

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

# НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА И ПОЭТИКА ЧЕХОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

МАТЕРИАЛЫ ПЕРВЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ  
СКАФТЫМОВСКИХ ЧТЕНИЙ  
(САРАТОВ, 9-11 ОКТЯБРЯ 2013 Г.)

Коллективная монография



Москва  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина  
2014

Редакционная коллегия:

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

**Н29 Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 9-11 октября 2013 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. – ... с., илл.**

Саратовский государственный университет – основная научная вотчина исследователя-филолога Скафтымова – и Чехов-институт (Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина) совместно с Международной Чеховской лабораторией сочли возможным и необходимым ежегодно проводить международные Скафтымовские чтения. На этих конференциях могут встречаться и обмениваться мыслями и идеями литературоведы, театроведы, писатели, драматурги, практики театра – все, кого интересуют место и судьбы чеховского наследия в современной мировой культуре.

В настоящем издании публикуются материалы Первых международных Скафтымовских чтений, проведенных в октябре 2013 года в Саратовском государственном университете.

В оформлении обложки использованы

ISBN

© Авторы статей, 2013  
© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014  
© Издательство – макет, обложка, 2014

## Уроки Скафтымова

Чехова ставят много и часто, на театральной афише его имя продолжает занимать первое место среди русских классиков. В этом увлекательном, но и весьма нелегком путешествии по творческому миру писателя трудно обойтись без уроков Александра Павловича Скафтымова: открытых или намеченных им путей постижения тайн чеховских произведений, прежде всего, драматургических, но и рассказов и повестей тоже – «при общности отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни». Работы Скафтымова помогают нам лучше ориентироваться в пространстве многослойного классического наследия и искать новые пути в его освоении. Занятые этим поиском театральные интерпретаторы чеховских пьес тоже, пускай и опосредованно, обогащают общую научную мысль о чеховском творчестве.

Скафтымову суждено было в драматически сложную советскую эпоху жить по совести, создать свою признанную гуманитарным миром научную школу, внести мудрый вклад в осмысление важнейших проблем истории и теории художественной словесности, творческого наследия классиков – Чехова, Достоевского, Л. Толстого, Стендаля, Лермонтова, Гоголя, А. Островского, Радищева, Белинского, Жорж Санд, Чернышевского и др.

Редкий профессиональный дар Скафтымова заключался в способности тонко и чутко слышать автора и переводить услышанное на адекватный авторскому образному строю литературоведческий язык. Важнейшая заповедь Скафтымова выражена в максиме: «Нужно читать честно». Настоящее художественное творение заключает в себе смысловые глубины, способные приоткрыться нам лишь при готовности честно следовать творческим путем автора-создателя текста.

Ученики и последователи саратовского профессора, Е. И. Покусаев и А. А. Жук, предваряя вступительной статьей первое посмертное издание трудов Скафтымова, писали: «Собственным неустанным духовным трудом он создал свою тончайшую интеллигентность, свой кодекс жизненной, научной и гражданской морали. Был по-чеховски негромок в его утверждении, органически не переносил суетной “публичности”. И по-чеховски беспощадно презирал он многоликую, всегда довольную собой пошлость. Не случайно чеховский мир с такой свободой и готовностью открылся взгляду ученого».

Основу развития действия чеховских пьес составляет подводное движение трагизма при любых жанровых обозначениях; в развитии действия этих пьес привычное присутствует на правах необычного и исключительного; постоянное подменяет собою редкое; неустроенность существования персонажей носит протяженный характер, не ограничивающийся рамками повествования – перед нами разворачивается детальнейшая хроника *хронического*, обыденного, «под видимостью ровной и мирной жизни кроются постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний».

Питательной средой многих исследователей остается дальнейшее выявление сущности типического конфликта у Чехова: это неизменное, то угасающее, то нарастающее противоречие между реальностью и мечтой, сопровождающими жизнь всякого человека, как правило, ощущающего себя внутренне одиноким даже при внешне кажущемся благополучном течении жизни.

Возраст обозначенных в списке действующих в чеховских пьесах лиц остается подвижным, открытым: персонажи, появившись когда-то на свет, продолжают жить во времени и меняться в нем. Динамическая энергия произведений классика передается и их читателям, а также зрителям фильмов или спектаклей, поставленных по этим произведениям.

Благодаря усилиям новаторов МХТ, стала очевидной, по мнению Скафтымова, заражающая сила чеховских пьес: «Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока и все усилия направили к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя».

Саратовский государственный университет – основная научная вотчина Скафтымова и Чехов-институт (Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина) совместно с Международной Чеховской лабораторией сочли возможным и необходимым ежегодно проводить международные Скафтымовские чтения. Здесь могут встречаться и обмениваться мыслями и идеями литературоведы, театроведы, писатели, драматурги, практики театра – все, кого интересуют место и судьбы чеховского наследия в современной мировой культуре.

Участникам первых чтений было предложено обсуждение следующих тематических направлений:

*идеи А. П. Скафтымова и поэтика русской драматургии;*  
*чеховский драматургический текст в трудах А. П. Скафтымова;*  
*театральная рецепция творчества А. П. Чехова, разнообразие литературоведческих и режиссерских подходов к чеховской поэтике;*  
*современные методы анализа драматургического текста;*  
*автор и герой – на материале чеховских пьес;*  
*паратекст, подтекст, метатекст драматического произведения, формы реализации авторской интенции в драматургическом тексте;*

*драматург – режиссер – зритель: проблемы современной театральной интерпретации чеховской драматургии;*

*драматургия современного журналистского творчества – пограничные жанры публицистики и драмы.*

Ниже публикуются материалы Первых международных Скафтымовских чтений, которые прошли 9-11 октября 2013 года в Саратовском университете.

#### *Редколлегия сборника*

Все произведения А. П. Чехова, кроме оговоренных случаев, цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 т. (М.: Наука, 1974-1983). В тексте в квадратных скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница: [С XIII, 156] или [П V, 56].

## **I. ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В КОНЦЕПЦИИ СКАФТЫМОВА**

**А. А. Демченко**

### **Из истории изучения А. П. Скафтымовым драматургии А. П. Чехова**

Первые печатные результаты исследовательского обращения ученого к творчеству Чехова-драматурга пришлось на послевоенные годы, когда в 1946 году появилась статья о «Вишневом саде» [Скафтымов 1946: 3-38], а спустя два года вышел из печати подготовленный им в составе двадцатитомного Полного собрания сочинений писателя XI том «Пьесы (1885-1904)» [Чехов 1948: 506-629]. Эта сторона освоения А. П. Скафтымовым драматургии Чехова фронтально никем не исследовалась, тогда как она представляет несомненный интерес для ознакомления с творческой лабораторией ученого. Определенные подвижки такого рода содержались лишь в позднейших воспроизведениях некоторых его рукописей из части личного архива, в свое время переданной кафедре русской литературы Саратовского университета А. П. Медведевым, который, имея в виду эти материалы, впоследствии частично опубликованные К. Е. Павловской, Г. Н. Антоновой, А. А. Гапоненковым и другими, свидетельствовал: «Помимо пометок к пьесе «Чайка», в черновых набросках исследователя есть рабочие заготовки и к другим пьесам: «Иванову», «Лешему», «Дяде Ване». По-видимому, он намеревался написать книгу о драматургии Чехова» [Методология 1984: 192]. В своем сообщении мы остановимся только на ком-

ментариях к «Иванову» и на статье о «Вишневом саде», основательно изученной, но, насколько нам известно, никогда не рассматривавшейся с точки зрения ее текстологии и хотя бы общего сопоставления с комментариями А. П. Скафтымова в изданиях текста пьесы 1948, 1950, 1956 и 1963 годов.

1

Пьесе «Иванов» исследователь уделил особое внимание, сопоставимое разве что с «Вишневом садом». По установленной для XI тома 1948 года структуре сначала давался перечень всех источников текста – рукописных, постановочных, печатных. Затем сообщались сведения из творческой истории пьесы, отклики на нее и далее все стадии ее авторской переработки с вариантами и всеми исправлениями. Никаких пояснений, касающихся смысла переделок и их связей с производившимися изменениями в общем движении замысла и характеристике персонажей, эти данные не содержали, сохраняя исключительно фактическую сторону работы Чехова с текстом.

До выхода из печати XI тома А. П. Скафтымов опубликовал в Саратове [Скафтымов 1948: 339-355] и Ленинграде [Скафтымов 1948: 202-211] две близкие по содержанию статьи о пьесе. Нужно полагать, к этому же времени относится его намерение обобщить свои наблюдения о Чехове-драматурге, выразившееся в публикациях 1946-1948 годов, а также в незавершенной работе «Драмы Чехова» [Скафтымов 2000: 132-147], включенной в состав трехтомника А. П. Скафтымова [Скафтымов 2008: 317-344]. В каждой из этих работ ученый неизменно касается драмы «Иванов», не меняя своей основной интерпретации текста.

В комментариях к «Иванову» в X томе (1950) А. П. Скафтымов в соответствии, вероятнее всего, с редакционными требованиями кратко изложил свое понимание концепции пьесы. Это был небольшой абзац, который и приводим полностью: «Источником драматического положения героя (Иванова) в пьесе является не какое-либо частное обстоятельство и не поведение отдельных людей, а вся действительность в целом. Иванова губит его «болезнь», причиной которой являются дурные условия русской общественной жизни, они сломали его волю, поселили в его душе безверие и чувство беспросветности. В борьбе с дурно устроенной действительностью у Иванова не хватило сил, он быстро «утомился». Отсюда возникают все дальнейшие особенности его поведения. Для Чехова Иванов не является морально порочным, он жизненно негоден, даже вреден, но, если выразиться языком Львова, он не «подлец». Следствия его непригодности к жизни ужасны и для него и для окружающих (судьба Сарры и пр.). Виновник несчастий, Иванов освещается и как жертва действительности, и тем самым образ, воплощающий нечто жизненно отрицательное, получает не только обличительный, но и драматический смысл» [Чехов 1950:

368-369]. Комментарий с незначительными сокращениями сохранен и в последующих изданиях [Чехов 1956: 467; Чехов 1963: 671].

О своем согласии участвовать в издании 1963 года А. П. Скафтымов писал Ю. Г. Оксману 6 января и 27 декабря 1960 года: «Сначала они, – сообщил он о редакторах во втором письме, – просили разрешения перепечатать примечания с предыдущего издания. Потом стали требовать всяких дополнений <...> Я вынужден как-то реагировать. Главное разногласие, я вижу, состоит в том, что для них примечания – средство воспитания читателя, а для меня – фактический справочник и только. Их поползновениям к пропаганде того-сего я вынужден сопротивляться» [А. П. Скафтымов 2010: 307-308].

Тем не менее, комментарий был несколько расширен за счет саратовской статьи 1948 года, претерпевая лишь мелкие стилистические поправки, а последняя важная для нас фраза цитируемого выше фрагмента выглядела теперь так: «Однако всем ходом пьесы показано, что Иванов, с одной стороны, виновен в слабости, в отказе от дальнейших идейных поисков, – а с другой стороны, является жертвой действительности. Образ его имеет не только обличительный, но и драматический смысл» [Чехов 1963: 671]. Значение сделанного изменения открывается при сравнении с саратовской статьей 1948 года, в которой читаем: «Виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл» [Скафтымов 1972: 440]. В комментариях 1950, 1956 и 1963 годов уточнено: «... не только обличительный, но и драматический смысл» [Чехов 1950: 369; 1956: 467; 1963: 671]. Как видим, исследователь акцентирует мысль о присутствии в пьесе обличительного элемента, тем самым более полно выявляя авторскую концепцию образа Иванова и пьесы в целом.

В этой связи отметим, что во всех статьях А. П. Скафтымова, напрямую или косвенно связанных с характеристикой «Иванова», ни разу не упомянуто первоначальное авторское обозначение пьесы комедией, хотя сведения об этом приведены им же почти с исчерпывающей полнотой в комментариях к XI тому 1948 года. И только в статье о «Вишневом саду», начинающейся рассуждениями о специфической для Чехова совмещенности жанров комедии и драмы, сказано: «Первая пьеса «Иванов» названа драмой, однако Чехов называл ее и комедией, несмотря на то, что, меняя частности, она по всем редакциям оканчивалась смертью героя» [Скафтымов 1972: 340].

Известно, что о создании «Иванова» как комедии Чехов объявил печатно в 1887 году в газете «Новое время» через брата Александра, который отвечал 9 октября: «Известие о твоей комедии «Иванов» встречено в редакции весьма сочувственно» [Письма А. П. Чехову 1939: 177; Чехов 1948: 510]. В первоначальном тексте, сохранившемся в виде машинописной копии, значится: «Иванов. Комедия в 4-х действиях». Здесь же вместо зачеркнутого «комедия»

сверху написано «драма» и стоит дата цензурного разрешения: 6 ноября 1887 года [Чехов 1948: 511]. Близок к этому времени текст, отлитографированный в Москве с цензурной датой 10 декабря 1887 года. Оба текста «почти тождественны» [Чехов 1948: 511], и оба названы «комедией» [Летопись 2000: 357]. Таким образом, можно утверждать, что на этом этапе замена слова «комедия» на «драму» никакого влияния на содержание пьесы не оказала, и вплоть до конца 1887 года театры имели дело именно с комедией, даже если афиши извещали о драме.

Пьеса создавалась для московского театра Ф. А. Корша, как явствует из письма Чехова к Н. М. Ежову от 27 октября 1887 года. «Иванова, – писал здесь Чехов, – будет играть Давыдов, который, к великому моему удовольствию, в восторге от пьесы, принял ее горячо и понял моего Иванова так, как именно я хочу...» [П II, 139; Скафтымов 1972: 437]. Иными словами, Чехову близка трактовка образа в пьесе, обозначенной пока как комедия. Постановка пьесы у Ф. А. Корша состоялась 19 ноября 1887 года.

Первую публикацию текста осуществил журнал «Северный вестник» (1889. № 3) с подзаголовком: «Драма в 4 действиях» [Чехов 1948: 510]. С этим жанровым обозначением она вошла во все последующие издания.

В саратовской статье 1948 года, посвященной ранним редакциям «Иванова», автор сосредоточен на выяснении своеобразия чеховского драматического конфликта, который строится на понятии «невольной вины», когда драматическое положение персонажа обусловлено всей русской действительностью в целом. Работа ученого над первой пьесой Чехова справедливо оценена в науке как «исследование точки перехода от «дочеховской» художественной системы к чеховской» [Тамарченко 1993: 267; Скафтымов 2008: 531]. Но при этом «Иванов» истолковывался, прежде всего, как драма, вне специального внимания оставалась его комедийная сторона, соотношение которой с очевидно выраженным драматическим конфликтом рассматривалось исследователем, но не по отношению к «Иванову», а к другой пьесе – «Вишневому саду», определяя своеобразие драматургии Чехова.

С опорой на выводы А. П. Скафтымова о соотношении комического и драматического в драматургии Чехова внимательнее рассмотрим пьесу «Иванов» с этой точки зрения.

Уже первые три сцены «Иванова» заключали в себе соединение всех основных тем пьесы, представленных пока в полукомической разработке, а впоследствии получивших драматическое и трагическое разрешение. Так, тема будущей смерти героя (застреливается из револьвера) находит выражение в открывающей пьесу юмористической сцене, по словам Иванова, «глупой шутке», когда подвыпивший управляющий его именем Боркин подкрадывается к читающему в саду книгу Иванову, прицеливаясь из ружья ему в лицо. Далее следует настойчивое

шутовское обыгрывание Боркиным слов о будто бы открывшемся у него пороке сердца («каждую минуту могу скоростижно умереть» [Чехов 1948: 16]. Затем цепочку комедийного составила в той же сцене обращенная к Иванову просьба Боркина ссудить небольшую сумму в 82 руб. для неотложной выдачи рабочим, когда Боркин, получив отказ («И что у вас за отвратительная манера приставать ко мне именно тогда, когда я читаю, пишу или...»), насмешливо комментирует несостоятельность претензии на передовое ведение большого имения: «Помещики тоже, чорт подери, землевладельцы... Рациональное хозяйство... Тысяча десятин земли – и ни гроша в кармане... Винный погреб есть, а штопора нет...» [Чехов 1948: 17]. В параллель тематике смерти и денег, и тоже в комическом ключе, возникает во второй сцене первого же действия любовная тема, которая открывается приказанием Боркину Анны Петровны, жены Иванова, доставить на крокет сена, чтобы, как она предложила мужу при свидетелях, «на сене кувыряться» [Чехов 1948: 18]. Эта получающая комедийный смысл центральная тема пьесы переходит здесь же к неожиданной и потому совершенно смехотворной, бесшабашной идее полупьяного Боркина жениться на молодой состоятельной помещице-вдове Марфе Бабакиной с тем, чтобы половину или даже все приданое отдать Иванову [Чехов 1948: 18]. Так в комическом контексте предстает еще и тема женитьбы, драматически определившая затем отношения Иванова и юной Саши Лебедевой, а также шестидесятидвухлетнего графа Матвея Семеновича Шабельского и, по совету Боркина, Марфы Бабакиной. Завязанные в один сценический узел заглавные темы пьесы, настраивающие в самом ее начале на шутливое, комедийное их восприятие, не теряют его в каких-то своих поворотах и в дальнейшем, когда сюжет произведения все больше насыщается драматическими ситуациями, и это сочетание разнообразных явлений действительности представлялось самому Чехову, словами А. П. Скафтымова, сказанными по другому поводу, «в свете общего функционально взаимно определяющего единства» [Скафтымов 1972: 407-408].

Например, неизменно вызывают улыбку напоминания о «кружовенном варенье», символизирующем застылость далеко не сладкой, унылой, пошлой и скучной жизни. Смеется над самим собою Иванов, когда, открываясь влюбленной в него Саше Лебедевой, сравнивает себя с Гамлетом, Манфредом и «лишними людьми», понимая всю внутреннюю позорную насмешливость таких сближений: «стыд гнетет меня, и я страдаю». Слушая его, Саша «шутя, сквозь слезы», как отмечено в чеховской ремарке, предлагает бежать в Америку [Чехов 1948: 44]. Анна Петровна «смеется и плачет», когда сначала отговаривает, а потом просит мужа ехать к Лебедевым, чувствуя, что потеряла его любовь [Чехов 1948: 27]. Воздух пьесы постепенно наполняется тоской и скукой, болезненную тягость которой ощущают буквально все персонажи пьесы. «Господи, какая скука, помереть можно!», – восклицает даже Бабакина, интересы кото-

рой не идут дальше рассуждений о выигрышных билетах [Чехов 1948: 31, 32]. Но восприятие скуки может и усложниться. Та же Бабакина, воодушевленная мыслью стать графиней: «Какая скука! (*Хохочет.*) Какая скука! Все ходят и сидят, как будто аршин проглотили! От скуки все косточки застыли» [Чехов 1948: 46]. Развеселившее было Боркина и Бабакину намерение женить Шабельского, несколько оживившее чувства персонажей, скоро обернулось полным крахом и лишь подчеркнуло драматическую непобедимость скуки. Сообщение врача Львова о неизбежной смерти Анны Петровны от чахотки Шабельский обращает в шутку: «...какой ученый открыл, что при грудных болезнях дамам бывают полезны частые посещения молодого врача?», – и на резонное замечание о неуместности подобных намеков только усугубил впечатление от шутки, возникшего в трагической ситуации: «Я не могу допустить мысли, чтобы живой человек вдруг, ни с того, ни с сего, умер» [Чехов 1948: 51]. Критик П. П. Перцов в статье о Чехове-прозаике, упоминая и о пьесе «Иванов», писал о «комических ее лицах», а известный философ Лев Шестов утверждал, что в «Иванове» идею, представляемую как служение человека высшей цели, как мировоззрение, Чехов «сопровождает самыми отборными насмешками» [А. П. Чехов 2002: 198, 580].

По мере того, как обостряется ощущение нарастающего драматизма жизни героев пьесы, накапливается характерный, в том числе и для комедийного жанра, обличительный смысл изображаемого, о котором А. П. Скафтымов сказал в комментариях к пьесе в изданиях 1950, 1956 и 1963 годов. Не случайно Чехова постоянно волновало восприятие образа Иванова актерами, режиссерами и критикой. Собранные А. П. Скафтымовым оценки включены в комментарии к XI тому в издании 1948 года, но ни один из приведенных отзывов не затрагивал характеристики комедийного. По заключению исследователя, Чехов в процессе работы над пьесой усиливал драматическое ее содержание, писателю «важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым», «смягчались и сглаживались все места, где сам Иванов говорит о себе в отрицательном смысле», переделками было достигнуто «необходимое Чехову сложное соотношение между сочувственными и несочувственными элементами в оценках Иванова» [Скафтымов 1972: 443, 447, 448-449].

## 2

Самый подробный комментарий к «Вишневому саду» с детальным воспроизведением вариантов текста выполнен А. П. Скафтымовым для XI тома Полного собрания сочинений и писем Чехова [Чехов 1948: 595-605]. Известная статья ученого «О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» Чехова» дати-

рована двумя годами раньше, и в части, посвященной истории создания произведения, не могла включать все богатство данных, которые были наработаны для целей комментария. Поэтому изучение статьи обязано с необходимостью учитывать этот уникальный труд, вмещающий тщательные библиографические и архивные разыскания. Подобная задача может составить содержание самостоятельного исследования.

Другая сторона освоения статьи А. П. Скафтымова о пьесе касается ее текстологии, которая, насколько нам известно, специально никогда не проводилась. Первопечатный текст статьи 1946 года, являющийся также и первоисточником, впервые подвергся пересмотру самим автором для его книги «Статьи о русской литературе», выпущенной в 1958 году. Первое посмертное переиздание статьи, состоявшееся в 1972 году, осуществлялось с этой публикации без всяких изменений, за исключением ссылок на некоторые источники, переведенные на современные издания [Скафтымов 1972: 527]. В свою очередь редакция статьи 1972 года послужила основанием для включения ее в трехтомник Собрания сочинений ученого [Скафтымов 2008]. Проведенное нами текстологическое обследование статьи опиралось на сопоставление первоисточника с изданием 1972 года.

Существенной перемене подверглась структура статьи. Вместо 11-ти ее частей А. П. Скафтымов оставил 9: 1-ая была исключена целиком, 9-ая объединена с 10-ой, которая начиналась со слов «В «Вишневом саде» осуждается весь порядок, весь уклад старой жизни» [Скафтымов 1972: 375]. Других структурных изменений не производилось.

Текстуальных поправок очень немного. Приведем их все, сохраняя нумерацию частей статьи по изданию 1972 года. Сначала дается написание по изданию 1972 года, затем по первопечатному тексту 1946 года. В скобках указаны страницы и число строки сверху или снизу по изданию 1972 года.

Часть 1. встречаются → встречается (342, 6 св. Опечатка).

Часть 2. психологическое → психическое (350, 13 св.).

Часть 3. Симеонова-Пищика → Сименова-Пищика (354, 6 сн.). Опечатка. окружающих → окружающих и одиноким (356, 4 св.).

Часть 6. Что их разрывает? → Что разрывает? (359, 21 сн.).

Часть 7. Симеонов-Пищик → Сименов-Пищик (364, 1 сн.). Опечатка. надеждах → надеждах и ожиданиях (365, 12 св.).

бессодержательности уходящей → бессодержательности и бесплодности ненужно уходящей (367, 19 сн.).

Часть 9. в борьбе с эксплуататорами. Чехов этой реальной силы → в борьбе с эксплуататорами. Рабочее движение уже «стало выделять из своей среды способных руководителей и организаторов, твердо отстаивавших интересы рабочего класса» (История ВКП(б). Краткий курс. 1936, стр. 10). К тому времени

В. И. Ленин уже «указал путь борьбы рабочего класса, определил его роль как передовой революционной силы общества, определил роль крестьянства как союзника рабочего класса» (Там же, стр. 21). Чехов этой реальной силы (380, 5 св.)

Изъятая 1-я часть статьи А. П. Скафтымова «О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова», исключенная самим автором при перепечатке в 1958 г. и не учитываемая в примечаниях ни к одному из последующих изданий его сочинений, занимала с. 3-6 в первопечатном тексте «Ученых записок Саратовского государственного педагогического института. Труды факультета языка и литературы» (1946. Вып. VIII. С. 3-38). В последующих изданиях она публикуется как 1-я часть статьи «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова».

## Литература

1. Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / Отв. ред. В. В. Прозоров. Саратов, 2010.

2. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1 (1860-1888) / Сост. Л. Д. Громова-Опульская, Н. И. Гитович. М., 2000.

3. Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: Ученые-педагоги саратовской филологической школы / под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов, 1984.

4. Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова / Подг. текста писем к печати, вступ. статья и коммент. И. С. Ежова. М., 1939.

5. Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова // Учен. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Труды ф-та яз. и лит-ры. 1946. Вып. VIII.

6. Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Учен. зап. Сарат. пед. ин-та. 1948. Вып. XII.

7. Скафтымов А. П. Работа Чехова над пьесой «Иванов» // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1948. Т. 67. Кафедра русской литературы.

8. Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.

9. Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. Покусаев. Вступ. статья Е. Покусаева и А. Жук. М., 1972.

10. Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов. Самара, 2008. Т. 3.

11. Скафтымов А. П. Драммы Чехова / Предисл., подг. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Волга. Саратов, 2000. № 2-3. С. 132-147.

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

13. Чехов А. П. Полн. Собр. соч. и писем: В 20 т. / Под общ. ред. профессора А. М. Еголина, Н. С. Тихонова. М., 1948. Т. XI.

14. Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. / Под наблюдением В. В. Ермилова. М., 1950. Т. 10 (Б-ка «Огонек»).

15. Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. В. В. Ермилова. М., 1956. Т. 9.

16. Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. В. В. Ермилова, К. Д. Муратовой, З. С. Паперного, А. И. Ревякина. М., 1963. Т. 9.

А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в (1887-1914): Антология. СПб., 2002.

**А. А. Гапоненков**

### **Религиозно-философские мотивы в трудах А. П. Скафтымова о Чехове**

В трудах А. П. Скафтымова о Чехове (прижизненные статьи, публикации рукописного наследия) просматриваются не только принципы построения чеховской драматургии, но и сокровенные личностные мотивы (в религиозно-философском смысле), воспринятые в процессе анализа драм и прозы Чехова, его философии жизни, человеческого счастья, страдания, индивидуальной судьбы, “роковой и неустранимой расходимости чувств” персонажей.

Было бы поверхностным считать, что методология Скафтымова не обнаруживает религиозного наполнения образов или устраняет из анализа художественного произведения религиозно-философские мотивы, не различая нравственно-философскую проблематику и собственно религиозную. В попытке приблизиться к “разгадке” души автора литературовед обращается к истокам его духовности, характеру, тонкому настрою чувств, мыслительной активности. Скафтымову принадлежит ироничное замечание о том, что “для образов и понятий в голове художника нет отдельных изолированных комнат. Они постоянно общаются, когда художник работает” [Чуприна 1984: 133]. Это относится, прежде всего, к Толстому-мыслителю и Толстому-художнику, но и к Чехову. Чеховское творчество, его полемическую направленность, трудно понять без контекста русских и европейских философских исканий конца XIX века (Л. Толстой, Шопенгауэр, Ницше, Вл. С. Соловьев, философия жизни, новое религиозное сознание...). Вспомним полемику Скафтымова с ложным представлением о толстовском истоке образа Рагина в “Палате № 6”, ученый соотносил реплики чеховского персонажа с афоризмами А. Шопенгауэра, сочетающими пессимизм и “интеллектуальную созерцательность как возможный источник чистого “наслаждения”” [Скафтымов 2008: 297]. Упомянем символ мировой



души в пьесе Треплева, придающий содержанию “Чайки” совершенно иной, религиозно-философский смысл.

Скафтымов избегал всякой “философистики” применительно к анализу образов, тем более в суждениях об авторе, но было бы ошибкой думать, что его не интересовали религиозность персонажа, историко-философская генеалогия. Он учил о *процессуальности* самой мысли о бытии, *телеологии*, иерархичности идей в литературном произведении. Ученый соблюдал необходимую меру допуска в анализ философских мотивов, ссылаясь на принцип их жизненности в художественном мире и в реальной действительности. У Чехова особенно проявляется трагизм будничного ежедневного течения жизни без отвлеченной рефлексии об этом и авторского назидания.

Еще в работах о Достоевском Скафтымов прямо размышлял о христианских мотивах в творчестве писателя (например, мотив прощения в “Идиоте” и “Бесах”). Трудно судить, когда Скафтымов впервые обратился к Чехову, прежде всего, как исследователь. Это произошло, скорее всего, в конце 1920-х годов. Ранний рукописный труд Скафтымова “Драмы Чехова”, материал спецкурса, опубликованный впервые нами в 2000 году [Скафтымов 2000: 132-147], – о пьесах “Иванов”, “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестры” – своеобразный “протограф”, из которого прорастали и оформились в позднейших чеховских статьях многие положения и выводы ученого. В “Списке научных работ” Скафтымова зафиксирован его рукописный доклад в обществе Литературоведения при СГУ “Диалектика в “Вишневом саде” Чехова”, прочитанный 14 ноября 1930 г., – список приведен проф. А. А. Демченко из “Личного дела” Скафтымова в Саратовском пединституте [Демченко 2006: 186]. Окончательное оформление чеховского цикла произошло позже и в другое историческое время. Даже в знаменитой монографической статье о “Вишневом саде” 1946 г. есть автоцензура, недоговоренности, в завершающей части – идеологические клише, но не в ущерб логике анализа и самостоятельных выводов [Скафтымов 1946: 3-38]. Христианская проблематика здесь открыта только для понимающего и подготовленного читателя.

