», любимое произведение мафиози всех стран).

Лопихин вдруг осознаёт, что прекраснее вишневого сада у него ничего нет и не будет... Откуда оно пришло, это знание, он не понимает; что с ним делать, не знает. Он только чувствует, что сад он погубит, а сад погубит его, но почему и как – не отдает себе отчета, ведь всё «не по злобе», не по умыслу, а по ходу вещей. Рок дал, рок и возьмет.

Этому Лопихину очень нравится Раневская, но навязываться ей он не будет и трагедии в том, что его порыв к ней не принят, не увидит. Он и Варю любит, потому как и хороша, и умна, и сильна – единомышленница, но она понимает его слишком хорошо,

потому и не надо этой Вари. Рука об руку с такой подругой осуществлять финансовые проекты – Лопахину уже мало. А Раневскую он будет искать всю жизнь и только в смерти поймет, что эта женщина с сияющими глазами и есть тот сад, который он погубил, и тот рай, который он потерял.

Варя... Ах, какую роль, оказывается, написал Антон Павлович Чехов для своей законной супруги Ольги Леонардовны Книппер; какую прекрасную роль написал он, зная деловую хватку своей жены, ее распорядительность, пунктуальность, умение школить прислугу, ее жизнелюбие и неизменный оптимизм, которыми она наполнит постные Варины реплики.

Ах, какая актриса играет у Л. Додина эту роль – Елизавета Боярская.

Из прелестного актерского ребенка с диснеевской мордашкой на наших глазах выросла великолепная трагическая актриса. Трагической актрисе недостаточно таланта, красоты, отточенного мастерства, – необходимы личность, бешеный темперамент и мощный ум. У Е. Боярской плюс к тому дивный низкий голос, отточенная пластика, какая-то сгущенная страстность.

Вина Лопахина – и социальная, и душевная, и историческая – проартикулирована тем, как он проводит разрыв с Варей.

У Чехова эта сцена – коротенькая, почти служебная, введенная, как бы для того, чтобы завершить намеченный сюжетный ход, внезапная пауза в бешеном ритме четвертого акта. Лопахин и Варя «впихнуты» в ситуацию насильно, оба не по своей воле, и не знают, о чем говорить, потому что прекрасно понимают, что ничего у них не будет.

Л. Додин приоткрывает историю о том, что могло бы и должно бы было быть... Историю совершенно новых, *нынешних* Лопахина и Вари, отдельную, самостоятельную историю любви.

Варя и Лопахин. Вот уж кто одной крови, одного дыхания, одной природы. Их соприродность рождена временем – нынешним днем. При этом никакой «классовой идентичности»: Варя не приемный ребенок с обязанностями приживалки-компаньонки, что было принято в дворянских семьях. Здесь Варя – побочная дочь Гаева (именно ее он обнимает при прощании со словами «дитя мое»), она выросла в семье как кровная дочь, она всем родня, она в своем праве, уверенно строга и ласкова с мамочкой, с сестрой, с «дядей», домочадцы и слуги ее побаиваются. Она необычайно хороша, породиста: платок, повязанный по-деревенски, грубые башмаки и вязаная кофта (что актрисе очень идет) – это всего-навсего джинсы с дырами и дреды в пересчете на семиотику нынешнего молодежного костюма.

Варя – больший Ермолай Алексеевич, чем сам Лопахин, она и поумней, и посильней его, только по-человечески она – не Лопахин. План спасения имения их общий, придуман и продуман ими обоими, вместе. Они оба понимают происходящее, потому что живут здесь и сейчас, а не обитают в Париже и не витают в облаках. Во время демонстрации проекта Варя, вроде Гамлета в сцене «мышеловки», следит за реакцией матери и с первых же лопахинских фраз понимает, что спасения не будет. Взглянув на ее опустевшее лицо, занавес можно было бы давать сразу. Но главный смысл существования этих героев раскрывается в потрясающей сцене четвертого акта, когда Лопахин соглашается делать Варю предложение.

Варя у дверей, плотно прикрытых Раневской. Лопахин в другом конце залы. И ей... жалко его безграничной бабьей жалостью, любовью сильной, мудрой женщины: «Сама уложила и не помню», – произносит Варя четко, без неловкости или смущения, этими словами она просто артикулирует понятный им обоим смысл – подлинный, правиль-

ный и единственно возможный. Объятия и поцелуй, такой страстный, такой настоящий, что сердце ваше, душа ваша уже не слушают доводов дурака-рассудка. Закрадывается безумная надежда: Лопехин, наконец, сделает Варе предложение, этот Лопехин – этой Варе.

После объятий, ни слова не говоря, взявшись за руки, Варя и Лопехин, «красивые и юные, как боги», бросаются в «сад», за легкую занавесь, служившую экраном для демонстрации сцен прошлой жизни и кадров бизнес-проекта.

У Чехова-то, после слов Вари, идет реплика Лопехина: «Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?» В спектакле вместо сбежавших юных любовников перед ошарашенным зрителем мельтешат какие-то персонажи, происходит какая-то бытовая суэта. Наконец, возвращается Лопехин, он приводит свой костюм в порядок, появляется Варя, волосы ее распущены, движения плавны – пластика абсолютного блаженства, и сквозь завесу волос она слышит: «Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?» То, что делает здесь Лиза Боярская, можно вставлять в практикум по актерскому мастерству: медленно осознавая эти шесть слов, она на наших глазах проживает всю жизнь своей героини, до самой могилы: «Я? К Рогулиным... договорилась смотреть за хозяйством...»

И Лопехин перестает для нас существовать. Рок, стихия, надмирная энергетика, все так, только скотиной человека делает не коллективное бессознательное, а его личное поведение, его собственная нравственность или ее отсутствие. Выбор индивидуального поведения столь же обязателен, как и исполнение воли рока. На коллективное бессознательное неча пенять...

Театр почувствовал, что стихия, не знающая культуры, стихия коллективного бессознательного влияет не только на общество, она пожирает и отдельного человека. Это то, что владеет нами сегодня – не производительные силы и производственные отношения, не базис и надстройка, а именно стихия, то, что так остро почувствовали у Чехова символисты. До какой степени общество этого не осознает – увидим. Похоже, что театр нам снова понадобится как одна из самых важных форм аналитического понимания жизни.

## Литература

*Бердников Г. П.* А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. Изд. 3-е. М.: Худож. лит-ра, 1984. 511 с.

*Гинкас К., Яновская Г.* «Что это было?» Разговоры с Натальей Казьминой и без нее. М., 2014. 570 с.

На советской сцене. Статистические данные о постановках пьес А. П. Чехова в театрах СССР с 1918 по 1959 гг. // Театр. 1960. № 1. С. 163-164.

*Николаевич С.* О «Вишневом саде» // Сноб. 2014. № 3 (март).

*Ронен О.* Заглавия. Четвертая книга из города Энн. СПб., 2013. С. 298.

*Рудницкий К. Л.* Спектакли разных лет. М., 1974. С. 84.

*Соколянский А.* Играй отчетливой // Время новостей. 2003. 11 июля.

*Соловьева И.* Реальность с заглавной буквы // Театр. 1974. № 8. С. 55-64.

## «Чайка» и «Вишневый сад» в алматинском русском театре драмы: рефлексия зрителя-читателя

### 1

Если бы вам предложили посмотреть пьесу на сцене или читать ее, то большинство выбрали бы первое. Но когда вы уже знаете текст, то в театре вольно и невольно оказываетесь в ситуации зрителя-читателя. Перенос на сцену сопровождается «перекодировкой» драматургического текста в театральный текст [Доманский 2014: 106].

В ситуации зрителя-читателя пребывали и мы, авторы этой статьи, а теперь хотим представить аналитику сценического воплощения двух чеховских пьес в Государственном академическом русском театре драмы им. М. Ю. Лермонтова города Алматы. Обе пьесы поставлены художественным руководителем театра народным артистом Республики Казахстан, лауреатом Госпремии Республики Казахстан режиссером Рубеном Суреновичем Андриасяном. Премьера «Вишневого сада» была приурочена к 150-летию со дня рождения А. П. Чехова и прошла 29 мая 2010 года, а премьера «Чайки» состоялась 25 декабря 2014 года и фактически открывала год 155-летнего юбилея писателя.

Интерес режиссера к Чехову не юбилейный. На сцене его театра с успехом были поставлены «Три сестры» (1992), «Иванов» (2003). Р. Андриасян был режиссером при постановке «Трёх сестёр» в Казахском академическом театре драмы им. М. О. Ауэзова (Алматы), где в 2013 году пьеса шла в новом переводе на казахский язык. Что объединяет чеховские спектакли Рубена Андриасяна? Во-первых, установка на психологизм, которая позволяет, не прибегая к приемам явного осовременивания, приблизить к сегодняшнему зрителю чеховских персонажей. На вопрос: «Чем Вам интересен А. П. Чехов?» – режиссер ответил так: *«Должен Вам сказать, что если я научился понимать людей, а то, чем я занимаюсь – это практическая психология, то только благодаря Чехову. Только Чехов как личность и как писатель сочетает в себе умение так наблюдать и тонко чувствовать человека, с такой любовью относиться к нему. Он мой учитель по жизни»* [Андриасян 2015].

Спектакли Р. Андриасяна не перегружены многозначностью. При разработке характеров персонажей почти исключается элемент раздвоения, внутренней борьбы, надрыва. При этом актеры в роли раскрывают зрителю персонаж с разных сторон. Это естественно не только для «Вишневого сада», действие которого занимает небольшой период времени, но и для «Чайки», в которой события последнего действия происходят через два года после предшествующих. *«Пьесы надо уметь читать. Пьеса – это стенограмма разговоров каких-то людей. Нужно подключить свое воображение и желание разгадать, почему люди так себя ведут. Ведь мы никогда прямо не говорим, что чувствуем. Классический пример с косичкой первоклассницы, когда мальчик делает девочке больно, потому что она ему нравится. Мы говорим одно, думаем – другое, а делаем – третье»* [Андриасян 2015].

Режиссер четко направляет главный событийный ручеек каждой пьесы. В «Вишневом саду» это сюжет продажи-покупки и окончательного распада семейства. Все собрались по определенному поводу, а потом так же все разъехались навсегда. В «Чайке» это история двух несостоявшихся по разным причинам молодых судеб: стать писателем и актрисой. Ответы на вопросы «почему», «кто виноват?» как бы и не возникают. Пси-

хологическая убедительность каждой роли совмещается в этих сценических интерпретациях с отсутствием видимых форм взаимной борьбы, внешних и даже внутренних конфликтов. Лопухин купил сад, но он как бы и сам этого от себя не ожидал. На вопрос «Кто купил?» он тихо и как-то безвольно отвечает: «Я купил». Он просто счастливчик. Такими счастливчиками смотрятся и Аркадина с Тригориным, они нашли свое место, их считают актрисой и писателем. Так ли это на самом деле, зрителям остается только соглашаться. На сцене мы видим изнанку двух этих профессий. Писатель признаётся, что устает от необходимости писать, мечтает отдохнуть и ловить рыбу, но должен работать и вылавливать из жизни сюжеты для своих повестей. Актрису сын называет «скрягой», а она очень убедительно объясняет, что должна заботиться о своих нарядах, должна следить за собой и быть в форме. Машу она поучает: «Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеич, кто из нас моложе? <...> А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живете... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. <...> Я, милая, держу себя в струне, как говорится, и всегда одета и причесана *comme il faut*. Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда. Оттого я и сохранилась, что никогда не была фефёлой, не распускала себя, как некоторые... (Подбоченясь, прохаживается по площадке.) Вот вам – как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть» [С XIII, 21-22]. Разговор этот в спектакле идет за столом в беседке, а не на скамье «в тени старой липы», как предполагает ремарка. Вообще всё сценическое пространство носит условный, плоскостный характер, а перспектива отсутствует совсем.

В спектаклях Р. Андриасяна есть прозрачность, ясность и достоверность речей и соответствия их поведению действующих персонажей. Режиссер говорит: «Чеховская речь действительно очень современна, разве что ранняя драматургия. Например, в “Иванове” мне было сложнее с чеховской речью, а в “Чайке” и “Трёх сестрах” очень современный язык» [Андриасян 2015]. В режиссерских интерпретациях Р. Андриасяна нет и открытых финалов. Все точки расставлены, и будущее персонажей уже не интересно. Как будто актерам дана установка не обременять зрителей, не оставлять их наедине с неизвестностью. После спектаклей этого режиссера формируется представление о Чехове как писателе всезнающем, мудреце, который назвал свои пьесы комедиями не потому, что зрители должны смеяться, а потому, что в его пьесах показано, как жизнь смеется над людьми, их планами и надеждами.

Когда мы задали режиссеру вопрос: «Что, на Ваш взгляд, в пьесах Чехова особенного?», – то он ответил так: «В одном из писем Чехов пишет: “Кажется, мне, наконец, удалось написать пьесу, в которой нет ни одного негодяя”<sup>320</sup>. Это чеховская точка зрения – он оправдывает всех своих героев. Вот Наташа в “Трёх сестрах”. У Чехова все прописано по датам: Наташа и Андрей поцеловались 5 мая, в следующий раз мы их видим 19 января, а ребенок уже в люльке. Но Чехов и ее оправдывает: да, это женщина, которая забеременела от любимого человека, но что она делает – ищет отца своему будущему ребенку. В советском литературоведении товарищ Ермилов утверждал, что три сестры не в состоянии никуда поехать из-за своего буржуазного бессилия. Но у Антона Павловича указана конкретная причина, по которой они не могут уехать в Мо-

<sup>320</sup> Вероятно, имеется в виду письмо А. П. Чехова к брату Александру 24 октября 1887 г. по поводу пьесы «Иванов»: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела <...> никого не обвинил, никого не оправдал...» [П II, 138]. – *Ред.*



*скуву: единственное их богатство, на которое они могли бы купить жилье в Москве, – это дом, который брат заложил, и лишил их последних копеек. Обратите внимание в третьем действии, все говорят: “Андрей проигрался”. Вот это чеховское умение между строк обозначить главное. Или Кулыгин: плохой он или хороший? Я могу согласиться с тем, что он скучный человек, но что плохой – могу поспорить. Он становится чуть ли не свидетелем того, как его жена прощается с любовником Вершининым. И что делает Кулыгин: он начинает ее утешать. На это способен только хороший и любящий человек» [Андриасян 2015].*

Во всех рецензиях на оба спектакля много положительного написано о декорациях. Они принадлежат приглашенному художнику-постановщику Эрнсту Гейдебрехту (Германия), лауреату премии «Золотая маска» (Россия) за работу в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, лауреату Госпремии (Белоруссия), с которым театр сотрудничает не впервые. Если в игре актеров сделан акцент на психологической убедительности, то стиль декораций символичен. Условность декораций, минимальный объем бутафории и четкая продуманность вещных деталей – все это, несомненно, работает на режиссерскую концепцию. Можно утверждать, что декорации, звуко-шумовые эффекты, свет, цвет, все элементы сценографии спектакля образуют самостоятельный сюжет. В каждом спектакле перед нами сначала воссоздается среда обитания персонажей: дальний план с садом или озером (без перспективы), передний план открытого пространства сада и усадьбы, внутреннее пространство дома и отдельных комнат и в финале катастрофическое сужение изображенного мира до светового пятна; в «Вишневом саде» в последнее световое пятно укладывается Фирс, а в «Чайке» свет сфокусирован на грубом цинковом ведре, в которое гулко льется струя воды, а звуки падающей воды и капель дождя все нарастают. Хотя о саде и озере персонажи говорят много, но заняты все своими личными проблемами, а сад и озеро живут своей не комедийной, а трагической и мистической жизнью: деревья падают со стонами, а «колдовское озеро» дождем проникает в кабинет Треплева.

Выделив основные моменты сценического воплощения двух пьес Чехова, остановимся подробнее на каждом спектакле. Начнем с премьерной «Чайки».

## 2

Существенно то, что для постановки выбрана Малая сцена театра, которая позволяет особым образом организовать сценическое пространство. На вопрос, чем объясняется, что «Чайка» поставлена на Малой, а «Вишневый сад» – на Большой сцене, режиссер ответил: *«Терпение лопнуло (смеется). Давно хочу поставить Чехова на Малой сцене. В 1992 году я репетировал “Три сестры” на Малой сцене. Скоро премьера, пора переходить на Большую сцену, а мне не хочется. Спектакль был заявлен на Большой сцене, поэтому перешли, но спектакль очень многое потерял, потому что прелесть Чехова в подробностях. Поставив “Чайку” на Малой сцене, я в первую очередь доставил себе удовольствие» [Андриасян 2015].*

Немаловажно, что зрелый режиссер осмысленно доверил любимую классику молодым актерам, недавним выпускникам Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. Это был его набор и его актерский выпуск. Совпадение возрастных параметров актеров и персонажей не только придает спектаклю особую достоверность, но и заряжает зрителя энергетикой молодости, бескомпромиссной и обреченной. Аркадина (А. Темкина) на сцене тоже выглядит значительно моложе своих лет.

Актеры, которые исполняют роли Дорна (Геннадий Балаев), Сорина (Виталий Гришко), Полины Андреевны (Людмила Тимошенко), Шамраева (Анатолий Креженчуков), соответствуют своему сценическому возрасту, стилистически убедительны и по-чеховски деликатны при нюансировке характеров. Перед нами три возрастных поколения актеров: совсем молодые, молодые, но с опытом и актеры со званиями. Отметим сыгранность актерских пар в любовных треугольниках, а также актерские ансамбли в коллективных мизансценах.