Будучи уже советским профессором, Скафтымов не отказывался от духовного багажа своей саратовской и варшавской юности, прошедшей под знаком многих течений Серебряного века русской культуры. Он сознательно усвоил православный уклад жизни в доме отца-священника, затем были годы духовного училища и семинарии, наконец, Варшавский университет, а в нем и новые профессиональные увлечения: лермонтовский индивидуализм, вера Достоевского, “очищенное” христианство Льва Толстого, “оправдание добра” Вл. С. Соловьева. Позднее Скафтымов познакомился с книгами С. Л. Франка “Предмет знания” и “Душа человека”... По страницам “Дневника” Скафтымова 1916 г. [Скафтымов 2005: 36-49] можно составить его психологический портрет: мо-

лодой человек, сомневающийся, занятый выработкой своего мировоззрения, рефлектирующий, склонный к резиньяции, готовый любить и глубоко понимающий родственную душу. И как оказалось, не только в реальности, но и в литературных произведениях.

Религиозная истина не всегда доступна литературе, область которой – душевный мир. Душа человека – центральный и очень личный предмет литературоведческих исследований Скафтымова, методология которого была окончательно выработана с опорой на *философскую психологию*. С. Л. Франк – теоретик этого направления, глубоко чуждого современной психологии как науки, построенной на экспериментальных данных, размышлял о “низшей” и “высшей” части души как единстве *формирующем*, стихийном, непрерывном. Душевная жизнь потенциальна духовным бытием.

У Скафтымова был свой взгляд на состав душевной жизни – мысль о том, что в человеке есть две инстанции в рамках одной души: в *верхних этажах* ее – всегда много ложного, искусственного, наносного; в *нижних* – сохраняется природное, естественное начало человека, то, что “раскрывается и видится при постигшей человека жизненной катастрофе”, когда он освобождается “от тщеславия, от ложной гордости, от мелочного желания показать себя не таким, каков ты есть на самом деле” [Медведев 1984: 186]. Так он учил своих воспитанников в гимназии и студентов в университете. К этой мысли Скафтымов пришел, изучая *душевную жизнь* персонажей Л. Толстого и Чехова. Он это постиг и на личном опыте (разлука с женой, болезнь и смерть сына).

Чехова нередко упрекали в отсутствии “общего мировоззрения”, в секулярном гуманизме, унынии, мрачности картин. Это на самом деле не так: вспомним, что переживает “студент” Иван Великопольский в пятницу на страстной седмице. Религиозное восприятие жизни создается у Чехова особыми образными средствами. Образ Сада в произведениях писателя – символ Рая. Гибель прекрасного Сада приводит к смерти человека как образа и подобию Божьего (Коврин в “Черном монахе”). Персонажи выдерживают или не выдерживают удары жестокой судьбы, находят или нет выход из создавшейся ситуации; у Чехова мир кажется иногда невыносимым, но спасение возможно. Спасение – в преодолении собственной замкнутости.

Применительно к чеховской драматургии Скафтымов писал в статье “О единстве формы и содержания в “Вишневом саде” Чехова” о разобщенности действующих лиц в комедии: “Каждое лицо имеет свою неудовлетворенность, свой круг индивидуально-внутренней сосредоточенности, не разделяемой окружающими и чуждой для них. Поэтому жизнь каждого протекает как бы в двойном процессе. 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” [Скафтымов 2008: 389-390]. Скафтымов истолковал *главный религиозный мотив* творчества Чехова: взаимная разобщенность людей приводит к утрате связей с другими. Человек забывает *христианский идеал любви и единения*. Ситуация между персонажами “Вишневого сада” предполагает разрозненность при всем их взаимном доброжелательстве. Взаимная разобщенность Раневской, Лопухина, Трофимова и других замечательно подкреплена анализом “диалогической ткани пьесы”, разорванности тематических линий. “Источник” расхождения Скафтымов видит в “самом сложении жизни”: “А жизнь идет, сорится изо дня в день бесплодно и безрадостно” [Скафтымов 2008: 391]. Возникает другой мотив – уходящего времени.

Специфику чеховской драматургии ученый открывал в особой природе драматического конфликта: между *данным* и *желанным*, тем, что человек хочет и что получает в жизни. Скафтымов не углубляется в историю мировой культуры, а ведь конфликт этот приводит к религиозному разрешению: вера или уныние, смерть. У романтиков, Ницше он зиждется на сверхчеловеческих притязаниях, человекобожестве. В одной из редких работ о религиозности Чехова, написанной С. Н. Булгаковым в 1904 г. и опубликованной в журнале “Новый путь” – “Чехов как мыслитель. Публичная лекция”, – обозначен все тот же мотив, к которому восходит формулировка драматического конфликта у Скафтымова: “Как и у Байрона, основным мотивом творчества Чехова является скорбь о бессилии человека воплотить в своей жизни смутно или ясно сознаваемый идеал; разлад между должным и существующим, идеалом и действительностью, отравляющий живую человеческую душу... Байрон скорбит о невозможности полета в безграничную даль, Чехов – о неспособности подняться над землею” [Булгаков 1993: 146].

Внутреннее самочувствие человека – неперенный источник основного конфликта чеховских пьес. Его формула произнесена была впервые в спецкурсе “Драмы Чехова” по поводу “Трёх сестёр”: “Контрастирующее чередование данного и желанного, последовательно проведённое в каждом отрезке пьесы, в каждой её сцене и эпизоде, создаёт своеобразный, непрерывно звучащий, тоскующий протест против данного существующего положения вещей и устремлённость к какой-то иной (очень неопределённо намеченной) лучшей и светлой жизни” [Скафтымов 2008: 340]. В статье “К вопросу о принципах построения пьес Чехова” эта мысль развита так: “Противоречие между данным и желанным имеется повсюду, на этом строится всякая пьеса. У Чехова фиксируется некая своя специфическая сфера желанного. <...> Вместе с мечтою о выполнении данного желания живёт в душе каждого тоска об удовлетворении более общих светлых и поэтических запросов, охватывающих всю жизнь” [Скафтымов 2008: 471-472]. Скафтымов еще более конкретизирует сферу *общих* духовных

устремлений персонажей: через терпение и веру “признание необходимости высшей надындивидуальной цели, которая дала бы силы жить не для личной радости, а для будущего счастья человечества” [Скафтымов 2008: 344].

Автор пишет о “возможностях и случайностях индивидуально-счастливого или несчастливого состояния” [Скафтымов 2008: 352], о том, что в самочувствии действующих лиц пьес Чехова нет ощущения *счастья*. *Мотив счастья* как один из центральных философских мотивов неоднократно поднимается Скафтымовым во всех его чеховских трудах. Вот характерный пример размышлений ученого: “Чехов спрашивает: 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?” [Скафтымов 1998: 173].

Во всякой чеховской пьесе “предмет и творческая цель” постоянны: “В буднях жизни, в ровном потоке обычного, наиболее постоянного и длительного пребывания Чехов увидел непрерывное томительное страдание” [Скафтымов 1998: 173]. В первую очередь демонстрируются внутренние источники страданий: биологическая усталость Иванова, неразделённая любовь и профессиональные переживания артистов и писателей (“Чайка”), ужас от ненужно прожитой жизни (“Дядя Ваня”), разочарованность, собственная несостоятельность и бессилие – разнообразные конфликтные состояния (“Три сестры”), бесплодность и неисполнимость душевных порывов (“Вишневый сад”).

Обратимся к статье Скафтымова о “Чайке”, рукописный текст которой был подготовлен нами к печати в 1998 году (при инициативной помощи профессора Е. П. Никитиной и доцента К. Е. Павловской). Мысль о том, что каждый персонаж “Чайки” переживает “личную драму”, развивается ученым. “Один влечется к другому, но у них разные духовные миры” [Скафтымов 2008: 354]. Маша Шамраева, Треплев, Тригорин, Нина Заречная страдают из-за неразделенной любви. По словам Скафтымова, каждый из них живет “внутри себя” и становится невольным виновником несчастья другого человека. И вместе с тем в пьесе “виноватых нет, но всем друг от друга больно, и никто никому ничем помочь не в состоянии” [Скафтымов 2008: 353]. Трудно усмотреть здесь противоречие: герои чеховской “Чайки” виноваты без умысленной вины. Скафтымов постоянно подчеркивает “невольность” их поступков. Они, действительно, “не понимают”, чем может быть несчастен другой человек, что доставило бы ему радость. Тригорин, например, “виновен” в своей духовной небрежности, относясь к человеку с привычным равнодушием. Заботы Аркадиной о сыне “идут мимо Треплева” [Скафтымов 2008: 362]. “Медведенко не понимает, чем может быть несчастна Маша” [Скафтымов 2008: 352].

“В итоге, – констатирует Скафтымов, – у всех получилась жизнь одинокая, нечистая, взаимно-холодная, засоренная моральной неряшливостью и самолюбивыми дрызгами” [Скафтымов 2008: 360]. “Движение пьесы” создает “ката-

строфическое падение иллюзорных надежд” [Скафтымов 2008: 353]. Жизнь не спасает! Для религиозного сознания признание о здешней жизни наполняется сотериологическим смыслом: “А главное, эта жизнь не спасает...” [Скафтымов 2008: 359]. В статье не раз звучат философские раздумья Скафтымова над судьбой Сорина и других персонажей “Чайки”, выстрадавшие личным опытом: “Жизнь обманывает, жизнь подсовывает не то, что человек хочет” [Скафтымов 2008: 357].

Несчастливые стремятся к счастью, но обрести его не могут. Чехов, по мысли Скафтымова, “не доверяет” [Скафтымов 2008: 337] “счастливым” людям (Аркадиной, Серебрякову, матери Войницкого). Сама жизнь в своём движении разоблачает человеческие иллюзии, усиливая трагизм существования: утрачивает жизненную радость Иванов, несчастны в любви персонажи “Чайки”, разочарованы в жизни Войницкий и Астров, “упрямо надвигаются обывательские мелочи” [Скафтымов 2008: 340] на светлые стремления сестёр Прозоровых.

Религиозное сознание исключает тщеславие людей искусства и предполагает иной смысл жизни, без восторженных мечтаний о счастье и разочарований в нем. Скафтымов вводит понятие “жизнеустойчивость”: “Человек только тогда приобретает *жизнеустойчивость* (курсив мой. – А.Г.), когда имеет *не что* выше личных огорчений и *выше личного счастья*” [Скафтымов 2008: 353].

В развитии образов Нины Заречной и Треплева Чехов намечает разные пути выхода из общей и равновеликой для этих героев потрясенности судьбой, страданием. Нина Заречная “находит свою дорогу”, путь актрисы, обретая жизнестойкость, произнося слова о терпении и вере: “Умей нести свой крест и веруй”. Треплев же так и не нашел себя в “хаосе грез и образов”: “Я не верую и не знаю, в чем мое призвание”; он стреляется. Скафтымов не поясняет христианские мотивы в судьбе главных героев пьесы и лишь ограничивается признаниями Заречной и Треплева.

Тогда как “внешне случайный” [Скафтымов 2008: 365] образ мировой души в сценическом движении пьесы ученый непосредственно связывает с ее основным религиозно-философским смыслом: “В прощальных словах Нины пьеса Треплева цитируется как пояснение к чувству утраченной радости и наступившего неприветливого холода жизни: в мире все угасло, и мировая душа осталась одна в немой пустыне” [Скафтымов 2008: 365]. В философском смысле мировая душа (общий принцип, восходящий к Платону) связывает весь мир в единый организм. В пьесе Треплева просматривается философское представление, согласно которому одинокая душа обречена бороться с дьяволом, “началом материальных сил”, и ей суждено победить – тогда “материя и дух сольются в гармонии прекрасной”. Упомянутое в “Чайке” “царство мировой воли” указывает на проявленный интерес Чехова к книге Шопенгауэра “Мир как воля и представление” (том первый переведен А. А. Фетом в 1881 г.).

Символ мировой души в чеховской “Чайке” воспринимается в контексте и религиозной философии Вл. С. Соловьева, знаменитого современника Чехова. Учению Соловьева о мировой душе посвящена специальная глава книги “Россия и Вселенская церковь” (“Душа мира – основа творения, пространства, времени и механической причинности”), написанная и изданная на французском языке в 1889 году. Знал ли Чехов об этой книге? Наверняка знал, она вызвала в России ожесточенную критику консерваторов и упоминалась в журнальных обзорах. В этом сочинении Соловьев поднял проблему религиозно-культурного единения человечества. На русский язык “Россию и вселенскую церковь” перевел в 1911 году Г. А. Рачинский. Книга эта стала событием среди религиозной общественности, тем более в католической Польше, и вряд ли осталась без внимания студента Варшавского университета Александра Скафтымова. Кроме того, в “Энциклопедическом словаре” Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (СПб., 1890-1907) была напечатана статья Вл. С. Соловьева “Мировая душа” (anima mundi).

Не случайно Скафтымов-литературовед отмечает, что мотив “желаемого единения людей” передается Чеховым в словах Дорна о Генуе: “Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная”. В пьесе один и тот же символ выражает два разных мотива: желанное, но отсутствующее единение людей и утраченные иллюзии радости, счастья.

Таким образом, религиозно-философские мотивы в трудах Скафтымова о Чехове существуют по большей части имплицитно, нуждаются в выявлении и комментировании, в том числе с привлечением черновых записей и пометок на книгах из скафтымовской библиотеки.

## Литература

Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. / Сост., подг. текста и примеч. И. Б. Роднянской. Т. 2. М.: Наука, 1993.

Демченко А. А. У истоков науки о литературе в Саратовском педагогическом институте (А. П. Скафтымов, Е. И. Покусаев) // Труды Педагогического института Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского. Вып. 4. Литературоведение. Саратов: ИЦ “Наука”, 2006.

Медведев А. П. Школа нравственного воспитания // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: ученые-педагоги саратовской филологической школы / под ред. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Сарат.

ун-та, 1984.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Учен. зап. сарат. пед. ин-та. 1946. Вып. 8.

[Скафтымов А. П.] Из черновых записей А. П. Скафтымова о Чехове / Сост., вступ. заметка, подг. текстов и примеч.: А. А. Гапоненков // Филология: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2.

Скафтымов А. П. Драмы Чехова / Предисл., подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Волга. Саратов, 2000. № 2-3.

Скафтымов А. П. Дневники 1916 и 1937 гг. / Публ. В. В. Прозорова; подг. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2.

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

Чуприна И. В. Методологические принципы исследований о Толстом // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: ученые-педагоги саратовской филологической школы / Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984.

**Н. В. Новикова**

### **«Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова**

Комедия Чехова «Чайка» (1896) появилась спустя семь лет после «Лешего», не понятого зрителем. Уже этот, значительный для художника, временной интервал придаёт ей черты программного произведения и со стороны содержания, и со стороны формы.

На протяжении многих лет специфически чеховское наполнение «Чайки» находилось под пристальным взглядом А. П. Скафтымова [Литературоведы 2010: 222-223]. Обращение к ней как к явлению, концептуально важному для автора, было необходимо при осмыслении *новаторского* характера чеховской драматургии. Результат *новаторского* же отношения к драматургическому феномену хорошо известен по классическим статьям исследователя 1946-1948 годов: «О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова» и «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова».

Сравнительно недавно А. А. Гапоненковым введена в научный оборот ранняя скафтымовская статья «Драмы Чехова» [Скафтымов 2000: 132-147; Скафтымов 2008: 314-344], в которой большое место отводится прочтению «Чайки» в контексте других его пьес – «Иванова», «Дяди Вани», «Трёх сестёр». Публикатор справедливо назвал это исследование «своеобразным “протографом”, из которого прорастали и оформились в позднейших чеховских статьях (и в первую очередь – о «Чайке») многие положения и выводы учёного» [Гапоненков 1998: 150]. Статью о «Чайке» [Скафтымов 1998: 154-170; Скафтымов 2008: 345-365] А. А. Гапоненкову удалось реконструировать благодаря вдумчивому изучению рукописных материалов чеховской тематики. Они, как и рукописный текст статьи о драмах Чехова, были предоставлены молодому исследователю профессором Е. П. Никитиной – заведующей кафедрой истории русской литературы и фольклора, хранительницей кафедрального архива, в своё время – студенткой, аспиранткой, коллегой А. П. Скафтымова, много сделавшей для

увековечивания памяти о личности педагога и учёного, для изучения его научной методологии [Методология 1984: 3-34, 85-179]. В 1990 году Е. П. Никитина практически возглавила работу по подготовке и проведению Всероссийских Скафтымовских чтений, посвящённых столетию выдающегося литературоведа [Литературоведы 2010: 153-157]; к 120-летию со дня рождения основателя саратовской филологической школы в Институте филологии и журналистики Саратовского государственного национального исследовательского университета имени Н. Г. Чернышевского была проведена Всероссийская научная конференция «Наследие А. П. Скафтымова и перспективы развития филологической науки». Изучение рукописной составляющей наследия учёного продолжается.

О том, что А. П. Скафтымов намеревался обратиться к «Чайке» отдельно и специально, свидетельствуют разнообразие черновые записи, частично систематизированные самим исследователем. Они содержат, во-первых, выписки из текста пьесы и сопровождающие их наблюдения, использованные уже, как нам представляется, в «Драмах Чехова», а затем пополняемые и нюансируемые. Постепенно прирастая и аналитически усложняясь, «подробные цитатные планы» охватывают «каждое действие, лицо, отдельные темы пьесы», говорят о «глубоко продуманной работе А. П. Скафтымова с текстом “Чайки”» [Гапоненков 1998: 150]. Попытка выявления самой последовательности возникновения имеющихся записей, на наш взгляд, позволит с определённой долей вероятности восстановить ход прочтения этой пьесы исследователем, закономерно приведший к статейному высказыванию. Первоначально оно прозвучало в ансамбле «Драм Чехова», затем – в расширенном и углублённом виде – в исследовании, где «Чайка» солировала.

Во-вторых, к подготовительным материалам относится отдельный блок выписок из журнальных критических выступлений и литературоведческих трудов, посвящённых «Чайке», а также из мемуаров, имеющих отношение к избранному предмету, из записных книжек и писем самого Чехова. В-третьих, отсылки к «Чайке» находим в подборках записей, собранных А. П. Скафтымовым под импровизированными обложками и отражающих, с одной стороны, прочтение «Иванова», «Дяди Вани», позже – «Лешего», и, с другой, – размышления на тему «Чехов и Л. Толстой». Обращение к «Чайке» в пору раздумий учёного о так называемом чеховском толстовстве, несомненно, вызывает интерес в связи с историей истолкования им пьесы, результатом чего и стали обе новообретённые скафтымовские статьи.

В-четвёртых, среди черновых набросков находятся разного рода заметки к рассмотрению связей «Чайки» с ранней и зрелой прозой Чехова. Они легли в основу работы, название которой на сей раз дано самим исследователем; начало её вместе с частью рукописных заготовок впервые представлено, вслед за

публикацией статьи о «Чайке», в том же разделе ставшего раритетным издания: «А. П. Скафтымов. Новые материалы» [Скафтымов 1998: 171-180]. Перспективу такой работы, что явствует из черновых заготовок, учёный видел задолго до того, как он наметил её в финале статьи 1948 года: «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 2007: 396]. Разумеется, этому направлению исследовательской мысли следует уделить должное внимание.

Итак, в рукописном наследии А. П. Скафтымова обзрим массив под рабочим названием «К “Чайке”» (или «Чайка»), как обозначено на целом ряде разрозненных страничек, так и на нескольких пронумерованных группах их, вложенных в согнутые пополам тетрадные листки самим исследователем. В отдельных случаях это сделано А. П. Медведевым, скафтымовским учеником, который со временем стал его ближайшим другом, а после кончины учителя в 1968 году – хранителем части его архива. Именно А. П. Медведев впервые заговорил о «большой любви» А. П. Скафтымова к Чехову, которого тот «“открыл” для себя в конце 1930-х годов» [Методология 1984: 187-188]. Уточнить время скафтымовского обращения к чеховской драматургии, отнеся его – самое позднее – к середине 1930-х годов, позволило знакомство с черновыми записями учёного, посвящёнными «Лешему» [Новикова 2012: 172-175]. Однако и это соображение должно быть уточнено в связи с более тщательным изучением фактов, предвещающих процесс «открытия» А. П. Скафтымовым Чехова, о чём будет сказано ниже.

Именно А. П. Медведев поведал о том, что «в записках и черновиках учёного сохранилось много наблюдений и заметок, посвящённых Чехову», и что «они оставляют впечатление заготовок к большой неосуществлённой работе о Чехове» [Методология 1984: 189]. Ценность скафтымовских черновикиков, как отзывается об этом А. П. Медведев, очевидна: они «представляют для нас большой интерес», поскольку «характеризуют процесс творческой работы исследователя в создании его научных статей» [Методология 1984: 189].

И ещё одно концептуально важное свидетельство мемуариста: черновики дают понять, что «мысль А. П. Скафтымова сосредоточена преимущественно на чеховской “Чайке”» [Методология 1984: 189]. Он считал скафтымовское увлечение «Чайкой» «неслучайным» и ссылаясь при этом на первые слова рукописи, объясняющие повышенный интерес исследователя к чеховской пьесе [Методология 1984: 190]. Таким было предварение её публикации, осуществлённой А. А. Гапоненковым. Кроме того, А. П. Медведев избирательно коснулся черновикиков, которые легли в основу «оставшейся незаконченной»

[Методология 1984: 190] статьи, и абрисно их описал. В действительности же массив черновых заметок обширен, многослоен и ни в коей мере не хаотичен. Центростремительность черновых записей, из которых выросла статья о «Чайке», в конечном счёте центробежна: в них просматриваются этапы постижения произведения как целостного единства. Итоги состоявшегося прочтения призваны были подвести статьи с имманентным анализом пьесы и с характеристикой её положения «среди повестей и рассказов Чехова».

Наконец, следует сказать, что и статья о драмах Чехова, и вслед за ней статья о «Чайке» публиковались отнюдь не по беловому экземпляру рукописи: ни та, ни другая работы до этой стадии А. П. Скафтымовым доведены не были. Однако заметим, что первая из них, при большем или меньшем количестве – практически на каждой странице – поправок, зачёркиваний (слов, строк, абзацев, вплоть до перечёркивания целых страниц), вставок, приписок на полях, сносок, дописок на обороте, всё-таки представляет собой целостный рукописный свод. Рукопись «Драм Чехова» озаглавлена автором и занимает в общей сложности двадцать пять широкоформатных страниц в линейку, разграфлённых красными и фиолетовыми линиями, изъятых, судя по всему, из некоего казённого гроссбуха дореволюционного происхождения, внушительных размеров: каждая страница – с тетрадный разворот. Авторская пагинация несколько раз сбивается: после перечёркнутых 8-й и 10-й страниц их порядковые номера переходят на следующие, после 20-й страницы даётся 20 а, одна страница остаётся пронумерованной; с 14-й по 17-ю страницы, когда речь заходит о «Дяде Ване», возникает дополнительная пагинация от одного до четырёх (почему-то не до конца фрагмента) и запись ведётся зелёными, а не фиолетовыми чернилами. Исходя из общности примет «бумажного носителя» и не сбрасывая со счетов перечисленные нюансы, свидетельствующие о неокончателности отделки широко задуманного труда, нельзя не признать, что «Драмы Чехова» – исследовательски единый текст.

Что касается статьи о «Чайке», то сам факт обнаружения её потребовал смысловой идентификации разобщённых частей. Начать с того, что мы располагаем двенадцатью страницами аналитически структурированного рукописного текста, пронумерованными автором с 1-й по 11-ю (седьмая фигурирует дважды, текст на одной из них зачёркнут крест-накрест красным карандашом). Первых пять разлинованных страниц размером чуть больше тетрадных (остальные – стандартные тетрадные страницы в линию) размещаются в основном на обороте заполненного чёрной тушью документа («Сведения о семейном положении» некоего крестьянина Киевского уезда Киевской губернии), подписанного «сельским старостой А. Зваричем». Судя по внешним признакам (орфографии и тому, что бумага с водяными знаками), документ этот – дооктябрьской эпохи. Любопытная деталь: начало рукописного вариан-

та статьи о взаимосвязях «Чайки» с чеховской прозой – на обороте ещё одного фрагмента того же документа. По-видимому, и работа по изучению пьесы велась одновременно на два фронта – внутренний и внешний, и статейное подведение её итогов совпало во времени. К рассмотрению этого вопроса обратимся при случае.

Листы, знакомящие с исследованием чеховской пьесы, вложены в тетрадную обложку жёлто-песочного цвета, на которой рукой А. П. Медведева написано: «“Чайка” (Неоконченная статья. 11 стр.)». В заметке [Гапоненков 1998: 148-154], предваряющей публикацию статьи о «Чайке», А. А. Гапоненков убедительно обосновывает внесение в неё – в качестве продолжения – ещё восьми стандартных тетрадных страниц в линейку, исписанных, тоже за единственным исключением, – на одной стороне (вторая остаётся чистой). Они уже без авторской нумерации, но с надписью Медведева: «Чайка» (сверху, на каждой, простым карандашом). Запись на них, как и в первой половине текста, ведётся фиолетовыми чернилами, и, в отличие от неё, в два раза плотнее (уплотнение начинается с конца 11-й страницы «неоконченной статьи»). К тому же эта часть рукописи отличается большим количеством исправлений (единичных, построчных, фрагментарных) в виде вычёркиваний и заменяющих их вставок вторым и третьим «этажами». Публикатор констатирует и определяет: «Значительная часть рукописи изобилует многочисленными зачёркиваниями, поправками, вариантами фраз и целых абзацев, приписками на полях. Во всём тексте отражён процесс искусного поиска точных и по-скафтымовски органичных слов и формулировок, что делает рукопись важнейшим источником для изучения исследовательской лаборатории А. П. Скафтымова» [Гапоненков 1998: 150].

Для «реконструкции источника» аргументами принципиальной важности стали «не только логика развития авторской мысли, но и упорядоченная последовательность *чернового* (курсив мой. – Н.Н.) текста, что было открыто лишь после внимательного прочтения страниц без пагинации. <...> Поначалу разрозненные куски его выстроились, стали частями целого» [Гапоненков 1998: 150]. Таким образом, рукописный свод работы о «Чайке» окончательным не назовёшь. «Черновые» моменты статьи, более полувека ждавшей своего часа, показательны прежде всего тем, что наглядно демонстрируют феноменальное саморедактирование. В скафтымовском исполнении оно подразумевает не только стремление явственнее выразить мысль, но в равной степени – потребность в ходе анализа её скорректировать. Следовательно, «черновые» эпизоды статьи тоже должны учитываться в нашем задании рассмотреть весь комплекс её подготовительных материалов, тем более что публикатор поясняет: «Зачёркнутые реалии текста специально не воспроизводились, за исключением тех фраз, которые представляют значительный интерес. Все они, в том числе и

отдельные места, нарушавшие связность текста, вынесены в примечания» [Гапоненков 1998: 153]. Однако повторное рассмотрение статейной рукописи побуждает воспроизвести и осмыслить все «зачёркнутые реалии текста», что, по нашему мнению, позволит представить не только более динамичной картину последовательного прочтения «Чайки», но и – на завершающей его стадии – более полной и объективной.

Одним из ключевых вопросов наших разысканий, несомненно, является вопрос временной атрибуции всех черновых записей. В этом отношении больше всего повезло заготовкам к статье о «Чайке» в окружении чеховской прозы: на их обороте встречаются «опознавательные знаки», в первую очередь – датировка официальных документов, аспирантских планов, конспектов лекций, машинописных фрагментов опубликованных работ, писем к А. П. Скафтымову и т.д. Время, проставленное на подручных в самом деле листках или поддающееся определению благодаря косвенным признакам, позволяет минимизировать погрешности в распределении интересующих нас записей. Они заполняют собой полтора десятилетия: от начала 1930-х годов до середины 1940-х. Те же «черновики черновики», которые освещают «Чайку» внеконтекстно, что называется, – в чистом виде, преимущественно лишены каких бы то ни было намёков на момент их появления. Тем более важно, когда в некоторых случаях даже неполноценная, обрывочная запись на обороте скафтымовской оказывается единственным, хотя и очень приблизительным, указанием на время исследовательских раздумий.

Скажем сразу, что с выявлением временной точки отсчёта черновой скафтымовской «чайковианы» и с определением сроков работы над «титულიной», но не получившей названия статьёй, всё-таки можно справиться. Сошлёмся на В. В. Прозорова: «к систематическому изучению чеховского творчества» А. П. Скафтымов приступает «с конца 1920-х годов», «оттачивая исследовательскую концепцию в процессе текущей учебно-педагогической работы» [Литературоведы 2010: 223]. На это указывает спецкурс «Драмы Чехова», чтение которого приходится – наряду с другими пятью – на «1920-1930-е годы» [Литературоведы 2010: 222]. Опуская развёрнутую мотивацию захватывающей поры исследовательского погружения в мир чеховских исканий, которая приходится как минимум на конец 1920-х годов [Новикова 2008: 84-85; Новикова 2010: 181; Новикова 2012: 71], остановимся на доводах А. А. Гапоненкова относительно времени работы А. П. Скафтымова над ранней статьёй «Драмы Чехова». По наблюдениям публикатора, текст её создавался не ранее 1927 года (автор ссылается на книгу С. Д. Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов», вышедшую в том году в издательстве «Academia») [Скафтымов 2008: 520]. Позволим себе снять некоторую категоричность предложенной версии: очевидно, что написание «Драм Чехова» захватывало 1927-й год, но это не оз-

начает, что статья в основных своих чертах не могла сложиться раньше. Poleмические моменты исследования как раз объясняются наличием у его автора собственной точки зрения, а для выработки её требовалось время.