Малая сцена рассчитана на 120 зрителей и представляет собой квадратное помещение, три стороны которого занимают расположенные четырьмя ярусами ряды для зрителей. Четвертая сторона – небольшая сцена с декорациями, а в центре квадрата площадка, на которой и происходит действие. При оформлении спектакля обновляется бутафория и музыкально-звуковое оформление. Фактически актеры вплотную приближены к зрителям первых рядов. Те, что сидят фронтально относительно декораций, смотрят пьесу Треплева как актеры-зрители. Сидящие справа и слева имеют возможность видеть лица всех персонажей во время монолога Заречной. Создается иллюзия сцены на сцене, и пьеса Треплева играется в пространстве темнеющего неба, по которому медленно движется низкая луна. Озеро в декорациях едва обозначено, а перспектива отсутствует. Ремарки к первому и второму действиям не задействованы в сценографии спектакля: «Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру» [С XIII, 5]; «Площадка для крокета. В глубине направо дом с большой террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце» [С XIII, 21].

Камерность Малой сцены максимально сближает зрителей и актеров, создает эффект соучастия, но и требует от актеров выстраивания незримых пространственных границ театрального действия. Визуально этому помогают высокие деревянные панели, состоящие из тонких перекладин, с широкими окнами, частично застекленными. Эти перекладины-ширмы могут образовывать беседку (2-е действие), очерчивать границы комнаты по периметру или кабинета Треплева (4-е действие).

Представление начинается еще до начала спектакля. Входя в зал, зрители наблюдают, как Треплев и его помощники сооружают сцену из того, что, как говорится, оказывается под рукой. Это скамейки, табуретки и разноцветное полотно, сшитое из разных кусков ткани. Треплев нервничает, волнуется, широкими шагами пересекает по диагонали игровое пространство, наклоняется и аккуратно расправляет лежащий на земле разноцветный занавес. Потом обходит импровизированную сцену сзади, ставит на помост белую табуретку, садится на нее и смотрит на предполагаемых и реальных зрителей с этого места, где будет сидеть его актриса. Кажется, это он, а не Нина – «Мировая душа». Он доволен. Молодой актер (Роман Жуков) представляет нам впечатлительного, ранимого и увлеченного Треплева. Он не умеет скрывать свои чувства, но его открытость соседствует с подозрительностью и недоверием. Он постоянно в движении, ему тесно в этом пространстве сцены. Единственный эпизод, где он замирает и сидит, вытянувшись, как струна, – это просмотр устроенного им спектакля. Он не отводит взгляда от Нины, а сам находится под прицелом взгляда Маши.

Беззвучная пантомима сооружения сцены завершается уходом всех. Меняется освещение. Начинает смеркаться. Входит, вернее, тоже вбегает очень молодая Маша в черном (актриса Алина Руденко), за ней Медведенко (актер Дмитрий Багрянцев) со скромканной белой шалью. Маша – черная тень Треплева. Она не приближается к нему, но даже, стоя к нему спиной, сосредоточена только на нем. Все остальные ее раздражают:

Медведенко, мать, Нина. Ее любовь ей уже не в радость – это ее крест. Она говорит низким голосом, ходит быстро, отвечает резко.

В момент просмотра пьесы Треплева зрители имеют возможность сразу увидеть всех персонажей комедии и догадаться об их взаимоотношениях. Эта мизансцена построена очень продуманно: Треплев впился глазами в Нину, на него смотрит сидящая сзади Маша, которая сама находится под прицелом Медведенко. Дорн внимательно слушает монолог Нины, но знает, что за ним наблюдает Полина Андреевна. Аркадина ревниво следит за реакцией Тригорина.

Резко прерывая представление, Треплев убегает со сцены, а позже, когда все ушли, появляется. Сочетание агрессивности и инфантильности пластически передано через позу эмбриона, которую он пытается принять, прячась от Дорна за стульями. Дорн осторожно и дружелюбно успокаивает его. Эмбриональная поза повторится и в мизансцене, когда Треплев после ссоры с матерью задыхается, плачет и выглядит беспомощным. Доктор Дорн в исполнении заслуженного артиста Республики Казахстан Геннадия Балаева ироничен и самодостаточен. Он олицетворяет собой некую золотую середину покоя и беспокойства. Он прежде всего врач, и все вокруг – это его пациенты, в жизнь которых он вмешивается только в случае крайней необходимости. Так, он успокаивает Треплева, усаживает его на стул и, как экстрасенс, практикующий мануальную терапию, водит руками над головой пациента.

Дорн сочувствует и сострадает всем настолько, насколько требует его профессия. Актерский дуэт Дорна и Полины Андреевны (заслуженная артистка Республики Казахстан Людмила Тимошенко) выстроен не только на словах, но на интонационных полутонах, что позволяет зрителю представить внесценическую перспективу их отношений. Но Дорн избегает Полины, как Треплев тяготеет вниманием Маши. Режиссер и актер обновили набор музыкальных фраз в речи Дорна. Кроме романсов, Дорн напевает мелодии из «Кармен» («Тореадор, смелее в бой...»); «Меня не любит, но люблю я...»), «Риголетто» («Сердце красавицы склонно к измене...»). Финалы первого и второго действий оформляют музыкальные вариации в исполнении гитары на мелодии к романсам Е. Баратынского («Не искушай меня без нужды...») и Ф. Тютчева («Я встретил вас – и всё былое...»). Хорошо, что мелодия идет без слов, но, на наш взгляд, мелодраматизм этих узнаваемых романсов плохо сочетается с нервной и динамичной атмосферой спектакля.

Актриса Анастасия Темкина, играющая в спектакле Р. Андриасяна роль Аркадиной, заметно моложе своей героини. Она играет сердечную мать, но суха и деловита. На наш взгляд, недостаток исполнения в том, что в ней мало театральности. Но, видимо, такова была трактовка роли, ведь Аркадина находится на отдыхе и может позволить себе не быть актрисой. Тригорина она считает своим приобретением и явно раздражена его поползновениями освободиться от ее опеки. Зритель начинает верить, что она по-своему любит сына и брата, но не считает возможным делиться с ними своими деньгами. Аркадина приехала отдохнуть, расслабиться, ей не хочется нервничать, выяснять отношения и вникать в чужие проблемы. Она требует, чтобы все приняли ее здоровый эгоизм и признали талант. Чтобы обелить Аркадину, из речи Треплева удалены резкие высказывания о матери: «она курит, пьет...» [С XIII, 8], а в первом действии игнорируется ремарка «закуривает» [С XIII, 15]. Аркадина в спектакле женственна, раскована, дружелюбна, удачлива и активна. Её материнство – в прошлом, она уже не живет им, а только на мгновение примеряет роль Гертруды. Оба, мать и сын, пафосно произносят реплики из «Гамлета». Отношения Аркадиной с сыном – это человеческая комедия в сопоставлении с трагическим конфликтом Гертруды и Гамлета. В трагедии сын открывает матери

скрытую от нее правду, здесь племянник объясняет дяде скрытые побуждения матери: «Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же сорок три, и за это она меня ненавидит» [С XIII, 8].

В то, что Тригорин хороший писатель, зритель должен поверить на слово. Характеристику его прозе дает Треплев, Аркадина называет его «знаменитостью». Но главный профессиональный монолог Тригорина в конце второго действия сокращен. Исчезли неожиданные признания, красивые метафоры («я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни») и неожиданные сравнения («я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом»; «точно страстный игрок, у которого нет денег»; «я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд» [С XIII, 29-31]. Ставят ли сегодня спектакли, в которых монолог Тригорина произносится без сокращений? А. Г. Головачёва в статье «Испытание Чеховым: Днепрпетровская “Чайка” 1995 года» пишет: «Жаль мне было также чеховского текста, ушедшего в купюры в сцене Тригорина и Нины во втором действии. Здесь был сокращен монолог Тригорина о писательском труде: на взгляд режиссера, исполнителю не давались в их полном объеме и в самом деле пространные рассуждения персонажа, хотя на таком материале и отрабатывается сценическое мастерство. Мне как свидетелю премьерного спектакля в такие моменты хотелось предъявить свой зрительский счет к создателям спектакля: вы, молодые и дерзкие, идущие своим путем, а вот сыграйте *всё*, что там написано у Чехова, и чтобы было всё время интересно, чтобы на сцене всегда был грезящийся вам Театр с большой буквы!» [Головачёва 2014: 219-220].

На наш взгляд, без этих во многом искренних самопризнаний роль Тригорина сразу заземляется, можно даже сказать – теряет автобиографическую перспективу. Этот каскад слов перед малознакомой восторженной девушкой объясняет внутреннюю энергетику характера Тригорина. Он не так успокоен, как кажется. Без этого полнотекстового монолога всплеск чувств в конфликтном диалоге-поединке с Аркадиной в конце третьего действия тоже воспринимается по преимуществу однопланово.

В алматинском спектакле во втором действии Тригорин, встречая Нину, не «читает книжку», как указано в ремарке, а, возвращаясь с рыбалки, несет ведро, удочки. Рукава рубашки засучены, он босиком и сначала как бы смущен встречей. Он оставляет удочки возле беседки, и начинается разговор. Нина в этот визит в имение уже не в белом, а в ярком розовом платье. В конце мизансцены Тригорин, откликаясь на зов Аркадиной, спешно берет ведро, удочки и удаляется со сцены, оставив счастливую розовую девушку. Босой Тригорин в исполнении актера Виталия Багрянцева – это лучший момент сценического воплощения образа. Пластика открытых рук и больших холеных ступней в портрете актера сочетается с неспешной походкой, вальяжными жестами и испуганной мимикой, когда он слышит голос Аркадиной. Всего этого не замечает мечтательная Заречная, но фиксирует зритель. Для характеристики Тригорина использован прием контраста сценических костюмов в первых и последних явлениях: в начале спектакля его костюм светлых тонов изрядно помят, сам персонаж по-домашнему раскрепощен, мягок, а в последнем действии Тригорин в аккуратном костюме, застегнутом на все пуговицы, уверен в себе и представляется не столь безобидным.

Тригорин – сложный персонаж чеховской пьесы. Во всех мизансценах он разный, но тенденция к его заземлению и огрублению прослеживается. В момент первого появле-

ния он невзрачен и тих. Во время просмотра пьесы Треплева он занят не столько искусством, сколько живой жизнью – молодой девушкой и озером, в котором можно ловить рыбу. Но в разговоре с Ниной он писатель, который на глазах зрителей переводит факт с убитой птицей в литературный сюжет, где она становится символом и всей чеховской пьесы. Именно Тригорину Маша в начале третьего действия рассказывает о своем решении выйти замуж, а ей Тригорин скажет о Треплеве: «Дуется, фыркает, проповедует новые формы... Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?» [С XIII, 34]. В последнем действии он дружелюбен, но самоуверен.

Спектакль идет с одним антрактом, и третье действие начинается после антракта. Это действие, во время которого три женщины принимают самые важные жизненные решения. Маша сообщает, что выходит замуж за Медведенко. Нина решает идти в актрисы и признается в любви. В сцене с медальоном она роняет его, Тригорин наклоняется, чтобы поднять, и оба завершают диалог на корточках. Наконец, Аркадина должна успокоить сына, перепоручить его брату и заново привязать к себе Тригорина. Актриса использует проверенную тактику: хвалить, уговаривать, пропуская мимо ушей просьбы, жалобы и желания другого.

В спектакле удачно подчеркнута зеркальность диалога Аркадиной и Сорина, а далее диалога Аркадиной и Треплева. Сорин говорит о племяннике и просит для него денег. Аркадина раздражена: «Да, у меня есть деньги, но ведь я артистка; одни туалеты разорили совсем» [С XIII, 36]. Треплев в разговоре с матерью просит денег для Сорина и получает еще более резкий ответ: «У меня нет денег. Я актриса, а не банкирша» [С XIII, 37]. Внутренняя жесткость Аркадиной сочетается с чувствительностью. Когда Сорину становится плохо, она пугается (ремарка «испуганно»), а потом говорит Треплеву: «Как он меня напугал» [С XIII, 37]. В финале она произносит почти ту же фразу после ремарки «испуганно»: «Фуй, я испугалась» [С XIII, 60]. Можно сказать, что актриса А. Темкина играет роль Аркадиной так, чтобы ее героиню не в чем было упрекнуть: Аркадина всегда найдет слова оправдать себя и всегда чувствует себя правой.

В конце нашей беседы с режиссером к ней присоединилась актриса театра Анастасия Темкина. Приведем фрагмент ее трактовки роли Аркадиной.

*«– В работе над ролью Аркадиной Рубен Суренович не говорил Вам сыграть более театрально или, наоборот, человечно? Аркадина в Вашем исполнении очень душевная.*

*А. Темкина. – В самом начале у нас были споры с режиссером. Мы привыкли, что Аркадина холодная, самовлюбленная дама, занята только собой. Я говорила Рубену Суреновичу: “Не любит она сына!” На что мне режиссер ответил: “Тогда нам нечего играть”. Только когда есть конфликт между большой страстью и любовью к сыну, только тогда есть что играть, есть за чем следить зрителю. Аркадина любящая мать и в то же время женщина.*

*– Но ведь она все равно делает выбор. И сын устраняется, потому что он третий лишний.*

*Р. Андриасян. – Он устраняется не потому, что он третий лишний у мамы. Представьте, как такая личность как Треплев мог перенести эту разницу: Нину в первом действии – восторженную, чистоглазую, и спившуюся, опустившуюся, какой она является в последнем действии. Нина попала в круговорот: она поехала без копейки денег, надо как-то пробиться на сцену, пусть даже в тот дачный театр, с которого она начинала, с нее потребуют какую-то дань. Еще, по тем временам актеры сами одевали себя на сцене. Аркадина говорит: “Одни туалеты разорили”. Встречались объявления в газете тех лет: “Требуется мерзавка с гардеробом”. Нина понимает, что она делает*



самим фактом своего перевоплощения с Костей, поэтому она и говорит: “Меня надо убить.” Потом Треплев делает ревизию своего творчества и понимает, что это очень плохо. Тем более надо учесть, что это не первая попытка суицида, ведь суицид – это навязчивая идея. При выстраивании последней сцены Треплева перед самоубийством я старался обратить внимание зрителя на детали: как он наводит порядок на столе, берет и кладет зонтик» [Андриасян 2015].

Рисунок роли Нины Заречной в исполнении молодой актрисы Виктории Павленко остается не совсем ясным. Чеховеды и театральные критики отмечают, что именно режиссерско-актерская трактовка перспективы образа Нины Заречной определяет сверхзадачу роли. «...как вообще исполнять роль Нины в 4-м действии – трактовать ее как актрису, у которой есть талант и блестящее будущее? Или же как актрису, которая играет “грубо, безвкусно”, у которой бывают только “моменты”? Иными словами, истолковать ли вопрос о её будущей карьере “позитивно” или “негативно”?» [Клейтон 2005: 135]. Р. Андриасян и его актриса убеждают зрителя, что Нина не талантлива, легкомысленна и несчастна. В каждом из четырех действий она совершает определенный выбор, а ее эмоциональному настроению соответствует цветовая гамма одежды (художник по костюмам Любовь Возженикова). В первом действии она в прекрасном белом платье играет в пьесе Треплева, хотя пьеса ей неинтересна. Монолог Мировой души она произносит без надрыва, четко, ритмично, спокойно интонируя повторы. Во втором – в ярко розовом платье она говорит Тригорину, что «за такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование...» [С XIII, 31]. Но этой проверки Заречная в спектакле не выдерживает, и это розовое платье как бы смеется над ее нерозовыми, недевичьими мечтами. В третьем действии – в неспрадном светлом платье признается в любви, а в последнем – в темном и черной тальме – рассказывает Треплеву о своих несчастьях. Заречная легко отрывается и отрекается от Треплева. Когда во втором действии Маша просит прочесть из его пьесы, Нина отвечает: «Вы хотите? Это так неинтересно!» [С XIII, 23]. Монолог Нины в четвертом действии сокращен, и от треплевских строк оставлена только первая фраза. Эта Нина, забывшая Треплева, вряд ли помнит монолог из его пьесы. И, видимо, она это понимает, когда резко бросает горькие и справедливые слова: «Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить» [С XIII, 58]. А когда произносит: «Я – чайка... Не то. Я – актриса», – то за сценой раздается усиленный динамиками смех Тригорина и Аркадиной. И зритель видит, что эта растрепанная, опустившаяся, пьяная Заречная – неудавшаяся актриса. Но, в отличие от Треплева, она порочная и живучая. Зритель помнит, как она загадывала на горошинах, протягивая в третьем действии Тригорину сжатую в кулак руку:

– Чёт или нечет?

Т р и г о р и н. Чёт.

Н и н а (*вздыхнув*). Нет. У меня в руке только одна горошина. Я загадала: иди мне в актрисы или нет? [С XIII, 34].

Её гадание столь же пророческое, как и гадание Треплева в первом действии:

Т р е п л е в (*обрывая у цветка лепестки*). Любит – не любит, любит – не любит, любит – не любит. (*Смеется*.) Видишь, моя мать меня не любит. Еще бы! Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки, а мне уже двадцать пять лет, и я постоянно напоминаю ей, что она уже не молода [С XIII, 8].

Мы попросили Р. Андриасяна прокомментировать ситуацию с сокращением монолога Нины. «Прошло сто лет. Мы научились быстрее понимать, нам уже не нужно тра-

тить так много слов. Если бы Вы видели, как я сокращаю Шекспира (смеется). Даже сейчас, после премьеры “Чайки”, я понимаю, что надо сократить финальный монолог Нины, так как я вижу по зрительному залу, что они устают от обилия слов, но у меня рука не поднимается» [Андриясян 2015].

В последнем действии Тригорин и Аркадина торжествуют. В момент приезда со станции она в изумрудно-зеленом плаще с пелериной и эффектной шляпе принимает комплименты Шамраева. Эта ядовитая зелень резанёт глаза и отменит реплику Шамраева: «Мы все стареем, выветриваемся под влиянием стихий, а вы, многоуважаемая, все еще молоды... Светлая кофточка, живость... грация...» [С XIII, 51]. Доволен собой и элегантный Тригорин, который даже не вспомнил, что поручил Шамраеву заказать чучело чайки. Мы спросили режиссера: «Почему в эпизоде, когда Тригорину показывают чучело чайки, он дважды говорит, что не помнит, как заказал из птицы чучело? Как Вы думаете, он специально так говорит или действительно не помнит?» – «Я думаю, что действительно забыл. Для него это эпизод для небольшого рассказа. Трагедия Нины, смерть ребенка – всё это он отряхнул. Здесь позиция: “Я художник, я должен заниматься своим делом, а все остальное – это мирские дела”» [Андриясян 2015]. Забывчивость Тригорина – это характерологическая черта созданного на сцене образа успешного писателя.

Сценография последнего действия решена необычно. Все события происходят в пространстве кабинета Треплева, в углу которого расположен стол с книгами, рядом – диван, который застилают для Сорина красным клетчатым пледом. В середине комнаты ведро, в которое тонкой струей льется дождевая вода. По диагонали в дальнем углу сцены расположена печь, в которую подбрасывают дрова и в которой будет реально жечь свои рукописи Треплев. Красный плед Треплев набросит на плечи продрогшей и шатающейся Нине, а она будет сушить руки у горячей печи с дымком. Перед уходом Нина сбросит плед на пол, накинёт черную тальму, и плед красным пятном останется лежать на полу.

Нам было важно услышать мнение режиссера о некоторых деталях сценического воплощения чеховского текста.

«– Нина в спектакле Треплева сидит не на камне, а на табуретке. Это как родилось?»

– Я шел из логики: это дачный театр, что было под рукой, то и использовалось для декорации.

– А печка? И то решение, что Треплев сжигает рукописи?»

– Печка нужна была не столько из-за рукописей, сколько для того, чтобы обозначить эту непогоду, неуют существования в условиях Малой сцены. Печка и ведро, в которое весь второй акт капает вода, – это символы неустроенности нашей с вами жизни. <...>

– В чеховедении есть такой термин: предметы-компаньоны у персонажей. И мы внимательно смотрели, как эти предметы “играли” в спектакле. У Чехова написано, что Треплев кладет чайку к ногам Нины, а в спектакле актер бросает чайку. И это даже страшно было.

– Нет. Должен класть. Видно, от волнения руки дрожали» [Андриясян 2015].

Одна из условных стен кабинета Треплева представляет собой прозрачный дымчатый-пепельный занавес, через который зритель видит ярко освещенный стол, за которым все играют в лото. Слабые звуки вальса Шопена (играет Треплев) прерываются звуками ветра и дождя. После ухода Нины звуки дождя усиливаются. Треплев подбирает плед, застилает диван, аккуратно расставляет вещи на столе, собирает листы своих рукописей, пересекает кабинет, бросает рукописи в печь, и они горят. Он собран, не суетлив. Берет зонт, а потом после секундной паузы аккуратно кладет его на диван и уходит. Чеховская

ремарка («В продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит» [С XIII, 59]) предполагала другое построение мизансцены, но предложенное в спектакле режиссерское решение впечатляет. Треплев в исполнении молодого актера талантлив и убедителен, его самоубийство – акт осознанного выбора и трагического надрыва после разговора с изменившейся Ниной. Одна из глав книги Г. Чхартишвили «Писатель и самоубийство» называется «Опасная профессия», и многие суждения относительно «уязвимости» творческой природы и ее предрасположенности к суициду проецируются и на Треплева [Чхартишвили 1999: 287-300]. Медицинские знания Чехова позволили выстроить довольно убедительную картину поведения писателя-самоубийцы. Синдром раннего старения в сочетании с ослабленным жизненным инстинктом («Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет»), неудачная любовь («разлюбить вас я не в силах»), творческий кризис (заниженные самооценки и ремарка «в продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол»), одиночество, изнеженность, инфантильность, незащищенность, навязчивая мысль о смерти («скоро таким же образом я убью самого себя») и первое неудачное самоубийство после второго действия – все эти и другие признаки, характеризующие поведение импульсивного самоубийцы, свойственны чеховскому Треплеву.

В последнем явлении все шумно собираются за столом, на котором появляется и красное вино, как говорит Аркадина, «для Бориса Алексеевича». Это красное вино зритель соотносит с красным пятном пледа, лежащего на полу, и с красными глазами дьявола из монолога Мировой души в пьесе Треплева. Выстрел звучит на фоне дождя. Дорн берет зонт, раскрывает его, выходит, возвращается и оставляет раскрытым на полу. После финальных реплик сцена пустеет, звуки ветра и дождя звучат все сильнее. Струя воды бежит в ведро, вокруг которого постепенно сужается круг света, и всё погружается в темноту.

Свет на протяжении всего спектакля формирует игровое пространство, в котором строится мизансцена. Так в четвертом действии, когда Треплев, отвечая на вопрос Дорна, рассказывает о Нине, Маша (Алина Руденко) уходит в тень, стоит лицом к световому пространству. Она как бы выходит из мизансцены, прячет свое лицо, свои чувства, свои слезы от всех, но не от зрителей.

Поставленный по чеховской пьесе спектакль нельзя назвать лирическим, а комизм в нем отменяют ирония и сдержанный драматизм.

### 3

«Вишневый сад» идет на Большой сцене с 2010 года. На фоне «Чайки» он смотрится как более традиционный, менее динамичный. Театральная критика единогласно оценила его положительно, отметила игру Натальи Долматовой (Раневская), Виталия Гришко (Гаев), молодых актеров Камиллы Ермаковой (Аня), Антона Митнёва (Трофимов), Ильи Шилкина (Яша), Анны Фоминых (Дуняша). В своем интервью заслуженная артистка Республики Казахстан Н. Долматова так говорит о своей роли: «Герои ослепли от эгоизма и даже не пытаются разрешить ситуацию. Им кажется, что все самое страшное может случиться с кем угодно, только не с ними. А с ними обязательно произойдет какое-то чудо, и все будет нормально! Моя героиня живет так. Но чуда не произошло, и она оказалась выброшена на обочину. И Раневская очень удивилась этому. Я считаю, что произошедшее как-то ее отрезвило. Но ее мужественность в том, что она приняла эту ситуацию и не раскисла. А вот что она будет делать дальше, зритель может только догадываться» [Соколова 2010].

Художественное оформление спектакля – это первый этап материализации вербального текста комедии. Поэтому обращает на себя внимание интересная сценография спектакля. Основной занавес открыт еще до начала спектакля. Перед зрителем узкая, прикрывающая лишь центральную часть сцены, прозрачная портьера с нарисованными на ней двумя ветками цветущей вишни. Рисунок на портьере выполнен в японском стиле – черные ветки напоминают иероглифы, цветы вишни – розоватые, хотя в тексте пьесы неоднократно разными персонажами подчеркивается: «Г а е в. Сад весь белый» [С XIII, 209]; «Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Весь, весь белый! О, сад мой!» [С XIII, 210]. Начало первого действия: поднимается портьера, и мы видим комнату – посередине стол, в дальнем правом углу «дорогой, многоуважаемый шкаф», правее два окна – из них не дано панорамы. Дальний левый план передает внешнее пространство: прозрачные с ветками цветущей вишни занавеси расположены тремя рядами, уходя вглубь сцены и создавая перспективу аллеи сада. На протяжении всего спектакля сад живет своей жизнью, которая передается через подсветку этих полупрозрачных портьер.

В момент приезда Раневской оттенки подсветки меняются от темно-розовых до светло-розовых тонов рассвета. Когда Лопухин рассказывает о планах разбить сад на дачные участки, в свето-цветовой гамме появляются зеленые цвета, достигая цветовой концентрации к фразе «Решайтесь же! Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет» [С XIII, 205]. После пауза, и звучит громкое пение птиц в саду. Диалог Трофимова и Ани в конце второго действия происходит на фоне восходящей луны, бросающей на сад голубой отсвет. В ходе общения Трофимова и Ани меняется композиция рисунка портьер – в центре появляются два дерева, которые надломлены, и ветки их, обращенные друг к другу, соединены. В третьем действии события внутреннего невидимого зрителю пространства – бал в зале – проецируются в виде танцующих теней на внешнее пространство сада. Цветовое решение этого действия – фиолетово-сиреневое. Четвертое действие – сборы, сложена мебель, узлы. Входят Любовь Андреевна и Гаев, и за их спинами обрывается и падает первая занавеска с декорацией. На протяжении всего действия мужики выносят мебель и вещи, и параллельно редеет сад – занавески одна за другой опускаются на пол сцены. Освещение сада приглушенное, мрачное. Сцена прощания Гаева и Любви Андреевны с домом завершается стоном высокой частоты, исходящим то ли от господ, то ли извне, что является режиссерской заменой «звука лопнувшей струны». Сцена пуста, в центре ярко освещенный круг, пошатываясь, выходит Фирс (В. Толоконников), верхняя часть одежды напоминает мужское кимоно самурая. Фирс встает в центр освещенного круга, произносит свои реплики (слышно, как вдалеке рубят деревья). Фирс медленно, как от боли, склоняется, падает и одновременно с ним с грохотом падают последние портьеры-деревья, звучат оглушительные стуки топоров. Так японский лейтмотив постановки пьесы завершается «духовным харакири» Фирса.

А. Тёмкина (Варя) и В. Багрянцев (Лопухин) играют так, что ты как зритель-критик, нацеленный изначально на фиксацию и оценку речи, жестов, поз, вдруг забываешь о своей задаче и начинаешь остро переживать чувства персонажей: досаду и злость Вари на Лопухина, ее любовь к Ане и Любви Андреевне, торжество и одновременную неловкость Лопухина после покупки имения. Это умение погрузиться в роль и незаметно вести за собой зрителя говорит об актерском мастерстве, таланте и любви к своим персонажам.

Интересно построена заключительная сцена второго действия: оживленный разговор мечтательной Ани (Камилла Ермакова) и Пети Трофимова (Антон Митнёв), во время которого они жизнерадостно плещут друг на друга водой из речки (на авансцене представ-

лена река с живой водой), а, когда темнеет, Петя галантно собирается надеть туфли на босые ножки своей спутницы. Это последняя идиллическая мизансцена перед драматической кульминацией. Лирическую тему спектакля сопровождают гитарные вариации мелодии романса «Снился мне сад в подвенечном уборе...» (ранее его поет Шарлотта) и пение птиц.

Роль Фирса Р. Андриасян доверил двум актерам, оба имеют звание народного артиста Республики Казахстан, являются лауреатами Госпремии Республики Казахстан. Приведем фрагмент из статьи А. Загрибельного, который анализирует исполнение роли старейшим актером театра. «С первых шагов появления на сцене Фирса, патриарха театра, народного артиста Юрия Померанцева, все внимание зрителей приковано к нему. Опуститься на колени, чтобы подложить подушку под ноги дорогой хозяйки, – это не унижение, а честь, это любовь слуги. Есть в этом что-то глубоко правдивое, жизненное и трогательное. Дрожание рук и невозможность поднять костыль. Забота о бросивших его хозяевах... Любая любовь вызывает сочувствие, равнодушие вызывает только отсутствие любви. Забытый в доме Фирс остался на голой сцене в ярком центральном пятне софита. В сложном нисходящем движении он лег и умер, произнес последние слова не за упокой, а за здравие этого мира. И с ним вместе ушла целая эпоха» [Загрибельный 2010].

«Фирс (Ю. Померанцев) благороден, подобно потомственному дворецкому английского замка. Сгорбленный, с розовой лысиной, обрамленной абсолютно седыми волосами, и худым узким лицом, обрамленным такой же белой бородкой, с длинными нервными пальцами, он умело и точно делает свое дело, все понимает и помнит, всех учит уму-разуму, но не злобно – даже Яше, который желает ему поскорее подохнуть, он сочувствует. В сцене бала, разговаривая с Дуняшей, он вдруг распрямляет спину, становясь высоченным, достает из кармана и надевает пенсне, чтобы лучше ее видеть. Потом подхватывает поднос и бодро спешит к гостям, снова принимая подобающую случаю, полусогнутую позу. Говоря о том, что стал слаб, Фирс вытирает набежавшую слезу – под слабостью он имеет в виду сентиментальность. И чтобы доказать себе, что не слаб, поднимает за ножку и несколько раз отжимает стул. А в финале – действительно слабеет, суетится, частит, роняя трость, не может ее поднять и ложится на пол на середине опустевшей сцены, как подстреленная черная птица» [Лаврова 2012].

В январском спектакле 2015 года роль Фирса играл Владимир Толоконников (хорошо известный по роли Шарикова в фильме «Собачье сердце»). В исполнении Толоконникова Фирс не выглядит беспомощным, актер не делает акцент на бормотании, у него еще есть порох в пороховницах. Он может даже дать отпор наглому Яше. В сцене бала Яша грубо спрашивает Фирса: «Что, дедушка?» Фирс в тон ему: «Ничего, бабушка... Нездоровится». И жестокую фразу «Хоть бы ты поскорее подох» Яша в спектакле не решается сказать в глаза старику, лишь вдогонку и себе под нос, хотя в тексте пьесы мы читаем: «Я ш а. Надоел ты, дед. (*Зевает.*) Хоть бы поскорее подох. Ф и р с. Эх ты... недотёпа! (*Бормочет.*)» [С XIII, 236]. Фирс в спектакле чувствует настроения в доме и оберегает от волнений Любовь Андреевну: когда Аня объявляет о том, что на кухне какой-то человек говорил, что вишневый сад уже продан, Фирс одним из первых кидается к упавшей в кресло Любви Андреевне, отвлекая ее разговорами. Его осуждающая фраза «Эх, молодо-зелено» адресована не ушедшему без пальто Гаеву, как в пьесе, а разволнованной матери Ане. Монолог о вишне, которую раньше сушили, мочили, мариновали, Фирс произносит гордо – как хранитель памяти и традиций этого дома. И финальная сцена спектакля смотрится не как жалкая смерть на пороге дома, а как мужественное самоубийство.



На наш взгляд, финал спектакля закрыт для возможного фантазирования. К нему можно отнести слова другого режиссера: «Чехов недвусмысленно дает понять в финале “Вишневого сада”: нового времени не будет. Жизнь дома Раневской, Гаева и Фирса заканчивается сейчас, на наших глазах. Другой жизни не будет. Умирает Дом. Обречен Сад. И, кажется, в “починку не годится” Фирс...» [Гульченко 2014: 130].

Режиссер Р. Андриасян на вопрос: «Каков был ваш месседж, послание, адресованное посредством спектакля обществу?» – ответил: «Чехов назвал эту пьесу комедией, но у нас есть рабочий подзаголовок. Я задумывал спектакль как романс о неслучившемся в жизни» [Загрибельный, 2010]. А. П. Скафтымов, объясняя, почему в пьесе нет борьбы между действующими лицами, отмечал, что «перед творческим вниманием Чехова в “Вишневом саде” стояла такая область человеческих отношений, которая как раз не включала в свое содержание подобных моментов активности» [Скафтымов 1972: 357]. Он же писал, что Чехов делает акцент на «теме невольного расхождения, без взаимного недоброжелательства» [Скафтымов 1972: 356].

В спектаклях «Чайка» и «Вишневый сад» актер Виталий Багрянцев играет роли Тригорина и Лопухина. В. Багрянцев играет так, что происходит невольное сближение двух абсолютно не похожих персонажей, и они начинают восприниматься как один типический образ человека, который живет за счет других (неважно, покупает ли он имение или собирает сюжеты). Оба успешны, а в это же время кругом ломаются судьбы и заканчиваются жизни. Режиссер так прокомментировал свое отношение к Лопухину: «Я неоднозначно отношусь к Лопухину. В пьесах Чехова есть такая линия: “Смотрите, кто пришел”. В “Иванове” тот, кто пришел, с отрицательным характером, а Лопухин задумывался как положительный герой. Вообще, судьба и трактовка этой пьесы очень отличается от того, что задумывал Чехов. Он писал главную героиню Раневскую как комическую старуху. Представьте, если бы эту роль играла актриса в возрасте и тосковала по своей любви в Париже, это было бы очень смешно. А Лопухина он трактовал как разумное начало. Чехов меняет понимание людей. Я специально строил сцену, когда Лопухин объявляет о покупке имения, так, что он находится в состоянии удивления. Он просто вошел в торгашеский раж и сделал это не из злого умысла» [Андриасян 2015].