В пользу более раннего обращения А. П. Скафтымова к Чехову говорит и то, что он в начале второй половины 1920-х годов оказывается в состоянии относительной свободы: середина десятилетия, заполненная системными, углублёнными занятиями Чернышевским, отмечена выходом из печати в 1926 году объёмистого исследования – «исчерпывающего этюда» [Скафтымов 2006: 57] о романе «Что делать?», «единственность» которого «в литературе о Чернышевском-художнике» [Скафтымов 2006: 76] была признана специалистами; вскоре после этого увидели свет ещё несколько статей о беллетристике революционера-демократа. Осенью 1925 года А. П. Скафтымов заканчивает вторую подряд капитальную работу о творчестве великого современника Чернышевского: «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского» (опубликовать её удалось не сразу) [Скафтымов 1924: 131-186; Скафтымов 1929: 101-107, 312-339]. О готовности статьи свидетельствует переписка с А. С. Долининым: автор обращается к авторитетному исследователю Достоевского с вопросом, можно ли прислать её «для ознакомления», на что тот 10 октября того же года откликается: «побеседовать» с А. П. Скафтымовым, которого знает по печатным трудам, «было бы крайне интересно» [Скафтымов 2006: 72].

Если бы после короткого затишья А. П. Скафтымов не подошёл вплотную к Л. Толстому, то «Драмы Чехова», вероятно, не остались бы под спудом. Следующий промежуток для возвращения к ним мог образоваться предположительно после сдачи второй «толстовской» статьи в печать, то есть на рубеже 1929-1930 годов [Скафтымов 1929: 5-41; Скафтымов 1930: 64-80].

Кстати говоря, на обороте первой «серии» скафтымовских набросков о «Чайке» (двенадцать сохранившихся листочков размером 11 на 17 см – пополам разрезанные страницы, первые семь из которых исписаны простым карандашом, следующие пять – фиолетовыми чернилами) – перебелённый, удобочитаемый текст статьи о «Записках из подполья». Следовательно, эти записи о чеховской пьесе могли появиться не раньше конца 1925 года. Существенное дополнение: в рукописях имеются два листа такой же гладкой, нелинованной бумаги, сложенной пополам, густо, со всех сторон, простым карандашом заполненной цитатами из текста. Логично предположить, что поступенчатое осмысление А. П. Скафтымовым пьесы опиралось на них и предварялось ими. Обозначающие их страницы, проставленные рукой исследователя рядом с каждой цитатой, указывают, вне всякого сомнения, на то, что он пользовался томом из марксовского издания Полного собрания сочинений Чехова, вышедшего в 1903 году [Чехов 1903: 117-167]. Иными словами, очерчиваются рамки первоначального варианта исследовательского сюжета «Чайки». Объектом

исследования в данном случае оказывается текст из издания двадцатилетней давности, но для работы – ближайший по времени выпуска.

Окончание работы А. П. Скафтымова над дебютной «чеховской» статьёй А. А. Гапоненков связывает с 1933 годом. Такое соображение высказывается им при сопоставлении статьи «К вопросу о принципах построения пьес Чехова» (1948) с рукописью о его драмах. «Второй текст, – подчёркивает исследователь, – напрямую перекликается с первым, прорастая из него, но не дублируя. Многие оценки и формулировки учёного претерпели изменения, были уточнены, развиты, скорректированы под воздействием обстоятельств времени, собственной духовной эволюции, пути научного чеховедения в целом. *За 15 лет* (курсив мой. – Н.Н.) изменился и сам стиль работ А. П. Скафтымова, став более отчётливым, ясным» [Скафтымов 2008: 520].

Действительно, 1934-1939 годы, урожайные на масштабные, обстоятельнейшие печатные труды А. П. Скафтымова, впереди. Объектами его осмысления с середины и до конца 1930-х годов были Белинский и Добролюбов в их отношении к устному народному творчеству; в разных ракурсах – «Пролог» Чернышевского, его критика и литературное наследие, его жизнь и деятельность, воссозданные в монографии; наконец, преподавание литературы в дореволюционной школе 1840-1860-х годов, фундаментальность изучения которого А. П. Скафтымовым поражает [Коллекция 1981: 81-84]. Даже с учётом предваряющего их сосредоточения исследователя на разрешаемых им проблемах просматривается интервал между двумя периодами плотной, напряжённой работы. Вполне вероятно, он оказался востребованным для интенсивного завершения «ранних» занятий чеховской драматургией в целом, что и демонстрируют «Драмы Чехова». И скорее всего, статья обрела законченный вид до момента, когда в руки А. П. Скафтымова попал том чеховских пьес из нового издания, осуществлённого под редакцией А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого в 1930-1933 годах [Чехов 1932: 164-206].

Целенаправленная работа над «Чайкой» продолжится через несколько лет после подготовки рукописного варианта «Драм Чехова», и это предположение легко подтверждается. Дело в том, что в следующей «серии» записей, отличающейся от первой по многим признакам (об этом – особо), «Чайка» цитируется по тому 1932 года, что без труда определяется опять-таки по указанию страниц. Это собрание чеховских сочинений было в домашней библиотеке А. П. Скафтымова, впоследствии переданной в фонды Зональной научной библиотеки Саратовского университета [Коллекция 1981: 8-54]; кропотливая работа учёного с текстом «Чайки» наглядно предстаёт здесь чередой помет. Но скафтымовские заметки о пьесе, по крайней мере в пределах сохранившихся, появились не по выходе нового тома. Вторая «серия» пронумерованных исследователем листочков открывается цитированием монографии С. Д. Балухатого

«Чехов-драматург», вышедшей в 1936 году и тоже попавшей в скафтымовское книжное собрание: на экземпляре видны следы её чтения и перечитывания. Заметим, что листочки этой подборки, опять-таки по ряду внешних признаков, идентичны записям о «Дяде Ване». Отсюда напрашивается только один вывод: работа над статьёй о драмах Чехова к этому времени была уже далеко позади, иначе в ней должны были бы фигурировать обе книги С. Д. Балухатого. Следовательно, с выходом очередной скафтымовское прочтение «Чайки» получает свежий полемический импульс, а драматургическое её окружение, в том числе и «Дядя Ваня», как известно, останутся в исследовательском багаже А. П. Скафтымова до заключительных работ о Чехове.

Нельзя не согласиться с А. А. Гапоненковым, который, ссылаясь на раздел Е. И. Куликовой в коллективной монографии (о спецкурсах и спецсеминарах А. П. Скафтымова), считает, что опубликованная им работа о «Чайке» впервые упоминалась в одном из писем исследователя неустановленному адресату ещё в марте 1945 года: А. П. Скафтымов предлагал статью на тему «Драматический конфликт в пьесе “Чайка” (вопрос об идейной специфике чеховской драматургии)», наряду с тремя другими, «для предполагаемых историко-литературных сборников» [Методология 1984: 145]. На основании имеющейся в рукописи «отсылки к вышедшему в 1938 году “рабочему сценическому экземпляру пьесы с режиссёрскими пометками К. Станиславского”» современный исследователь приходит к выводу, что «датировать статью можно весьма определённо: она была создана в период 1938-1945 годов» [Гапоненков 1998: 150-151]. Однако первая временная планка может быть, как сказано выше, отодвинута назад, поскольку автор откликается и на недавнюю монографию С. Д. Балухатого. Этот факт не только не исключает, но, скорее всего, подтверждает то, что концептуально статья о «Чайке» зародилась ещё раньше.

По всей видимости, может быть поднята и вторая граница: нетрудно привести примеры того, сколько лет заветные идеи в органичной для них форме опробовались А. П. Скафтымовым в студенческой аудитории, прежде чем он отпускал их в самостоятельную жизнь. Бывшая аспирантка А. П. Скафтымова М. М. Уманская, оценивая статью любимого учителя о «Вишнёвом саде» как «классический образец анализа драматического произведения в единстве содержания и формы», вспоминала: её «главные выводы и методология <...> с той же внутренней логической последовательностью были положены в основу практических занятий на нашем курсе (выпуск 1936 года). В становлении и формировании наших принципов научного исследования этим занятиям и этой работе (тогда ещё не напечатанной) принадлежала едва ли не решающая роль» [Методология 1984: 199]. Н. М. Белова и А. П. Медведева, обращаясь к записям скафтымовских лекций 1943 года, свидетельствуют, что «в те годы, когда читался курс, учёный писал уже свои статьи о Чехове» [Методология



1984: 177]. Е. И. Куликова, приводя письмо А. П. Скафтымова, восклицает: «Итак, статья о Кутузове была готова уже в 1945 году и пролежала в портфеле исследователя 15 лет!» [Методология 1984: 145].

Повторимся: то, что А. П. Скафтымов жил Чеховым, открылось слушателям с первой половины 1930-х годов. За публично сказавшимся вниманием к художественному наследию писателя-драматурга – годы скрытого от всеобщего обозрения «медленного чтения». Эта методология будет приносить свои плоды и в дальнейшем, как в преподавательской, так и в исследовательской деятельности литературоведа: подготовительная работа, направленная на постижение «Чайки», – наглядное тому подтверждение. Кропотливые изыскания, неизменно приводившие учёного к впечатляющим результатам, и на сей раз оказались продуктивными, хотя во второй половине 1930-х годов велись они, скорее всего, урывками. Просвет в череде научных выступлений А. П. Скафтымова, предназначенных для печати, появится только на исходе 1930-х годов. До этого момента вряд ли возникала у него возможность энергично взяться за обработку черновых материалов, адресованных «Чайке». Думается, что финальный отрезок длительного пути не был коротким, статья о «Чайке» писалась не на одном дыхании, не в один присест, что вытекает уже из характерных особенностей рукописи, многосложной с текстологической точки зрения. Стаейно-компактному окончанию многолетней работы препятствовали драматические события домашней и общей жизни, грозящая из Европы беда, побудившая отложить разговор о «Чайке» и обратиться к «Войне и миру». Можно только предполагать, в каком году из «сороковых, роковых» А. П. Скафтымов поставил точку в своём пространном слове о любимой чеховской пьесе. Допускаем, что это произошло в пору самых тяжёлых испытаний, а отнюдь не в канун Победы.

Итак, выскажем предположение, что собственно «Чайка» находилась в поле зрения учёного не менее двух десятков лет, примерно с середины 1920-х годов. И это, по нашему мнению, не будет грешить против истины, если иметь в виду не только период аналитического формирования триады статей, в которых «Чайка» занимала центральное место, но и дальние подступы к ним, исходные шаги, предпринятые А. П. Скафтымовым ради осмысления чеховской пьесы. Подчеркнём, что на протяжении этого времени процесс накопления материалов был то «кучным», то разреженным, но постоянным. По мере возрастания внутренних готовностей исследователя он достигал формы развёрнутого научного высказывания, которое тут же подвергалось сомнениям не только частного порядка, а местами пускалось в переплавку. Случилось так, что все три статьи с «Чайкой» как главной героиней оказались написанными «в стол», но явленное в них прочтение пьесы, безусловно, послужило основой для заключительных глав скафтымовской чеховианы, включая сюда и под-

готовку тома драматических произведений Чехова. Подготовленный учёным том чеховской драматургии – 11-й в 20-томном Собрании сочинений писателя – был сдан в набор 27 сентября 1946 года, увидел свет в 1948 году. В 1946 была опубликована скафтымовская статья «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” А. П. Чехова», четыре остальных «чеховских» работы А. П. Скафтымова появились в печати через два года. Иными словами, «Чайка» не уходила с рабочего стола исследователя до конца 1940-х годов, а из души его, надо полагать, и вовсе никогда.

Обратимся к самим черновым записям А. П. Скафтымова о «Чайке», точнее, к той их части, которая отражает процесс первопрочтения пьесы исследователем и составляет основу для анализа её в статье «Драмы Чехова». Расположим рукописные наброски в аналитическом порядке, границы между ними обозначим звёздочками, а их рельефно различимые звенья – римскими цифрами. Публикуем черновики, не корректируя пунктуацию, прибегая к угловым скобкам для устранения сокращений (замена скафтымовского «члк» специально не оговаривается) и придерживаясь авторской графики – немаловажного смыслодержателя элемента исследовательской лаборатории А. П. Скафтымова. **Материалы предоставлены для публикации Е. П. Никитиной.**

I.

«Честное» чтение как главенствующий творческий принцип учёного подразумевало вдумчивое отношение к тексту на всех стадиях его изучения, начиная с подготовки исследовательского поля – сбора цитатного материала. Воспроизводить целиком содержание цитируемых фрагментов, подобранных по персоналиям, не будем, коснёмся их формально-смысловых качеств. Оба сложенных пополам и сплошь исписанных листа с цитатами начинаются одинаково: заглавным «Чайка» и фразой «Все несчастны». На одном из них далее «Маша любит Треплева. Медведенко любит Машу, беден» и без всякого перехода подробная – в заданном русле – цитация реплик Сорина, к которой присоединено несколько цитатных штрихов к образу Тригорина:

«Тригорин о своём счастье  
Мармелад, которого я никогда не ем 140  
Должен писать  
Молодые годы писательства – сплошное мучение 141  
Я не люблю себя как писателя  
Подгоняют, сердятся 142  
(Это всё нужно кратко передать, напомнить)».

На другом листе после «Все несчастны» проставлено «Треплев», вслед за чем приводятся, по большей части с пропусками (никак не отмеченными), значимые высказывания героя; насыщенная и отнюдь не произвольная их канва сопровождается лаконичными связками событийно-констатирующего типа.

Итак, за «Треплевым» следует:

«Ищет новых форм в искусстве

“Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно” 122

Эгоизм обыкновенного смертного Жаль, что мать известная актриса Терпит меня потому, что я её сын. Кто я? Что я? Никаких талантов, ни гроша и пр<очее>. Я угадывал их мысли и страдал от унижения 123

Любит Нину, ревность к Тригорину

“Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах” 125

Нине о своей недостаточности, не понравилась пьеса и пр<очее> 139

Сорин о нём Человек он молодой, умный, живёт в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего. Никаких занятий. Стыдится и боится своей праздности. Лишний в доме. Нахлебник, приживал Самолюбие 146

Ссора с матерью из-за Тригорина 149

“Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле” 159

Треплев печатается Им заинтересованы 160

Дорн о нём Что-то есть Мыслит образами, рассказы красочны, яркие, и я их сильно чувствую. Не имеет определённых задач На одном впечатлении далеко не уедешь 162

“Я всё болтал и болтал. 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 льётся из его души 163

“Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, всё это сухо, чёрство, мрачно. Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте мне уехать с вами 165

“Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идёте, а я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чём моё призвание 166

Рвёт рукописи Стреляется».

Граничащий с добротным пересказом принцип линейного движения по тексту, когда фактурно выстраиваются прежде всего речевые характеристики и самохарактеристики действующих лиц, когда за ними вырастают узловыи моменты развития внутреннего состояния героев, при этом практически отсутствуют комментарии «от читателя», распространяется и на передачу драматургического рисунка истории главной героини. Цитатный абрис её пути примыкает к «треплевскому»:

«Заречная Отец и мачеха

Мечта – на сцену. Аркадина о прекрасном голосе 129

Тригорин хвалит 130

“Я думаю, кто испытал наслаждение творчеством, для того другие наслаждения не существуют” 130 (о рыбе Тригорина)

Удивляется Известная артистка плачет по пустому поводу Знаменитый писатель ловит рыбу

Удят рыбу, играют в карты, смеются, сердятся, как все 138

Как чувствуется известность и пр<очее>

Как я завидую вам. Жребий людей различен. Одни едва влачат скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные, другим же, как, например, вам, – вы один из миллиона – выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы...

Ваша жизнь прекрасна 141

Отказываюсь понимать вас Вы просто избалованы успехом 142

Если бы я была таким писателем, как вы, то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье её только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице 143

За такое счастье перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но за то бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы... Голова кружится Уф 143

Я ухожу от отца, покидаю всё, начинаю новую жизнь 153

Итак, вы стали уже писателем Вы писатель, я – актриса... Попали и мы с вами в круговорот... Жила я радостно, по-детски – проснёшься утром и запоёшь, любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец, в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь! 164

Он не верил, смеялся над моими мечтами Пала духом Заботы любви, ревность, страх за маленького Играла бессмысленно Теперь я настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной С каждым днём растут мои душ<евные> силы Я теперь знаю, понимаю, что в нашем деле – всё равно, играем ли мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своём призвании, то не боюсь жизни 166

Я люблю его (Тригорина) Хорошо было прежде Какая ясная, тёплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства – чувства, похожие на нежные изящные цветы 166».

Столь тщательно выполненная загрунтовка является прочным основанием для создания внушительного по мысли, проникновенного, детально прорисованного полотна. Что же представляют собой наброски к нему?

## II.

Как можно понять из рассмотрения рукописных фрагментов, больше всего на отправки реплики затеваемого о пьесе разговора походят те, что очень белым карандашом, неровными строчками, со вставками поверх некоторых и поистине бисерной россыпью слов на свободных ещё сантиметрах бумаги, сделаны на таком же листке в 11 на 17 см, как «цитатные» странички, предваряющие первую «серию» записей (см. выше). Карандаш поистерся, да и был без нажима: рука торопилась успеть за настроением и мыслью учёного, – тем не менее запись восстановима. Ведётся она на листке, положенном вертикально: так заведено у А. П. Скафтымова, видимо, для ускорения работы (амплитуда движения кисти короче). Самое отчётливое слово – Чайка (в левом углу, как заголовок, без кавычек), далее, в градации, переданной с помощью тире, – пять наблюдений на одной стороне листка и четыре – на другой. Первое – «Нет личного счастья» – зачёркнуто. Затем – назывные предложения, местами без знаков пунктуации, с отдельными подчёркиваниями, недописанными или сокращёнными словами:

«– Одиночество У всех своё

Несходимость Несовпадение

Жизнь складывается мимо желаний

– Обманчивые надежды и мечты

– Изменчивость желаний

(Смена атомов,

дьявол

Никто не виноват

Тригорин

Отсутствие этич<еских> оценок)

– Жизнь – осуществление призвания

Надличное Терпеть Пытат<ся>

Дорн. Дело не в личном счастье

Нужна способность жертвовать собою

“Терпеть”

Разрозненность. Будни, у всякого своя

связанность и своя действ<ительнос>ть

Друг другу не препятствуют

Если препятствуют, то невольно, (не виноваты)

(Уход Нины от род<одителей> мог бы дать тему

борьбы, но это остаётся в тени)

(Далее – на обороте. – Н.Н.)

– Круг близких, внешне связанных в жизни.

– Все одиноки с своим страданием

Несколько жизненных драм

(одиночество)

Отсутствие внешнего единства

Изломанный ход отдельных сцен.

– Жизнь вне и внутри

Двойной план

Внутренняя тактич<ость>, прорывается

в недомолвках и отдельных фразах

Редко допускаются высказывания,

интимные признания

Жалуют, но помочь не могут

– Идеологические высказывания

направлены не прямо. По случайным

поводам Но они имеют объединяющее

осмысливающее течение

Речь идёт – о неизбежном страдании каждого

и о вере в будущее».

За эскизностью первой проходки по тексту проступает готовность к его осмыслению адекватно авторскому замыслу, намечается концептуальное видение чеховских драматургических коллизий и художественных принципов.

Обобщённо-проблемное восприятие произведения сменяется фокусированием внимания на этапах разрешения ключевых вопросов. Перед нами – три листка, исписанных тоже простым карандашом, судя по почерку – без прерыва; в них – отрывочные наблюдения и замечания, в которых нащупывается нерв каждого действия (за исключением четвёртого: видимо, листок утерян), схватывается эмоционально-этическая доминанта сиюминутного и протяжённого, индивидуального и общего состояний героев, выявляется отсутствие внутренних связей между ними и, сообразно этому, делаются попытки определить структурные особенности пьесы и оценить природу драматургического конфликта. Начинается «медленное» поактное прочтение пьесы:

«Чайка 1 д<ействие>.

Для всех жизнь

Диспозиц<ия> должна быть проведена

в <нрзб.> внутр<енне> обособл<енных> планах

У каждого своё одиночество

Разорвана смена лиц и тем

Желанное и данное для каждого, не

исключая и Дорна Томление всех.

У каждого своя обособл<енная>

мелодия, а все дают симфонию

одиночества. Сзади всех мировая

душа»

\*\*\*

### «2 действие» Чайки

На фоне безвыходности и угнетённости

устремлённость Нины к артистическому миру

Поэтому всё действие об артистах

Противопоставляется – бытовое действительное самочувствие  
всех идеальному самочувствию Нины

Движение создаётся устремлённостью Нины

Собственно даже не движение, а устремление  
к движению Действие ещё не движется

Два действия – на обрисовку  
состояния. По сравнению с 1-м

действием – здесь об артистах

Двойственное устремление Нины –

любовь и артистический мир

По сравнению с Главным сразу отделка  
статичность».

\*\*\*

### «Действие» 3.

Все действия открываются мотивом

Маши – тогда мотивом безнадёжного  
страдания. И здесь тоже

Потом устремление Нины  
(в артистки)

Потом безнадёжность Сорина

Далее скупость Аркадиной

Её же нежность

Грубость – артистическое

самолюбие

(ссора с сыном)

Жизнь груба хитра и непостоянна

Аркадина – сложность её рисунка

Тригорин – изменчивость настроений».

### III.

Следующий виток исследовательской мысли можно проследить по подборке записей из семи страничек, на которых предмет анализа конкретизируется. Первые четыре исписаны опять-таки карандашом, рукой А. П. Скафтымова в правом верхнем углу чётко пронумерованы, видимо, не в процессе писания (сам текст очень бледен, местами едва различим, почти без наклона, отлича-

ется угловатым начертанием букв); с третьей странички обозначается, кроме того, порядок действий пьесы, пронумерованные пятая-седьмая заполнены фиолетовыми чернилами. Исследовательская мысль вращается вокруг конфликтообразующих вопросов, центральный из них – вопрос о счастье: в чём его видят для себя герои «Чайки», может ли оно для них состояться, что препятствует достижению «желанного». Пристальное внимание к психологическому состоянию героев способствует обнаружению общих законов их бытия. А. П. Скафтымов прослеживает растворённость неотвратимого, судьбоносного в мотивной ткани пьесы и в её разнообразных структурных элементах, в итоге явственно оценивая существо чеховского драматургического высказывания.

1

«– Обо что разбивается поэтическое в человеке

а) Медведенко его поэтическое (зачёркнуто: “чувство”. – Н.Н.)

трогательное чувство к Маше и сам столь же поэтический

Нет разделённости

в) Маша поэтическое чувство к Треплеву

Сама исстрадалась Нет разделённости

Тянется к Треплеву, а жизнь подсовывает Медведенко

с) Треплев а) любит Нину и не может иметь общения

в) Поэтический подъём пьесы и

мелочная завистливостъ недоброжелательность

матери Вместо радости наполнился

обидой, досадой и злобой

d) Сорин – желанное и данное

e) Полина Андреевна запоздалая

любовь Хочется радости, а

её уже не может быть

Как это сделано

Первое действие. Оно обслуживает цели

экспозиции Установка ситуации Ситуация

обнажается путём истории спектр в сцене между

Машей и Медведенко. О себе, о матери, о Тригорине

Треплев говорит. Сорин о себе».

\*\*\*

2

«Но первое действие обслуживает не только

экспозицию, даёт не только устремлённость,

но и срывы. Поэтическое рассеяно,

нарушено и оскорблено

Как это достигнуто? (зачёркнуто: “Вторжением”. – Н.Н.)

Вторжен<ием> личного мелкого эгоистического со стороны Аркадиной (оскорблён Треплев), первое раздраж<ение> обижен<ного> Треплева (оскорблена Маша), пошлость Шамраева

Поэтическое живёт, пробиваясь сквозь теснины обыденности, длящегося и повторяющихся дней в непрерывно страдающем томлении неудовлетворённого порыва к (вставлено: “духовному”. – Н.Н.) полёту и чистой радости в непрерывном торможении обыденных длящихся и повторяющихся дней.

Как это сделано

Распределённость настроения, спутанность, пестрота каждого момента.

Разорванность хода действия на перемежающ<еся> высокое и низкое. Поэзия Треплева и пошлость Шамраева и его матери

Полёт в высоты и спутанность безвыходности жизни Медведенко.

\*\*\*

3

«Действ<ие> 2.

Обыкновенная сцена под липой

Здесь антитеза между Машей и Аркадиной

Первая жизнь тащит волоком “никакой охоты жить”

Вторая “Я работаю, я чувствую, я постоянно в суете”

Энергичная жизнь, наполненная

трудом и успехом “Я никогда не думаю

ни о старости, ни о смерти Чему быть,

того не миновать” Следит за собою

не распускается, энергично живёт в сторону

своих стремл<ений> Отметить это потом.

Треплев страдает (мотив)

Маша любит (мотив) Личн<ого> счастья нет

Сорин старик, а жить хочется, хочется и

поэтического и в нём. Тригорину

хочется того, чего нельзя

Дорн резонёр, говорит о <нрзб.> лени и легкомыслии

Ссора из-за лошадей

Тригорин о своих страданиях».

\*\*\*

4

«Действ<ие> 2.

Нет личного счастья.

Антитеза Маша и Аркадина – прелюдия счастья артистки

Кажущее<ся> счастье

Будто счастливы

Аркадина

Тригорин

Тема артистов ром<аны> почитать любят

Читают «На воде» Мопассана

(зачёркнуто: “Явл<ается> Нина”. – Н.Н.)

(зачёркнуто: “Восторж<енное>”. – Н.Н.) Поэтическое в Треплеве

для Маши

(прочсть из его повести) 135

Мотив Сорина (Ещё не жил

в 60 лет жить хочется).

Стра<дает>

Тоскует о смерти, когда ясно, что

жить совершенно невозможно

Тоскует и тот, кто грезит о счастье

возможно но недоступно

– Боль о счастье неустраима

Невозможностью она не снимается – Ср<авнить>

положение Маши и Треплева

Хочется невозможного» (Последняя фраза приписана сбоку. – Н.Н.)

\*\*\*

«Чайка дейст<вие> 3.

Тригорин и Маша (вдвоём)

Маша «неизвестно для чего живуш<ая> на этом свете» 145

О Медведенко “Его жалко”

Тригорин и Нина (вдвоём)

тот же мотив

Аркадина Сорин (“хочется воспрянуть от этой пискаринной жизни”)

(вдвоём)

Сорин Аркадиной о деньгах для Треплева

Треплев о помощи для Сорина

Аркадина и Треплев Ответ “Я актриса, а не банкирша”

(вдвоём)

Повязка. Разговор о Тригорине. Ссора

(Справа от последних строк наискосок проводится черта, за которой почти

перпендикулярно им написано: “Эгоистично держится за себя за своё”. – Н.Н.)

“Я всё потерял. Она меня не любит, я уже не могу  
писать ... пропали все надежды”

Ср<авнить> Заречная – жить.

Аркадина и Тригорин (вдвоём)

“Быть может, это именно то, что мне нужно”

“У меня нет своей воли...”

Шамраев на этом фоне входит с глупостью “западно  
запендю”

Прощаются Пол<ина> Андр<еевна>: “время наше уходит”.

Тригорин и Нина – назначает встречу

Этим опять подчёркивается> безволие.

– Всё действие проходит парами вдвоём.

След<овательно> для интимного.

Подл<инная> сущность каждого.

Те, кто счастьем владеет, получает. Ценою – эгоизма  
сварливой настойчивости (Аркадина), счастье в случайном хаосе несовпа-  
дений, достаётся Тригорину, берёт потому что хозяин положения».

\*\*\*

«Действ<ие> 4-е

Медвед<енко> и Маша (вдвоём)

Нудно, ребёночек

Пол<ина> Андр<еевна> и Маша (вдвоём)

о безнад<ежности> любви, мать жалеет

помочь не может

Нужно забыть «перед глазами не видеть»

Сорин и Дорн и др<угие> (Те же мотивы)

Чел<овеком> хотел быть и не получилось

“Жить хочется”

Генуя – мировая душа, вроде той, котор<ую> играла Заречная

люди вместе, вместе движутся

Треплев сообщает о Заречной.

Приезжают. Лото

Медведенко просит лошадь

Шамраев педант хозяйства,

не даёт лошадь

Лето, будни. Аркадина о своих успехах, мизерных

и туалетах

О Треплев “ему не везёт”. Дорн о нём “что-то есть” 162

Тригорин не помнит чайку

Идут ужинать. Треплев и Нина (вдвоём)

“С тех пор как я потерял вас и начал печататься  
жизнь для меня невыносима и пр<очее> 165

Ср<авнить> Тригорин и Нина

Здесь явная антитеза, кому достаётся

в этом хаосе несовпадений

(Вставка: “Я – чайка”. – Н.Н.)

“Случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать

погубил” Нина “Я верую” Треплев: Я не верую и пр<очее>

“Любит до отчаяния Тригорина”. “Хорошо было прежде”

Тема:» (Запись не закончена. – Н.Н.)

\*\*\*

«Действие 4 (прод<олжение>).

Тут мотивы – нудная жизнь Маши

Что жизнь подсовывает

Нудная жизнь Сорина

Подсунутая жизнь

Довольство Аркадиной

Спокойствие Тригорина

Страдания Заречной и Треплева

Обманчивые представл<ения> о счастье.

Счастья нет и не может быть.

Есть только томление о нём.

Жизнь сеть роковых несовпадений

Прихоть случайностей. Страдают в одиночку

неизбежно.

Жизнь подсовывается

То, что для одного дороже жизни (Нина Треплеву) отдаётся

другому, кот<орый> обретает без боязни, желания, без

страд<ания> об утрате, берёт как бы нехотя, слабосильно,

слабость эмоций.

Жизнь сколько-нибудь выносима для тех (зачёркнуто “кто верит Арка-  
дина”. – Н.Н.), кем владеет страсть,

удовлетворение которой становится выше личн<ого> счастья

Тригорин Нина. Аркадина.

Особое положение Аркадиной: вся отдана актёрской страсти.

М<ожет> б<ыть> в слепоте, и смешна, и дурна,

но субъективно спокойна, жизнь осмыслена

И в Тригорине есть что-то кроткое (“страсть” писательская 163)

Остальные без мига счастья как-то волокут жизнь – Маша,  
Медведенко, Сорин. Или убиваются Треплев»

#### IV.

К предыдущим записям примыкают ещё два листочка, всё с той же оборотной стороной из рукописи «Записок» подпольного человека, заполненные фиолетовыми чернилами, ровным летящим почерком. В дополнение к сказанному здесь особо акцентируется внимание к «бытовому колориту». Магистральная тема «Чайки» обретает пронзительно личностное звучание и вместе с тем исследователь открывает её общечеловеческий, философский разворот.