Чеховская драматургия требует от актеров не только психологической убедительности, но и визуальной пластики жеста, мимики. Нам показалось, что эксцентрика жеста часто преобладала в пьесе над пантомимикой. Так, Трофимов чрезмерно далеко и неожиданно бросает калоши («Да это не мои калоши!»), и они летят в разные углы сцены. Варя, демонстративно и громко бросая ключи, не попадает в ритм мизансцены, а в четвертом действии как-то неуклюже и запоздало замахивается зонтиком на Лопухина. Гаев слишком приближается к отдаленному шкафу, и зритель почти не слышит его монолог. Раневская не просто рвёт, а как бы жонглирует телеграммами из Парижа. Яша носит чемоданы, как пустые картонные коробки. Заметно, как Епиходов (актер В. Анисимов) приноравливается уронить стул, а потом толкает его, как будто он не поневоле «двадцать два несчастья», а сознательно работает на этот имидж.

Театральная критика обратила внимание на роли, решенные в комическом ключе. «Прелестна кукольная тройка комических слуг. Именно так решены Дуняша, Епиходов и Яша. Дуняша – Анна Фоминых – худенькая, рыжеватая, с длинной челкой, кокетливая жеманница. Епиходов – Роман Хикалов – круглолицый котяра с усиками и масляным глазом. Яша – Илья Шилкин – рыжий плут с вздыбленными подвитыми волосенками, тянущий носок, как танцор в проходочке псевдофольклорного ансамбля. Мизансцены с их участием решены как ожившие лубочные картинки или даже как композиции дым-

ковской игрушки». «Шарлотту Татьяна Банченко играет грустной клоунессой, которая себе на уме и, несмотря на всю свою безысходную потерянность, не пропадет в этом мире» [Лаврова 2012].

Завершим статью несколькими фрагментами из беседы с режиссером.

« – Ваши любимые персонажи?

– Мне иногда задают вопрос: “Кого бы Вы хотели сыграть?” Я отвечаю: “Машу в “Трёх сёстрах” (смеется).

– А в “Чайке” кого бы Вы сыграли?

– По возрасту мне полагается играть только Сорина.

– Не по возрасту, а душой?

– Нет плохих ролей, нет плохих людей, поэтому сложно выбрать. Когда ставили советские пьесы или сейчас современные, то всегда легко обозначить, о чем будет спектакль. Когда же спрашивают, о чем пьеса Чехова, то я отвечаю: о твоих детях, о твоих родителях, о нас» [Андриасян 2015].

Талантливое и заинтересованное режиссерское прочтение пьес Чехова в соавторстве с актерами, художником-оформителем и костюмером необходимо не только зрителям, но и тем читателям, которым театр поможет определить точку зрения на прочитанное и открыть тайну вариативности и вечной актуальности чеховской драматургии.

## Литература

Андриасян Р. С. Беседа авторов статьи с режиссером. 3 февраля 2015 года. Фрагменты стенограммы беседы выделены в тексте статьи курсивом.

Головачёва А. Г. Испытание Чеховым: Днепропетровская «Чайка» 1995 года // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 212-220.

Гульченко В. В. «22 несчастья» – 22 августа – 31 пауза (Знаки катастрофы в пьесе «Вишневый сад») // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. С. 122-131.

Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 119 с.

Загрибельный А. Пьеса про наш сад. А. П. Чехов. Вишневый сад. Алматы: Государственный академический русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова. Режиссер Рубен Андриасян. Художник-постановщик Э. Гейдебрехт // Знамя. 2010. № 10 // <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/10/sp27.html>

Клейтон Д. «Я – чайка. Нет, не то...»: К истолкованию образа Нины Заречной в пьесе А. П. Чехова // Драма и театр. Вып. V. Тверь, 2005. С. 135-139.

Лаврова А. Русская тройка на земле вырубленного яблочного сада // Иные берега. 2012. Январь // [http://tl.kz/press\\_performance/829-russkaya-troyka-na-zemle-vyrublennogo-yablochnogo-sada.html](http://tl.kz/press_performance/829-russkaya-troyka-na-zemle-vyrublennogo-yablochnogo-sada.html)

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.

Соколова Т. Наталья Долматова: «Вишневый сад» – горькая комедия... // Комсомольская правда. 2010. 4 июня // <http://tl.kz/index.php?newsid=609>

Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 576 с.

## Что остается в памяти («Вишнёвый сад» в версиях Стрелера и Брука)

Уже? «Вишневному саду» Стрелера десять лет, «Вишневному саду» Брука – три года. Как говорить об этих постановках? Нужно ли производить экзгумацию, опираясь на документы, заметки, свидетельства? Можно ли еще писать о них как об увиденных вчера?

В том, что касается этих постановок «Вишневого сада» – не слишком давних, но и не новых, – нужно положиться на самих себя и на собственные воспоминания. Что же осталось в памяти? От Стрелера – *образ*, от Брука – *движение*. Лишь воспоминания о великих спектаклях способны выкристаллизоваться в одном слове. Таково свойство истинного! Настоящая победа над забвением.

То, что объединяет эти спектакли, является для них самих фундаментальным, основным. Граница, разделяющая пространство игры и пространство взгляда, уничтожена ради интерпретации, неожиданной для Чехова, автора, обычно помещаемого в рамки сценической коробки. Стрелер и Брук достигают таким образом гораздо большей подвижности; они ослабляют власть взгляда и власть дистанции. Мы не разглядываем некий мир, мы сами находимся внутри него. И эта вовлеченность побуждает нас проявлять к персонажам ту же снисходительность, что и к самим себе. Пространство сцены вовсе не зона вины.

Да, по меньшей мере, – это вина разделенная.

Стрелер растягивает над зрительным залом покрытый сухими листьями полог, который все время колыхается, – визуальное эхо волнения, которым охвачены хозяева имения. Этот полог трепещет, надувается, потом опадает; и каждый раз сухие листья легким дождем сыплются на зрителей: мы не посторонние Вишнёвому саду, мы подчиняемся его власти. Такое символическое изображение сада в итоге приводит к тому, что он превращается в нечто умозрительное, соединяя в себе как воображаемое, так и реальное. Двойственность становится определяющей для театра в целом: Стрелер намерен рассказать не только о социальном упадке, но также об исчезновении красоты, о том, как она теряет магическую силу своего обаяния. С Садам, который рубят, стирается прошлое – и, как говорит Гаев, упоминание в «Энциклопедическом словаре», – но исчезает также легкость «бесполезного» бытия. Я сохранил листок, упавший мне на колени, метонимический образ умирающей усадьбы...

Брук включает публику в действие иным способом. Вишневый сад уже не появляется, но весь театр, весь Буфф дю Нор – мощный символ сам по себе – похож на старый дом. Сначала Брук довольствуется тем, что использует ярусы зрительного зала (Любовь Андреевна поднимается к себе в спальню по лестнице первого яруса); затем он более решительно включает зал в топографию дома. Красный ковер расстелен в центральном проходе для торжественной встречи вернувшейся домой Любви Андреевны. В третьем акте во время праздника еврейский оркестр располагается за спиной у публики, танцующие без конца проходят туда-сюда по одному из рядов: мы оказываемся внутри этого головокружительного действия.

В четвертом действии захвачен весь зал целиком: Аня говорит с третьего яруса, как с чердака, Варя бросает Петины калоши с первого... С отъездом двери закрываются, и мы оказываемся наедине с Фирсом, как и он – пленники дома, заколоченного до весны.

Еще прочнее, чем у Стрелера, мы вписаны в сюжет. Что бы сделал я в этой ситуации, я сам? Когда слышится знаменитый «звук лопнувшей струны», персонажи Стрелера направляются к нам, передавая нам свое беспокойство; у Брука звук захватывает нас извне, еще раз акцентируя наше положение зрителей-персонажей.

### ***Белый цвет и ковры***

Эти две постановки объединяет также использование визуальной доминанты, присутствующей на сцене на протяжении всех четырех актов. Привычной пестроте натуралистичных декораций отвечает единство мотива, разыгранного как тема с вариациями. Не порывая с реализмом, режиссеры выходят на уровень более абстрактный, более нагруженный метафорически. Все произведение выстраивается вокруг одного центрального образа: *белое, белый цвет* у Стрелера, *ковры* у Брука. Отсюда – уменьшение числа используемых предметов: они больше не воссоздают определенную среду, они проясняют ситуацию. Игрушки и детская мебель в первом акте, стулья в третьем составляют у Стрелера подобие диаграммы возраста персонажей. Что касается Брука, он сохраняет только вещи, требуемые текстом: шкаф, восхваляемый Гаевым, кресло, в котором умирает Фирс. К этому добавляются лишь передвижные ширмы, которые разрезают пространство, сохраняя при этом его способность к трансформации. Единство места берет верх над его разделением.

«Вишневый сад» – пьеса, освещенная холодным светом. Стрелер признается, что очарован знаменитым письмом Чехова о вишневом саде, сплошь белом, в воображаемом времени года, которое одновременно и весна, и зима. Он жертвует обращением к природному белому (к вишневым деревьям, снегу), чтобы облечь в белое мир людей: пальто, юбки, парты, шкаф – все белое. Несколько черных акцентов рассыпаны тут и там: собачка Шарлотты, фигура Фирса, куртка Яши... Для Стрелера, как и для Чехова, с белым цветом связаны смысловые оппозиции: весна / зима, снег / цветы вишни, детская пеленка / саван. Очарование белого – в этой двойственности; в нем соединяются начало и конец некоего цикла. Белый – траур по королевам и детям.

Когда белый не сталкивается с другим цветом, он приглушает чувственность. Если белый цвет белья производит эротический эффект, то это происходит потому, что он контрастирует с цветом одежды, его скрывающей; здесь же белый цвет платьев на белой ткани нижних юбок смягчает, умиряет желание. Белый на белом – как на супрематистских полотнах Малевича. Эффект глубины исчезает, тела превращаются в готовые вот-вот раствориться в белизне арабески. Не в этом ли смысл письма из Ялты: дамы, одетые в белое, в белом вишнёвом саду? Ничто не разграничивает их, не отделяет друг от друга. У них одна природа.

Брук добивается единства образа иным способом. Роскошные ковры с причудливыми рисунками, ковры древние, старше, чем шкаф и чем Фирс, покрывают сценическое пространство. Между тем, эта раскинутая красота не сразу получает метафорический смысл, относящийся к произведению. Эти ковры, на первый взгляд, отсылают к «Беседе птиц», предыдущему спектаклю Брука. Мы, таким образом, видим в них театральные аксессуары, принадлежащие труппе, служащие для оформления пространства и непосредственно с текстами не связанные. Они подчеркивают определенную внутреннюю преемственность в творческой манере Брука, располагают «Вишнёвый сад» следом за «Беседой птиц».

Но можно принять «Вишнёвый сад» и без этих отсылок. Ковры в этом случае будут тайной красотой разрушающегося дома. Они согревают пришедшее в упадок жилище.

Как белый цвет у Стрелера, они придают всему произведению особое – ирреальное – измерение: память стирает детали, сохраняя именно то, что сообщает спектаклю целостность.

Мебели на сцене нет, и, теряя эту опору, актеры освобождаются от скованности, являющейся частью реалистического кода: там, где нет стульев, сидят на полу. Это придает беспечность и развязность позам и заметную непринужденность поведению: непринужденность детей, которые болтают, копируя взрослых, или развязность молодых людей, которые хотят переделать мир. Пока царит счастливая неопределенность, ковры изображают с равным успехом как внутреннее пространство дома (действия I и III), так и то, что находится снаружи (действие II), становятся и комнатой, и лужайкой. Когда же они исчезают в момент отъезда (IV действие), открывая холодный битумный пол, Брук показывает их двойную роль: они поддерживают игру, определяя при этом атмосферу «Вишневого сада».

Стрелер объединяет костюмы и декорации с помощью общего для них белого цвета, Брук разделяет эти две составляющие спектакля. В своем обращении с пространством он отходит от реалистического канона, а благодаря костюмам, в точности соответствующим началу XX века, он вводит в спектакль историческое начало. Всё это доставляет нам истинное наслаждение фактурой, усиленное близостью персонажей. Поэтика материи отвечает эхом поэтике ковров. Тела, одетые в костюмы прежних дней, расположившиеся в современных позах на магических коврах, – вот в чем навсегда сконцентрирована сущность «Вишневого сада» Брука. Как в белом на белом Стрелера.

Это главная догадка Стрелера, ему первому открылись чеховские сценические указания: Любовь Андреевна заходит в первую очередь именно в «детскую». Ничто не изменилось, кажется, что движение приостановлено: *пространство балъзамизирует детство*. Оно вылезает отовсюду – к чему ни прикоснись. Любовь Андреевна подает кофе в кукольных чашечках, гладит парты, в то время как Гаев разглагольствует о возрасте шкафа. Шкаф распаивается – множество игрушек, мячей, игрушечная машинка вываливаются из него. Детство было спрятано в этом гробе, и кажется, что его забальзамированный труп ожил под действием речей Гаева. Детство вцепилось в хозяев имени мертвой хваткой. Все подходят к краю сцены, вглядываясь в сад, в темноту, в пустоту. Тогда же к прочим темам добавляется тема смерти: сидя за своей школьной партой, Любовь Андреевна вспоминает о том, как утонул сын Гриша. Детство слишком короткое и детство, продленное сверх меры: Любовь Андреевна – на пересечении этих двух линий. В первом акте Гаев тянет за веревочку игрушечный деревянный поезд; во втором – по сцене едет поезд механический, в то время как все размышляют о Вишнёвом саде, о будущем. Эти люди уменьшают реальность до миниатюрных размеров; мир для них не более чем игрушка. Перед отъездом, прежде чем уйти в «новую жизнь», Аня еще раз берется за куклы: Стрелер как будто говорит, что ее мечты родственны мечтам Любови Андреевны и Гаева. Детство – это их судьба, их бессознательное, их роскошь.

Брук полностью меняет чеховский ритм. Отставлены в сторону апатия и меланхолия, паузы и шепот – всё здесь происходит быстро, как будто люди устремляются к своему концу с какой-то лихорадочной беззаботностью. Для Брука «отсутствие витальности было бы предательством», поскольку в этих персонажах «по-прежнему живут желания»; он, таким образом, опровергает бытующее утверждение, согласно которому вырождению определенного класса соответствует вырождение человека.

В этом «Вишнёвом саде» есть движение, есть энергия, которая циркулирует от одного персонажа к другому и соединяет их всех. Быстрые связки, брошенные с силой слова –



кажется, что всё уносится одним потоком; финал вместо того, чтобы быть растянутым, исполнен в *presto*. Опьяненные скоростью, персонажи несутся к обрыву без страха и колебаний. Брук переносит на все произведение атмосферу третьего акта – *пира во время чумы*.

Подобная трактовка не позволяет остановиться на каком-то одном образе, повторить реплику. Говорит здесь общее движение. Его неистовство. Его головокружительное стремление к самоубийству. Это ускорение ритма объясняет, почему нигде так, как в этой постановке, мы не испытываем чувства освобождения в четвертом акте; Гаев и Любовь Андреевна чувствуют облегчение. Трагедии нельзя было избежать, они догадывались об этом, но они, по меньшей мере, отказались отсрочить ее приход. Они ждали ее танцуя.

Раневская Валентины Кортезе в постановке Стрелера – подчеркнуто нервная. Настроение у нее меняется каждое мгновение, она то дрожит, то плачет, то ерошит себе волосы. Тело, как голос, выражает эту невозможность остановиться на чем-то, эту чувствительность иглы электрокардиографа.

Кортезе – символ спектакля Стрелера. Ареструп – символ постановки Брука. В нем сосредоточены ее энергия и ритм. Лопахина Ареструпа отличает соединение эмоциональной незрелости и экономической трезвости; неуравновешенный и подвижный, он танцует, раздражается, кричит. Хотя Брук уходит от образов, требующих «вчитывания», один образ он все же предлагает – сущностный, основной: рассказывая о продаже имения, Лопахин падает вместе с одной из ширм, и зритель видит стоящих за ней всех членов семьи. Случайность и судьба соединяются в этом двойном падении.

В одном из очерков Фергюсон слышит в застывшем мире «Вишнёвого сада» далекое эхо Предчистилица, места между Чистилицем и Адом. Там, согласно Данте, находятся «нерадивые» – жившие без цели и направления, не грешники и не праведники, скитавшиеся до решающего момента призвания и прощения. Не из «нерадивых» ли Раневская, заканчивающая «Вишнёвый сад» молитвой? «О, мои грехи... Господи, господи, будь милостив..!»<sup>321</sup> Спектакль Стрелера отсылает к дантовскому миру неопределенного ожидания, детских игр, тешащих этих беспечных неизлечимо больных. Его Предчистилицу отвечает у Брука паника ожидания чумы. Умиравшему адажио – резкие прыжки самоубийственного *prestissimo*. Мы любим этих персонажей – мы можем смеяться над ними, но ни у Стрелера, ни у Брука комическое не влечет за собой жестокости – и оба спектакля приглашают нас задуматься над лучшим способом ухода. Медленное постепенное исчезание или неистовый спазм последнего праздника. Данте или Боккаччо. Вот что остается в памяти, и эти два «Вишневых сада» могут сопровождать нас всю жизнь.

1984 г.