«Чайка.

Разорванность сценич<еского> построения

Страдан<ия> в одиночку,

ничем не связаны, нет

борьбы и нет стержневых

линий и движ<ения>

Ср<авнить> с Остр<овским> и др<угими>

Нет “героев”, главн<ых> д<ействующих> лиц, ход распределён  
трагедия как норма

Роль бытового колорита

Бытовой колорит как

длительность, как нечто

непрерывное, проходящ<ее>

мимо главного, люди

изживают себя мимо

главного, сорить жизнь.

Своеобразно построены реплики».

\*\*\*

«Чайка

– Человек обречён на страдания.

– Жить без личного счастья, идей, призванием

У человека должно быть нечто выше

личн<ого> счастья.

Диалектика.

Параллелизм – несчастья.

Параллелизм – неотвратимо несчастны

Параллелизм – несчастья разрозненно

поведут к своему, в одиночку

Параллелизм – у <нрзб.> нет виноватых

<нрзб.> Не с кем бороться,

нужно только прощать.

Параллелизм – нет и личной вины

Без вины виноваты

Этически неоправданное

страдание

Контраст

Два писателя и две артистки –

разные.

Двое не считая парами контр<астирующих> по любви Треплев – За-  
речная

Два старика – разные.

Тут и дан рост идеологич<еских> высказываний».

#### V.

В заключение приведём ещё два черновых фрагмента, отражающих, скорее всего, поиск вводных формулировок для статьи о драмах Чехова. К сожалению, имеются только первый и третий листки (половинки тетрадной страницы в клетку, исписанные синими чернилами, с несколькими вставками простым карандашом, им же проставлены номера листков). И хотя «Чайка» в них не упоминается, но интонация и пафос её прочтения А. П. Скафтымовым передаются предельно ясно. Следует оговориться: пропускаем пять зачёркнутых строк, поскольку сейчас важно показать не путь кристаллизации исследовательской идеи, а её окончательный выбор.

1

«Во всех крупных пьесах Чехова речь идёт

о том, что мешает человеку жить, что препятствует

ему быть счастливым.

В этой общей формулировке (сверху простым карандашом: “теме”. – *Н.Н.*), не содержится (вставка чернилами: “казалось бы”. – *Н.Н.*) ничего специального, индивидуально характерного для Чехова. Во всей ... и т<ак> д<алее>» (Незаконченная фраза – простым карандашом. – *Н.Н.*).

\*\*\*

3

«Чехова выделяет особая, специальная фиксация этой темы. (Пропуск здесь. – *Н.Н.*)

Чехов всегда как бы спрашивает, чувствует или

не чувствует себя человек счастливым и что

мешает ему быть счастливым. Именно с этой

стороны он берёт людей самых разных состояний,

из самой разнообразной среды, при всяких низменных

положениях, во всех конфликтах. От пьесы к пьесе

меняются источники и поводы, омрачающие жизнь,

меняются люди, характеры и вся изображаемая среда, по-разному представляются судьбы людей, но всюду длительно фиксируется общее и индивидуальное жизнесодержание как прямой предмет изображения».

Такова в рукописном собрании А.П. Скафтымова часть черновых материалов из состава тех, что посвящены анализу чеховской «Чайки» и, с нашей точки зрения, что были использованы исследователем в работе над статьёй «Драмы Чехова».

## Литература

Гапоненков А. А. Из рукописного наследия А. П. Скафтымова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 148-154.

Коллекция книг и эпистолярный архив А. П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1981. 96 с.

Литературоведы Саратовского университета. 1917-2009: Материалы к биографическому словарю / Сост. В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; Под ред. В. В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. 288 с.

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

Новикова Н. В. А. П. Скафтымов: «Чехов и Толстой» (Постановка проблемы. Подготовительные материалы) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 3. Ч. II. Сентябрь 2008. С. 82-92.

Новикова Н. В. Логика сопоставительного анализа в рабочих записях А. П. Скафтымова («Чехов и Толстой») // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / редколл.: В. В. Прозоров (отв. ред.) [и др.]. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 181-194.

Новикова Н. В. А. Чехов и Л. Толстой: от Р. Иванова-Разумника к А. Скафтымову // Чеховские чтения в Ялте: вып. 16. Чехов и Толстой: К 100-летию памяти Л. Н. Толстого. Сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. Симферополь: ДОЛЯ, 2011. С. 69-83.

Новикова Н. В. «Существо драматического сложения» пьесы А. Чехова «Леший» (по рукописям А. Скафтымова) // Философия Чехова: Материалы международной научной конференции. Иркутск, 2-6 июля 2011 г. Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 169-193.

Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского. Сборник статей / Под ред. Н. Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. С. 131-186.

Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Slavica. Praha, 1929. R. 8, seš. 1. S. 101-107; «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского (Продолжение) // Slavica. Praha, 1929. R. 8, seš. 2. S. 312-339 (на русском языке).

Скафтымов А. П. Диалектика в рисунке Л. Толстого // Литературные беседы. Вып. 1. Саратов, 1929. С. 5-41. (Под новым заглавием – «Идеи и формы в творчестве Л. Толстого» – вошло в книгу: Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 258-281).

Скафтымов А. П. О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого // Литературные беседы. Вып. 2. Саратов, 1930. С. 64-80.

Скафтымов А. П. [О «Чайке»] / Подгот. текста А. А. Гапоненкова, К. Е. Павловской; Примечания А. А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 154-170. По этому изданию перепечатано: 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. 345-365, 523-527.

Скафтымов А. П. «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 Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 171-184.

Скафтымов А. П. Драмы Чехова / Предисл., подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Волга. Саратов, 2000, № 2-3. С. 132-147. По этому изданию перепечатано: Скафтымов А. П. Драмы Чехова // 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. 315-344, 519-522.

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

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // 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). С. 367-396.

Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 23 т. Изд. 2-е (Приложение к журналу «Нива»). Т. 13-14. Пьесы. СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1903. С. 117-167.

Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. 9. Пьесы. М.; Л.: Госиздат, 1932. С. 164-206.



## II. ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА

Ю. Н. Борисов

### Из ранних предчувствий поэтики чеховской драмы: комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Горе от ума» А. С. Грибоедова

Обращение к фонвизинскому «Бригадиру» в контексте размышлений о специфике драматургической системы А. П. Чехова, на первый взгляд, просится в разряд «странных сближений», каковы, если верить Пушкину, всё же «бывают» [Пушкин 1949: 188]. В этом случае приходится соблюдать осторожность в формулировках. Мы не будем говорить о традициях Фонвизина в драматургии Чехова или об интертекстуальной связи произведений означенных авторов. Речь пойдёт лишь о возможных «предчувствиях» (не научное, но, думается, довольно точное слово применительно к рассматриваемому материалу) отдельных принципов драматургического формообразования, вошедших в состав уникальной, открывшей новую эпоху в мировом искусстве театра чеховскую драматическую поэтику, в опыте далёкого предшественника Чехова. Подобные переключки, по мере накопления и последующего теоретического их осмысливания, способны помочь воссозданию картины национальной литературы в целом, или, в нашем случае, хотя бы отечественной драматургической традиции как целостного художественно-смыслового пространства и единого поля творческих поисков. Ориентиром в наших наблюдениях будет служить модель чеховской драмы, созданная А. П. Скафтымовым [Скафтымов 2008: 315-481].

Итак, «Бригадир» Фонвизина. Конечно, «в наших нравах первая комедия» принадлежит своему времени. Нормативная эстетика классицизма вполне уверенно чувствует себя в пространстве этого сюжета. Но есть удивительные прорывы творческой фантазии автора в какое-то иное измерение драматургического человековедения. И эти вольные новшества Фонвизина, как ни странно, вполне благосклонно были встречены современниками, в отличие, скажем, от «Горя от ума» и «Чайки», по поводу которых критика высказывалась весьма решительно, упрекая авторов, прежде всего, в нарушении «незыблемых» законов драматического искусства. Решившись поверить собственному субъективному впечатлению, признаемся, что первая оригинальная комедия Фонвизина нередко возникает на периферии сознания, когда вступаешь в общение с чеховской «Чайкой». Приходит на память и просится в сопоставление.

Сначала внешнее сходство: сюжеты обоих произведений строятся на любовном многоугольнике, причём и у Фонвизина «пять пудов любви», никак не меньше, и вся она вразнотык. Эта игра любовных разминовений, лишь косвенно связанная с тем источником драматического напряжения, который по правилам построения комедийного сюжета должен был бы составлять основу сценарной конструкции пьесы (сватовство и борьба за руку невесты), смещаясь с периферии в композиционный центр, питает энергией сценическое действие. Вспомним авторскую характеристику «Чайки» во время работы над нею: «много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [П VI, 85]. Кстати, с разговоров о «литературе», разумеется, совсем не таких, как у Чехова, начинается «Бригадир»: разрабатывая центральную тему своей пьесы – тему воспитания, – Фонвизин заставляет своих героев рекомендовать юному Иванушке программу чтения. На вопрос «Что читать?» каждый отвечает соответственно своему жизненному опыту и представлению о пользе, разделяющими персонажей непреодолимой границей взаимонепонимания. И дальше по ходу действия каждый говорит на своём языке и не может быть услышан и понят другими. Мотив взаимной глухоты, рационалистически трактованный и заострённо комически разработанный у Фонвизина, конечно, наполнен иным смыслом по сравнению с трагедийным его наполнением у Чехова. Но всё же это – предвосхищение и мощное испытание сценической эффективности важнейшего принципа строения чеховской драмы, причём сам автор «Чайки» и «Вишнёвого сада» настойчиво, как хорошо известно, подчёркивал именно комедийную природу своих пьес.

Важно и то, что на фоне современного Фонвизину театрального репертуара, пьеса его не может не поразить погружённостью комедийного сюжета в небывало внятно воссозданную бытовую атмосферу дворянского дома, хотя и без детализации бытового рисунка. Знаменитая ремарка, открывающая пьесу, как бы выхватывает картинку из обыденного течения жизни:

«Театр представляет комнату, убранную по-деревенски. Бригадир, в сюртуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьет чай. Советник, в казакине, смотрит в календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит советница в дезабилье и корнете и, жеманяся, чай разливает. Бригадирша сидит одаль и чулок вяжет. Софья также сидит одаль и шьет в тамбуре» [Фонвизин 1950: 125].

Уже в этой ремарке намечен и принцип организации системы персонажей. Это принцип ансамблевости. Нет главного действующего лица, вокруг которого концентрируется энергия сюжета. Все пребывающие на сцене равно интересны и подробно выписаны как комедийные характеры. Более того, каждому дарована автономия если не «внутреннего мира» (это для нашей драмы ещё дело будущего), то опыта жизни, сформировавшего убеждения, стремления и интересы. В пространстве этого опыта замкнуто сознание каждого из героев: поскольку рационалистически поставленная задача сатирического изображения русских нравов требовала присутствия на сцене типов, представляющих разные сферы жизни, Фонвизин так и поступал. Советник выводит на сцену с опытом своей жизни и службы мир судейского чиновничества, за Бригадиром видится картина армейских нравов, невежественная Бригадирша вся погружена в заботы о домашнем хозяйстве, Иванушка и Советница демонстрируют, чем живёт «продвинутая» псевдоевропеизированная молодёжь, про добродетельных Софью и Добролюбова и так всё ясно. Речевые характеристики последовательно раскрывают тематическую заданность каждого персонажа. Но вот в непосредственном сценическом поведении герои, нисколько не открепясь от назначенной им тематической функции, демонстрируют неожиданную ограниченность самоощущения.

В «правильной» пьесе действующие лица раскрываются, прежде всего и главным образом, со стороны их включённости в процесс развёртывания драматической интриги, выполняют доверенную каждому сюжетную функцию. В «Бригадире» возникает некоторый смысловой «излишек», содержательная избыточность в изображении персонажа, обозначающие, пусть условно и ограниченно, своего рода автономную полноту бытия персонажа, пусть и за пределами собственно комедийного действия. И там, в этой относительно автономной сфере индивидуального существования, у каждого тлеет своя драма. Наиболее заметно эта скрыто длящаяся драма повседневной жизни выплещивается в признаниях и рассуждениях Бригадирши о судьбах офицерских жён. Но и у других персонажей, пусть в сатирическом заострении и отнюдь без авторского (и зрительского) сочувствия, есть своя зона внутренней неудовлетворённости. И тогда тематическая замкнутость персонажа изнутри взрывается избыточной полнотой их художественного бытия. В самом сюжете-действии намечаются неожиданные прорывы в иные сферы жизненных интересов и

устремлений действующих лиц. Этот как раз те «пять пудов любви», с которых мы начали разговор.

Любовная интрига в «Бригадире» – лабиринт перекрёстных влюблённостей. Причём всё здесь как будто подчиняется принципу сатирического рационализма: Советника-скупердяя влечёт к Бригадирше её рачительная хозяйственность, тянутся друг к другу галломаны Советница и Иванушка, любовь к добродетели сближает Софью и Добролюбова. Но вдруг «системность» изображаемых любовных устремлений даёт сбой: какая рациональная подоплёка у любовного влечения Бригадира к Советнице? Никакой разумно-рассудочной мотивации, только живое чувство, да, скорее всего, мужское чувство, но по-своему трогательное и в таком качестве вовсе не положенное обличаемому солдафону, каким рисуется Бригадир. Даже отставной коррупционер Советник, ханжески на церковно-славянском наречии склоняющий чистую сердцем Бригадиршу ко греху, в конце концов падает пред ней на колени и со всей полнотой искренности признаётся: «Я люблю тебя, моя матушка...» А ведь у него молодая жена, и, кажется, прехорошенькая. Но она его не любит, неприязни своей не скрывает. Одиноко ему, неудобно в собственном доме. И ничего про это в пьесе не сказано, потому что сочувствовать коррупционерам не положено. А Бригадирша... Не деньги же вместе копить он её призывает.

Так что игра внутри любовного многоугольника, построенного по принципу «она – к нему, а он – ко мне», намекает на смутное ощущение героями неполноты их жизни, недоданности им счастья, ощущение не формулируемое, но толкающее на высказывания и поступки, порождённые порывами живых чувств. Не случайно в театральной практике (сошлёмся на саратовскую постановку «Бригадира» конца 1990-х годов в художественной редакции Юлиа Кима и режиссёра Леонида Эйдлина) была доказана потенциальная вариативность сценического прочтения, свойственная тексту пьесы Фонвизина, что отнюдь не свойственно подавляющему большинству драматических сочинений эпохи классицизма. Режиссёр и художник (Юрий Хариков) максимально, до комического гротеска сгустили условность сценической картины и облика героев, при этом парадоксальным образом раскрылась подлинность чувств, переживаемых кукольными, казалось бы, персонажами. И в конце представления, когда разлучаемые Иванушка и Советница тянулись и руками и взглядами друг к другу, но ясно было, что вместе им не быть никогда, публика дружно ощущала комок в горле, а у многих и слёзы катились из глаз. И никакого насилия над текстом старинной пьесы. Потому что пьеса настоящая, живая, способная с течением времени прирастать смыслами.

Вспомним в этой связи обращение к фонвизинскому «Бригадиру» Ф. М. Достоевского. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» дано публицистическое истолкование одного фрагмента из диалога Софьи и Бригадирши, как

раз о судьбе офицерских жён, о капитанше Гвоздиловой и её жестоком муже. Достоевский пишет:

«А кстати, по поводу Гвоздилова: почему именно не Софье, представительнице благородного и гуманно-европейского развития в комедии, вложил Фонвизин одну из замечательнейших фраз в своем “Бригадире”, а дуре бригадирше, которую уж он до того поддельвал душой, да еще не простой, а ретроградной душой, что все нитки наружу вышли и все глупости, которые она говорит, точно не она говорит, а кто-то другой, спрятавшийся сзади? А когда надо было правду сказать, ее все-таки сказала не Софья, а бригадирша. Ведь он ее не только круглой душой, даже и дурной женщиной сделал; а все-таки как будто побоялся и даже художественно-невозможным почел, чтоб такая фраза из уст благовоспитанной по-оранжерейному Софьи выскочила, и почел как бы натуральнее, чтоб ее изрекла простая, глупая баба. Вот это место, его стоит вспомнить. Это чрезвычайно любопытно и именно тем, что написано безо всякого намерения и заднего слова, наивно и даже, может быть, нечаянно. Бригадирша говорит Софье:

“У нас был нашего полку первой роты капитан, по прозванию Гвоздилов; жена у него была такая изрядная, изрядная молодка. Так, бывало, он рассерчат за что-нибудь, а больше хмельной: веришь ли богу, мать моя, что гвоздит он, гвоздит ее, бывало, в чем душа останется, а ни дай ни вынеси за что. Ну мы, наша сторона дело, а ино наплачешься, на нее глядя.

С о ф ь я. Пожалуйте, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество.

Б р и г а д и р ш а. Вот, матушка, ты и послушать об этом не хочешь, каково же было терпеть капитанше?”

Таким-то образом и сбрендил благовоспитанная Софья с своей оранжерейной чувствительностью перед простой бабой. Это удивительное репарти (сиречь отповедь) у Фонвизина, и *нет ничего у него метче, гуманнее и... нечаяннее*» [Достоевский 1973: 58] (курсив мой. – Ю.Б.).

Комментируя фонвизинский пассаж в «Зимних заметках», Г. М. Фридендер подчёркивал: Достоевский больше всего ценил Фонвизина за то, что он «смог ощутить *будничный, каждодневный трагизм существования человека, принадлежащего к почти бессловесному в его время “большинству” русского общества*». Исследователь приводит высказывание Достоевского: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону», – и продолжает: «Анализ образов капитанши Гвоздиловой, ее мужа и бригадирши в “Зимних заметках” свидетельствует о том, что в творчестве Фонвизина Достоевский сочувственно выделял первые зачатки подхода к решению именно этой художественной задачи, а вместе с тем и зачатки неотделимого от ее решения в понимании

романиста стремления “найти в человеке человека”. Так собственные идеологические и художественные искания Достоевского осветили для него по-новому смысл реалистических достижений одного из самых выдающихся русских писателей XVIII в.» [Фридендер 1975: 95, 97] (курсив мой. – Ю.Б.).

Приведём комментарий другого исследователя, который прочитывает размышление Достоевского, отмечая несоответствие позднейшей трактовки диалога Софьи и Бригадирши его исторически обусловленной семантике в тексте-источнике. И. З. Серман выразительно излагает суть высказывания Достоевского: «Достоевский, как известно, дал свой опыт разработки этого разговора Бригадирши и Софьи и пришёл к убеждению, что “умная” и “образованная” Софья в этом столкновении с “глупой” Бригадиршей осталась посрамлённой и победительницей вышла Бригадирша». Как историк литературы XVIII века, И. З. Серман спешит вернуть пьесе Фонвизина в семантическое поле времени её рождения: «Почти сто лет развития русской литературы от “Бригадира” (1769) до “Зимних заметок о летних впечатлениях” (1862) изменили отношение к теме семейного произвола и жестокости, лишь слегка затронутой у Фонвизина. Достоевского заинтересовала психологическая мотивировка отношений притеснителя-мужа и его жертвы – жены, тогда как у Фонвизина представлена только ситуация сама по себе, а не её психологические предпосылки.

Как и во всех других сценах комедии, где появляется Бригадирша, Софья в этом эпизоде задаёт вопрос, цель которого получить от Бригадирши *комический* ответ. И у нас нет оснований предполагать, что эпизод с Гвоздиловым прочитывался в XVIII веке, да и в пушкинское время “по Достоевскому”» [Серман 2013: 121].

Мы привели эти два диалога – Достоевского с Фонвизиним и Сермана с Достоевским и Фридендером – как методологически значимые. Должны ли мы ограничивать смысловой потенциал подлинных произведений искусства слова учётом тех значений, которые были актуальны во времена появления этих произведений на свет, и руководствоваться аналитически установленными авторскими намерениями. Это извечная и вряд ли разрешимая проблема. Ясно одно: если произведение живёт во времени, оно отвечает на вновь возникающие запросы и вызовы, вступает в диалог с новыми поколениями читателей, и в строении своём раскрывает такие свойства, которые, быть может, не осознавались и самим создателем в процессе творчества. Так что все правы. И задача историков литературы раскрывать первичные смыслы произведений далёких эпох – задача важная и полезная. Но и выявление скрытых художественных потенциалов произведений, актуализирующихся в процессе движения текстов во времени и сквозь время, – тоже задача истории литературы.

Возвращаясь к «предчеховскому» аспекту поэтики «Бригадира», добавим следующее. В пьесе Фонвизина традиционный источник драматического на-

пряжения редуцирован едва ли не до нулевой отметки. Ведь любовный треугольник, на котором должна базироваться драматическая конструкция, – это отношения Иван – Софья – Добролюбов. Но претенденты на руку героини отнюдь не вступают между собой в борьбу, которая могла бы составить сюжетный стержень комедии. Более того, Иван не проявляет никакой заинтересованности в победе над соперником. А едва ли не главный инициатор сватовства – Советник – больше увлечён собственной интригой с Бригадиршей, нежели устройством брака дочери. Самый финал не приносит ни утешения, ни радости зрителю. Счастьем Софьи и Добролюбова, насколько позволяют судить многолетние наблюдения, никто в публике не озабочен. По существу, вся энергия сценической игры реализуется словно на периферии композиционного целого. Возникает множественность центров драматического напряжения, каждый из которых потенциально может быть развёрнут в самостоятельный сюжет, чего, естественно, не происходит: автор искусно восстанавливает баланс центробежных и центростремительных тенденций внутри пьесы. Но всё-таки сюжет строится из многих слагаемых, в основном, из дуэтов, образующих микросюжеты, по существу, автономные по отношению к формальной исходной ситуации: сватовство – лишь бытовой повод, собирающий действующих лиц вместе, а дальше каждый действует по велению собственной страсти и ведёт свою драматическую линию. Как не вспомнить начало «Чайки» – череду дуэтных эпизодов, каждый из которых заряжен собственной конфликтной энергией, а все вместе развёртывают лейтмотив неудовлетворённости жизнью, недостижимости страстно желанного счастья.

Особый смысл, быть может, лишь риторический, приобретает в контексте наших наблюдений привязанность Чехова к поговорке «Умри, Денис, лучше не напишешь!», родившейся из предания о восторженной оценке Григорием Потёмкиным фонвизинского «Недоросля». И хотя слова эти в речи автора «Ионьча», как заметил В. Б. Катаев, «уже никак не связаны с Фонвизиным и Потёмкиным, совершенно оторвались от исторического источника», всё-таки важно, что, по весьма основательному предположению исследователя, именно гений Чехова превратил «привязанную к конкретному случаю фразу явлением языка. Ибо именно через него (гения. – Ю. Б.) язык реализует свои глубинные законы» [Катаев 2004: 26, 27].

\*\*\*

Вслед за «Бригадиром» важнейшим феноменом творческих «предчувствий» поэтики чеховской драмы, на наш взгляд, должно признать комедию А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Пожалуй, лишь однажды, после публикации и театральной премьеры пьесы «Иванов» (1889), в сознании русской публики и на страницах критических статей сблизилась имена Чехова и Грибоедова [см.: П XII, 349-364]. «Горе от ума» оказалось естественным фоном восприятия и оценки чеховской драмы. Сравнение с Грибоедовым служило в одних случаях средством утверждения драматургического успеха Чехова, в других – основой для аналитических суждений о «недостатках» нового произведения, но одновременно и способом постижения специфики чеховского героя, сюжетно-композиционного строения пьесы, ее не поддающейся прямому истолкованию «идеи».

Так, просвещённый любитель словесности помещик Соковнин на банкете, устроенном по поводу успешной премьеры, «поднимая бокал шампанского в честь Чехова, в заключение тоста приравнял чеховского “Иванова” к грибоедовскому “Горе от ума”» [Леонтьев-Щеглов 1986: 64]. Столь бесхитростно и эмоционально, полагаясь на целостное впечатление, выстраивал параллель *Грибоедов – Чехов* человек из публики. Иначе разворачивается эта параллель под пером профессиональных критиков.

По мнению Л. Е. Оболенского, например, в пьесе Чехова «достаточно ярко выступает недостаток социологической точки зрения и связь этого недостатка с недостатком истинной художественности в драме. В самом деле, в большинстве она вызвала огромное недоумение: что такое Иванов? Подлец, негодяй или хороший человек? Психопат или новый Чацкий? Когда мы читаем “Горе от ума”, когда встречаем знаменитые монологи Фамусова о том, как следует служить, или рассуждения Скалозуба, тогда нам совершенно ясны все общественные условия Чацкого, мы понимаем его слова: “служить бы рад, прислуживаться тошно”, мы понимаем его последние слова: “пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок!” Грибоедов показал нам не одну сторону обстановки Чацкого, не одно отношение к нему женщины и его знакомых, но весь фон тогдашнего общества. То же сделал Островский относительно Жадова» [Созерцатель 1889: 204-205]. Казалось бы, «Горе от ума» и «Иванов» отчетливо противопоставлены: Грибоедов «показал» – Чехов «не показал», и потому Чацкого «мы понимаем», а Иванов вызывает «огромное недоумение». И все же сохраняет силу некая логика, с необходимостью возвращающая критическую мысль о чеховской пьесе в «магический круг», очерченный Грибоедовым. Вот и рецензент «Русской мысли», рассуждая об общественной болезни, явленной в Иванове, не обходится без реминисценций «Горя от ума»: Иванов «не верит в будущее, он разочаровался не только за себя, но и за других; даже более: он хочет и в других притушить огонь энтузиазма и незаурядных стремлений <...> Итак, рецепт от болезни найден: нужно избегать сильных душевных движений, нужно по-аптекарьски отпускать на каждый час известную дозу увлечения и душевных сил, нужно устроить себе серенькую монотонную жизнь по мол-

чалинскому идеалу: “день за день, нынче как вчера”; нужно побольше держать язык за зубами, а лучше всего удалиться прямо в келью под елью, – уйди от зла и сотворишь благо» [Б. а. 1889: 214-215].

Примеры литературно-критического чтения чеховской пьесы сквозь призму «Горя от ума» можно множить. Нам важно лишь напомнить сам факт такого чтения, позволившего современникам включить новаторское произведение Чехова в широкий культурно-исторический контекст и заметить некоторые композиционные параллели в сопоставляемых пьесах (противопоставление героя «обществу», функции массовых сцен, мотив «молвы» и приёмы его сценической реализации). Это об «Иванове». Что же касается четырёх главных чеховских пьес, воплотивших собственно чеховскую концепцию драмы, то вспоминать в связи с ними о «Горе от ума» поводов не возникало. Между тем, вполне правомерно ставить вопрос о типологической и генетической соотносённости новаторских черт драматургии Грибоедова и Чехова, обусловленной известным сходством переходных историко-литературных ситуаций, в которых рождались «Горе от ума» и чеховские пьесы. Ключ к такого рода соотносению даёт, как уже говорилось, аналитическая модель чеховской драмы, проникновенно выстроенная А. П. Скафтымовым и в концентрированном виде представленная в его статье «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (1948). Сопоставимы, на наш взгляд, «странности» драматургических композиций Грибоедова и Чехова, недоумённо воспринятые большинством современников: ослабленность событийно-действенного начала, прерывность и рассредоточенность развёртывания сюжета-интриги; присутствие на сцене персонажей, лишь частично вовлечённых в сюжетный поток пьесы и не утрачивающих при этом своих особых интересов; усложнение функций сценического слова, не связанного жёстко с данной драматической ситуацией, но концентрирующего в себе внутреннее движение поэтической мысли целого; органичный синтез разнородных жанровых признаков. Драма погружается в бытовое течение жизни, и источником драматического положения персонажа оказывается, по формуле А. П. Скафтымова, «не какое-либо частное обстоятельство и не отдельные люди, а вся действительность в целом» [Скафтымов 2008: 421].

При рассмотрении вопроса о соотношении чеховской драматургии с предшествующей традицией В. Б. Катаев справедливо предостерегал от сведения новаторства создателя «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада» лишь к новым приёмам построения драматического произведения. Новизну творческих решений Чехова-драматурга, по мысли исследователя, необходимо «искать не в тех или иных приёмах организации материала, а в своеобразии самого драматургического материала. Специфику театра Чехова определяет, прежде всего, его содержание» [Катаев 1989: 168]. Иными словами, речь должна идти о фундамен-

тальном открытии в области драматургического человековедения. В чём же заключается это открытие Чехова-драматурга? «Пьесы Чехова стали эпохой в развитии мировой драматургии, – продолжает учёный, – прежде всего, потому, что отразили определенное состояние человека и мира – вполне исторически обусловленное и вместе с тем в известном смысле универсальное, способное к воспроизведению и пониманию в различных национальных и исторических условиях. Если давать краткое (безусловно, схематичное) определение, то рядом с шекспировской пьесой о “натуральном” человеке, мольеровской пьесой о “сословном” человеке стали чеховские пьесы о человеке “ориентирующемся”» [Катаев 1989: 169-170].

Взяв на вооружение этот важный вывод исследователя, естественно задуматься о том, что реализующая новую драматургическую концепцию поэтика не остаётся лишь внешним инструментарием, набором средств оформления нового знания о человеке. В процессе длительного функционирования те или иные приёмы структурирования драматургического материала становятся потенциальными носителями художественно-смысловой энергии, семантизируются. И концентрации сходных приёмов организации сценического действия и композиции драматургического текста в разных произведениях дают основание предполагать и сходную направленность создающей художественной мысли, при том, что результат творчества в каждом случае будет неизбежно уникальным, коль скоро речь идёт о подлинном искусстве.