*Перевод с французского Екатерины Калининой*

<sup>321</sup> На самом деле, как известно, монолог Раневской о грехах присутствует во втором действии пьесы, но при сценическом ее воплощении частичный его перенос или повтор могут усилить и драматизм финала спектакля. – *Прим. ред.*

## **У НАС В ГОСТЯХ – ВЕБ-ЖУРНАЛ «ЕВРОПЕЙСКАЯ АФИША» (ФРАНЦИЯ, ПАРИЖ)**

Его создатели и учредители, авторы многих материалов, появляющихся на электронных страницах, – Екатерина Богопольская и Виктор Игнатов, так определяют творческие цели своего интернет-издания <http://www.afficha.info>: «“Афиша” – единственное в своем роде информационное пространство для русских людей, живущих в разных странах и интересующихся европейской культурой. Можно сказать, что это сайт для тех, кто любит Европу в себе, а не себя в Европе».

Ниже мы предлагаем вниманию читателей подборку материалов о текущей жизни русской классики на сценических подмостках Европы, а также отклик на новый французский фильм о жизни Чехова. – *Ред.*

## **РУССКАЯ КЛАССИКА В ЕВРОПЕЙСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ПУШКИН, ГОРЬКИЙ, ЧЕХОВ**

**Виктор Игнатов**

### **Мечты Ноймайера о пушкинской Татьяне Гамбург, Германия**

Благодаря сотрудничеству Гамбургского балета с Московским музыкальным театром имени Станиславского и Немировича-Данченко, в Гамбургской государственной опере в середине июня 2014 года состоялась мировая премьера балета «Татьяна» по роману Пушкина «Евгений Онегин». Двухактный спектакль поставил выдающийся хореограф Джон Ноймайер, музыку написала необычайно одаренная Лера Ауэрбах. Главные партии превосходно исполнили Элен Буше (Татьяна) и Эдвин Ревазов (Онегин). Гамбургский филармонический оркестр возглавил Симон Хеввет.

Мировая премьера «Татьяны» открыла программу 40.Hamburger Ballett-Tage, ежегодного фестиваля, который в данном сезоне был посвящен 40-летию Гамбургского балета под руководством Джона Ноймайера. В день премьерного показа балета «Татьяна», 29 июня, огромный зрительный зал Гамбургской государственной оперы был предельно заполнен красиво одетой публикой, приехавшей из разных стран. В театре царил особая атмосфера – предвкушения праздника танца. Скажу сразу – предчувствия широкой публики полностью оправдались, как и ожидания взыскательных балетоманов. Однако, не скрою, все-таки были смутные волнения и даже некоторые сомнения в успешности этого смелого и амбициозного проекта.

Пушкинский роман «Евгений Онегин» чрезвычайно сложен для постановки на театральной сцене, так как, прежде всего, нужно творчески соответствовать этому гениальному произведению. То же можно сказать и об опере Чайковского, которая часто не получает адекватное сценическое воплощение. В балетном театре почти полвека регулярно показывают «Онегина» (1965) в постановке Джона Кранко, выдающегося английского хореографа. В частности, в нынешнем сезоне балет «Онегин» шел в Парижской опере, Большом театре России и Гамбургской государственной опере. В 2015 году Гамбургский балет показал его почти одновременно с «Татьяной».

Балет «Онегин» мне довелось видеть много раз в разных театрах мира, но после каждого просмотра возникало досадное разочарование, несмотря на замечательный состав исполнителей. Причиной было то, что Кранко выбрал для своего «Онегина» драматургически рыхлую музыкальную композицию, которую составили из разных сочинений Чайковского: как оркестровых («Франческа да Римини», «Ромео и Джульетта»), так и фортепианных («Времена года»). Композицию аранжировал и оркестровал Курт-Хенц Стользе. Недостаточно яркая и сильная партитура балета не позволила Кранко сполна проявить свой талант хореографа и создать спектакль, достойный уровня пушкинского шедевра.

Теперь за то же великое произведение русского поэта взялся Ноймаейр, прославленный хореограф, удостоенный многих наград. Среди них есть международный приз «Venois de la Danse», который был вручен ему за «жизнь в искусстве» на церемонии в Большом театре России в Москве в 1992 году. Ноймаейр был танцовщиком Штутгартского балета, когда там родился «Онегин» Кранко. Видимо, понимая причины не вполне успешной постановки того спектакля, Ноймаейр принял мудрое решение – полностью отказавшись от сочинений Чайковского, он создал балет на новую музыку, специально для него написанную. Свою давнюю мечту постановки балета по роману Пушкина «Евгений Онегин» Ноймаейр поведал молодой и талантливой Лере Ауэрбах, которая получила широкую известность как композитор, пианист, поэт и уже обращалась к русской литературной классике в опере «Гоголь».

Л. Ауэрбах (р. 1973, Челябинск), переехав с родителями из России в Нью-Йорк, обучалась в знаменитой Джулиардской школе (фортепиано и композиция). В 1996 году Международное общество пушкинистов присвоило ей звание «Поэт года русского зарубежья». Лера является автором 103-х музыкальных произведений. На её «24 прелюдии для скрипки и фортепиано» Ноймаейр поставил балет «Préludes CV» (2003). Первой совместной работой Ауэрбах и Ноймаейера стал балет «Русалочка» (по сказке Андерсена): он был поставлен в разных музыкальных версиях в Копенгагене (2005), Гамбурге (2007) и Москве (2012). Теперь осуществилось второе и в высшей степени успешное творческое сотрудничество композитора и хореографа.

После премьеры «Татьяны» Лера рассказала мне, как начиналась работа над созданием этого балета. Семь лет тому назад Ноймаейр был на концерте Ауэрбах, после которого предложил ей написать музыку для его балета. Лера сразу же согласилась, ведь Пушкин один из самых любимых её поэтов. Вскоре появились первые наброски, однако, в Гамбургской государственной опере решение о постановке балета было принято только два года тому назад. С этого времени Лера начала интенсивно работать над партитурой, сочиняя музыку в соответствии с текстом романа Пушкина и в тесном сотрудничестве с Ноймаейром, по желанию которого что-то изменяла и дополняла. В результате плодотворной работы родилось богатейшее и масштабное произведение. Балет идет почти три часа с одним антрактом. Лера сочинила прекрасную танцевальную

музыку, насыщенную возвышенной пушкинской поэзией и одновременно утонченной чеховской духовностью. Чарующие музыкальные гармонии и дивная колористическая палитра, в которых ощущается влияние музыки Шнитке, передают богатства духовного мира персонажей, их глубокие чувства и сложные переживания. Важно, что Лера это сделала чрезвычайно изящно и тонко, точно и образно. В музыке часто можно услышать именно то интимное и сокровенное, что показать сценически совершенно невозможно. Скажу откровенно, Ноймайеру явно повезло с выбором композитора. Лера сумела необычайно умно и профессионально, а также с высокой ответственностью и безмерной влюбленностью в роман сочинить адекватную ему музыку. Хореограф мечтал поставить балет «Евгений Онегин», но, возможно, чтобы не было путаницы со спектаклями на музыку Чайковского, решил назвать свой балет «Татьяна», сосредоточив его действие на героине пушкинского романа. Однако, в новом спектакле Ноймайера все-таки доминирует образ Онегина.

### **Краткое содержание балета «Татьяна»**

Акт первый

Пролог – Сны в тени дуэли

Онегина преследуют воспоминания дуэли, в которой он убил Ленского. Зарецкий, символ неизбежности судьбы, напоминает о дуэли. Ленский, вдохновленный Ольгой, сочиняет музыку. В сельской местности живет Татьяна, она увлечена чтением романов и окружена их романтическими персонажами.

Сцена 1 – День Онегина

Камердинер Гийо входит в спальню Онегина с приглашениями на этот день. Гуляя в парке, Онегин встречает красивую женщину, позже он видит её на балу, потом в театре, где дают балет «Клеопатра» со знаменитой Истоминой в главной роли. Вернувшись домой, Онегин получает известие о кончине дяди. Унаследовав его имущество, Онегин уезжает в деревню.

Сцена 2 – Ленский и Онегин в деревне

Элегантный и эксцентричный внешний вид Онегина возбуждает интерес к нему у местных жителей. Онегин знакомится с Ленским, они становятся друзьями. Онегин пленен страстью Ленского к музыке.

Сцена 3 – В доме Лариной

Ленский приводит своего нового друга в дом Лариной. Онегин встречает Татьяну, она влюбляется в него. Няня Филиппьевна пытается успокоить взволнованную Татьяну.

Сцена 4 – Письмо Татьяны

Татьяна пишет любовное письмо. Прежде чем отправиться спать, она отправляет письмо Онегину.

Сцена 5 – Сон Татьяны

Татьяне снится красивый зимний пейзаж. Её преследует медведь, она в страхе, но он к ней дружелюбен. Как вампир, является Онегин с группой страшных монстров. Татьяна одновременно увлечена и охвачена ужасом. Появляются молодожены – Ленский и Ольга. Вампир закалывает Ленского.

Сцена 6 – Именины Татьяны

Татьяна просыпается в день своих именин. Приходит Онегин, дарит ей книгу. Он читает нотации за нескромность Татьяны и отвергает её любовь, позже флиртует с Ольгой. Ленский пылко ревнует и оскорбляет Онегина.

### Сцена 7 – Дуэль

Татьяна вспоминает дуэль. Зарецкий заставляет соперников довести дуэль до трагического финала. Дуэлянты стреляют, Ленский падает. Персонажи романов, которыми заворожена Татьяна, разрушают её мечты.

### Акт второй

#### Интерлюдия

Онегин все время мечется, он ищет смысл жизни. Тень друга Ленского преследует его. Татьяна приходит в пустой дом Онегина. Она зачарована его книгами. Ольга выходит замуж за красивого офицера.

### Сцена 8 – Бал в Санкт-Петербурге

Год спустя после дуэли Онегина и Ленского Татьяна вышла замуж за богатого князя. Во время бала в Санкт-Петербурге она неожиданно встречает Онегина, он страстно влюбляется в неё. Татьяна вспоминает свою прежнюю жизнь в деревне: в её видениях являются Онегин, о котором она мечтала, и покойная няня Филиппьевна.

### Сцена 9 – Письмо Онегина

Вдохновленный воспоминаниями о своем друге Ленском, Онегин пишет страстные письма Татьяне.

### Сцена 10 – Последняя встреча

Татьяна, все еще влюбленная в Онегина, читает его письма. Онегин приходит к Татьяне. Она признается ему в своей любви, но гонит прочь.

## **Хореографические и театральные аспекты спектакля**

Важнейшая проблема любого хореографа состоит в том, чтобы найти точные и яркие пластические средства для образного воплощения музыки в танец и театрального показа сюжетной истории, глубокого развития ее драматургии. Ноймайер сумел все это успешно осуществить в балете «Татьяна». Характерной чертой его творчества является способность передать содержание балета действенным танцем, раскрыть характеры персонажей средствами хореографической драматургии. В этой постановке высшее проявление получил также исключительно яркий режиссерский талант Ноймайера. Согласно его режиссерской концепции, действие пушкинского романа осовременено и обращено в мечты и сновидения: грани между прошлым и настоящим, реальностью и мечтами искусно размыты. Следуя избранной концепции, Ноймайер создал драматургически сложный, насыщенный спектакль, который завораживает красотой духовного мира Татьяны. Сценическое действие развивается, как мираж, чему способствуют причудливые декорации и художественное освещение. Сценографию составляют небольшие угловые фрагменты жилых интерьеров, в которых находятся ключевые элементы, обозначающие место действия каждой сцены. Это, например, большое окно в комнате Татьяны; сидя на его подоконнике, она часто мечтает. В комнате Онегина стоит только кушетка, возле которой он пишет письма Татьяне. Для первой встречи Татьяны и Онегина в глубине сцены устанавливают сразу три угловых фрагмента. Важным аспектом сценографии спектакля является смена угловых фрагментов. Ноймайер интересно придумал и реализовал оригинальный способ: угловые фрагменты перемещают по сцене артисты, одетые в черные строгие костюмы пушкинской эпохи, но не в цилиндрах, а в картузах. Артисты движутся очень медленно и галантно, как бы в сновидении. Атмосферу сновидений в значительной степени формирует непрерывное задымление сцены и его интимное ос-



вещение, а также живописный задник с видом заснеженной березовой рощи в мареве голубого тумана. Конечно, в разных сценах появляются также знаменитая пушкинская белая скамейка, стволы берез, хрустальные люстры и другие аксессуары.

Балет Ноймайера «Татьяна» является «совокупным произведением искусства»: в нем хореография, инсценировка, декорации и костюмы созданы рукой одного мастера. Ноймайер поставил «Татьяну» как драмбалет, следуя своему либретто и интерпретируя его средствами современной лексики. Хореография искусно соткана из танцевальных зарисовок и мягких колористических полутонов, что вызывает ощущение причудливых сновидений. Балет украшают сюжетно обоснованные дуэты, психологически выверенные поединки и лирически страстные па-де-де. В спектакле органично сочетаются классические па на балетных пуантах и танцевальные движения на босых ступнях. Прекрасно выстроенные хореографические картины предельно выразительны: прежде всего, они отражают духовный мир персонажей и сложные их взаимоотношения. Все танцевальные сцены балета разработаны необычайно подробно и тщательно, с обилием впечатляющих нюансов и новаций. Сложный, напряженный и большой спектакль смотрится с неослабевающим интересом и на одном дыхании. Правда, излишняя детализировка и длительность некоторых мизансцен, как и главных дуэтов, порой создают тягучее впечатление затяжки. Но спектакль развивается по возрастающей и достигает апогея в финале: большое и страстное па-де-де героев завершается их разрывом; в оркестре возникает длительная пауза, в наступившей гробовой тишине Татьяна пылко целует Онегина и прогоняет его. На авансцену опускают заставку с заснеженной березовой рощей, сквозь которую светится уголок комнаты Татьяны; она безнадежно смотрит в бесконечную даль...

Большой, красивый и поэтический балет характеризует визуальная эклектичность: она исходит, главным образом, от сценических костюмов, но все же не нарушает целостности спектакля. Застенчивая Татьяна мечтательно парит в белых воздушных платьях. Выбритый наголо Онегин, как современный денди и вампир, шеголяет в модных элегантных костюмах, сверкая крепким обнаженным торсом. В деревне герой появляется в цветастом экстравагантном пиджаке, вызывая огромный интерес у местных жителей, скромно одетых на советский манер послевоенного периода. Но на балу в Санкт-Петербурге высокочтимые гости впечатляют имперскими нарядами. Ленский выглядит как сегодняшний студент: он облачен в обычные джинсы и ковбойку. Образ секунданта Зарецкого, олицетворяющего злое роковое трагическое судьбы, воплощают два высоких артиста в длинных черных рясах. Эта слитная пара с неизменным пистолетным ящиком предваряет своим появлением каждый акт, напоминая не то смертоносные тени, не то явление духов зла. Судьбу Татьяны олицетворяют дамы в белых изысканных платьях с огромными вуалевыми шлейфами, вызывающими ассоциации с тем коварным длинным шарфом, который когда-то погубил Айседору Дункан. В романтических белоснежных нарядах не раз являются Татьяне три пары героев из любимых ею романов.

Балеты Ноймаейра требуют от исполнителей органичного сочетания танцевального и артистического мастерства. Это качество замечательно продемонстрировали как солисты труппы, так и артисты кордебалета. Образ мечтательной Татьяны превосходно воплотила необычайно хрупкая и нежная французская балерина Элен Буше (танцует в труппе уже 15 лет). Она пленяла не только совершенной техникой танца, но и утонченной трактовкой внутреннего мира героини. Роль Онегина исполнил высокий и статный украинский танцовщик Эдвин Реватов (в труппе уже 10 лет). Он впечатлял широтой и экспрессией танца, а также ярким артистизмом. Образ Ленского блистательно воплотил

украинский танцовщик Александр Труш. Поразительно динамичный и энергичный, он восхищал каскадами высоких прыжков, виртуозной танцевальной техникой и незаурядным артистическим мастерством. Большое впечатление произвели танцовщики Саша Рива и Марк Юбет: они великолепно исполнили пластичный и гибкий дуэт, воплощавший в образе секунданта Зарецкого зловещий рок судьбы. В роли веселой и озорной Ольги замечательно выступила Лесли Хейманн. Важнейший вклад в успех премьеры балета внес Гамбургский филармонический оркестр под управлением молодого и одаренного дирижера Симона Хеввета. На протяжении всего спектакля ощущалась влюбленность оркестрантов в партитуру Ауэрбах, а потому её музыка прозвучала вдохновенно и проникновенно, красочно и образно. Гамбургская премьера балета завершилась долгими овациями.

P. S. Осенью того же года на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко состоялась московская премьера «Татьяны», ставшая одним из главных событий столичного сезона и вызвавшая жаркие дискуссии как среди критиков, так и среди балетоманов. – *Ред.*

## Ностальгическая красота Париж, Франция

В Комеди-Франсез Жерар Десарт поставил «Дачников» Максима Горького в сценической версии Бото Штрауса / Петера Штайна 1974 года. Изысканно-красивая декорация художника Лючио Фанти, великолепные актерские работы, настоящая ансамблевая игра, несмотря на довольно традиционный театральный стиль постановки, – спектакль Десарта завораживает. Комеди-Франсез еще раз доказывает, что именно он и есть первый – лучший театр Франции.