Вернёмся к «Горю от ума». Прежде всего, обратим внимание на то, что многосоставный конфликт пьесы (отчуждение Чацкого от окружающих его соотечественников) выявляется постепенно и естественно, вне специально выстроенной событийной ситуации. Весь сюжет развёртывается в течение одного дня в доме, живущем обычными ритмами. Конечно, зачин пьесы интригует, но длящееся до рассвета свидание Софьи и Молчалина предстаёт как нечто привычное. Остроту ситуации придаёт опасность быть застигнутыми бдительным отцом семейства. Но этот источник драматического напряжения – из сферы бытового уклада. Единственное событие – приезд Чацкого после трёхлетнего отсутствия. Но и тут даже традиционный любовный треугольник как фактор динамизации сюжета редуцируется, поскольку выдвигаемые Софьей (Молчалин) и Фамусовым (Скалозуб) соперники Чацкого в прямое столкновение с героем не вступают. Более того, самый опасный из них (избранник Софьи) даже и не помышляет о том, чтобы стать победителем. Таким образом, любовная фабула строится как поединок Софьи и Чацкого, наполняясь небывалым для времени создания пьесы психологическим содержанием вплоть до экскурса в сферу подсознательного (любовь-вражда). Один из постоянно действующих источников драматического напряжения – стремление Чацкого разгадать тайну Софии. По мнению такого чуткого читателя пьесы, как А. С. Пушкин, «между

мастерскими чертами этой прелестной комедии – недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину прелестна! – и как естественно! Вот на чём должна была вертеться вся комедия, но Грибоедов, видно, не захотел – его Воля! [Пушкин 2002: 60]. Не захотел, но, тем не менее, достаточно внятно прочертил эту линию, раз Пушкин её заметил и оценил. Только не ограничился возможностью стройного развития сюжета-интриги и пожертвовал вполне достижимым единством действия ради воссоздания универсальной картины жизни, на вызовы которой должен ответить новый герой, отказавшийся от обветшалой и деградировавшей, по его убеждению, системы ценностей высшего сословия и вставший на путь свободного поиска новых ценностных опор как, воспользуемся термином В. Б. Катаева, человек «ориентирующийся».

И пьеса получилась «неправильная». Как замечал стремившийся к объективности в оценке «Горя от ума» П. А. Вяземский, «действия в драме, как и в творениях Фон-Визина, нет или ещё менее. Здесь почти все лица эпизодические, все явления выдвигаемые: их можно выдвинуть, вдвинуть, переместить, пополнить, и нигде не заметишь ни трещины, ни приделки» [Вяземский 2002: 85]. При этом разросшаяся «периферия» драматургической композиции пьесы по художественно-смысловой весомости ничуть не уступает теоретически мыслимому «центру». По мнению того же П. А. Вяземского, «самые странности комедии Грибоедова достойны внимания: расширяя сцену, населяя её народом действующих лиц, он, без сомнения, расширил и границы самого искусства». И особо отмечено: «Явление разъезда в сеньях, сие последнее действие светского дня, издержанного на пустыки, хорошо и смело новизною своею» [Вяземский 2002: 86] (курсив мой. – Ю.Б.). Заботился ли об этом Грибоедов или это вышло само собою, но система «свёрнутых сюжетов», готовых развернуться в самостоятельные пьесы: «Супруги Горичи», «Семейство Тугоуховских», «Хрюмины – бабушка и внучка», блистательные соло Хлёстовой, Загорецкого и включённая в четвёртое действие интермедия Репетилова, – помимо включённости в общую сценическую «картину нравов» создаёт ещё и образ многослойной, пёстрой жизни, текущей вокруг и независимо от событий в доме Фамусова. Да, объединились в озлоблении на Чацкого, ошетинились, а потом разойдутся, посплетничают при случае, но и займутся каждый своим делом, предадутся житейским заботам.

Пьеса получилась «неправильная» не по недосмотру автора. Грибоедов убеждённо шёл наперекор принятым законам сцены, о чём недвусмысленно сказал, отвечая на критические замечания П. А. Катенина, в частности: «Сцены связаны произвольно. Так же, как в природе всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более увлекают в любопытство. Пишу для себе подобных, а я, когда по первой сцене угадаю десятую: разрезаюсь и вон бегу из театра <...> Я как живу, так и пишу свободно и свободно» [Грибоедов 2006: 87, 90].

В перспективе рождения чеховской драмы, как предчувствие её стоит особо отметить (как ранее мы это сделали относительно «Бригадира») чрезвычайную продуктивность в тексте «Горя от ума» мотива глухоты, взаимного непонимания – в равной степени от неспособности и нежелания понять другого. Это выражено и в фарсовых сценах диалога физически глухих Графини бабушки с Тугоуховским (говорящая фамилия!), и в комически заострённом эпизоде беседы Чацкого с Фамусовым, когда последний спасается от вольнодумства собеседника, затыкая уши («Не слушаю, под суд!»), и в том серьёзном разминовении чувств, мыслей и слов, которые отличают общение Чацкого с Софьей, Софьи с Молчалиным... Стена непонимания, готовность отвергнуть чужого, замкнутость каждого в сфере собственных интересов – таков символический смысл знаменитой сцены, завершающей монолог Чацкого о французике из Бордо: «Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам».

Драма главных героев комедии тоже питается их неготовностью услышать и понять другого. Раненная обидой на Чацкого, Софья конструирует в своём воображении идеальную модель возлюбленного как антипода Чацкого. В качестве материала использует податливого Молчалина, но не задумывается о его подлинных чувствах. Ей даже в голову не приходит, что у него могут быть собственные интересы, отнюдь не предусмотренные сочинённой для него ролью, что у него может быть своя, другая, не зависящая от её, Софьиных, планов жизнь. И вот эта жизнь, которую она попыталась подчинить своевольной фантазии и разумному расчёту, преподаёт ей урок, рушит навязанный сценарий и продолжает течь по собственному руслу. Чацкий, кстати, прав, когда не верит признанию Софьи в любви к Молчалину. Но и для самоупоённого ума Чацкого жизнь оказывается объектом, слишком сложным для понимания: Софья не любит Молчалина, но не знает об этом – убеждена, что любит. Два горя, и оба – от ума, от убеждения в знании истины, которая всегда оказывается богаче и неуловимей, чем может себе представить самый изощрённый ум.

Сказанное подводит нас к ещё одной важной особенности героев «Горя от ума». В эпоху, когда память о рационалистической эстетике классицизма была ещё довольно действенной, Грибоедов, создавая *сатирическую* комедию, в которой деление героев на положительных и отрицательных было обязательным, «осредняет» и тем очеловечивает персонажей пьесы. Это чутко уловил Пушкин, усомнившись в уме Чацкого и заметив, что «Молчалин не довольно резко подл». Действительно, автор наделил главное действующее лицо пьесы и героическими, и комическими чертами: трагический герой в комедийном контексте – так можно определить эстетический парадокс Чацкого. Он, противостоящий сатирически изображённому фамусовско-молчалинскому большинству, сам не изъят из комической стихии произведения. Комизм положений, в которые по-

падает Чацкий, имеет иную природу, чем комизм сатирических персонажей, но пусть это будет даже самый мягкий юмор, и он поколеблет любую попытку прямолинейной идеализации действующего лица пьесы, привнесёт в его сценический облик спасительную иронию. Так, Чацкий может вызвать добрую улыбку или ироническую усмешку отдельными чертами своего характера и поведения: не в меру горяч и говорлив, не верит собственным глазам и ушам, когда Софья признаётся в своей любви к Молчалину, не соизмеряет степень искренности и патетической серьёзности своих высказываний с готовностью собеседников услышать и понять его. Ценно, как оценка современника, высказывание на этот счёт О. М. Сомова: «Г. Грибоедов, сколько мог я постигнуть цель его, вовсе не имел намерения выставлять в Чацком лицо идеальное: зрело судя об искусстве драматическом, он знал, что существа заоблачные, образцы совершенства, нравятся нам как мечты воображения, но не оставляют в нас впечатлений долговременных и не привязывают нас к себе. Он знал, что слабость человеческая любит находить слабости в других и охотнее их извиняет, нежели терпит совершенства, служащие ей как бы укором. Для сего представил он в Чацком умного, пылкого и доброго молодого человека, но не вовсе свободного от слабостей: в нём их две, и обе почти неразлучны с предполагаемым его возрастом и убеждением в преимуществе своём перед другими. Эти слабости – заносчивость и нетерпеливость» [Сомов 2002: 54-55].

На сцене Чацкий нередко совершает нелепые с точки зрения «здорового смысла» поступки и попадает в смешные положения. Сам факт, что Чацкий нарушает общепринятую *норму*, не может не поставить его в положение чудака, смешного, не приспособленного к жизни в этом обществе человека. О том, каков Чацкий со стороны, ему готова сказать Софья, однако Чацкий сам без труда доканчивает прерванную фразу: «Я странен, а не странен кто ж? Тот, кто на всех глупцов похож...» Кстати, фрагмент этой реплики Чацкого – единственная цитата из «Горя от ума» в зрелых пьесах Чехова. В «Трёх сёстрах» на реплику Тузенбаха: «Всегда вы возбуждаете такое чувство, как будто между нами что-то произошло. У вас характер странный, надо сознаться» – Солёный отвечает, декламируя: «Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!» [С XIII, 150].

Нарушение низкой и жалкой по своему нравственному содержанию общепринятой нормы, с позиции ищущего новых ценностей, «ориентирующегося» сознания, возвышает героя Грибоедова, тем самым снимая комический аспект его положения. В «Горе от ума» комизм такого рода неудержимо эволюционирует в направлении трагедийности самоосознания героем своего одиночества среди чуждых и враждебных ему по духу людей, неразрешимости столкновения с обществом.

Самый нетрадиционный участник драмы – Молчалин. Он антипод Чацкого, на стороне которого нравственное, интеллектуальное превосходство и явная

симпатия автора. Но он не «злодей», не отклонение от общепринятой нормы, скорее наоборот, наиболее последовательный защитник морали, бытующей в фамусовском мире. Лишь для обманувшейся (не столько обманутой) Софьи Молчалин «так коварен!», «ужасный человек!». Впрочем, принимая вид любовника «в угодность дочери такого человека», Молчалин идет по стопам Максима Петровича, возведенного в идеал Фамусовым.

Но, в сущности, «ужасный человек» Молчалин оказывается вполне нормальным, средним человеком определенной социальной среды. Не имея собственных взглядов, он с легкостью впитывает чужие – именно общепринятые, самые распространенные. И с точки зрения утвердившихся в обществе принципов поведения, Молчалин вполне добродетелен. Порочным оказывается не отдельный человек, а сама общепринятая норма и породившая ее общественная среда. Подобной трактовки социально-нравственной проблематики догрибоедовская комедия не знала.

Любовный «многоугольник» в «Горе от ума» по сравнению с «Бригадиром» не столь забавен, но более сложно устроен, зато менее похож на тот, что в «Чайке». Однако самый принцип, сформулированный в реплике Лизы: «Ну! Люди в здешней стороне! / Она к нему, а он ко мне, / А я...», – спроецированный на сюжет «Чайки», может служить «оправданием» жанрового определения пьесы как комедии. Тогда как в открытости финала «Горя от ума», в отсутствии какого либо намёка на разрешение конфликта, хоть частного, хоть общественного, в несчастиях, обрушившихся на голову не только Чацкого, но и Софьи, и, в известной мере, Фамусова, ожидающего приговора грозной Марьи Алексевны, предвосхищаются те жанровые метаморфозы, которые станут характерной приметой чеховской драмы.

## Литература

- [Б. а.] Русская мысль. 1889. № 5. Библиогр. отд.  
Вяземский П. А. Фон-Визин. (Отрывок) // «Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.  
Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 2006. Т. 3.  
Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973.  
Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.  
Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М., 2004.  
Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.  
Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11.

Пушкин А. С. Письмо к А. А. Бестужеву. Конец января 1825 г. // «Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

Серман И. З. Язык мысли и язык жизни в комедиях Фонвизина // Серман И. З. Свободные размышления: Воспоминания. Статьи. М., 2013.

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара, 2008.

Сомов Ю. М. Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого // «Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

Созерцатель <Оболенский Л. Е.> Обо всем. (Критические заметки): «Иванов», драма А. Чехова // Русское богатство. 1889. № 3. Обществ. и критич. отд. С. 204-205.

Фонвизин Д. И. Бригадир // Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950.

Фридендер Г. М. Достоевский и Фонвизин // Русская литература XVIII века и её международные связи. Л., 1975 (XVIII век. Вып. 10).

**П. Н. Долженков**

### **Нелюбимое детище Чехова: о пьесе «Леший»**

«Леший» был закончен Чеховым зимой-весной 1890 г. в самом начале зрелого периода творчества.

Пьеса оказалась тесно связанной с темами и проблематикой творчества Чехова тех лет. Но в «Лешем» мы еще не имеем дело с отражением концепции жизни писателя, как это будет в последующих пьесах Чехова. И это не единственное принципиальное отличие «Лешего» от этих пьес в плане содержания.

Чехов писал о своем новом произведении: «Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных» [П III, 56].

Но давайте посмотрим на поведение этих хороших людей и их взаимоотношения. Елена Андреевна говорит о том, что в доме Войницких неблагополучно, что в нем идет «война всех против всех» [С XII, 151]. Но неблагополучно не только «в доме».

Войницкий называет Федора Ивановича «шалым», Лешего «глупым» [С XII, 153], до этого он назвал Хрущова «узким человеком». В начале пьесы он грубо и цинично ведет себя с Дядиным [С XII, 151], а о Желтухине он выскажет так: «Просто скотина» [С XII, 132]. При переделке пьесы Чехов убирает из первого действия весьма положительные высказывания Войницкого и Желтухина о Лешем, усиливая тему вражды между хорошими людьми.

Желтухин грубовато ведет себя с любящей его сестрой. Федор Иванович грубо и цинично ведет себя по отношению к Елене Андреевне.

Когда дядя Жорж с трагическим отчаянием говорит Елене Андреевне о своей погибшей жизни и о гибнущей любви, она не находит для него слов участия и сострадания и сухо и холодно отвечает: «Когда вы мне говорите о своей любви, я как-то тупею и не знаю, что говорить. Простите, я ничего не могу сказать вам. <...> Спокойной ночи!» [С XII, 151].



В пьесе царят раздор и даже вражда между людьми в целом.

Небезупречной выглядит и пострадавшая сторона (мы имеем в виду клевету) – дядя Жорж и Елена Андреевна.

Называя комедию «Леший», Чехов отсылал нас в первую очередь не к образу Хрущова, а к его словам: «...во всех вас сидит леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью. <...> Во мне сидит леший...» [С XII, 194]. Леший – символ того «беса разрушения», который «сидит» во всех, по словам Елены Андреевны [С XII, 144]. Так уже названием пьесы Чехов подчеркивает тему неблагополучия в отношениях между хорошими людьми в пьесе и общий характер недостатков персонажей. «Леший» – первая пьеса Чехова, в которой он использует масштабный символ.

Итак, персонажи комедии хорошие люди, но в них сидит «бес разрушения». О своем замысле романа, который Чехов писал и обдумывал в том числе и параллельно с работой над «Лешим», он писал Плещееву: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя – убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы» [П III, 186]. В основе «Лешего» лежит та же идея: показать, насколько отклоняется от нормы жизнь хороших людей. Может быть, Чехов не стал заканчивать свой роман в том числе и потому, что его замысел был использован в комедии.

Чехов наделяет своих персонажей не только общими недостатками, но и общей виной. Никто из них не увидел трагедию жизни дяди Жоржа, никто, даже Елена Андреевна, не отнесся к нему участливо, никто ничего не сделал, чтобы предотвратить самоубийство. Если в «Иванове» никто не понял трагедию главного героя, то в «Лешем» трагедию Войницкого никто не заметил.

Перед поездкой на Сахалин Чехов писал Суворину в связи с тем, что творится на каторжном острове: «... виноваты не зрители, а все мы» [П IV, 32]. В «Лешем» Чехов пишет об общей вине людей, и хороших людей, за происходящие в жизни трагедии. Елена Андреевна говорит: «... мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дрязг...» [С XII, 151]. В бедах жизни виноваты не отдельные злонамеренные лица, виноваты все мы. Такова мысль Чехова.

В чем же причина неблагополучия в отношениях между хорошими людьми и в чем писатель видит выход из этого неблагополучия?

Посмотрим, о каких же недостатках персонажей говорится в комедии. Вот высказывания Лешего: «Ни у кого нет сердца» [С XII, 189]; «Я охотнее верю злу, чем добру, и не вижу дальше собственного носа» [С XII, 187]; «все вы бродите в темном лесу и живете ощупью. Ума, знаний, сердца у всех хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим» [С XII, 194].

Итак, Леший говорит о недостатке сердца и незнании людей и жизни.

Ряд исследователей пьесы увидели в «Лешем» призыв к любви к ближнему. Исследователи находят в «Лешем» следы толстовского влияния [Бялый 1977: 17-18; Громов 1954: 22; Паперный 1982: 84-89].

Отметим, что при таком подходе к пьесе в ней не обнаруживается ничего специфически чеховского. А под лозунгом: надо любить ближнего и отказаться от вражды и раздоров, – могли бы подписаться многие писатели, а потому не обязательно видеть в нем отражение именно морального учения Толстого.

Но при этом, в самой структуре комедии: недостаток любви к ближнему, вражда и раздоры, нравственное потрясение, прозрение, – можно видеть влияние произведений великого писателя.

Что же в самом замысле комедии сугубо чеховское?

Не раз исследователи писали о нравственном возрождении персонажей.

Но персонажи пьесы, по словам Чехова, и так хорошие люди, в нравственном возрождении они не нуждаются. То, что с ними происходит, правильнее назвать прозрением.

В чем же коренятся причины незнания жизни персонажами, в чем суть их прозрения, в чем заключается основная идея пьесы?

На вопрос о том, что является причиной незнания человека персонажами, дает ответ все тот же Хрущов, он говорит: «...к каждому человеку подходят боком, смотрят на него искоса и ищут в нем народника, психопата, фразера – все что угодно, но только не человека! “О, это, говорят, психопат!” – и рады. “Это фразер!” – и довольны, точно открыли Америку! А когда меня не понимают и не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то винят в этом не себя, а меня же и говорят: “Это странный человек, странный!”» [С XII, 157].

Таким образом, люди неудержимо стремятся налепить на лоб ближнего своего «ярлык» и в результате приходят к неверным суждениям о нем.

Итак, «ярлык» – это тогда, когда к «человеку подходят боком, смотрят искоса», то есть смотрят на него с определенной точки зрения: с политической (либерал или консерватор), социальной (демократ или дворянин) и т.д.

В. Б. Катаев пишет о том, что сведение человека к «ярлыку» затемняет «подлинную сложность человека» [Катаев 1989: 144]. Это совершенно верно. Но это еще не все. Сведение человека к «ярлыку» обедняет представления о нем и ведет к искаженным мнениям о его личности. Например, давая человеку определение «либерал», мы невольно прилагаем к нему свои представления о типичном либерале, в том числе приписывая ему человеческие качества, которые, на наш взгляд, и приводят людей к либеральным убеждениям. «Ярлык» также и нивелирует людей, стирает, хотя бы отчасти, их индивидуальные различия.

Таковы недостатки взгляда на человека с той или иной точки зрения. Таковы недостатки, по Чехову, рационалистического познания человека и жизни, которое неизбежно исходит из определенной точки зрения.

Проблема «человек и ярлык» – это и проблема «общее представление и индивидуальное, конкретное».

Индивидуальность, индивидуальное у Чехова никак не хотят вмещаться в общие представления и исчерпываться ими, они богаче и сложнее их, а потому трудно познаваемы.

А что же ему противостоит, точнее, что рационалистическое познание должно дополнять? Об этом думает Лыжин в рассказе «По делам службы»: «... в этой жизни <...> всё полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем» [С X, 99]. Итак, думать мало, надо иметь дар проникновения в жизнь. Понятно, что речь идет об интуиции. При этом Чехов не отвергает большую роль рационалистического познания в деле постижения жизни, но оно оказывается не главным, главное познание – это интуитивное познание.

Играет в бесшабашного гуляку и Дон Жуана Федор Иванович в «Лешем». О том, что его поведение было игрой, свидетельствует то, что в четвертом действии он предстает перед нами совершенно иным – добродушным, подвыпившим «фараоном», влюбленным в Юленьку и делающим ей предложение. О том, что он лишь играет в Дон Жуана, можно судить по тому, как он резко сник после полученной от Елены Андреевны пощечины.

Тема игры людей в определенные роли, соответствующие тому или иному ярлыку, была намного обширнее в первой редакции пьесы и звучала в ней более резко и ярко. В ней Желтухин играл в «идейного барина» либерально-народнического толка. Почти все его высказывания, свидетельствующие об этой игре, были сняты Чеховым. В этой редакции Соня говорила о знакомых ей людях: «Избавьте. Ни одного обыкновенного человека, а всё такие, что хоть в музей. Народники в вышитых сорочках, земские доктора, похожие на Базарова. <...> Толстовцы, которые когда приезжают в гости, то непременно идут через кухню черным ходом... нет, избавьте, пожалуйста! Кривляки мне и в городе надоели» [С XII, 267, 268]. Чехов снял и эти слова. В первой редакции тема игры людей в различные ярлыки была почти что тотальной, комедия в этом отношении сильно сближалась с рассказом «Именины». В конечном итоге Чехов резко редуцирует эту тему. Понятно почему: она заслоняла собой более важную для автора «Лешего» тему: людям вообще свойственно судить друг о друге сквозь призму ярлыков. И этот человеческий недостаток – главная причина непонимания, ошибок и вражды между хорошими людьми.

Хрущов судит о Серебрякове, исходя из ярлыка «знаменитый ученый»: «... дяди Жоржи и Иваны Иванычи не стоят его мизинца» [С XII, 155]. А Чехов писал о своем персонаже: «В пьесе речь идет о человеке нудном, себялюбивом, деревянном, читавшем об искусстве 25 лет и ничего не понимавшем в нем; о

человеке, наводящем на всех уныние и скуку, не допускающем смеха и музыки и проч. и проч.» [П III, 265]. Серебряков называет Лешего «психопатом».

На основании ярлыка судят персонажи и о взаимоотношениях между Войничким и Еленой Андреевной. В данном случае ярлык – это ситуация: молодая красивая жена живет вместе со старым больным мужем, рядом с ней находится холостой мужчина, ею увлеченный. Совершенно естественно завершить эту ситуацию-ярлык так: Елена Андреевна изменяет мужу с Войничким. Поскольку люди гораздо охотнее верят плохому, нежели хорошему, персонажи пьесы поверили в сплетню о супружеской измене.

Главным персонажем, страдающим недугом наклеивания ярлыков на лбы знакомым, является Соня. Без конца она стремится наклеить на Лешего какой-нибудь ярлык («демократ», «народник», «фразер», «может быть, что это психопатия»).

Что является главной причиной ее недуга? Это поясняет Леший, он говорит ей: «Вам еще двадцать лет, а вы стары и рассудительны, как ваш отец и дядя Жорж» [С XII, 157]. Итак, главная причина недуга Сони – рассудительность. Излишняя рассудочность убивает в ней живое непосредственное отношение к человеку, непосредственное восприятие его. Иногда рассудочность доходит у нее до той степени, которая называется мудрствованием. Мы имеем в виду следующие слова Войничкого: «Намедни нашел я на столе ее дневник: но какой! Раскрываю и читаю: “Нет, я никогда не люблю... Любовь – это эгоистическое влечение моего я к объекту другого пола...” И черт знает, чего только там нет? Трансцендентально, кульминационный пункт интегрирующего начала... тьфу!» [С XII, 136].

Соня не видит отношения к ней влюбленного Лешего и старается вычислить это отношение, исходя из ярлыка. Она говорит Хрущову, имея в виду себя: «...если бы у меня, положим, была сестра и если бы вы ее полюбили и сделали ей предложение, то вы бы этого никогда себе не простили, и вам было бы стыдно показаться на глаза вашим земским докторам и женщинам-врачам, стыдно, что вы полюбили институтку, кисейную барышню, которая не была на курсах и одевается по моде» [С XII, 157]. Как видим, она выясняет отношение Лешего к ней, исходя из своего понятия о том, что должен чувствовать «демократ» в подобной ситуации.

Она же из-за своей рассудочности, плохо видя подлинного Лешего, подозревает его в том, что он играет роль, соответствующую определенному ярлыку: «Одним словом, короче говоря, эти ваши леса, торф, вышитая сорочка – все рисовка, кривлянье, ложь и больше ничего» [С XII, 157].

Соне ее рассудочность и определяемая ею страсть воспринимать людей сквозь призму различных ярлыков мешают установить естественные, нормальные отношения с людьми.

Более того, рассудочность может убить в человеке живое чувство, поэтому Леший и говорит Соне: «...вы никогда не полюбите!» О том, что рассудок убивает чувство, Чехов писал и в «Огнях», что подчеркивает важность для писателя этой темы.

К счастью, рассудочность и излишний рационализм не убили в Соне живого чувства: она любит Лешего. Но и в четвертом действии у Сони еще остаются следы излишне рационального подхода к жизни. Она говорит: «Горе научило меня. Надо, Михаил Львович, забыть о своем счастье и думать только о счастье других. Нужно, чтоб вся жизнь состояла из жертв». На что Леший вполне резонно замечает: «Над вами стряслось несчастье, а вы тешите свое самолюбие: стараетесь искверкать свою жизнь и думаете, что это похоже на жертвы... Ни у кого нет сердца... Нет его ни у вас, ни у меня... Делается совсем не то, что нужно, и все идет прахом...» [С XII, 189]. Почему Хрущов обвинил Сою в недостатке сердца и сказал, что она делает не то, что нужно? Ответ очевиден. Соня пока не понимает, что жертвы должны совершаться по искреннему велению сердца, а не из отвлеченной идеи о том, что «жизнь должна состоять из жертв». Необходимо в первую очередь непосредственное отношение к людям и жизни, а не отношение, исходящее из головных идей. Без этого «жертвы» будут «не то» и могут принести людям больше зла, нежели пользы.

Говоря о необходимости забыть о своем счастье и приносить жертвы, Соня не вспоминает о том, что именно это делает Елена Андреевна, оставаясь верной старому мужу. Видимо, Соня не почувствовала еще сердцем жертвы молодой жены.

Не вспоминает Соня также о жертве собой ради других презревшего личное счастье и исполняющего свой нравственный долг Дядина. Этот персонаж говорит: «Это не секрет <...>, что жена моя сбежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности... <...> После того инцидента я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и завещал свое имущество ее деточкам, которых она прижила с любимым человеком. Я долга не нарушал и горжусь. Я горд! Счастья я лишился, но у меня осталась гордость» [С XII, 131].

Как видим, примеры жертв собою ради других, ради высших нравственных ценностей как идеал отношений между людьми в пьесе есть. Эти жертвы истекают из непосредственного нравственного чувства.

Но в пьесе есть и другие жертвы. Войницкий жертвовал своей жизнью, посвятив ее служению Серебрякову. Что его заставляло это делать? Он говорит о себе в прошлом: «О да! Я был светлою личностью, от которой никому не было светло. <...> Нельзя состричь ядовитей! <...> До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза всякими отвлеченностями и схоластикой...» [С XII, 141-142]. Его жертва головная, жертва из идеи.

Итак, в душе Войницкого господствовали отвлеченности и схоластика, ему тоже не хватало непосредственного отношения к людям и жизни. Он жаловался: «Как я завидую этому шалому Федору или этому глупому Лешему! Они непосредственны, искренни, глупы... Они не знают этой проклятой, отравляющей иронии...» [С XII, 153].

Излишний рационализм мешал дяде Жоржу увидеть настоящего профессора Серебрякова, его бездарность, он видел ярлык «знаменитый ученый», а не человека. Войницкий создал себе схему: профессор – выдающийся ученый, вносящий крупный вклад в науку и тем самым служащий человечеству, великому делу прогресса; я служу профессору, а через него тоже служу человечеству, продвигаю его по пути прогресса, к будущему всеобщему счастью. Эта схема придает его жизни высокий смысл и значимость, позволяет ему свысока смотреть на окружающих.

Итак, для нормализации отношений между людьми и, соответственно, жизни необходимо отказаться от излишней рассудочности, отвлеченного мышления и воспринимать жизнь и отдаваться ей непосредственно, постигать человека целостно, интуитивно, а не исключительно рационально. Такова главная идея пьесы.

Как мы уже сказали, есть принципиальные отличия «Лешего» от последующих пьес писателя. Важнейшие из них следующие. Счастливый финал, разрешение проблем и главное – утверждение «рецепта» спасения хороших людей от раздоров и вражды, «рецепта» нормализации жизни; связанная с разрешением проблем определенная дидактичность, высказывание ряда важных для автора суждений и оценок устами персонажей.

Одним словом, «Леший» еще не вполне чеховская пьеса в плане содержания.

## Литература

*Бялый Г. А.* Современники // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 5-19.

*Громов Л. П.* Годы перелома в творческой биографии А. П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте. М.: Гос. б-ка им. В. И. Ленина, 1955. С. 17-39.

*Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 263 с.

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

## В. Ш. Кривонос

### «...В этой самой Африке теперь жарыща...» (авторская ремарка и реплика героя в «Дяде Ване»)

Четвертое действие пьесы Чехова «Дядя Ваня» предваряет авторская ремарка, в которой дано подробное описание комнаты Войницкого:

«Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходо-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево – дверь, ведущая в покои; направо – дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики. – Осенний вечер. Тишина» [С XIII, 105].

Карта Африки выделяется в приведенном описании не только своей очевидной бесполезностью, что отличает ее от других вещей, функционально привязанных к интерьеру. Было отмечено, что она отражает «несвободу» персонажей и в качестве метонимического образа «замещает собой не столько внешний мир, сколько какую-то другую модель жизни» [Ивлева 2001: 28]. Уточним: контрастируя с предметным наполнением пространства, она прежде всего выражает скрытую драму, которую «носит в себе» чеховский герой, чья жизнь «идет и напрасно сорится», как это обычно и происходит в пьесах писателя, «давно, изо дня в день» [Скафтымов 1972: 415].

В авторской ремарке содержится предположение, что карта Африки, не имеющая никакого практического назначения, является необязательным элементом интерьера. Высказывалось мнение, что существует она в «Дяде Ване» «по-чеховски полностью немотивированно» и нужна для того, «чтобы доктор Астров сказал свое знаменитое про “жарыщу в Африке”» [Бочаров 2005: 146]. Имеется в виду реплика Астрова в самом конце пьесы; ей предшествуют и с

ней контекстуально связаны другие его реплики, смысловое содержание которых заставляет усомниться, так ли уж немотивированно присутствует в комнате Войницкого карта, тем более что в строго определенный момент действия она *выстреливает*:

«А с т р о в. Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда» [С XIII, 113].

На дворе, как указано в авторской ремарке, осеннее время года; возникающие в речи Астрова мотивы тепла и холода связаны, однако, не только с погодными изменениями:

«С о н я. Когда же мы увидимся?

А с т р о в. Не раньше лета, должно быть. Зимой едва ли...» [С XIII, 114].

Герой, тоскующий по теплу (не только в природе, но и в человеческих отношениях), не прочь согреться перед отъездом привычным для него способом; но взгляд его падает на карту Африки, не раз уже им виденную, и впервые это вызывает неожиданную реакцию:

«М а р и н а. Может, водочки выпьешь?

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

М а р и н а уходит.

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

В о й н и ц к и й. Перековать надо.

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

В о й н и ц к и й. Да, вероятно» [С XIII, 114].

В русском языковом сознании именно жара является важнейшей ассоциацией, связанной с Африкой [Эменка 2008]. Говоря про «жарыщу», 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; вспомним его сетования и признания:

«Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь <...> Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...»; «Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю»; «Я говорю: мое время уже ушло, поздно мне... Постарел, заработался, испошился, притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку. Я никого не люблю и... уже не люблю. Что меня еще захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней» [С XIII, 64, 84, 85].

Реакция Астрова вполне могла бы показаться не только неожиданной, но и странной; странными, например, видятся окружающим, к чему он уже привык, его пристрастия и сама его личность:

«А когда не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то говорят: “Это странный человек, странный!” Я люблю лес – это странно; я не ем мяса – это тоже странно. Непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет... Нет и нет!» [С XIII, 84].

Выражая непосредственное чувство, реплика героя служит свидетельством свойственного ему равнодушия, но образ экзотического континента если чем и захватил Астрова, то уж точно не красотой. Быт у Чехова, как было замечено, есть не внешняя, но «составная неустранимая часть жизни» [Чудаков 1986: 226]. Так и карта Африки, будучи элементом быта, оказывается неустранимой частью жизни героя, в которой недостает согревавшего бы его тепла. В Африке же не просто жарко: там страшный избыток природного тепла, «жарища».

Откликаясь на реплику Астрова («Да, вероятно»), Войницкий обнаруживает, что настроение, выраженное в ней, соответствует и его внутреннему состоянию:

«Сейчас пройдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одно-го только меня не освежит гроза. Днем и ночью, точно домовый, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустыки, а настоящее ужасно по своей нелепости» [С XIII, 79].

О состоянии героя говорит невозможность «освежиться»: его «душит» постоянная мысль, что жизнь «потеряна безвозвратно»:

«О, как я обманут! <...> И я обманут... вижу – глупо обманут...»; «Ты морочил нас!» [С XIII, 80, 102].

Однако ситуация Войницкого – это ситуация не обмана, а самообмана; заблуждаясь относительно работ своего кумира Серебрякова, он сам обманывал себя. В «Дяде Ване», как и в других пьесах Чехова, что убедительно показал А. П. Скафтымов, нет виноватых: «Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей» [Скафтымов 1972: 426]. Эти обстоятельства, подобно африканской «жарище», поистине «страшное дело», но то, как они сложились и складываются, непосредственно от поступков и действий героев не зависит:

«В о й н и ц к и й. <...> О, понимаешь... (судорожно жмет Астрову руку) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет.) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...»

А с т р о в (с досадой). Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно» [С XIII, 107-108].

Карта Африки, не имеющая прямого отношения к бытовой повседневности, отражает состояние Войницкого и Астрова: они вынуждены страдать от ужасного «по своей нелепости» настоящего; их угнетает неспособность что-либо изменить в собственной жизни. Случайный, казалось бы, предмет, никому здесь не нужный, внезапно провоцирует случайную реплику, каких «у Чехова множество» и какие «осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется» [Скафтымов 1972: 417]. А потому карта является не факкультативным, но совершенно необходимым элементом интерьера. Она действительно служит для Войницкого – почему и висит в его комнате – знаком другой, возможной жизни, но слишком далекой от той, в которую он погружен, и в принципе неосуществимой; думать, глядя на нее, о какой-то «новой жизни» – значит продолжать *морочить* самого себя.

Реплика же Астрова, раскрывающая ясное понимание самого себя и своего безнадежного положения, оказывается внутренне мотивированной и про-изнесенной в нужном месте и в нужное время: если карта о чем-то и может рассказать самим героям, все про себя знающим, то разве что про «жарищу» «в этой самой Африке».

## Литература

Бочаров С. Г. Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. М.: Собрание; Наука, 2005.

Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972.

Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986.

Эменка У. Ф. Образ Африки в русском языковом сознании: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Волгоград: ВГПУ, 2008.

## В. И. Кашеев

### «Здравствуй, ut consecutivum»: формы латинской грамматики и формы жизни в жизненной драме Федора Ильича Кулыгина

Человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек [С XVII, 216].

Треплев. Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно [С XIII, 8].

Nabent sua fata libelli. (Книги имеют свою судьбу. – *Лат.*) Свою судьбу имеет и драма «Три сестры». Ее замысел появился у А. П. Чехова, по всей видимости, на рубеже 1898-1899 годов – об этом свидетельствуют заметки, сделанные в *Записных книжках*. Сюжет «Трех сестер» упоминается 24 ноября 1899 года в письме Вл. И. Немировичу-Данченко [П VIII, 308-309]. *Записи на отдельных листах*, относящиеся к пьесе, датируются 1900 годом. Над ее текстом А. П. Чехов работал с августа по декабрь этого года: вначале в Ялте и Гурзуфе, затем в Москве и, наконец, в Ницце. 31 января 1901 года состоялась премьера спектакля по пьесе Чехова в МХТ.

К настоящему времени в распоряжении исследователей, кроме заметок в *Записных книжках* (далее *Зап. кн.*) и на отдельных листах, имеется несколько редакций текста «Трех сестер»: 1) две машинописные копии первоначальной (ялтинской) редакции – *цензурные экземпляры 1 и 2* (далее *Ценз. экз. 1 и 2*); 2) *беловая рукопись* (автограф), составленная А. П. Чеховым в Москве и Ницце; 3) *режиссерский экземпляр* К. С. Станиславского; 4) тексты прижизненных публикаций: во 2-м номере журнала «*Русская мысль*» за 1901 год и отдельное издание пьесы, напечатанное А. Ф. Марксом в том же году [см.: Владимирская 1960: 1-3; С XIII, 421-422, примеч.].

Весь этот разнообразный материал свидетельствует о продолжительной и тщательной работе автора как над содержанием пьесы, так и над формами, которые наиболее точно выражают это содержание. Текстологический материал дает исследователю обильную пищу для размышлений об эволюции чеховского замысла и его словесном оформлении: с одной стороны, применительно к поступательному движению жизни в пьесе в целом, а с другой – относительно жизни и личных переживаний конкретных персонажей драмы.

Сам Антон Павлович признавался, что писать «Трех сестер» ему было «очень трудно, труднее, чем прежние пьесы» [П IX, 113]. Мешали многочисленные, порой непрошенные гости, физическое недомогание, одолевали сомнения: «всё кажется, что писать не для чего, и то, что написал вчера, не нравится сегодня» [П IX, 113]. Но была и другая важная причина.

Шел последний год, последние месяцы XIX века. Как большой, всегда находящийся в поиске, тонко чувствующий художник, А. П. Чехов стремился осмыслить и с помощью художественных средств, которыми к этому времени владел в совершенстве, запечатлеть современную ему жизнь. В ней неразрывно слились, как это бывает в переломные эпохи истории, прошлое, настоящее и будущее. Почувствовать и понять основной конфликт, существо времени всегда бывает очень и очень непросто.

Внимание художника к современной жизни интеллигенции было, действительно, пристальным. 28 сентября 1900 года, за месяц до чтения «Трех сестер» труппе МХТ, А. П. Чехов пишет О. Л. Книппер: «Я того мнения, что Ваш театр должен ставить только *современные пьесы*, только! Вы должны трактовать *современную жизнь*, ту самую, какую живет интеллигенция и какая не находит себе трактования в других театрах, за полную их неинтеллигентностью и отчасти бездарностью (курсив мой. – *В.К.*)» [П IX, 125].

Сложность ткани драматического произведения Чехова соответствует сложности изображаемой им жизни. «Исключительную сложность» приобретает «движение чеховского действия». Об этом точно написал А. П. Скафтымов: «Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни. Внешне всё остается “обыкновенным”. Страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, то есть участвует в общем обиходе, как все. И в этом двойном облике проходит каждое лицо соответственно своей роли, характеру и положению» [Скафтымов (1) 2008: 478].

Подобно монадам Лейбница, действующие лица «Трех сестер» существуют как «живое зеркало Вселенной», в которой они обитают. Каждое из них – это кантовское *Ding an sich*, вызывающее у проницательного наблюдателя мысли «об одиноком страдании, о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих». Суждение А. П. Скафтымова о персонажах «Вишневого сада» уместно и в отношении действующих лиц «Трех сестер»: «Каждое

лицо обнаруживает себя в каких-то посторонних, как бы случайных мелочах, но эти внешние незначительные бытовые мелочи всегда даны в таких моментах и пунктах, которые явно указывают на их общий смысл. У каждого из этих лиц имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. Каждый среди других – один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности и несливаемости» [Скафтымов (2) 2008: 385].

Такой одинокой монадой в пьесе является Кулыгин с его обособленным и индивидуальным внутренним миром. *Habent sua fata personae*. «Судьба у людей разная...» [С XIII, 175]. Проживая и глубоко переживая свою личную драму, он одновременно принадлежит общему жизненному потоку чеховской драмы.

В перечне действующих лиц Чехов представляет его: «Кулыгин Федор Ильич, учитель гимназии, муж Маши» [С XIII, 118], – а в *цензурных экземплярах* и в первой журнальной публикации: «Федор Ильич Кулыгин etc.» [С XIII, 273; ср.: Чехов 1960: 19]. С первого же взгляда понятно: он принадлежит миру гимназии и является носителем классической традиции в том смысле, что в гимназии губернского города именно он преподает латынь и что почти весь латинский материал в «Трех сестрах» связан как раз с ним.

Не будучи ни главным, ни одним из главных персонажей пьесы, Кулыгин, тем не менее, занимает такое место в пространстве и времени драмы, которое делает его лицом, никем и ничем не заменимым. Как Кулыгин «ведет свою драму»? Какую роль он играет в «общем потоке жизни» (или «общем обиходе жизни»), в «сфере жизненной драмы»? Ответы на эти вопросы следует искать в тех многочисленных «как бы случайных мелочах», внешне незначительных бытовых подробностях, репликах, отдельных словах (и авторских ремарках), интонациях и жестах, которыми наполнена пьеса и в которых как раз обнаруживает себя Федор Ильич Кулыгин.

У Кулыгина были реальные прототипы. По воспоминаниям артиста А. Л. Вишневецкого (Вишневецкого), соученика Чехова по Александровской гимназии, он спросил Антона Павловича: «...Зачем это нужно, чтобы Кулыгин в последнем акте явился со сбритыми усами?» («...Кулыгин с орденом на шее, без усов...» [С XIII, 172]). Антон Павлович припомнил эпизод из жизни таганрогской гимназии. Учитель латыни и русской словесности В. К. Виноградов постоянно «носил бородку и усы», но однажды, по случаю получения должности инспектора, пришел в класс со сбритыми усами; это «вызвало среди учеников большой переполох» [С XIII, 424, примеч.].

Василия Ксенофонтовича Виноградова Чехов упоминает в письме к А. С. Суворину от 29 июля 1891 года: «Ах, Виноградов! Таких великих педагогов сечь нужно, а их директорами делают. Если приеду в Феодосию, то расскажу Вам кое-что про его проницательность, о которой Вы пишете» [П IV, 255]. В 1873-1894 годах В. К. Виноградов последовательно занимал должность ин-

спектора и директора феодосийской прогимназии, а затем гимназии и был знаком с А. С. Сувориным и И. К. Айвазовским [см.: П IV, 491, примеч.]. Впрочем, Максимилиан Волошин, учившийся у Виноградова, вспоминал его как «очень доброго и гуманного человека».

Л. А. Сулержицкий увидел в Федоре Ильиче некоторые черты самого А. Л. Вишневецкого – первого исполнителя роли Кулыгина. Вскоре после премьеры, в начале февраля 1901 года, об этом наблюдении он написал А. П. Чехову: «Ну и шутку Вы с ним сыграли, а он не замечает и даже сам с таинственным видом, подмигивая, говорит, что роли под артистов написали, – “замечаете?” – спрашивает он иногда. Я говорю, что сильно замечаю» [см.: С XIII, 424, примеч.].

В одном из водеvilных замыслов Чехова, относящихся к 1887 году, был и «влюбленный майор», и история о «сбритых усах». Об этом вспоминает И. Л. Щеглов-Леонтьев. В веселой шутке молодого Чехова, называвшейся «Сила гипнотизма», главный персонаж, сбрав свои великолепные усы, попадает в глупое и смешное положение. Не осуществленный прежде сюжет был мастерски использован автором в «Трех сестрах» [Головачева 2002: 78-81].

*Номо формалис*. Кулыгин выступает в пьесе, в первую очередь, как *человек формы*. Он не просто адепт формы, но и ее жрец. Кулыгин замечает, видит, чувствует ее. И как жрец он ревностно служит форме. Именно он трижды произносит само слово *форма* и латинский фразеологизм *modus vivendi* (*образ жизни*).

В I действии за поздравлением Кулыгина и неловкостью, возникшей в связи с *историей гимназии*, следует его монолог. Это подлинный гимн *форме*. Здесь, как и у древних римлян, четко разграничен труд и отдых (ср.: *otium post negotium*), разделены дух (*mens*) и тело (*corpus*). «Римляне были здоровы (это после *персидского порошка* и *нафталина!* – В.К.), потому что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была *mens sana in corpore sano* (с грамматической точки зрения всё безупречно – глагольная форма *была* согласуется с существительным женского рода *mens*. – В.К.)». Федор Ильич продолжает: «Жизнь их (то есть римлян. – В.К.) текла по известным *формам*». Далее следует ссылка на авторитет: «Наш директор говорит: главное во всякой жизни – это ее *форма*... Что теряет свою *форму*, то кончается – и в нашей обыденной жизни то же самое (курсив мой. – В.К.)» [С XIII, 133]. Примечательно, что *форма* упоминается здесь трижды.

Латинское слово *forma* заимствовано многими языками; оно имеет множество значений: это *вид, образ и облик* (ср.: у М. И. Михельсона: *очертание предмета* [Михельсон 1875: 522]); она выступает как *лицо, лик, обличье*; это вообще *наружность, внешность* (ср. у В. И. Даля: *наружный вид* [Даль 1882: 537]), а также *прекрасный образ, красота; специфический характер, норма, порядок, устройство* (ср.: у М. И. Михельсона: *определенный порядок* [Михельсон 1875: 522]; у В. И. Даля: *установленный порядок* [Даль 1882:

537]); это то, что можно увидеть: *явление* и *видение*; это также *обрамление* и *рама*, а в грамматике еще и *форма слова*, *грамматическая форма* [Дворецкий 1976: 435-436; Georges I 1995: 2815-2816].

Многочислому слову *форма* в древнегреческом языке соответствует прежде всего *morphē*, но также *eidos* и *idea*. Слово *morphē* – это *вид*, *образ*, *очертания*; *внешность* и *видимость*, *род* и *сорт*. Однако это еще и особая философская категория [Дворецкий II 1958: 1110; Liddell, Scott, Jones 1994: 1147]. Греческое *eidos*, – в первую очередь, то, что можно увидеть: *вид*, *внешность*, *образ*, *облик*, это *род* и *характер*, а также *образ* и *способ*. А в философии *eidos* является синонимом слова *idea* и имеет значение «форма» [Дворецкий I 1958: 460; Liddell, Scott, Jones 1994: 482].

В греческой философской мысли *форма* рассматривалась в единстве с *материей*, причем обе они представляли собой некий дуализм: *форма* – определяющая, образующая сила, дающая всему вид, меру, норму и организацию, а *материя* – нечто беспредельное, бесформенное, образуемое в определенные вещи только благодаря творческой силе *формы* [Трубецкой 2003: 181; ср.: Асмус 1976: 12-18]. В «Метафизике» Аристотеля *morphē* – созидаящая сила: *gignetai pan ek te toy hypokeimenou kai tēs morphēs* – «всё возникает (или рождается) как из субстрата, так и из *формы*». *Формой* (*eidos*) Аристотель называет «суть бытия каждой вещи и ее первую сущность» – *to ti ēn einai hekastoy kai tēn prōtēn oysian* [Aristoteles. Metaphysica. VII. 7 1032 b 1-2; Аристотель 1976: 198]. Философ считает, что причиной материи является *форма* (*eidos*), благодаря ей «материя (*hylē*) есть нечто определенное» [Aristoteles. Metaphysica. VII. 17 1041 b 7-8; Аристотель 1976: 221]. По его мнению, *ум* (*noys*; как нечто изначальное в мире) – это *форма форм* (*eidos eidōn*) [Aristoteles. De anima. III. 8 432 a 2; Аристотель 1976: 440].

В онтологии Аристотеля, кроме *формы* и *материи*, есть еще два *начала* («первые причины»): 1) *принцип движения* или то, откуда идет начало движения, и 2) *цель*, то, ради чего существует вещь, или *благо*, потому что «благо есть цель всего возникновения и движения» [Aristoteles. Metaphysica. I. 3 983 a 24-32; Аристотель 1976: 70]. Философ выделяет две главные формы – форму возможности (*dynamis*) и форму действительности (*energeia*), а эту последнюю определяет как *энтелехию* (*entelecheia*) или свободную деятельность, которая имеет в себе цель (*to telos*) и есть реализация этой цели» [см.: Гегель 2002: 788].

Таким образом, *форма*, в понимании не только Аристотеля, но и других античных философов, по своему значению – амбивалентна: с одной стороны, она обозначает нечто *видимое* (и, добавлю, *воспринимаемое органами чувств* человека): образ, вид, очертания предмета, его видимая сторона, а с другой – суть, сущность предмета, главное в нем, то, что «глазами не увидишь». Чтобы понять нашего «классика» Федора Ильича Кулыгина, принципиально важно помнить об амбивалентности *формы*. Живая и созидаящая форма становится у него мерт-

вой, это пустая оболочка, тело без души и духа – *corpus sine anima et mente*.

В I действии из всех персонажей Федор Ильич появляется на сцене предпоследним – последней в дом Прозоровых приходит Наталья Ивановна. Многозначительна ремарка Чехова, обозначающая самое первое появление нашего героя: «Входит Кулыгин в *форменном фраке* (курсив мой. – В.К.)» [С XIII, 132]. В ялтинской редакции начала IV действия имеется ремарка: «На террасе сидит Кулыгин в *вицмундире*, с орденом на шее, без усов (курсив мой. – В.К.)» [С XIII, 297; Чехов 1960: 64]. В последующих редакциях отсутствуют слова «на террасе сидит» и «в вицмундире». Словарь М. И. Михельсона дает одно из значений иностранного слова *форма*: «установленная правительством одежда для должностей или ведомства» [Михельсон 1875: 522]. Федор Ильич относится к Министерству просвещения; он одет в вицмундир учителя классической гимназии, предписанный гимназическим уставом, а вицмундир – *форменная* одежда гражданских чиновников.

Кулыгин не единственный, кто носит форму, – в военные мундиры одеты офицеры: Федотик и Родэ – подпоручики (так, в начале IV действия оба они «в походной форме» [С XIII, 172]); поручик Тузенбах (но в итоге барон меняет форму на гражданскую одежду и погибает); штабс-капитан Соленый; наконец, подполковник Вершинин. Чебутыкин тоже носит мундир, но, будучи военным доктором, он не имеет воинского звания, а является военным чиновником. Со всеми этими персонажами Кулыгин сопоставлен и отличается от них педантизмом и формализмом.

Он единственный из всех персонажей поздравляет Ирину по полной форме: «Дорогая сестра, позволь мне поздравить тебя с днем твоего Ангела и пожелать искренно, от души, здоровья и всего того, что можно пожелать девушке твоих лет» [С XIII, 132]. Почему желается здоровье? Конечно, потому, что *mens sana in corpore sano*. В поздравлении хотя и упоминается душа, но мы понимаем, что если во всем этом и есть душа, то ее очень немного.

Как и положено, Федор Ильич преподносит имениннице подарок. Ему не важно, будет ли подарок интересен и полезен Ирине, обрадует ли ее. Эта вещь интересует только его самого: написанная им самим «книжка» об истории гимназии, в которой он сам преподает. Формальность, ненужность и даже нелепость этого подарка в постановке Олега Ефремова (МХТ им. А. П. Чехова, 1997 год) подчеркивалась тем, что в руках у актрисы Полины Медведевой (Ирина) и Андрея Мягкова (Кулыгин) появлялось два совершенно одинаковых экземпляра этой *гимназической истории* [Ефремов 2007: 691], что, в свою очередь, было подсказано пьесой: «И р и н а. Но ведь на Пасху ты уже подарил мне такую книжку» [С XIII, 133].

З. С. Паперный сопоставил подарок Кулыгина с двумя другими – пирогом из земской управы от Протопопова и серебряным самоваром от Чебутыкина –



и охарактеризовал все три подношения Ирине как «бессмысленные жесты», вызывающие недоумение, укоры и не приносящие имениннице никакой радости [Паперный 1987: 50]. Следует, однако, упомянуть и четвертый подарок – изготовленную Андреем «рамочку для портрета» [С XIII, 130] – вот уж поистине «формальный» дар, если вспомнить одно из значений латинского слова *forma* (*обрамление, рама!*)

В своем монологе о *формах жизни* Кулыгин находит место для «ковров и оконных занавесок» – рутинных элементов домашнего быта: «Ковры надо убрать на лето и спрятать до зимы... Персидским порошком или нафталином...». И далее: «И оконные занавески тоже туда с коврами...» [С XIII, 133]. Так в словесной форме дает о себе знать идея «консервации», присущая намерениям, словам и поступкам Федора Ильича, и нам становятся понятны две важные его черты – *консерватизм* и *прагматизм* [Ахметшин 2002: 38]. Обе они присущи «футлярному человеку».

Футляр (*нем.* Futteral) – это ящик, коробка, чехол для предохранения вещи от порчи [Михельсон 1875: 526]. *Персидский порошок* и *нафталин* предназначены для защиты вещи от неблагоприятного воздействия окружающей среды, а именно: от вредных насекомых. Так два гимназических учителя, два преподавателя древних языков, Беликов и Кулыгин, служат одной и той же госпоже – форме. О том, что Федор Ильич является «ближайшим родственником» человеку в футляре, уже указывалось в исследовательской литературе [Головачева 1987: 83-84; Рудницкий 1974: 140]. В исполнении А. Л. Вишневого, как заметил А. И. Роскин, Кулыгин более всего ассоциировался с «человеком в футляре» и его можно было поставить в один ряд с Беликовым и Ипполитом Ипполитовичем [Роскин 1946: 67-69]. Тему «футлярного человека» можно считать одной из важнейших в творчестве позднего Чехова [Сухих 1993: 28; Шмид 2006: 58-59; Катаев 2011: 207-208]. Таким образом, Кулыгин, наряду с Нюхиным («О вреде табака»), является вариацией на эту тему в чеховской драматургии.

Федор Ильич точен, пунктуален – числа играют важную роль в его жизни. В I действии он выстраивает длинный ряд чисел: *история нашей гимназии за пятьдесят лет – список всех кончивших курс в нашей гимназии за эти пятьдесят лет – в четыре часа сегодня мы у директора – ваши часы спешат на семь минут – вчера работал с утра до одиннадцати часов вечера – ты ведешь себя на три с минусом – тринадцать за столом – если тринадцать за столом, то, значит, есть тут влюбленные*. Еще один замысел «кулыгинских чисел» не был реализован. На отдельном листе (Л. 24) Чехов записал реплику (№ 24): «Кул<ыгин>: дом стоит 50 тысяч, нужно делить на всех, т. е. на 4 части, а брат один все забрал. (Он хочет делить, но Маша и сознать не хочет.)» [С XVII, 214]. В. Г. Щукин сделал важное наблю-

дение, что «сопоставление обыденного мира чисел» (к которому принадлежит и Федор Ильич) и «“горного” мира невычислимых сущностей лежит в основе партитуры всей пьесы» [Щукин 2006: 200].

*Homo gymnasialis*. Кулыгин – человек гимназии. Классическая гимназия – его стихия, его космос, важнейшая форма его жизни. Представляясь, он говорит о себе: «Кулыгин, учитель здешней гимназии» [С XIII, 132], а также: «Я педагог...» [С XIII, 134]. О его принадлежности к гимназическому сообществу свидетельствует форменная одежда.

В мире гимназии существует своя иерархия: высшая (директор – инспектор – учителя – классные наставники etc.) и низшая (ученики семи основных и одного подготовительного классов). В этой структуре низшие подчиняются высшим, а директор является *начальником* в полном и буквальном смысле этого слова, то есть *первым* и *высшим* (ср.: греческое *archōn*, *архонт* и латинское *princeps*).

На основании реплик Федора Ильича вырисовывается портрет директора «здешней гимназии» как одного из внесценических персонажей «Трех сестер». О нем Кулыгин всегда говорит *aut bene, aut nihil* в буквальном смысле этого фразеологизма, называет «хорошим человеком», «умнейшим» [С XIII, 162], «превосходной, светлой личностью», «великолепным человеком» [С XIII, 134] etc. К своему начальнику Федор Ильич относится с искренним благоговением – тот для него непререкаемый авторитет. Важно, что Кулыгин произносит фразу, которая могла бы стать девизом для его фамильного герба («...главное во всякой жизни – это ее форма...»), ссылаясь именно на директора гимназии. Примечательно, что слова «наш директор говорит» впервые появляются поздно, в отдельном издании пьесы 1901 года [С XIII, 280; ср.: Чехов 1960: 31].

В гимназической структуре Кулыгин занимает строго определенное место и стремится продвинуться выше. Как показывают исследования по истории гимназического образования в России, главными критериями, в соответствии с которыми власти оценивали учителей гимназий во второй половине XIX века, были: «образованность, религиозность, политическая благонадежность и управляемость» [Максимова 2005: 161]. Судя по всему, Кулыгин вряд ли глубоко верующий и по-настоящему образованный человек, хотя он окончил курс университета и его осведомленность в области латинского языка не вызывает сомнений. Были нередки случаи, когда педагогическая некомпетентность преподавателей древних языков компенсировалась их увлеченностью античной историей и культурой [Максимова 2005: 162]. О «политической благонадежности» Федора Ильича трудно судить, но всё же участие «педагогов и их семейств» в общих мероприятиях гимназии является одним из показателей «благонадежности». «Управляемость», бесспорно, то качество, благодаря которому он уверенно продвигается по карьерной лестнице: обыкновенный учитель латинского языка стал инспектором гимназии – теперь, как и директор,

он имеет право на казенную квартиру, получает высокое жалование и особую плату за проводимые уроки. Правительство отметило его заслуги, наградив орденом Станислава II степени; не исключено, что со временем он станет и директором гимназии, как это произошло с инспектором таганрогской гимназии В. К. Виноградовым. Таким образом, Федор Ильич в целом вписывается в рамки, которые для него как учителя гимназии установили высшие чиновники по ведомству народного просвещения.

Своей *репутацией* Кулыгин дорожит: ему важно доброе отношение директора гимназии и коллег к нему самому и его семье (к жене Маше). В ответ на идею Тузенбаха об организации концерта в пользу погорельцев и на его слова о том, что Мария Сергеевна «играет на рояле чудесно», «играет великолепно, почти талантливо» [С XIII, 161], Федор Ильич выражает сомнение: «Но прилично ли ей участвовать в концерте?». Важна для него не суть дела, не помощь пострадавшим от пожара, важно предполагаемое (или ожидаемое) мнение директора гимназии об участии его супруги в благотворительном концерте: «... наш директор хороший человек, даже очень хороший, умнейший, но у него такие взгляды... Конечно, не его дело, но все-таки, если хотите, то я, пожалуй, поговорю с ним» [С XIII, 162]. В этом отношении интересна запись Чехова (№ 17) на отдельном листе (Л. 24): «Кул<ыгин>, узнав, что Маша отравилась, прежде всего боится, как бы не узнали в гимназии» [С XVII, 214].

Гимназические привычки нашего героя дают о себе знать и за пределами учебного заведения. Своим собеседникам в доме Прозоровых, как и ученикам в гимназии, Федор Ильич выставляет оценки по поведению по пятибалльной шкале с плюсами и минусами, пусть и делает он это с долей иронии: так, Маше говорит: «Ты ведешь себя на три с минусом» [С XIII, 136]; и к Чебутькину обращается: «Разбить такую дорогую вещь – ах, Иван Романыч, Иван Романыч! Ноль с минусом вам за поведение!» [С XIII, 162]. Вне стен гимназии Кулыгин выставляет такие отметки, очевидно, исключительно близким людям и приятелям, но только не лицам, занимающим более высокое, чем он, социальное положение. Не будем забывать, что Федор Ильич – *надворный советник*.