Когда под звуки рояля открывается красный занавес, на сцене сквозь пелену розовой дымки проступают фигуры дачников – мужчин и женщин в костюмах начала XX века (художник по костюмам – Дельфин Бруар). Да, спектакль костюмный, и этого свойства тут не стыдятся: театр не без ностальгии погружает нас в зачарованный мир дореволюционной России. Действие пьесы происходит в течение двух суток в единой декорации посреди березового леса – так же, как когда-то в «Шаубюне»: мизансцены во многом повторяют тот старый знаменитый берлинский спектакль, для которого и была создана сценическая версия Штрауса-Штайна. И так же, как в «Шаубюне», на сцене Комеди-Франсез присутствует большой самовар – вещь давно утраченная в постановках русской классики во Франции... Но здесь это не столько примета чисто русского быта, сколько символический атрибут старой ушедшей жизни – по жанру «Дачники» Жерара Десарта скорее элегия. Чему в немалой степени способствует фантазмагорическая сценография Лючио Фанти, известного парижского художника «Нарративного фигуриativa», последние десятилетия много работающего для театра. Именно в типичной для Фанти манере реалистические фигуры персонажей, как бы утопающие в тумане, обретают свойства видения, миража.

Дачная мебель на сцене, как и костюмы, принадлежит началу XX века, но с маленьким колористическим сдвигом: все, от пианино до садовых скамеек, да и сам планшет сцены – цвета фуксии. Столь важная в пьесе тема театра, «ряженных» по жизни трансформируется в мерцающий мотив элегантного и рафинированного карнавала, апофеоз которого – дачники в венецианских масках, замирающие на мгновение на сцене любительского театра: финал второго действия, красный занавес. В вечерних сценах на заднике вырисовывается фантастически яркая, феерическая картина звездного неба, напоминающая карту звездочета.

«Дачники» в обработке Бото Штрауса и Петера Штайна – не совсем горьковская пьеса. Не случайно, Комеди-Франсез заново собирала свой Лекторский совет, чтобы включить ее в репертуар, хотя до этого «Дачники» уже ставились в 1983 году Жаком Лассалем. Как говорил сам Штайн, «...мы попросту переставили сцены в хронологическом порядке и 40 процентов текста дописали сами». «Самое смешное в этой истории заключалось в том, – добавил он, – что никто не заметил подмены целого ряда сцен в пьесе. <...> Убедительное подтверждение моих слов – тот факт, что “Дачники” в нашей со Штраусом редакции до сих пор идут на сценах немецких театров. Пьеса от этого только выиграла»<sup>322</sup>. Жанр пьесы обозначен у Горького как «сцены». В «Шаубю-

<sup>322</sup> Цит. по: *Колязин В. Ф.* Петер Штайн. Судьба одного театра. Диалоги о Шаубюне. М.: Издательство «Дорошев: РОССПЕН», 2012. С. 232.

не» отталкивались от этого определения. Сцены действительно перетасовали, причем их понимали скорее как «сценки между персонажами», которые монтируются между собой и все вместе входят в общую большую картину жизни. Поэтому все персонажи постоянно присутствуют на подмостках, после окончания своего эпизода просто уходят куда-то в сторону или исчезают в глубине, за березами. Красный занавес и мощные музыкальные аккорды разбивают, подобно монтажным стыкам, общее течение сцен из жизни дачников. В сценографии «Дачников» Петера Штайна березки были самые что ни на есть реалистические.

Лючио Фанти играет с устоявшимися образами того легендарного спектакля: стволы деревьев на сцене Комеди-Франсез стилизованы, и при ближайшем рассмотрении оказываются как бы состоящими из человеческих лиц. Это явная отсылка к «Вишневому саду»: «...неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...» [С XIII, 227]. Здесь это живое присутствие тех, кто остался за кадром дачного оазиса, – страна? народ? Влияние Чехова вообще очень ощутимо и, прежде всего, в создании атмосферы, настроения. Десарт – легендарный актер Патриса Шеро. Перейдя к режиссуре, он сохранил умение и вкус к работе с актерами. Все актерские работы нюансированы и психологически тонко выстроены. Настоящий хоральный спектакль. Но главная роль отводится женщинам. Им отданы все симпатии театра: за ними – внутренняя свобода, ум, тонкость, неудовлетворенность прозябанием без цели и жажда лучшей жизни. Дачники в горьковском понимании (то есть самодовольные обыватели) здесь в основном мужчины. Естественно, за исключением Власа. Но сюда же, в стан неуспокоенных, добавили и богатого купца Семена Семеновича Двоеточие, который под влиянием Марии Львовны отдает свои миллионы на создание гимназий: соавторы этой сценической версии образ расширили и укрупнили, дополнив чертами ярких персонажей предпринимателей и купцов, типа горьковского же Егора Булычова.

К поэтическому таланту Калерии отнеслись со всем серьезом. Вместо слегка карикатурной декадентки – сложная тонкая творческая личность, немного не от мира сего, не утратившая наивности детства: чудесная Калерия Анн Кесслер музицирует, сочиняет стихи, рисует на пленэре. И как-то очень трогательно не расстается со смешной тряпичной куклой. В общем, вызывает море симпатий. Варвара Сильвии Берже – статная красавица, гордая, значительная. Ей близка только более зазывно женственная и легкомысленная Юлия Селин Сами. В пьесе Марии Львовне, главной носительнице революционных идей, 37 лет, она значительно старше всех остальных женщин; здесь Мария Львовна Клотильда де Безе молодая, такая же, как Варвара и Юлия, и еще вполне по-женски притягательная. (В этом раскладе ее взрослая дочка Соня оказывается не нужна.) Так что ее история с Власом – настоящая страсть, страсть взаимная, а не игры в любовь. На этот счет Десарт не оставляет никаких сомнений: в короткой сцене вечернего свидания, которое часто трактуется как робкие попытки ухаживания, Влас и Мария Львовна жадно целуются. Так что жертва ее – отказ от Власа – в самом деле жертва. В роли Власа – невероятно обаятельный Лоик Корбери. Инженер Суслов в сочном, ярком исполнении Тьерри Ансиса – пьяница, широкая натура, прожигатель жизни, но и человек страдающий: любовь к Юлии для него, как крест, театр явно ему сочувствует. Апологетом обывательских ценностей, средоточием всего пошлого в спектакле становится Басов в исполнении Эрве Пьера. Не вызывает симпатий и писатель Шалимов: здесь он явный графоман. А над Рюминым (Александр Павлофф) с его патетическими страданиями театр откровенно смеется. Хотя любовная тема выдвинута на первый план, театр не

отказывается от социального меседжа – в финале Влас, Варвара, Мария Львовна и Ка-  
лория уходят вместе с Двоеточием строить новую жизнь, общественно-полезное дело.  
Впервые не удаляются в марево за березами, а направляются прямо в зрительный зал.

Французские журналисты нашли неожиданное сходство с нашим временем: «Пьеса  
Горького прекрасно созвучна оторванности наших современных политических элит, ко-  
торые предпочитают держаться за свое положение вместо реальных действий, и таким  
образом народ начинает понимать, что они больше не слышат его, и соответственно не  
могут представлять его интересы» (Public Art).



## Чехов после Беккета Мадрид, Испания

*От нашего корреспондента в Мадриде – очень неожиданный спектакль режиссера Карлеса Альфаро «Мы были тремя сестрами» (“Éramos tres hermanas” – El Teatro de La Abadía). Вариация на тему Чехова, написанная известным испанским драматургом Хосе Санчесом Синистерой, предполагает, что роли трех сестер играют семидесятилетние актрисы.*

О чем сегодня нам говорят персонажи Чехова? В чем они для нас знаковые? Какой смысл обретают все вопросы, которые они нам задают, в сегодняшнем мире, после всех катастроф, войн и исчезновения утопий? Вот несколько тем, которые испанский драматург Хосе Санчес Синистера переложил «на музыку» в своей версии «Трёх сестёр». Версии, которой дирижирует рукой мастера режиссер Карлес Альфаро и которую исполнили три виртуозные актрисы – Джульетта Серано, Мариана Кордеро, Мамен Гарсия. Версия «Трёх сестёр», предложенная Хосе Санчесом, ни в коей мере не может рассматриваться как предательство или сужение смысла, даже если сам драматург считает ее «резким хирургическим вмешательством, сводящим действующих лиц к необходимому минимуму, вырезающим целые сцены, диалоги, темы и подтексты, которые пересекают микрокосм, одновременно хрупкий и филигранный, чеховской пьесы». В процессе сокращений, конденсации материала пьесы, сконцентрированной теперь на персонажах трех сестер, Хосе Санчес добавляет им реплики других персонажей, которые исчезли, отрывки из дидактических, цитаты из самого Чехова и из рецензий на пьесу. Короче, в этих «вариациях Гольдберга» на тему «Трёх сестёр» он воспроизводит отражение пьесы одновременно через контекст взглядов самого автора на свое произведение и взгляда, которым мы, читатели, смотрим на пьесу, на ее персонажей и неблагоприятие их жизни столетие спустя. Почему они так хотят вырваться из мира, в котором живут? О каком мире они мечтают? В чем видят смысл жизни? Не кажется ли она им безнадежно абсурдной? Не выдают ли вопросы, которыми они себя мучают, глубокое отчаяние, не есть ли проявление экзистенциальной тоски искусственная необходимость вцепиться в надежду об очень далеком будущем, когда человечество станет лучше или, по крайней мере, в близкой перспективе, в бегство отсюда, хотя бы в Москву?..

«Это часто напоминает диалоги глухих, – говорит Хосе Санчес Синистера, – монологи, которые падают в пустоту, остановившееся время, которое тормозит драматическое действие, ощущение хоральности, паузы, – все это симптомы больного общества и стерильного общения, приводящие к диагнозу: перед нами группа людей в состоянии выпадения из истории. Как три сестры, которые кажутся выпавшими из времени и вынуждены все время мысленно возвращаться в прошлое. Может быть для того, чтобы понять, ради чего мы живем, ради чего страдаем?» Все те вопросы, которыми задается в своих пьесах Беккет.

Для Ольги, Маши и Ирины, не способных жить в настоящем, прошлое парадоксальным образом превращается в единственно возможное для них будущее. Именно поэтому на роли трех сестер как автор в своем тексте, так и режиссер спектакля предлагают семидесятилетних актрис, за плечами которых длинная прожитая жизнь, и они в извест-

ном смысле здесь – зрительницы собственной жизни. Эта своеобразная дистанция заявлена как в самом тексте Санчеса, своего рода «лабиринте памяти», так и в постановке Карлеса Альфаро, который превращает его в «лабиринт голосов и пауз». Мизансцена по своей структуре напоминает музыкальную партитуру, в которой «tempo», «crescendo», почти хореографическая выстроенность пластики, все организовано по принципу *da capo al fine*, повторяемости, чтобы закончиться, как заклинанием, призывом «В Москву!», который сначала произносит одна героиня, потом все вместе поют хором, аккомпанируя себе на пианино. «В Москву!» поется на разный манер, например, в форме джазовой импровизации «I want to go to Moscow» или на мотив известной французской песенки «Que reste-t-il de nos amours». Ирония, ностальгия, смешанная с юмором, принцип отстранения ничего не отнимают у драмы, напротив, заставляют еще сильнее почувствовать трагизм судьбы трех этих женщин.

Спектакль играют на прямоугольнике сцены, расположенной бифронтально. Вся сценография сводится к роялю, трем стульям и двум креслам, типичному пространству и времени театра, между иллюзией и реальностью, времени прошлой жизни, к которой без конца возвращаются и от которой невозможно оторвать себя. Карлес Альфаро прекрасно передает эту театрализацию прошлой жизни, например, в финале, через повторение одного и того же эпизода, как если бы это была театральная репетиция, или заставляя актрис время от времени играть по книге. Способ обозначить дистанцию, открыто заявить театральность и включить сценическое действие в перспективу самой чеховской пьесы, как она была написана автором. Вневременные костюмы, с некоторыми деталями, отсылающими к эпохе Чехова, полностью соответствуют режиссерской трактовке.

Великолепная игра трех актрис, которые существуют между экспрессивностью и иронической отстраненностью, между субъективностью и взглядом на происходящее как бы извне. Очень удачный спектакль, который предлагает нам квинтэссенцию пьесы и всего чеховского мира. Мира, который нам так странно близок.

*Перевод Екатерины Богопольской*

## «Платонов», между Мулен де ла Галетт и Пиной Бауш Ванв (Бретань) / Париж, Франция

Поражает свобода, с которой совсем еще молодой режиссер, Бенжамен Поре, распорядился классическим текстом. При всей избыточности, свойственной трактовке Поре и его актеров-единомышленников из театральной компании «La Musicienne du silence», новый «Платонов» французского театра – невероятно притягательное и яркое режиссерское высказывание.

С легкой руки Жана Вилара (1956, «Ce fou de Platonov»), первая неоконченная пьеса Чехова «Пьеса без названия» («Безотцовщина») прочно заняла свое место на французской сцене. Статус неоконченной пьесы словно даёт режиссёрам карт-бланш: каждый волен нафантазировать собственный сценический вариант на основе восьмичасового действия. Спектакль Бенжамена Поре длится четыре с половиной часа вместе с антрактом. Режиссёру всего двадцать семь лет. Впрочем, столько же, сколько учителю Платонову. Здесь вообще многое совпадает, как будто Поре увидел в персонажах Чехова самого себя и своё поколение. Спектакль был поставлен в 2012 году в театре города Ванв (Бретань), а зимой 2014 «Платонов» был приглашён Люком Бонди на самую престижную сцену Парижа – в Одеон-театр Европы. Поре работает с молодыми актерами-единомышленниками из компании «Музыкантша тишины» (Musicienne du silence), многие из которых, как и он, выпускники Парижской театральной школы «Cours Florent». Поражала свобода, с которой совсем ещё юный режиссёр распорядился классическим текстом (даже если вспомнить, что Чехов тоже был совсем юным в период написания пьесы).

Текст перемонтирован и сокращён (перевод Франсуаз Морван и Андре Марковича). Добавлен длинный монолог Платонова про отца из черновых вариантов, который стал своего рода эпиграфом ко всему спектаклю. Актёр произносит его, смело повернувшись спиной к зрительному залу: «Я не люблю этого ~ русского негодяя! / Тяжело вспоминать...<...> Его болезнь, смерть, кредиторы, продажа имения... и ко всему этому прибавьте ещё нашу вражду... Ужасно!.. Смерть была скверная, нечеловеческая... Умирал человек, как только может умирать развратник до мозга костей, богач при жизни, нищий при смерти...<...> Я имел несчастье присутствовать при его кончине» [С XI, 336]. Поре объясняет эту вставку желанием с самого начала приобщиться к истокам «болезни Платонова», сделавшей его человеком сломанным, неспособным к деятельной жизни.

Первое и второе действия вынесены на пленэр. (Режиссёр ещё и сценограф спектакля). Первый акт – сад. Сцена засыпана настоящей землёй. На заднем плане маленькие деревья, напоминающие оливки. Белая ажурная садовая мебель. Стол со стульями – в глубине сцены, сбоку еще сброшенные в кучу стулья. Открытый рояль. Белые рубашки, канотье, яркие платья женщин, туфли на каблуках. В воздухе разлита атмосфера праздного ничегонеделанья. С правой и левой стороны сцены приготовлены столы с кушаньями. Не бутафорскими. Пространство, открытое в глубину. Никаких пауз – ритм действия закручен, как в фильмах-экшн. И все персонажи очень молодые. Бесшабашные. Вторая сцена – праздник. Столики расставляют на сцене, застилают белыми скатертями. Появляется танцующая между столиками толпа. Дамы с цветочками в руках, с завязанными глазами или в масках итальянского карнавала. Все в черных платьях. Мужчины в черных костюмах и белых рубашках. Гости рассаживаются за столиками.

Слуги в смокинге с бабочкой разносят блюда. Сильно пахнет едой, правда столовской. (На пресс-конференции Поре говорил, что едят все по-настоящему). Чисто французский праздник, ярмарочное гулянье, напоминает бал в Мулен де ла Галетт, как на картине Ренуара 1876 года, современнице чеховской пьесы (1878), – танцевальный зал в саду, где по кругу расставлены лавки и столики. Но есть что-то и от знаменитого «Кафе Мюллер» Пины Бауш, где в пространстве танца между столиками складывались и разбивались человеческие жизни.

Ощущение шального праздника, к лицу которому оказывается (совершенно неожиданно для Чехова) и удалая песенка из «Бриллиантовой руки» – «А нам все равно», которую начинает Трилецкий и подхватывают все остальные.

Действие строится по кинематографическому принципу. Вся сцена как будто снята единым дублем. А в него врезаны крупные планы, выхватывающие диалоги персонажей за тем или иным столиком, – так перекомпанованы почти все двойные сцены (явления) 2-го акта. Кто-то подсаживается к роялю, наигрывает мелодию. Конфетти. Все веселятся. «Языческий праздник без конца и края, который дарит иллюзию общности», – объясняет свою задумку Поре. (В этой сцене участвуют 35 человек, в том числе 20 человек – студенческая массовка, но все выстроено безукоризненно).

Поре начал спектакль с показа героев с парадной, праздничной стороны, а дальше выворачивает действие наизнанку, глазами внутрь. Праздник здесь выступает контрапунктом к следующим сценам, открывающим нам внутренние противоречия Платонова.

Платонова играет Жозеф Фурез. Немного слащавый красавчик. Уездный Дон-Жуан, больше самец, чем романтический герой или лишний человек. В каком-то смысле Трилецкий и Войницева, которые здесь очень внешне на него похожи, – двойники Платонова, только менее харизматичные, менее привлекательные, что ли.

Встреча с Софьей обычно трактуется как внутренний слом героя, неожиданно обрушившееся на него понимание того, что жизнь пропала. Этого в спектакле Поре нет. Больше всего искажена, как-то скомкана именно роль Софьи – она здесь только ещё одна дама, льнущая к Платонову, причём самая из всех банальная. (Это впечатление усиливается ещё и чудовищной актёрской беспомощностью Софи Дюмон). Нет слома, нет и темы несостоявшегося человека, подававшего большие надежды в молодости, но растратившего свою силу по мелочам. «Платонов – антигерой, и его единственное отличие от других в том, что он всего лишь делает попытку быть честным», – говорит режиссёр. Но в эту попытку Жозеф Фурез вкладывает так много подлинного страдания, что не симпатизировать ему невозможно.

Саша Маши Дюссар – красивая, полная достоинства, никак не простушка. Скорее играет эту роль «простушки» из отчаянной, беззаветной любви к мужу. Но понимает-то его на самом деле только генеральша. Бесшабашная, распушенная и утончённая Анна Петровна Эльзы Грана ближе всех Платонову. Два полюса спектакля – Платонов и Войницева. Именно с ней, в ее присутствии он ещё способен на душевные порывы. Но разъедающая Платонова экзистенциальная тоска в конце концов словно лишает его силы совершить поступок, любой, он – как юла, которую каждый вертит, как хочет, но, впрочем, все – бестолку.

Замечательный Осип Арно Шаррена – бандит с большой дороги здесь самый нежный, самый верный служитель красоты, по-своему рыцарь без страха и упрека.

Иногда избыточность юношеской пьесы Чехова накладывается на избыточность юношеского спектакля Поре – все хочется вмести. Так намёк Войницева о том, что ему хотелось бы сыграть вместе с женой шекспировского «Гамлета», Поре реализует

дословно: в интермеццо, помещенном перед второй картиной второго действия, супруги разыгрывают диалог между Гамлетом и Офелией. А этот последний плавно переходит в сцену, когда Войницева представляет себя двойником Платонова и проигрывает с Софьей сцену объяснения из предыдущего действия.

Ночная сцена на просеке очень красиво придумана визуально – в туманной дымке возникает «лес» из множества деревянных качелей, подвешенных к колосникам. Чем дальше, тем кажется больше пространство сужается. Третье действие происходит в совсем узкой выгородке посреди обшарпанных стен. Меняется само пространство игры – простор первых сцен упирается в тупик, здесь нет воздуха.

Значимая деталь – ободранная старая ванная с водой. Тут наш герой охлаждается от запоя, сюда затаскивает жену, в этой же ванне долго и страшно будет убивать его Осип – но убить не успеет из-за появления Саши. Платонов в течение почти всей сцены совершенно голый. Но в этом нет ничего эпатажного – только ещё ярче, страстнее проявляется его мужская самость и абсолютная человеческая убогость.

На всей постановке Поре угадывается печать знаменитого Авиньонского спектакля Эрика Лакаскада. (Жозеф Фурез признался мне после премьеры, что мальчиком видел того «Платонова» и он оказался решающим в определении его жизненного пути.) Особенно заметно это цитирование в третьем акте, когда появляются опять пустые бутылки с подсветкой, образующие своего рода дьявольский пояс вокруг героя.

В четвёртом акте мы видим гостиную барского дома с изысканной обстановкой, опускаются хрустальные люстры. Явно усилена переключка с «Вишнёвым садом», особенно после того, как Венгерович приходит вместо Бугрова сообщить, что он купил имение Войницева. (В порезанном тексте оказались сильно выпячены Венгеровичи, отец и сын: все-таки у Чехова предприниматель-еврей выступает в паре с русским купцом Бугровым, они – два сапога пара, оба пройдохи и хищники. С исчезновением из пьесы Бугрова чеховская критика социального явления вдруг обернулась критикой определенного национального типа, что явно не одно и то же.)

Платонов в последней сцене – немощный, сгорбленный, почти старик. Как будто жизнь из него ушла ещё до фатального выстрела.

Выстрел Софьи – это финал. Жирная точка. Никто здесь Платонова оплакивать не будет.

«Мы пытались увидеть историю Платонова без эмпатии, без морали. Как зеркало нашей собственной пустоты», – говорит Поре.

При всей избыточности, свойственной спектаклю Поре, новый «Платонов» французского театра – невероятно притягательное и яркое режиссерское высказывание.



## Чеховскому Иванову поставили наконец медицинский диагноз Париж, Франция

Одна из самых ожидаемых премьер начала года – «Иванов» в постановке директора Одеона Люка Бонди. Режиссер решительно актуализировал драму Иванова: «русский Гамлет» страдает у него не от метафизических проблем бытия, а от вполне реальной модной болезни современного менеджмента – синдрома эмоционального выгорания, по-научному, *burnout*. Эту упрощенную интерпретацию Чехова не способны окончательно спасти ни блестящие актеры, которых собрал на спектакль Бонди, ни знаменитый сценограф Патриса Шерро, Ришар Педуцци.

«Во Франции принято считать, что чеховская меланхолия сродни музыке. Но это вовсе не так. У Чехова меланхолия не музыка, а болезнь», – рассказывал в интервью театральной газете «La Terrasse» Люк Бонди. Болезнь, которую он определил медицинским термином – *burnout*. Иначе говоря, форма переутомления, которая «проявляется нарастающим безразличием к своим обязанностям и происходящему, ощущением собственной профессиональной несостоятельности, неудовлетворенности работой» (определение из Википедии). Диагноз не бытийный, как у Чехова, а бытовой. Это и есть ключ, которым открывается вся пьеса. Именно поэтому Бонди взял первую редакцию «Иванова» 1887 года, написанную для труппы Корша, где жанр определен еще как комедия, а в описаниях провинциального общества много сценок грубо-комических. (Сам Чехов, как известно, эту версию не любил и существенно переработал пьесу для будущей публикации, назвав ее драмой.) В постановке Одеона пошлость маленького провинциального общества доведена до крайности. И каждый из пошляков описан со вкусом и сыгран сочно, а актеров на спектакль собрали действительно отменных. (Понятно, что действие переведено в современность. Но особой роли в данном случае этот выбор не играет.) В эпизоде дня рождения в гостиной у Лебедевых сплетничают, говорят о прибыли, о деньгах, злословят – при этом в постановке Бонди как-то особенно выделена тема антисемитизма. Сцены у Лебедевых сопровождают музыканты – аккордеонисты и скрипач, они наигрывают что-то пошловатое, обычно определяемое как цыганщина. Приглашенные на день рождения девицы курят, лихая бабенка Бабакина (Мари Виаль) показывает длинные ноги в мини-юбке, и все то и дело демонстративно зевают и нарочито выдерживают паузы – видимо, призванные обозначать скуку и пустоту этой жизни. Хотя безысходность у Чехова – не скука и не депрессия, а исследование пределов человеческого существования, которые граничат с пустотой и смертью. А здесь именно скука – причем скука, которую старательно изображают на сцене, и прежде всего через намеренно вялый ритм действия, – передается и зрителю. (Спектакль длится три с половиной часа, при этом первое и второе действия страшно затянуты.) Главная режиссерская находка – на авансцене возвышается «арт-объект», праздничный бело-розовый торт. Предмет всех вожеланий. Все гости норовят незаметно откусить кусочек, потом налетают уж как-то совсем по-хамски, хватают руками, отчего кондитерское великолепие рушится и частично опадает на пол. Но ничего, хозяйка, Зинаида Саввишна (Кристиан Коэнди), блюдет, чтобы добро не пропадало, и пока никто не видит, подбирает кусочки с полу и укладывает их снова на место. А заодно снимает с торта и прячет уже употребленные декоративные свечки. Все это напоминает жанровые сценки из водевиля, из той же чеховской «Свадьбы». Все сыграно жирными красками, вкусно, как в хорошем бульварном театре.

Особенно хорош Лебедев с накладными усами и в бутафорском гриме – в исполнении Марселя Бозонне это типичный «комический старик» из водевиля. Даже Шабельский у Ариэля Вальдеса получился с оттенком пошловатости (походя вспомнилось, что это один из лучших актеров Жоржа Лаводана, его Гамлет, его Ричард). Бонди развивает заложенный в пьесе комический потенциал и выводит его на первый план. В финале, в сценах свадьбы у Лебедевых тоже жанровые картинки, но уже в более мрачном стиле. Иногда не лишённые интереса.

Свадебная процессия, например, появляется под колокольный звон и приглушенное церковное песнопение. Общий настрой сцены скорее зауспокойный, чем веселый и праздничный. Визуально ход невесты в подвенечном платье, за которой тянется вереница приглашенных, напоминает сцену бала в «Меланхолии» Ларса фон Триера – апофеоз искусственности в преддверии катастрофы...

Декорация «Иванова» – от знаменитого Ришара Педуци: это уже вторая его совместная работа с Люком Бонди после смерти Патриса Шеро. Общая заставка к спектаклю – огромные металлические двери-ворота большого ангара. В эпизодах в усадьбе Иванова они широко раскрыты, в самой глубине сцены выстроен дом, сквозь освещенные окна виден интерьер с картинами в старинных рамах, свечами, пианино, стенами цвета яркой терракоты. Красивый европейский дом. Потом в глубине появится салон Лебедевых – обычная гостиная богатого дома с хрустальными люстрами. Четвертое действие начинается в гардеробной: сцена заставлена вешалками с зимней одеждой приехавших на свадьбу гостей. Именно здесь происходят все объяснения Иванова и Саши. А рядом, справа – комната невесты, где швея вносит последние поправки в свадебное платье. Когда Анна Петровна в конце второго действия произнесет последнюю реплику о скорой смерти, двери ангара сомкнутся. Эта сцена зарифмована со смертью Иванова – в финале двери также готовы сомкнуться на фоне одинокой фигуры растерянной Саши. (Обе сцены очень интересно решены художником по свету Бертраном Кудерком.) Как ни странно, эти готовые в любой момент закрыться двери – что-то вроде постоянного напоминания о роке, судьбе.

Анна Петровна Марины Хандс – самая удивительная актерская работа в этом спектакле. Актриса очень сильного драматического дарования, она стала известна после исполнения главных ролей в постановках Клоделя на сцене Комеди-Франсез: Принцессы в «Златолаве» и Изе в «Полуденном разделе» (до этого в ролях клоделевских героинь спектаклей Антуана Витеза прославилась ее мать, актриса Людмила Микаэль). Широкий зритель знает Марину Хандс по фильму «Любовник леди Чаттерлей». Анну Петровну она играет очень просто, сдержанно, но с огромной внутренней силой. Ее Анна вне пошлости окружающего мира, ее тонкость, интеллигентность звучат каким-то диссонансом рядом с остальными персонажами, заставляя представить, как многое связывало ее с прежним Ивановым. Именно она – трагическая героиня спектакля.

Саша (Виктуар дю Буа) здесь значительная, строгая, словно не по возрасту взрослая. Таковую вряд ли назовешь уменьшительно-ласкательным именем «Шурочка». Влюбленность в Иванова с самого начала – серьезная: в этом ее выборе чувствуется прежде всего личный бунт против пошлости окружения Боркиных-Бабакиных. Но в финале, после года общения с Ивановым, Саша словно выдохлась, это больше уже не влюбленная девочка, а кто-то вроде медсестры, решившей жертвенно посвятить себя спасению Николая.

А что Иванов? Экзистенциальная драма заменена на хронику депрессии. В главной роли – актер необычного склада Миша Леско, за которым прочно закрепилось амплу «беспечного увальня, немного не от мира сего», короля театральной двойственности.

Удлиненное тело, способное на собственную экспрессию, как у комиков немого кино, запоминающийся гротескно-отстраненный стиль игры. Его стихия изящный спектакль-игра, спектакль-буффонада (лучшая работа Леско – «Второй сюрприз любви» Мариво в постановке того же Бонди). И со всем этим багажом странного комического актера Леско и пришел к Иванову. Здесь он сдержаннее, чем обычно. Никакой эксцентрики. Отрастил бородку и усы – облегающий костюмчик и манеры эlegantного парижанина из модной тусовки. Или клерка. Но пластика ломающейся марионетки осталась. Конечно, в устах этого Иванова монолог о том, что «земля моя глядит на меня, как сирота», неуместен. Или там драма поколения, лишённого веры и по ней тоскующего. Монолог «жалкий и ничтожный я человек» Иванов произносит при включенном свете, обращаясь в зрительный зал. Самобичевание это, впрочем, не лишено внутренней иронии, здесь не душевный надрыв, а холодная констатация. Человек он, безусловно, благородный и тонкий, но болезнь, от которой страдает этот Иванов, явно бытового свойства. Герой Миши Леско всегда в стороне от всех. Смотрит в пустоту. Играется надлом, физиологический процесс утраты энергии – такой современный невроз западного человека. Но в силу специфики своего актерского дара пластика Леско напоминает еще и сломанный механизм. В четвертом акте это происходит почти наглядно: Иванов танцует с Сашей, полностью опав на нее всем телом – кажется, она обнимает безжизненную плоть манекена или сдувшейся игрушки. Человек, невыносимый самому себе, он вместе со смертью жены и все нарастающим ощущением вины словно потерял стержень жизни в прямом смысле этого слова. От живого трупа к реальному мертвецу остался один шаг.

Но до этого Иванов сделает последнюю попытку, ради Саши, жить, стать как все – в прологе сцены свадьбы он вместе с фраком пытается еще, кажется, примерить на себя образ жизни праздно беспечных обывателей, как учит старик Лебедев («На этом свете все просто. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий»), старательно изображая веселье. Появление доктора Львова возвращает его на круги своя, то есть он вновь погружается в тихую депрессию – садится в углу гостиной, прижавшись к стене и сложив тело, как гуттаперчевый мальчик. Когда Львов начинает свой обличительный монолог, Иванов – Леско воспринимает его как избавление. Он вдруг с непонятно откуда взявшейся энергией бросается к ногам доктора с криком «Благодарю!». И исчезает. В финале Бонди совмещает обе редакции пьесы (в первоначальном варианте Львов объявляет Иванова подлецом во время свадьбы и тот незаметно от всех умирает от инсульта; в окончательной редакции – стреляется на глазах у всех). В спектакле Одеона мы лишь слышим звук выстрела: подобно Косте Треплеву, Иванов здесь стреляется за сценой. Только в этих последних сценах герой Леско начинает походить на персонажа, описанного Чеховым, а вся постановка Бонди из «буржуазного дивертисмента», как метко назвала спектакль обозреватель газеты *Le Monde*, наконец-то вступает на территорию театра художественного.

Всем зрителям вместе с программкой почему-то выдали текст философского эссе Льва Шестова о Чехове «Творчество из ничего». Связь неочевидна. Разве что от противного; если Шестов писал: «“Иванов” и “Скучная история” представляются мне вещами, носящими наиболее автобиографический характер. В них почти каждая строчка рыдает», – то о спектакле Бонди можно сказать: нет, не рыдает, скорее, истекает клубничным сиропом и ерничает; Чехов тут – писатель-сатирик и моралист.

Спектакль уже собрал всевозможные похвалы критиков. Диссонансом прозвучала лишь уже упомянутая газета *Le Monde*, напечатавшая рецензию под заголовком «“Ivanov” figé dans un vernis boulevardier» («“Иванов”, застывший под бульварным ло-

ском»): «Но лоск (хотя на язык так и просится другое определение: глазурь) дорогого бульварного театра, которым уже несколько лет покрыты все спектакли Люка Бонди, не очень подходит к лицу доктора Чехова» ( Фабьен Дарж).

Остается добавить, актуальный «Иванов» от Люка Бонди опирается на перевод Антуана Витеза, доработанный Машей Зониной при участии самого режиссера и завлита Одеона Даниэля Лоайза.

## А был ли Чехов?

Недавно во французский прокат вышел фильм Рене Фере «Чехов. 1890».

Рене Фере (René Feret) привык рассказывать через персонажей своих фильмов о себе самом. То же произошло и с «Чеховым». Французская критика отнеслась к картине любовно – как к самому режиссеру, одному из последних ремесленников французского кино, который уже почти сорок лет сам пишет, снимает и продюсирует свои фильмы («Сестра Моцарта», «Ребенок из Па-де Кале», «История Поля» и др.).