В пьесе Кулыгин выступает автором *истории гимназии*, в которой служит, «за последние пятьдесят лет». Обращаясь к Ирине, он поясняет «практическую значимость» своего подарка: «В этой книжке ты найдешь список всех кончивших курс в нашей гимназии за эти пятьдесят лет» [С XIII, 132-133]. Для будущих историков образования, возможно, и представляли бы интерес и сама книга, и содержащийся в ней список выпускников, но трудно себе представить, зачем всё это нужно юной девушке-имениннице.

*Homo grammaticus*. Кулыгин профессионально имеет дело с латинским языком и его грамматикой, он – носитель школьной грамматической истины. Об этом свидетельствует речь Федора Ильича. Чаще всех других че-

ховских персонажей Кулыгин обращается к латинской лексике, фразеологии и грамматике [Николаева 1967: 293]. Интерес нашего героя к формальной стороне латинского языка вполне очевиден. Грамматика – это строй данного языка; это система морфологических категорий и форм, синтаксических категорий и конструкций, а также способов словопроизводства; иными словами, это категории и все явления формального, строевого уровня языка [Шведова 1990: 113; Ахманова 2007: 112]. Именно благодаря грамматике конкретное материальное (лексическое) значение слов, словосочетаний и предложений приобретает *смысл*, так что человек в ясных языковых формах способен выражать свои мысли и чувства. Но латинский язык и формы его грамматики сами являются такими *формами*, которые парадоксальным образом определяют жизненный путь Кулыгина.

Весь латинский материал пьесы можно разделить по действиям и свести в нижеследующую таблицу.

Действие	Латинский материал	Грамматические / фразеологические особенности	Действующее лицо
I	1. Бис (bis)!	наречие	Ирина
	2. Feci quod potui, faciant meliora potentes.	modus coniunctivus; крылатое выражение	Кулыгин
	3. Римляне были здоровы, <...> у них была mens sana in corpore sano.	крылатое выражение	Кулыгин
II	4. Жребий брошен (alea iacta est).	крылатое выражение	Тузенбах
	5. Рассчитывал провести вечер в приятном обществе и – o, fallacem hominum spem!..	acc. exclamationis; крылатое выражение	Кулыгин
	6. Винительный падеж при восклицании... (accusativus exclamationis)	синтаксис падежей	Кулыгин

III	7. In vino veritas, говорили древние.	крылатое выражение	Кулыгин
	8. Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.	глагол I спр., praesens indicativi activi	Маша
	9. Omnia mea mecum porto, как говорится.	крылатое выражение	Кулыгин
IV	10. Так принято, это modus vivendi.	gerundium; крылатое выражение	Кулыгин
	10 a. Так принято, это modus in rebus. [Ценз. экз.]	крылатое выражение	Кулыгин
	11. «чепуха» / «реникса» (генуха)	псевдолатинск. слово	Кулыгин
	12. ut consecutivum (трижды)	modus coniunctivus	Кулыгин
	12 a. ut conjunctivum (трижды) [Ценз. экз. 1]	modus coniunctivus	Кулыгин
	12 b. ut conjektivum (трижды) [Ценз. экз. 2]	прилаг. I-II скл.	Кулыгин
	13. consecutivum	прилаг. I-II скл.	Кулыгин
	13 a. conjunctivum [Ценз. экз. 1]	псевдолатинск. слово	Чебутыкин
	13 b. conjektivum [Ценз. экз. 2]	псевдолатинск. слово	Чебутыкин
	14. Реникса (генуха). Чепуха.		

Наблюдения над материалом таблицы добавляют важные штрихи к портрету Кулыгина. Латинский язык – такой же атрибут Федора Ильича, как и его форменный фрак. К латыни наш герой обращается даже в тех ситуациях, когда достаточно изречения в русском переводе (ср. п. 4 таблицы: «Жребий брошен» в устах Тузенбаха [С XIII, 147]). В этом смысле Кулыгина можно сопоставить с Наташей, зачастую прибегающей к французскому языку, в отличие от других персонажей пьесы, которые явно лучше ее владеют языком, но не демонстрируют этого.

Латинские высказывания Кулыгина характеризуются обилием и разнообразием морфологических категорий и форм, а также синтаксических категорий и конструкций. Здесь представлена морфология *имени*: существительные II (vinum, modus), III (mens, corpus, homo, veritas) и V (spes, res) склонений; прилагательные I-II (sanus, omnius, consecutivus, coniunctivus) и III (fallax) склонений, в том числе степени их сравнения (meliora в функции наречия); местоимения личные (ego в форме me [mecum]) и притяжательные (meus). Морфология *глагола* представлена глаголами I (porto), III (facio) спряжений и модальным глаголом (possum) в различных временах (praesens, perfectum) и наклонениях (indicativus, coniunctivus); такими отглагольными именами, как причастие настоящего времени (potentes) и герундий (vivendi). Здесь представлен синтаксис падежей (accusativus exclamationis), синтаксис сложного предложения (ut consecutivum) etc.

Семь латинских изречений (2, 3, 5, 7, 9, 10, 10 a) – крылатые выражения (*epea pteroenta* у Гомера), восходящие к литературным источникам античного мира. Федор Ильич произносит их как своего рода «чужой текст», живущий самостоятельной жизнью, однако «и выбор их, и вложенный в них смысл – след и следствие мысли говорящего» [Реформатский 2006: 25]. Об этом свидетельствует, например, фразеологизм *modus vivendi* в устах нашего героя.

**Modus vivendi.** В ялтинской редакции «Трех сестер» (Ценз. экз. 1 и 2) употребляется словосочетание *modus in rebus* (*мера вещей*; см.: п. 10 a таблицы) [Чехов 1960: 65; ср.: С XIII, 298] как фрагмент крылатого выражения *est modus in rebus* (*есть мера в вещах, всему есть мера*) – цитаты из Горация [Horatius 1982: 165; Гораций 1970: 248]:

*est modus in rebus, sunt certi denique fines,  
quos ultra citraque nequit consistere rectum*  
(Horatius. Sermones. I. 1. 106-107).

*Мера должна быть во всем, и всему есть такие пределы,  
Дальше и ближе которых не может добра быть на свете!*  
(Пер. М. Дмитриева).

Латинское изречение означает, что во всем надо соблюдать меру [Бабичев, Боровский 1999: 185-186; Бабкин, Шендецов 2005: 435]. Однако во всех других редакциях пьесы мы находим выражение *modus vivendi*, которое более точно отражает чеховский замысел.

Латинский фразеологизм со значением «образ жизни» Кулыгин произносит в ситуации, в которой окружающие осуждают неожиданное изменение его внешности (лица). Он сбрил себе усы, и «никому не нравится»: «Видеть не могу» (Ирина); «Я бы сказал, на что теперь похожа ваша физиономия, да не могу [С XIII, 174]»; «Напрасно, Федор Ильич, вы усы себе сбрили [С XIII, 175]» (Чебутыкин). Тогда Федор Ильич поясняет: «Так принято, это *modus vivendi*. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился» [С XIII, 174].

Этот фразеологизм объясняет важные аспекты и образа жизни, и характера нашего героя. Словосочетание *modus vivendi* имеет несколько значений: кроме указанного, это также *способ сосуществования, обстановка сносного, терпимого сосуществования сторон, отличающихся своими убеждениями, взглядами etc., способ ужиться* [Бабкин, Шендецов 2005: 816-817]. Как раз терпимость, уживчивость, уступчивость Кулыгин кладет в основу своих взаимоотношений не только в гимназии, с директором и коллегами, но также с обитателями дома Прозоровых и в своей собственной семье, с Машей. Таким образом, *modus vivendi* становится для Федора Ильича формой его поведения, одной из форм его жизни.

Наряду со значением *мера, образ, род и способ*, слово *modus* означает *умеренность* (ср.: *modus habere* – *быть умеренным, воздержным*) [Дворецкий 1976: 643]. Вместе с другими, однокоренными словами: *modestia* (*умеренность, осторожность, благопристойность*) и *modestus* (*умеренный, скромный, соблюдающий закон, лояльный*) [Дворецкий 1976: 642] – оно входит в семантическое поле, которое определяет и существование Кулыгина. Не надо забывать, что *modus* в грамматике – это *любая форма глагола*: в том числе и *залог* (напр., *faciendi modus* – *действительный залог*), и *наклонение* (напр., *modus coniunctivus* – *соединительное наклонение*) [Georges II 1995: 972]. Следовательно, латинское слово *modus*, со множеством его конкретных значений и смысловых оттенков, в отношении Кулыгина приобретает метафорическое значение.

Две шутки позволяет себе Кулыгин в IV действии, обе они связаны с латинским языком.

«*Чепуха*» / «*реникса*» (*ренуха*). По поводу происшедшей накануне ссоры Соленого с бароном Чебутыкин замечает: «Чепуха все». И тогда Кулыгин рассказывает типично гимназический анекдот (хотя в нем представлен случай будто бы из жизни духовной семинарии) о *рениксе*: «В какой-то семинарии учитель написал на сочинении “чепуха”, а ученик прочел “реникса” – думал по-латыни написано» [С XIII, 174]. Некоторое время спустя Иван Романович *рениксой* и *чепухой* (п. 14 таблицы) [С XIII, 176] называет ту ссору, которая приведет к реальной (а не анекдотической) дуэли и к смерти одного из ее участников. У В. И. Даля *чепуха* – это *вздор, нелепость, бессмыслица, несообразность* (что применимо к дуэли, как ее, с точки зрения здравого смысла,

воспринимают многие персонажи пьесы), но это также *ахиня, несвязная речь, галиматья* [Даль 1882: 589] (как Федор Ильич рассматривает рожденное в стенах семинарии псевдолатинское слово *реникса*).

Анекдот основан на том, что человек воспринимает не смысл, не значение слова, а лишь словесную оболочку. Федор Ильич считает себя умным человеком, но явно не понимает, что в жизни сам подобен простодушному семинаристу, за латинской оболочкой не видящему подлинного смысла слова.

На одной из репетиций Льву Додину (МДТ – Театр Европы, 2010 год) понравилось, что Сергей Власов – Кулыгин мелом на стене начертал слово «чепуха», и попросил актера написать это слово еще раз – латинскими буквами [Додин 2011: 393]. В финале спектакля в свете прожектора остается освещённым только оно – получилась полная глубокого смысла метафора.

**Ut consecutivum.** В произведениях А. П. Чехова это словосочетание встречается неоднократно. «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882) содержит два предложения, напоминающие читателю о гимназии: «Возьмите Юлия Цезаря! Здесь *ut consecutivum*?» [С I, 131]. Герой-повествователь в рассказе «Кто виноват?» (1886), который в свое время «имел честь учиться у дядюшки латинскому языку», признаётся: «...когда мне приходится видеть какое-нибудь произведение классической древности, то вместо того, чтобы жадно восторгаться, я начинаю вспоминать *ut consecutivum*, неправильные глаголы, желто-серое лицо дядюшки, *ablativus absolutus*... бледнею, волосы мои становятся дыбом...» [С V, 460; ср.: Петрова 1974: 42-43].

Весной 1887 года А. П. Чехов посетил Таганрог, где встречался и общался с В. Д. Старовым, который некогда преподавал ему в гимназии латинский язык. В октябре того же года из Москвы почтой Антон Павлович отправил в Таганрог сборник рассказов и очерков «В сумерках», снабдив его дарственной надписью: «Владимиру Дмитриевичу Старову за Салюстия (*sic!*), Овидия, Тита Ливия, Цицерона, Вергилия (*sic!*) и Горация, за *ut consecutivum, antequam u* (*sic!*) *priusquam*, и за ночлег от бывшего ученика и автора. 87.15/Х. А. Чехов». В качестве основания для благодарности здесь указаны имена многих так называемых «школьных» латинских авторов, тексты которых читались и переводились в гимназиях того времени, а также грамматические реалии, без которых жизнь на уроках латинского языка была немыслима – три союза (*ut consecutivum, antequam* [редко *antequam*] и *priusquam* [см.: Kühner, Stegmann II.2 1988: 366-372]), – вводящие придаточные предложения, подлежащее в которых ставится либо в союзительном, либо в изъявительном наклонении. Выразительной и многозначной является сделанная Чеховым приписка – первый стих из знаменитой оды Горация: «*Exegi monumentum aere perennius* (Horat. XIII.2)» [П XII, 149].

Размышляя над пьесой «Три сестры», А. П. Чехов сделал запись (№ 66) на отдельном листе (Л. 24): «*Ut consecutivum*» [С XVII, 217]. В вариантах ял-

тинской редакции использованы другие выражения: *ut conjunctivum* [Ценз. экз. 1; Чехов 1960: 66] и *ut conjectivum* [Ценз. экз. 2; С XIII, 299]. Для восприятия истории с *ut consecutivum* надо знать, что этот союз водит придаточное предложение следствия, на что указывает определение *consecutivum* – *следственное, следования*. Сказуемое в таком предложении ставится в сослагательном наклонении (конъюнктиве) независимо от того, идет ли речь только о мыслимом или же о реальном действии (или состоянии). Трудность использования этого союза заключается в том, что *ut consecutivum* необходимо отличать от других синтаксических конструкций, таких как *ut finale*, *ut obiectivum* и *ut explicativum* [Боровский, Болдырев 1975: 180-184; Kühner, Stegmann II.2 1988: 234-251].

Шутка Кулыгина [С XIII, 175] по-разному трактуется в литературе, но все исследователи отмечают важность этой истории для понимания чеховского героя [Николаева 1967: 294; Николаева 1974: 300; Петрова 1974: 43]. Каламбур Федора Ильича выглядит неуместным потому, что затрагивает трагическую судьбу живого, реального человека – однокашника Кулыгина. Речевая игра основана на том, что некогда Козырев не мог понять *ut «следственный»*; результатом незнания этой грамматической формы стало увольнение из гимназии, и как *следствие* – не мнимое, а вполне реальное бедственное его положение и тяжелая болезнь. Кулыгин как будто не видит трагической реальности происшедшего – для него здесь просто конъюнктив, то есть мыслимое или предполагаемое состояние / действие. Он воспринимает Козырева не как живого человека, а как грамматическую категорию. К нему он так и обращается: «Здравствуй, *ut consecutivum*». Вместо сочувствия здесь каламбур.

Однако *ut consecutivum* сыграло немалую роль в судьбе не только неудачника Козырева, но также и самого Кулыгина: ему «всю жизнь везет», он успешно усвоил эту грамматическую конструкцию, преподает латинскую грамматику, назначен инспектором и теперь сам определяет судьбы учащихся. Вот почему мы вправе приветствовать Федора Ильича его же словами: «Здравствуй, *ut consecutivum*»!

Из содержания «Трех сестер» понятно, что сам Кулыгин учился в классической гимназии, когда действовал устав 1871 года, то есть во время господства в гимназиях так называемого «односторонне-грамматического направления». Очередная реформа среднего образования 1890 года преследовала цель устранить это направление из преподавания; для этого был существенно сокращен объем грамматического материала по древнегреческому языку и латыни, а главным занятием на уроках по классическим языкам полагалось чтение и толкование текстов античных авторов [Христофорова 2001: 37]. Однако прилежный Федор Ильич некогда прошел столь строгую «грамматическую школу», что, приступив к преподаванию латыни уже после реформы 1890 года, сохранил свои «грамматические» привычки и в гимназии, и за ее пределами.

Хотя в пьесе Кулыгин представлен как *homo formalis*, Чехов не делает из него

карикатуру. Федор Ильич, не погрешив, хотя бы отчасти, против истины, мог бы о себе сказать, используя известное высказывание: *homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Правда *nihil* надо бы заменить здесь на *quoddam (нечто)*. Это «не-что человеческое» ограничивается привычными для него формами жизни – рамками его существования. И тогда инспектор гимназии с бритыми усами и орденом Станислава II степени надевает на себя театральные усы и бороду, которые отнял у гимназиста. Однако то, что выглядит безобидной шуткой у гимназиста III класса, оказывается нелепостью, чепухой, *рениксой* у Федора Ильича.

Наш герой, конечно, «умный человек, умнее очень многих», по его словам. Но ведь «счастье не в этом...» [С XIII, 175]. И, несмотря на его веселье и «отличное настроение духа», он всё же сам нуждается в сочувствии, потому что «ведет свою драму», «страдающая своим особым страданием». Что служит основной жизненной драмы Федора Ильича?

*Homo familiaris*. Кулыгин – *семейный человек*. Для него семья – далеко не последняя по важности форма жизни. Но именно в этой сфере его существования начинают происходить неурядицы, причиняющие ему беспокойство и страдание.

Женившись на Маше, Кулыгин сделал очень удачную партию (очередное везение) – вошел в дом генерала Прозорова («Я педагог, и здесь в доме свой человек. Муж Маши») [С XIII, 134] и, тем самым, повысил свой общественный статус и престиж. Казалось бы, были все предпосылки для спокойной и счастливой жизни. Однако «как странно меняется, как обманывает жизнь» [С XIII, 141]!

Выйдя замуж в восемнадцать лет, Мария Сергеевна «своего мужа боялась, потому что он был учителем», а себя она чувствовала выпускницей гимназии. Тогда Кулыгин с его латынью казался ей «ужасно ученым, умным и важным» [С XIII, 142]. Потом стало понятно, что ученость, умный вид и важность – это оболочка, скрывающая пустоту, душевную грубость и духовную неразвитость. Вершинину Маша не жалуется на супруга: «Про мужа я не говорю, к нему я привыкла...». Но из ее признания об отношении к «штатским» становится понятным и ее восприятие Федора Ильича. Среди этих «штатских» она видит «много людей *грубых, не любезных, не воспитанных*», ее «волнует, оскорбляет *грубость*», она страдает, видя, что «человек *недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен* (курсив мой. – В.К.)» [С XIII, 142]. Таков портрет учителей гимназии губернского города, «типичным представителем» которых является «муж Маши».

Кулыгин сопоставлен с Вершининым – по отношению к Маше оба соперники. В смысле социального положения они в ее глазах как будто бы равны: Федор Ильич – надворный советник, а Александр Игнатьевич – подполковник, то есть оба занимают VII ступень в табели о рангах. Но Кулыгин вынужден уступить Вершинину; и не только потому, что Маша предпочитает офицера («Не люблю

я штатских» [С XIII, 147]) – ей импонирует, прежде всего, его возвышенный образ мыслей; как человек он интереснее, духовно богаче, глубже Федора Ильича, мечтает и говорит о будущем. Не случайно, что в гостиной дома Прозоровых Вершинин замечает цветы («Сколько, однако, у вас цветов!») [С XIII, 132]), а Кулыгин обращает внимание на то, что стенные часы «спешат на семь минут» [С XIII, 134]. Формы существования Федора Ильича и образ его жизни – гимназия и латынь с ее грамматическими формами, *otium* и *negotium*, карьерная лестница мужа, его педантизм и формализм – совершенно не близки Маше.

С событийной точки зрения Кулыгин вроде бы успешен: попечитель учебного округа назначил его инспектором гимназии. В этом смысле Федора Ильича можно сопоставить с Андреем Прозоровым: тот тоже, казалось бы, делает карьеру, правда на попроще местного самоуправления, вначале став секретарем, а затем членом земской управы. Однако у обоих жизненная драма: Маша предпочла Кулыгину – Вершинину, а Наталья Ивановна – Андрею – Протопопова; но соперника Федора Ильича судьба в итоге отправляет в Польшу, а соперник Андрея остается рядом – теперь в доме Прозоровых звучит вовсе не скрипичная музыка! Оба почтенных мужа должны довольствоваться формой – целостностью семьи и законным браком. В финале пьесы один «несет шляпу и тальму», а другой везет «колясочку, в которой сидит Бобик» [С XIII, 188].

Много раз одними и теми же словами Кулыгин говорит о любви к своей жене третьим лицам: «Я ее очень люблю, Машу» [С XIII, 161]; «Я ее люблю, Машу» [С XIII, 174]; «Я ее очень люблю и благодарю свою судьбу» [С XIII, 175]. Он это говорит и ей самой: «Люблю тебя, мою единственную...» [С XIII, 165] – и о ней в ее присутствии: «Маша меня любит. Моя жена меня любит» [С XIII, 133]. Однако очевидно, что глагол *любить*, в различных его грамматических формах, в устах Федора Ильича не наполнен подлинным чувством и смыслом.

Во 2-й сцене II акта «Гамлета» Полоний спрашивает главного героя: «What do you read, my lord?». И тот ему отвечает: «Words, words, words». Шекспир ставит проблему *пустоты* и *наполненности* звучащего и писанного слова. Эту же проблему о ценности, удельном весе слов в жизни человека Чехов отчетливо обозначает в «Трех сестрах». В III действии, после всех откровений, разоблачений и саморазоблачений Чебутыкина, Маша уже не в состоянии переносить формального, «грамматического» отношения Кулыгина и к жизни, и к ней самой. Тогда сердито произносимая ею парадигма глагола *amo* («*Amo, amas, amat, amamus, amatis, amanti*» [С XIII, 165]) становится решительным протестом в ситуации, в которой живое человеческое чувство постоянно заменяется пустыми, механически произносимыми словами о любви. Напротив, у Вершинина и слова о любви («Я люблю, люблю, люблю...» [С XIII, 143]), и *пение* («Любви все возрасты покорны etc.» [С XIII, 163]), и просто набор, казалось бы, ничего не значащих звуков («Трам-там... <...> Тра-та-та» [С XIII, 163-164]) – всё полно глубокого и понятного Маше смысла.

Среди мотивов чеховской драматургии в целом и «Трех сестер» в частности один из важнейших – *мотив времени* [см.: Зингерман 1979: 84]. Отношение Федора Ильича к времени, его восприятие времени позволяет понять место нашего героя в «общем потоке жизни».

Многие персонажи «Трех сестер» – Вершинин, Чебутыкин, Федотик etc. – имеют часы и по ним ориентируются во времени, соотнося свои поступки с поступками других. Но разные упоминаемые в пьесе часы показывают исторически разное время.

*Futurum*. Настенные в доме Прозоровых (I действие) свидетельствуют об устремленности его обитателей *в будущее* – и сестры, и Андрей живут ожиданием перемен к лучшему; совсем не случайно часы в гостиной идут неточно. «Ваши часы спешат на семь минут» [С XIII, 134], – бесстрастно констатирует Кулыгин. Даже в IV действии, после разочарований в жизни, Андрей Прозоров утверждает: «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу...» [С XIII, 182].

*Imperfectum / perfectum*. Фарфоровые часы, разбитые Чебутыкиным в III действии, регистрировали *прошедшее время* – они некогда принадлежали покойной матери семейства Прозоровых, и нас вовсе не удивляет, что именно Иван Романович роняет и «вдребезги» разбивает этот предмет, напоминающий о счастливом прошлом (метафора, по силе своего воздействия сопоставимая с «расползающимся временем» Сальвадора Дали).

*Praesens*. Карманные часы Кулыгина точно отмеривают *настоящее время*, в котором и которым он живет. Надо быть точным и в гимназии, где уроки начинаются и оканчиваются строго по расписанию, где педагогический совет проходит в строго установленное время. Точность требуется и во внеурочное время: «Маша, в четыре часа сегодня мы у директора. Устраивается прогулка педагогов и их семейств» [С XIII, 133]. В III действии Федор Ильич спрашивает: «Который час, господи?» – и получает от Тузенбаха вовсе не точный ответ: «Уже четвертый час. Светает» [С XIII, 161] – барон до такой степени живет будущим, что в итоге ему не находится никакого места в настоящем.

Замысел покушения Марии Сергеевны на самоубийство (см. запись [№ 10] на отдельном листе [Л. 24]: «Маша: я отравилась!» [С XVII, 214]) остался в пьесе не реализован. Вместо этого Чехов написал сцену, где героиня обречена на прежнюю жизнь, которая для нее, возможно, страшнее смерти [Паперный 1976: 40]. Трагизм ее положения состоит в том, что несмотря на всю устремленность в будущее, она силою обстоятельств вынуждена жить «в прошлом». Возникает сомнение в способности Федора Ильича понять личную драму Маши, ведь именно в прошлое он всеми силами стремится вернуть свою жизнь и жизнь семьи.

Тузенбах справедливо замечает: «Это, кажется, единственный человек в го-

роде, который рад, что уходят военные» [С XIII, 179]. Реплика Федора Ильича это подтверждает: «Вот сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому» [С XIII, 175]. Он и плачущей Маше говорит: «Начнем жить опять по-старому...» [С XIII, 185]. По старому означает здесь без проблем в его семье, которые возникли для нашего героя будто бы из-за пребывания артиллерийской бригады в городе. Похоже, он не понимает, что виновником его драмы, хотя бы отчасти, является он сам. Реплика в финале пьесы подчеркивает настроение Федора Ильича: «Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму...» [С XIII, 188] – status quo ante установлен. Кажется, Федор Ильич и не догадывается, что в руках у него – пустая оболочка. Сердце Маши – где-то в другом месте и принадлежит не ему.

Множество мелочей, бытовых деталей, случайных реплик свидетельствуют о связи Кулыгина с прошлым и устремленности его внутреннего взгляда к прошлому: вспомним написанную им историю гимназии, его постоянное обращение к опыту римлян, древних etc. Такова «последовательность времен» (consecutio temporum) в жизни Федора Ильича: он обращается к прошлому, чтобы жить в настоящем, сегодня, сейчас, сию минуту. Никакому будущему в его жизни места нет и быть не может, потому что он прагматик и консерватор, а вовсе не идеалист и не мечтатель.

На отдельном листе (Л. 24) А. П. Чехов сделал важную запись (№ 40): «... зато сама жизнь такая же, как и была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам» [С XVII, 215]. В пьесе эту мысль произносит барон. В полемике с Вершининым он утверждает: «Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такую же, как была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете» [С XIII, 147]. Далее Тузенбах упоминает перелетных птиц – журавлей «в небе».

Перелетных птиц замечает и Маша: «А уже летят перелетные птицы... <...> Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои...» [С XIII, 178]. О своем решении выйти замуж за Тузенбаха Ирина сообщает: «...у меня вдруг точно крылья выросли на душе, я повеселела...» [С XIII, 176]. Даже Чебутыкин сравнивает себя с перелетной птицей: «Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с Богом!» [С XIII, 175]. А Федор Ильич лишь произносит крылатые латинские слова.

Птицы «летят и будут лететь» [С XIII, 147] – это фундаментальный закон бытия и одновременно метафора вечности. Летящие в небе птицы напоминают нам шум моря, который слышат чеховские герои в Ореанде, сидя на скамье, недалеко от церкви. «...шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения,

непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства (курсив мой. – В.К.)» [С X, 133]. Счастлив человек, который способен это почувствовать и понять. Счастлив тот, кто переживает «томление о лучшем», кто ожидает «перемены всего содержания жизни» [Скафтымов (1) 2008: 472].

Федор Ильич Кулыгин, эта монада Лейбница, потенциально способная отражать в себе Вселенную, вызывает у нас чувство сострадания именно потому, что он лишен любви, надежды и веры, что оказался не способен прикоснуться к вечности. Но вина его только в том, что он слаб.

Кулыгин, без сомнения, понимает и чувствует формы жизни своего времени и своей среды, в них он ощущает себя, как рыба в воде. Но в то же время он их раб, поскольку этими формами прикован к времени и месту своей жизни. Вспомним Аристотеля: чтобы беспредельная, бесформенная материя приобрела жизненную форму, необходим волевой импульс, нацеленный на достижение блага; только в этом случае возникает новая, живая форма. Константин Треплев глубоко прав, говоря, что «нужны новые формы» [С XIII, 8], потому что речь здесь идет о творящей, созидательной форме в аристотелевском смысле слова, без которой не может быть ни подлинного искусства, ни полноценной жизни. И чтобы омолодить уже имеющиеся, «постаревшие» формы жизни, необходима свободная деятельность, интеллекция таких личностей, которые были бы внутренне независимы от времени и места своей жизни. Федор Ильич Кулыгин не из их числа.

25 июня 1820 года в Берлине Гегель закончил свою книгу «Философия права» и в предисловии к ней написал: «Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, это показывает, что некоторая форма жизни постарела (dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden), и своим серым по серому философия может не омолодить, а лишь понять ее; сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек (mit der einbrechenden Dämmerungen. Курсив мой. – В.К.)» [Hegel 1981: 28; ср.: Гегель 1990: 56].

Философия в состоянии познать только зрелые, «постаревшие» формы жизни, затем за их изучение принимается наука. И только художники такого масштаба, как Чехов, способны увидеть, осмыслить и запечатлеть «бездонность бытия, поток живой жизни», «ее вольное дыхание» [Бартошевич 2013: 227], формы жизни еще до наступления исторических изломов и катастроф, но с неизбежностью приводящие к таким изломам и катастрофам.

## Литература

Аристотель. Метафизика; О душе // Аристотель. Соч.: В 4-х т. М., 1976. Т. 1. Асмус В. Ф. Метафизика Аристотеля // Аристотель. Соч.: В 4-х т. М., 1976. Т. 1. С. 5-50.

Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 4-е изд. М., 2007.

Ахметшин Р. Б. Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 33-43.

Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь латинских крылатых слов. 5-е изд., испр. и доп. М., 1999.

Бабкин А. М., Шендецов В. В. Словарь иноязычных выражений и слов. 3-е изд., испр. М., 2005.

Бартошевич А. В. Театральные хроники: Начало двадцать первого века. М., 2013.

Боровский Я. М., Болдырев А. В. Учебник латинского языка для гуманитарных факультетов университетов. 4-е изд., доп. М., 1975.

Владимирская А. Р. Две ранние редакции пьесы «Три сестры»: Из творческой истории «Трех сестер» // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 1-18.

Гегель Г. В. Ф. «Метафизика» Аристотеля // *Аристотель*. Метафизика: Переводы, комментарии, толкования. СПб.; Киев, 2002. С. 787-804.

Гегель Г. В. Ф. Философия права / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера и М. И. Левиной. М., 1990.