Как высказалась недавно одна моя подруга-журналистка, «с этими режиссёрами никогда заранее не знаешь, что лучше: знать первоисточник или уж лучше не знать». И была права. Вот если совсем ничего про Чехова не знать, то фильм даже милый. И актер, сыгравший писателя, – обаятельный и душевный. Слегка ироничный. Крестьян лечит бесплатно и любит их. (Неважно, что крестьянская массовка напоминает обитателей бульвара Сен-Жермен.) В общем, не говоря уже о том, что пытаться воссоздать жизнь гения по внешним обстоятельствам – задача бессмысленная, все же нельзя не вспомнить, глядя на застенчивого, похожего на сельского учителя Николая Жиро, что современники писали о молодом Чехове: «Он был очень красив... Думаю, он умел быть пленительным...» (Вл. И. Немирович-Данченко). Пленительным персонажа, придуманного Фере, никак не назовешь. Впрочем, как явствует из аннотации к фильму, режиссер и не претендует на точную историческую реконструкцию, он исходил из ощущения внутренней связи между судьбой русского гения в переломном 1890-ом году и своей собственной: как и Чехов, режиссер родился в простой семье, в провинции. Как Чехов, потрясенный смертью брата Николая, все бросает и уезжает на Сахалин, так и Фере после внезапной смерти отца бросает театральный институт, пытается покончить жизнь самоубийством, попадает в психиатрическую больницу: врачи предрекают, что он никогда не вернется в действительность. Чехов возвращается с Сахалина в Москву внутренне преображенным – Рене Фере выходит из клиники другим: его больше не влечет профессия актера, ему хочется рассказать, запечатлеть на пленке все, что он пережил в психушке. Так рождается его первый фильм «История Поля» (1975). Другое совпадение – совместное творчество. Для Фере кино дело семейное: жена Фабьен – продюсер и монтажер его фильмов, а дочери-актрисы Мари и Лиза обязательно в них играют. Да и актерская команда у него почти не меняется на протяжении десятилетий. А в картине Чехов-драматург представлен как центральная фигура большой и очень внутренне связанной семьи, здесь все близкие живут за счет гонораров нашего доктора-писателя, да и сами немало помогают ему. В доме царит атмосфера, близкая идолопоклонничеству: когда Антоша работает, все ходят в прямом смысле слова на цыпочках. Ну, и конечно, особая связь с сестрой Марией – в этой роли рыжеволосая красавица Лолита Шаммах, дочь Изабель Юппер. Вообще, Чехов здесь – условный романтический герой на фоне условной же романтизированной России, на Россию не похожей: праздники в замке, розыгрыши с африканскими масками, европейские экипажи на ухоженных проселочных дорогах. Но самое главное – не стоит искать здесь сходства с историческими персонажами. Издатели Суворин и писатель Григорович, два важных-преважных петербургских барина, приехавшие осчастливить баснословным контрактом юного автора, прозябающего в бедности, напоминают маски благодетелей из какой-нибудь «Человеческой комедии» Бальзака. И он к ним относится со смиренным пиететом. Как и положено в комедии



нравов. И это Чехов с его независимостью и чувством личной свободы! Трудно представить себе что-либо более нелепое, чем заискивающий Антон Павлович. Как известно, Суворин стремился привязать к себе Чехова, предлагая ему в «Новом времени» привилегированное место. Ответ Чехова: «...останусь для Вас бесполезным человеком...<...> стать в газете прочно не решусь ни за какие тысячи, хоть Вы меня зарежьте» (из письма Суворину 29 августа 1888 года).

Чехов тщательно готовился к поездке на Сахалин – здесь вся эта история с путешествием на Сахалин представлена как романтический спонтанный жест отчаяния после смерти брата, который мечтал, что они поедут туда вместе. Поселенцы и каторжники Сахалина (съемки проходили в Норвегии) представлены в традициях оперных пейзажей (абсолютной оперной вампукой кажутся сцены в имении графа Толстого). Единственная история, в которую веришь как в подлинную: учительница Анна, с которой сдружился на Сахалине Чехов<sup>323</sup>. Комментарии закадрового голоса рассказчика накладываются на очень выразительные крупные планы актрисы Мари Фере – ее умные грустные глаза, мальчишеская прическа, внутренняя сосредоточенность, скрывающая отчаяние, даже ее нелепое платье в красную клеточку – все врезается в память, остается в нас. Как отзвук того огромного страдания всего каторжного народа, донести которое до общественного сознания так хотел Чехов...

Всю длинную и сложную историю отношений с Ликой Мизиновой (Дженна Тиам) Фере уложил в один год, до поездки на Сахалин. Придумал ей мужа, от которого она то уходит, то возвращается. Да, есть тут еще Левитан, такая дежурная фигура при брате-художнике Николае, ничего не добавляющая к смыслу происходящего. А сам Николай в исполнении Робинсона Стевенена приятно вписывается во французскую традицию изображения роковой судьбы художника, обреченного на страдание и гибель.

Впрочем, справедливости ради следует сказать, что режиссер не самообольщается на свой счет:

«Какая претенциозность с моей стороны сравнивать себя с ним! Чехов – гениален, а я – ничто! («*Quelle prétention j'ai eu à vouloir me comparer à lui. Tchekhov est vraiment génial et je ne suis qu'une nullité... !*»)»

<sup>323</sup> Возможно, ее собирательным прообразом стали учительница Корсаковской школы Мария-Софья Плоская и учительница в Рыковской школе Татьяна Илларионовна Ульянова (Александрина), обе – жены политических ссыльных; с первой Чехов был лично знаком, о второй мог иметь сведения из сахалинских документов [см.: С XIV-XV, 758]. – *Ред.*

## Сведения об авторах

Баню Жорж (Banu Georges) – профессор Института театральных исследований Сорбонны, творческий директор Экспериментальной театральной Академии (Франция, Париж).

[banu.georges@gmail.com](mailto:banu.georges@gmail.com)

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной филологии Бирского филиала Башкирского государственного университета (Республика Башкортостан, Бирск).

[in\\_text@mail.ru](mailto:in_text@mail.ru)

Богатырёва Наталия Дмитриевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Вятского государственного гуманитарного университета (Киров).

[bognat5@yandex.ru](mailto:bognat5@yandex.ru)

Богопольская Екатерина – член профессионального Союза театральных критиков Франции (Франция, Париж).

[bogopolskaia@hotmail.fr](mailto:bogopolskaia@hotmail.fr)

Гапоненков Алексей Алексеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

[gaponenkovaa@info.sgu.ru](mailto:gaponenkovaa@info.sgu.ru)

Головачёва Алла Георгиевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).

[alla.golovacheva@list.ru](mailto:alla.golovacheva@list.ru)

Гульченко Виктор Владимирович – театровед, режиссёр, художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория», заведующий отделом по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).

[vgoultchenko@mtu-net.ru](mailto:vgoultchenko@mtu-net.ru)

Гушанская Елена Мироновна – кандидат филологических наук, доцент Северо-западного института печати (Санкт-Петербург).

[gushel@yandex.ru](mailto:gushel@yandex.ru)

Демченко Адольф Андреевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой методики преподавания русского языка и литературы Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

[adema4@yandex.ru](mailto:adema4@yandex.ru)

Дербенёва Лидия Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и практики перевода Ивано-Франковского национального технического университета (Украина, Ивано-Франковск).

[derbenyovalv@mail.ru](mailto:derbenyovalv@mail.ru)

Димитров Людмил – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Факультета славянских филологий Софийского университета имени Св. Климента Охридского (Болгария, София).

[ljudiv@abv.bg](mailto:ljudiv@abv.bg)

Доманский Юрий Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва); старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).

[domanskii@yandex.ru](mailto:domanskii@yandex.ru)

Егоров Борис Фёдорович – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института истории РАН (Санкт-Петербург).

[borfed@mail.ru](mailto:borfed@mail.ru)

Жолковский Александр Константинович – российский и американский лингвист, литературовед, писатель, профессор Университета Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (США, Санта-Моника).

[alikh@usc.edu](mailto:alikh@usc.edu)

Загинайко Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель Военной академии Пограничной службы КНБ РК (Казахстан, Алматы).

[olga\\_zaginaiko@mail.ru](mailto:olga_zaginaiko@mail.ru)

Иванова Валерия Николаевна – аспирант кафедры философии гуманитарных факультетов Самарского государственного университета (Самара).

[tigrel@yandex.ru](mailto:tigrel@yandex.ru)

Иванова Наталья Фёдоровна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

[nfi@inbox.ru](mailto:nfi@inbox.ru)

Иванюшина Ирина Юрьевна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой новейшей русской литературы Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

[iiyu@mail.ru](mailto:iiyu@mail.ru)

Игнатов Виктор – музыкальный и балетный критик, журналист, вице-президент Международной ассоциации музыкальных критиков (Франция, Париж).

[redaction@afficha.info](mailto:redaction@afficha.info)

Карасёв Леонид Владимирович – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований имени Е. М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет (Москва).

[leokarass@gmail.com](mailto:leokarass@gmail.com)

Киреева Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

Кривонос Владислав Шаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара).

[vkrivonos@gmail.com](mailto:vkrivonos@gmail.com)

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы и МП их в спецшколе Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

[kubas2002@mail.ru](mailto:kubas2002@mail.ru)

Лакно Екатерина Алексеевна – аспирант кафедры теории массовых коммуникаций ФГБОУ ВПО «ЧелГУ» (Миасс)

[miau89@mail.ru](mailto:miau89@mail.ru)

Новикова Наталья Владиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

[novikovanv@mail.ru](mailto:novikovanv@mail.ru)

Оверина Ксения Сергеевна – ассистент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

[ladymdivine@ya.ru](mailto:ladymdivine@ya.ru)

Петракова Людмила Геннадиевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка Военного учебно-научного центра военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия имени профессора Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина» (Воронеж).

[petrakova\\_lg@mail.ru](mailto:petrakova_lg@mail.ru)

Петухова Елена Николаевна – кандидат филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета экономики и финансов (Санкт-Петербург).

[pen9@yandex.ru](mailto:pen9@yandex.ru)

Прозоров Валерий Владимирович – доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Института филологии и журналистики, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

[prozorov@sgu.ru](mailto:prozorov@sgu.ru)

Пьянова Наталия Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и журналистики Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

[InLit@info.sgu.ru](mailto:InLit@info.sgu.ru)

Пяткина Юлия Викторовна – аспирант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук ГБОУ ВО «Московский городской педагогический университет»; учитель русского языка и литературы ГБОУ «Школа № 1164» (Москва).

[julia\\_pyatkina@mail.ru](mailto:julia_pyatkina@mail.ru)

Савельева Вера Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Казахского национального педагогического университета имени Абая (Казахстан, Алматы).

[v\\_savelyeva@mail.ru](mailto:v_savelyeva@mail.ru)

Садовска-Гийон Ирен – журналист, специалист по испанскому театру, член Профессионального союза театральных критиков Франции (Франция, Париж).

[redaction@afficha.info](mailto:redaction@afficha.info)

Спачиль Ольга Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета (Краснодар).

[spachil.olga0@gmail.com](mailto:spachil.olga0@gmail.com)

Тютелова Лариса Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета (Самара).

[largenn@mail.ru](mailto:largenn@mail.ru)

Фоменко Виолетта Сергеевна – магистрант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук ГБОУ ВО «Московский городской педагогический университет» (Москва).

[goldcat.08@mail.ru](mailto:goldcat.08@mail.ru)

Хвостова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

[hvostovaoa@info.sgu.ru](mailto:hvostovaoa@info.sgu.ru)

Чернец Лилия Валентиновна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва).

[cherli65@yandex.ru](mailto:cherli65@yandex.ru)

Щаренская Наталья Марковна – доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

[n-scharenskaja@yandex.ru](mailto:n-scharenskaja@yandex.ru)



## Оглавление

Предисловие В. В. Гульченко «Память различной временной глубины»	3
<b>I. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СКАФТЫМОВА</b>	
И. Ю. Иванюшина О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове	21
Н. В. Новикова Из рукописей А. П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова	28
В. В. Прозоров «А ты всё-таки Ермолай»: комментарий к дневниковой записи А. П. Скафтымова	49
Б. Ф. Егоров Письма А. П. Скафтымова к Ю. М. Лотману	56
<b>II. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОТ ПУШКИНА ДО ОСТРОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ</b>	
О. А. Хвостова А. П. Скафтымов о трагическом в произведениях Пушкина («Цыганы», «Борис Годунов»)	59
Е. В. Киреева Поздний Островский и Пушкин	65
Л. В. Чернец Типы «самодура» и «делового человека» в пьесах А. Н. Островского	73
Ю. В. Доманский «Пучина» А. Н. Островского: специфика паратекстуальной организации	87

Ю. В. Пяткина Гимническая традиция в драме А. Н. Островского «Гроза»	96
---	----

### **III. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ДРАМЫ**

Л. Г. Тютелова Чеховская драма и проблема развития новой драматической формы в истории русской литературы XIX века	101
--	-----

Л. В. Дербенёва Сценическая иллюзия как основа зрительского восприятия пьес Чехова	107
---	-----

Е. А. Лахно Театр правды и «панпсихизма» Леонида Андреева	112
--	-----

Н. М. Пьянова «Отброшенные фрагменты» в драме Д. Стори «Былые времена» ('Early Days')	115
---	-----

А. Н. Безруков Иерархия комического и трагического в драме («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева)	122
--	-----

### **IV. ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА**

Н. К. Загребельная Дискурс о времени в драматургии А. П. Чехова	128
--	-----

Л. В. Карасёв «...едва узнаем друг друга» (быстрое старение у Чехова)	138
--	-----

В. В. Гульченко «Каменный» гость, или Анти-призрак (Фильм А. Сокурова «Камень» и чеховский хронотоп)	144
--	-----

Л. Г. Петракова Мотив холода в пьесах Чехова	157
---	-----

В. Н. Иванова Синергичное со-бытие персонажей в драматургии А. П. Чехова (на материале пьесы «Безотцовщина»)	162
--	-----

Л. Димитров «Предложение»: (без)опасный сосед, или драма на охоте... на женщину	168
--	-----

О. В. Спачиль Православный ритуал венчания в драме А. П. Чехова «Татьяна Репина»	174
---	-----

А. В. Кубасов Знаковая природа интонации в драматическом этюде А. П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)»	180
В. В. Прозоров Яшино удовольствие: молодой лакей в комедии А. П. Чехова «Вишнёвый сад»	187
Н. М. Щаренская «Вишнёвый сад». Раневская: воспоминания	193
Н. Ф. Иванова Под какую музыку продаётся вишнёвый сад?	200
<b>V. ПОЭТИКА ПРОЗЫ ЧЕХОВА</b>	
Е. Н. Петухова Ирония в рассказах А. П. Чехова 1886 года	206
А. К. Жолковский Как сделан лошадиный мем Чехова	212
К. С. Оверина Святочный рассказ в ранней прозе А. П. Чехова: трансформация жанра и повествовательной структуры	225
Л. В. Карасёв Солнце в финале	232
<b>VI. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ</b>	
В. Ш. Кривонос Гоголевский сюжет в пьесе Чехова «Иванов»	238
А. Г. Головачёва Драма Е. П. Гославского «Расплата» и «Вишнёвый сад» А. П. Чехова в свете концепции чеховской драматургии А. П. Скафтымова	246
А. А. Гапоненков Вл. Соловьёв и А. Чехов: «Три разговора» и «Вишнёвый сад»	257
В. С. Фоменко Драматургическое начало в поэзии А. Н. Апухтина	264
Н. Д. Богатырёва Чеховская традиция в драмах Леонида Андреева: экзистенциальные параллели	268

## VII. РУССКАЯ КЛАССИКА НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

А. А. Демченко О первой постановке «Иванова» А. П. Чехова на саратовской сцене	275
Е. М. Гушанская «Вишневый сад» глазами XXI века	281
В. В. Савельева, О. Ю. Загинайко «Чайка» и «Вишнёвый сад» в алматинском русском театре драмы: рефлексия зрителя-читателя	294
Жорж Баню Что остается в памяти («Вишнёвый сад» в версиях Стрелера и Брука) Перевод с французского Е. Калининой	308
У нас в гостях – веб-журнал «Европейская афиша» (Франция, Париж). Русская классика в европейском пространстве: Пушкин, Горький, Чехов	312
Виктор Игнатов Мечты Ноймайера о пушкинской Татьяне	312
Екатерина Богопольская Ностальгическая красота	318
Ирен Садовска-Гийон Чехов после Беккета	321
Екатерина Богопольская «Платонов», между Мулен де ла Галетт и Пиной Бауш	323
Екатерина Богопольская Чеховскому Иванову поставили наконец медицинский диагноз	326
Екатерина Богопольская А был ли Чехов?	330
Сведения об авторах	332

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

**НАСЛЕДИЕ А.П. СКАФТЫМОВА  
И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ И ПРОЗЫ**

**МАТЕРИАЛЫ ВТОРЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ  
СКАФТЫМОВСКИХ ЧТЕНИЙ  
(САРАТОВ, 7-9 ОКТЯБРЯ 2014 Г.)**

Коллективная монография

ISBN 978-5-906801-06-7

Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина  
115054, Москва, ул. Бахрушина, 31/12  
Телефон: (495) 953 4848  
Факс: (495) 953 5448  
E-mail: [gctm@gctm.ru](mailto:gctm@gctm.ru)

Гл. ред. – В. В. Гульченко  
На 1-й странице обложки: Актер Леонид Мозговой (А.П.Чехов)  
и журавль Журка – персонажи фильма А.Сокурова «Камень».

В оформлении статьи «“Каменный” гость...» использованы фотоматериалы из дневника  
работы над ролью А.П. Чехова в фильме А.Н. Сокурова «Камень» Леонида Мозгового  
(«Ялтинская купель» – журнал «Сеанс»).

Другой иллюстративный материал к публикациям предоставлен авторами статей.

Оформление и верстка – Дина Васильева

Подписано в печать 21.09.2015.

Заказ № 1-352

Гарнитура Times New Roman

Усл. печ. л. 23

Печать офсетная

Тираж 500 экз.

Типография «Петровский Парк»

г. Москва, 115201, 1-й Варшавский проезд, д.1А стр. 5