Головачева А. Г. О драматургическом контексте «Трех сестер» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня. М., 1987. С. 75-85.

Головачева А. Г. «Прошедшей ночью во сне я видел трех сестер» // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 69-82.

Гораций Флакк, Кв. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Пер. с лат. М., 1970.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд., испр. СПб.; М., 1882. Т. IV.

Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. М., 1958. Т. I-II.

Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. 2-е изд. М., 1976.

Додин Л. А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». СПб., 2011.

Ефремов О. Н. Пространство для одинокого человека. М., 2007.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979.

Катаев В. Б. «Человек в футляре» // А. П. Чехов: Энциклопедия. М., 2011. С. 205-209.

Максимова С. Н. Преподавание древних языков в русской классической гимназии XIX – начала XX века. М., 2005.

Михельсон М. И. Объяснение всех иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней. М., 1875.

Николаева Г. Н. Из наблюдений над стилистическим использованием латинизмов в произведениях А. П. Чехова // Филологический сборник. Алма-Ата, 1974. Вып. XIII-XIV. С. 296-307.

Николаева Г. Н. Латинизмы в языке произведений А. П. Чехова // Филологический сборник. Алма-Ата, 1967. Вып. VI-VII. С. 289-298.

Паперный З. С. Еще одна странная пьеса: (Сюжет в «Трех сестрах») // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня. М., 1987. С. 49-55.

Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976.

Петрова О. А. К расшифровке некоторых заметок в записных книжках Чехова // Чеховские чтения. Таганрог – 1972. Ростов-на-Дону, 1974. С. 35-43.

Реформатский А. А. Введение в языковедение. 5-е изд., испр. М., 2006.

Роскин А. И. Три сестры на сцене Художественного театра. Л.; М., 1946.

Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М., 1974.

Скафтымов А. П. (1) К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Собр. соч.: В 3 т. Самара, 2008. Т. 3. С. 443-481.

Скафтымов А. П. (2) О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А. П. Чехова // Собр. соч.: В 3 т. Самара, 2008. Т. 3. С. 367-416.

Сухих И. Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 26-32.

Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. М., 2003.

Чехов А. П. Три сестры: <Ялтинская редакция> / Публ. А. Р. Владимирской // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 19-86.

Христофорова Н. В. Российские гимназии XVIII–XX веков: На материале г. Москвы. М., 2001.

Шведова Н. Ю. Грамматика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 113-115.

Шмид Х. Вариации «футлярного человека» в «Человеке в футляре» и «О вреде табака» // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава, 2006. С. 58-85.

Щукин В. Г. Об исчислимости и неисчислимости в «Трех сестрах» А. П. Чехова // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава, 2006. С. 191-208.

Aristoteles. De anima / Ed. by W. D. Ross. Oxford, 1967.

Aristoteles. Metaphysica / Ed. by W. D. Ross. Vol. 1: 980a21-1028a6; Vol. 2: 1028a10-1093b29. Oxford, 1970.

Georges K. E. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 8. Aufl. Hannover, 1995. Bde. I-II.

Hegel G. W. F. Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Berlin, 1981.

Horatius Flaccus Q. Opera / Ed. F. Klingner. Lipsiae, 1982.

Kühner R., Stegmann C. Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache. 2. Teil: Satzlehre. Darmstadt, 1988. Bd. II.1-II.2.

Liddell H. G., Scott R., Jones H. S. A Greek-English Lexicon. Oxford, 1994.



## Н. И. Ищук-Фадеева

### Парадоксы чеховского жанра: «Вишневый сад»

О загадке чеховских комедий, в частности о «Чайке» и «Вишневом саде», написано несчетное количество работ, но притягательность этого ускользающего жанра не ослабевает. В очередной раз приступая к этой, видимо, в принципе не решаемой проблеме, хочу подойти к ней столь же парадоксально, как и она сама, учитывая расхождение между жанром ожидаемым и жанром реализованным. В данном случае предметом анализа станет тоже расхождение – между фабулой и сюжетом. Великое открытие формалистов – несовпадение фабулы и сюжета – было направлено на повествовательные структуры, поэтому дерзкие попытки попробовать эту методику на ином родовом материале почти не предпринимались, за исключением одного, но мощного исключения – это работа Л. С. Выготского о шекспировском «Гамлете», приведшая психолога с формалистическим уклоном ко вполне естественному для него решению – исследовать трагедию Шекспира в логике несовпадения фабулы и сюжета. Так, он пишет о «физиологии трагедии»: *«Наша фабула развертывается по прямой линии, и если бы Гамлет убил короля сейчас же после разоблачений тени, он бы прошел эти две точки по кратчайшему расстоянию. Но автор поступает иначе: он все время заставляет нас с совершенной ясностью сознавать ту прямую линию, по которой должно было бы идти действие, для того чтобы мы могли острее ощутить те уклоны и петли, которые оно описывает на самом деле»* [Выготский 1968: 234]. Проследив развитие фабулы и сюжета, Выготский приходит к кажущемуся парадоксальным выводу: *«В сущности, структуру этой трагедии можно выразить при помощи одной чрезвычайно простой формулы. Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета – Гамлет не убивает короля»* [Выготский 1968: 238]. Аналогичным образом можно дефинировать и структуру комедии Чехова «Вишневый сад»: формула

фабулы – Раневская продает вишневый сад; формула сюжета – Раневская не продает вишневый сад.

Итак, фабула чеховской комедии. Она проста и легко поддается пересказу: в поместье возвращается из Парижа его хозяйка, мечтающая не допустить его продажи, но, не преуспев в этом, уезжает из России. Фабулярность очевидна в своей простоте именно в силу четких оппозиций: Раневская приехала – уехала; хотела спасти имение – потеряла; Аня в начале пьесы несчастлива – в конце счастлива; сад цветущий – вырубленный; Фирс живой – Фирс как мертвая деталь заколоченного, т.е. «мертвого» дома. Обнаженная фабула обнажает и литературную родословную – гибель «дворянских гнезд» и наступление новой эры, когда на смену «садам» приходят «дачи».

Казалось бы, четкость соотнесения завязки-развязки позволяет атрибутировать жанр, и фабула обнаруживает тенденцию к драматическому разрешению коллизии, с некоторыми комедийными вариациями – последняя чеховская пьеса и в непосредственном восприятии оказывается между драмой и комедией. Так, с одной стороны, Раневская уезжает, не добившись желаемого, с другой – она уезжает к своему любовнику, поэтому в последнем действии выясняется, что ее «нервы <...> лучше» и спит она хорошо, т.е. то, что мыслилось как катастрофа, обернулось душевным покоем. Нечто подобное происходит и с Аней: приехав усталая, встревоженная, недовольная матерью и ситуацией, она к финалу становится другим человеком и уезжает из поместья как победитель: Аня не столько покидает свой старый дом, сколько устремляется к новой жизни.

Эту жанровую двойственность оттеняет драматическая однозначность финалов заглавного образа и его хранителя – смерть сада и Фирса, которая в этом случае воспринимается не трагически, а естественно – в силу возраста героя. Несмотря на четкость этой оппозиции, двусмысленно выглядит не столько гибель сада (это как раз очевидно трагично), сколько сомнительное его возрождение – садики вместо Сада, дачки вместо поместья.

Эта двусмысленность жизни после смерти подчеркивается дублированием сюжетной оппозиции: Пищику, как и Раневской, грозит разорение, а его поместье спасено – но англичанами, и не благодаря финансовым вложениям, а благодаря белой глине, которую нашли в его земле и потому ее уже разрыли, и, стало быть, само поместье столь же радикально изменится, как и усадьба Раневской. Таким образом, и спасение оказывается столь же сомнительным, как и смерть с последующим ложным, по сути, воскресением.

Несмотря на все эти двусмысленности, фабула, повторюсь, проста: имение выставлено на торги и оно будет продано. Но, как в «Гамлете», где между открытием тайны смерти датского короля и убийством его убийцы проходит 5 актов, так и здесь смерть заглавного героя отсрочена до последнего,

четвертого действия. Что же происходит между «приговором» и его исполнением? Развивается сюжет, прежде всего, о судьбе трех женщин – матери и двух дочерей, родной и приемной.

Для понимания сложности такого текстопостроения Выготский, при анализе шекспировской трагедии, выделяет еще один драматургический казус: *«Это второе противоречие заключается в том, что выбранные Шекспиром действующие лица как-то не соответствуют тому ходу действий, который он наметил <...> Он исходит <...> из полного несоответствия героев и фабулы, из коренного противоречия характера и событий»* [Выготский 1968: 240-241].

Странность персонажной системы, как будто лишённой антагониста, уже неоднократно отмечалась в чеховедении – свою задачу вижу в том, чтобы показать заложенную в сам образ противоречивость, готовность персонажа к разной жанровой реализации. Так, развертывающаяся драмо-комедия коснулась и Гаева, но он, единственный оставшийся не у дел, не воспринимается как драматическая фигура, в первую очередь, в силу его собственного отношения к драме утраченного родового гнезда, сильно редуцированной анчоусами и керченской сельдью. Во-вторых, герой не переживает такую разительную перемену, как Раневская и Аня. Да и весь образ Гаева воспринимается окружающими как образ «недотепы», т.е. как человека, не чувствующего контекста и поэтому периодически выпадающего из него. Он – своего рода метафорическая параллель к падающему с лестницы Пети. Они оба – «недотепы», т.е. те персонажи, которые по своему типу оказываются чуждыми драматическому потенциалу, вписываясь в водевильные ситуации. Максимально близок к жанру водевиля Епиходов, как бы максимально далек – Петя Трофимов, который может упасть с лестницы, но способен и увлечь к высотам своей мысли Аню, что создает оксюморонный тип водевильного любовника, способного придать сомнительность этому жанру с той же легкостью, с какой жанровая определенность сюжета ускользает в поведенческой модели Раневской и Ани. С другой стороны, Епиходов даже идею самоубийства может скомпрометировать, т.к. его попадание в дурацкие ситуации столь четко и последовательно прописано, что легко смоделировать и эту, которая, конечно, не убьет его, а выставит в очередной раз в смешном виде.

Самый сложный образ в триаде мужских персонажей первого плана – мечтательный купец Лопехин. С одной стороны, он оказался удачливым дельцом, талантливым коммерсантом, способным извлечь выгоду даже из преходящей красоты, например, красоты цветущего мака, что сегодня провозирует на курьезную трактовку этого образа и интерпретацию всей пьесы как первой комедии о наркodelьце. Но мак здесь выступает не в качестве знака опиума, а как проявление неоднозначности образа купца с тонкими

нежными пальцами, как у артиста, который способен на глубокое восхищение красотой мира, что не мешает ему делать на этой красоте деньги. Его поведенческая модель последовательно двойственна: он предан Раневской и потому в первую очередь соблюдает ее интересы, и, только не добившись успеха на рыцарском поприще, он возвращается к своим купеческим привычкам и покупает поместье. При ожидаемом соответствии с образом поклонника красоты, Лопехин должен был бы купленное поместье бросить к ногам своей прекрасной Дамы, но, не добившись взаимности, он начинает вести себя как купец, и в купце, победившем в себе рыцаря, уже не остается ничего великодушного и благородного – в присутствии женщины, которую он любит «как родную... больше, чем родную», он рубит то, что ей дорого, как собственная жизнь.

Неоднозначность этого важнейшего образа проявляется, прежде всего, в его отношениях к двум женщинам – Раневской и Варе, т.е. матери и ее приемной дочери. Ситуация «мужчина и две женщины» не только традиционна, но и жанрово универсальна: она может получить и драматическую, и комедийную, и водевильную интерпретацию. Но здесь мы наблюдаем обыгрывание всех возможных ходов и отрицание сложившихся жанровых стереотипов. Во-первых, любовь героя направлена не на дочь, а на мать, которая, в свою очередь, мечтает о браке бывшего крепостного со своей приемной дочерью. Более того, его любимая выступает в роли свахи, при этом поведение «жениха» и в этой ситуации двойственно: Лопехин принимает предложение Раневской жениться на Варе, но не предпринимает ничего для того, чтобы исполнились мечты его любимой о его браке с нелюбимой. Стратегия поведения Лопехина свидетельствует об особом, пародийном обращении с жанровой логикой: пообещав жениться на Варе, он делает все, чтобы избежать сговора – эдакий Подколесин нового времени.

Система персонажей выстроена сложно и замысловато: она образует единство в плане отношения к заглавному образу – это владельцы поместья (Раневские и Гаев), их слуги (Епиходов, Дуняша, Фирс, Шарлотта Ивановна, Яша), близкие знакомые владельцев (Лопехин, Трофимов, Симеонов-Пищик) и «посторонние» (начальник станции, почтовый чиновник, гости). Но внутри сюжета, по мере его развертывания, герои вступают в иные семантические отношения, образуя другие подсистемы, что значительно усложняет всю композицию. Так, открывают эту странную комедию два персонажа из разных «единств» – Лопехин и Дуняша, диалог которых обнаруживает их близость. Лопехин чувствует себя некомфортно в своей белой жилетке и желтых башмаках, как будто *«Со свиным рылом в калашный ряд»* [С XIII, 198]. Дуняша, на взгляд новоиспеченного купца, ведет себя неподобающим образом: *«Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа*

тоже. Так нельзя. Надо себя помнить» [С XIII, 198]. Почти дословно повторяет эту фразу Яша: «каждая девушка должна себя помнить» [С XIII, 217], когда заявит влюбленной в него девушке, что «ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственна» [С XIII, 217]. «Вишневый сад» – комедия странная в том смысле, что она посвящена в большей степени рассуждениям о любви, нежели ее переживаниям. В другом семантическом поле Дуняша связана уже с Варей – обе ассоциируются с марьяжной интригой, заявленной в первом же действии брачным предложением: Дуняша сделал предложение Епиходов, а Варе, как ожидалось, должен сделать предложение Лопехин. Горничная и приемная дочь так и останутся вплоть до общего разрешения ситуации со знаками *невест*, но соответствующими комедийной поэтике.

Но ей полностью соответствует принцип удвоения, в данном случае – удвоение ситуации возможного разорения: тревожный мотив окрашивает завязку комедии об обманутых ожиданиях – брачного предложения старшей дочери Раневской («все как сон», по определению Вари) и коммерческого предложения по спасению имения Раневской. Надвигающееся разорение объединяет Любовь Андреевну и Гаева с Симеоновым-Пищиком. В отличие от хозяев вишневого сада, Пищик лихорадочно ищет деньги на уплату процентов и в погоне за нужной суммой, в запальчивости, обращается к Раневской, находящейся в аналогичном положении, но, как ни странно, она просит брата дать ему денег с характерными словами: «Что ж делать, дай... Ему нужно... Он отдаст» [С XIII, 211], что дает основания предполагать, что хозяйке поместья, по крайней мере, деньги не нужны, а значит, спасение имения она видит в чем-то другом.

Завязку, как своего рода пролог комедии, формирующий основные смысловые зоны, определяет и образ Епиходова – водевильный персонаж, контуры которого выходят за пределы означенного жанра: прозвище *22 несчастья* начинает свою двойную жизнь вне зависимости от его носителя. Число 22 возникает как дата аукциона, а тема несчастий в применении к Епиходову получает разработку в контексте ежедневной жизни, т.е. несчастье представлено как будни, что редуцирует понятие несчастья как такового. Снижение драматического начала – устойчивая черта драматургических новаций Чехова, достаточно вспомнить жену Вершинина, много раз покушавшуюся на самоубийство. Но тем самым меняется и само понимание драматического: оно не столько в деянии, сколько в осмыслении.

Неявность амплуа и неясность образов характеризуют чеховских обитателей вишневого сада – прямо это сформулировала Шарлотта, в знаменитом монологе с трагическим резюме: «...кто я, зачем я, неизвестно...» [С XIII, 216]. Собственно разрушение амплуа непосредственно связано с неопределенностью возраста – начало второго действия знаменательно имен-

но расхождением возраста внешнего и его внутреннего ощущения: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая» [С XIII, 215]. Но и наличие паспорта не гарантия от страстей, в том числе и любовных: несмотря на зрелый возраст и двух дочерей, Раневская способна внушить глубокое чувство – история Лопехина, счастливого в делах и несчастливого в любви – тому свидетельство. Кстати, Варе, подобно Шарлотте, «темная» героиня, т.к. неизвестно, кто ее родители, как она оказалась в семье Раневской и стала ее приемной дочерью. Это тем более важно, что домовитость и расчетливость Вари резко отличают ее от «легкомысленного» и «странного» семейства, которое ее приняло, как родную. Да и сам Лопехин, непонятно каким образом сколотивший состояние и бравирующий своим мужиком невежеством, так же ускользает от четкого понимания, как и от сватовства. В этом смысле весьма знаменательна сцена во втором действии: Раневская поздравляет Варю с тем, что ее «совсем просватали», а только что объявленный женихом Лопехин в ответ цитирует упрощенного Гамлета: «Охмелия, иди в монастырь...» [С XIII, 226]. Таким образом, в сфере «темного» происхождения оказываются столь разные герои, как клоунесса Шарлотта Ивановна, экономка Варея и разочарованный купец Лопехин. И психологически новый владелец сада разительно отличается от купцов Островского: он готов отказаться от выгодной покупки, чтобы спасти от разорения Раневскую. Купив по необходимости имение, где его отец был крепостным, он испытывает сложное чувство, в котором гордость и радость от победы смешивается со слезами сочувствия к бывшей владелице сада и печали по иной жизни: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» [С XIII, 241]. Странные слова для успешного дельца в момент совершения выгодной сделки, но они соответствуют настроению парадоксального типа разочарованного дельца, мучимого тоской по пониманию: «Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую» [С XIII, 246]. Близость к Шарлотте с ее потребностью познать себя не приближает Лопехина к Варе, которая и не ставит себе подобных вопросов, мечтая то о замужестве, то о монастыре.

Мотив «нескладной, несчастливой» жизни естественным образом преобразуется в мечтания о новой жизни, о которой говорят и Трофимов, и Лопехин, но видят ее по-разному. Если для Пети будущая счастливая жизнь представляется в образе далекой яркой звезды, то у Лопехина есть вполне конкретный план: «Настроим мы дачу, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» [С XIII, 240]. Прощание вечного студента и странного купца было весьма знаменательно: бывший крепостной предложил бывшему учителю деньги, от которых тот отказался, дав взамен купцу странный, на пер-

вый взгляд, совет не размахивать руками, причем в понимание этого жеста входит и строительство дач как выход из «сада».

Объединяющим в иные семантические подсистемы началом служат любовь и брак, притом в этой комедии эти понятия оказываются не близкими, а разведенными. Так, своим браком озабочены Дуняша и Варя, свахой пытаются стать Раневская, при этом о любви девушки не говорят, хотя разговоров о чувстве, наполняющем, а нередко и меняющем жизни, в этой комедии много. Прежде всего, значим спонтанно возникший диалог Пети и Любви Андреевны, из которого выясняется, что Трофимов – «выше любви»; обыгрывая ситуацию, Раневская вынуждена признаться, что она в таком случае «ниже любви», Лопахин же в финале комедии оказывается «вне любви». Иначе говоря, Петя говорит о платоническом чувстве, Раневская – о страсти; Лопахин, никогда не рассуждавший о любви, своим отказом от «брака по расчету» невольно признается в своей надежде на взаимную любовь, соединяющую в себе оба начала.

Этот же эпизод вводит значимые для сюжета «Вишневого сада» понятия *правды* и *чистоты*. «Правда» возникает непосредственно сразу после обмена репликами о любви: Раневская после признания в неприятии платонической любви возвращается мыслями к судьбе своего имени и обращается с неожиданной просьбой к Трофимову «спасти» ее словом: «Говорите же что-нибудь, говорите...

*Т р о ф и м о в. Продано ли сегодня имение или не продано – не все ли равно? С ним давно уже покончено <...> Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза.*

*Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Какой правде? Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение, ничего не вижу. Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего странного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз? Вы смелее, честнее, глубже нас, но подумайте, будьте великодушны хоть на кончике пальца, пощадите меня. Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» [С XIII, 233].*

Итак, есть «правда ума» и «правда души», первая строит фабулу, вторая определяет сюжет. Петя, как и Шарлотта с Варей, появляются в сюжете «без биографии»: мы не знаем ничего об их родителях (за исключением Пети), их взрослении и формировании. Петя – «новый человек», как будто гомункулос, не знающий тепла дома и любви близких – неслучайно он «выше

любви», поэтому он смел, но не великодушен, умен, но не милосерден. Его правда абстрактна, она не выстрадана, а помыслена, и потому он равнодушен к имению, «прекрасней которого ничего нет на свете» [С XIII, 240]. Таким образом, он «выше» не только любви, но и красоты – вот почему Раневская в сердцах бросает ему: «*И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька...*» [С XIII, 235]. Завершение этой сцены создает стык прямого и метафорического значений: Петя *падает* с лестницы в то время, как начальник станции начинает читать поэму Толстого «Грешница» – падение «чистой души» в прямом значении переходит в рассказ о нравственном падении. При этом вставной текст продолжает тему монолога Раневской о своих грехах во втором действии. Эта внутренняя связь чистого человека, «чистюльки» и грешника оказывается определяющей для сюжета о вырубке («падении» в прямом смысле) сада, к которому равнодушен Петя, беспощаден Лопахин и перед которым «чиста» Раневская: она готова быть проданной вместе с садом, но не способна продать его, даже за большие деньги, способные решить все финансовые проблемы ее семейства.

Третье действие – самое психологически напряженное, но и наиболее «водевильное», при этом в сцене падения с лестницы, банальный фарсовый прием, действуют две «чистые души», Петя и Раневская, и две грешницы – комедийная и поэзная. У «чистюли» Пети обнаруживаются старые грязные галоши, что опять выстраивает столкновение прямого и метафорического значений. Но это водевильное фабульное падение предвосхищает сюжетное «падение» Лопахина, не «чистого», но «грешного» по сюжету.

Сложное внутреннее построение, обусловленное расхождением сюжета и фабулы, может быть рассмотрено и с иной точки зрения. Для меня значима двойственность структуры, выстраиваемая динамическими семантическими группами, которые меняют конфигурации в зависимости от их передвижения от фабулы к сюжету или привязанности к одному плану. Отправной точкой анализа может стать своего рода диалогическое эхо, которое показывает в своей монографии Г. И. Тмарли: «На монолог Шарлотты об одиночестве, неустроенности, неприкаянности <...> проецируется монолог Раневской: “О, мои грехи...” <...> с аналогичными мотивами. На действие Шалоты: “достаёт из кармана огурец и ест” <...> накладывается действие Раневской: “достаёт из кармана телеграмму, рвет телеграмму” <...>. На сцену Яши и Дуняши проецируется сцена Ани и Пети <...> Фразы Раневской “Какой вы умный, Петя!...” <...> и Ани “Как хорошо вы говорите!” <...> вызывают в памяти слова Дуняши “...вы образованный, можете обо всем рассуждать” <...>, сказанные в адрес лакея Яши. Так достигается глубинная сопряженность главных персонажей с шаржированными, гротескными фигурами пьесы...» [Тмарли 2012: 182-183]. Подобные переключки создают особого рода

дуэты, усложняющие внешний ряд отношений. Это, разумеется, не создает динамики, которая интересует меня, но в той же мере разрушает фабульную однозначность.

Таким образом, выстраиваются два ряда организации события. Фабула целиком посвящена истории заглавного образа – процветанию сада в прошлом, его «старости» в настоящем и его финальной гибели. Сюжет же посвящен отношению к этому событию и его личному переживанию. Он строится на значимых мотивах – сад как метафизическое понятие, грехи и чистота, любовь и свобода, брак как потребность и как необходимость. Связывает все эти понятия воедино мотив ключей, видимо, особо значимый для Чехова-драматурга, если учесть, что возникает он еще в «Трех сестрах», в признании Ирины, что ее душа подобна дорогому роялю, ключ от которого потерял, и это означает, что душе ее не суждено «звучать». В последней комедии Чехова этот мотив возникает не единожды и привязан к двум дочерям Раневской, проявляя их сущностное различие, что переводит двойственность и неуловимость чеховских сюжетно-жанровых решений на уровень мировидения: «В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна, за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного знания, что и Рок – иллюзия» [Белый 1994: 323].

Эта экстраполяция становится возможной благодаря концептам *сада*, *ключа* и знаковому числу 22. О мифологеме сада мне уже приходилось писать [«Звук лопнувшей струны» 2005: 399-419] – теперь же рассмотрим ключи как знак и как символ. Впервые ключи появляются как деталь образа экономки: в первом действии Варя появляется со связкой ключей на поясе; в конце третьего действия Варя бросает ключи на пол, как только узнает, что имение купил Лопахин. Очевидна природа этого атрибута: ключ здесь – только знак, легко и однозначно прочитываемый, это вещь, связанная исключительно с хозяйством. Но тот же образ встречается еще один раз, в конце второго действия, в предложении Трофимова Ане: «*Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер*» [С XIII, 228]. Обращенность к той, что не носит на поясе ключей, во-первых; во-вторых, соединение ключей, с одной стороны, с колодцем, а с другой – со свободой создают особое семантическое напряжение, в котором *ключи* перерастают свое конкретное значение, приобретая тот символизм, который сопровождает образ ключей в культуре каждой почти страны. В Египте ключ – это знак жизни, но и знак перехода в иную жизнь; Геката – ночная богиня, покровительница колдовства и магии, атрибутами могущества которой были факел, кинжал, плеть и *ключ*, открывающий тайные знания. Один из со-творцов мира, стоящий у истоков любого начала («начало всех начал»), в том

числе начала пути, в связи с чем был хранителем ворот/дверей, Янус изображался не только с двумя лицами, но и с двумя ключами; в Японии – это знак процветания, в христианстве – это ключи от рая и т.д. В любом случае ключ, при всех нюансах отличия, обладает общей для всех мифологий семантикой: «*Это символ мистических тайн и задач, требующих особого решения, а также символ средств для исполнения заданного. <...> Найти ключ – значит сделать первый шаг к поиску сокровищ, которые станут доступными лишь после перенесенных трудностей и невзгод*» [Керлот 1994: 245]. В тексте Чехова, после «перенесенных трудностей и невзгод», предлагается выбросить ключ, т.е. отказаться от «сокровищ», если считаешь их мнимыми или, тем более, ложными.

Мистическую силу этой сцены виртуального освобождения обеспечивают не только ключи, но и колодец, куда их надо выбросить, – еще один мощный символический образ. «В христианстве это символ спасения и очищения», но, с другой стороны, колодец «Символизирует женское начало, утробу Великой Матери, душу» [Энциклопедия символов 2005: 235]. Для Пети этот жест означает не только очищение, хотя и это значение актуализируется («... чтобы жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычным, непрерывным трудом» [С XIII, 228]), но и освобождение, в данном случае понимаемое как освобождение от плотской зависимости – недаром Петя заявляет, что он «выше любви», поэтому «утроба Великой Матери» принимает не семя, но ключи, отказ от которых означает отказ от мистического знания, отказ от прошлого, и исходит он от человека без прошлого («Твой отец был мужик, мой – аптекарь, и из этого не следует решительно ничего», [С XIII, 244]), а значит, и будущее его неопределенно и абстрактно. Призыв к свободе – это, прежде всего, свобода от прошлого, что само по себе опасно, т.к. будущее во многом связано с прошлым – отрекшись от прошлого, есть опасность остаться без будущего.

Наконец, последний символический уровень – нумерологический. Чеховское пристрастие к числу «2» не может не броситься в глаза, при этом 22 становится и прозвищем «недотепы» Епиходова, и роковым числом назначенной катастрофы – 22 августа, как грозное напоминание, рефреном звучит, начиная с первого действия. Символическое значение «22» необходимо прояснять с учетом философии числа «2»: «Два – это также двойственность, чередование, различие, конфликт <...> Все, что проявляется, – двойственно и образует пары противоположностей (полярностей, или бинеров), без которых жизнь не могла бы существовать: свет – тьма, огонь – вода, рождение – смерть, добро – зло и т.п.» [Энциклопедия символов 2005: 44-45]. 22 – и «Число Прозерпины, возрождающейся весной, символ трансформации духа

и тела» [Энциклопедия символов 2005: 82]. Мотив возрождения сада, по сути, начинает эту комедию о гибели сада: «О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы (царство Прозерпины – примеч. мое. – *Н.И.-Ф.*) опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» [С XIII, 210]. Время Деметры оказалось ограничено, и в финале царство Прозерпины окончательно поглощает сад. Но, пожалуй, самым нагруженным в смысловом плане оказывается концепт двойственности, которая пронизывает все уровни этой двусмысленной комедии, от образов до сюжета и жанра, и выходит за пределы собственно текста, воздействуя уже на рецепцию, которая тоже неизбежно становится *двойственной*.

### Литература

*Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1994.

*Выготский Л. С.* Трагедия о Гамлете, принце датском // *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.

*Ищук-Фадеева Н. И.* Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан?» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 399-419.

*Керлот Х. Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994.

*Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова (От склада души к типу творчества). Таганрог, 2012.

Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2005.

**Е. М. Гушанская**

### «Вишневый сад» – место и время

1

«Вишневый сад» – пьеса, о которой написано столько, что разобраться в написанном уже труднее, чем в ней самой. Некоторые общие суждения вошли в филологический и в общекультурный обиход. Одно из них состоит в том, что пьеса «Вишневый сад» предвосхитила центральное историческое явление двадцатого века – утрату родового гнезда. Двадцатое столетие стало веком разрыва корней, родовых уз, многовековой житейской традиции, и «Вишневый сад» оказался своего рода мета-сюжетом, инвариантом этой трагедии. Поэтика пьесы, ее драматургическое сложение таковы, что общекультурная трагедия представлена объективно, независимо от соединения удачных или несчастливых обстоятельств, как результат неумолимого хода времени.

Эта пьеса демонстрирует объективные закономерности жизни, общий порядок и ход вещей. Пьеса состоит не из конкретных столкновений конкретных людей по конкретным поводам (как в принципе любая пьеса), а словно демонстрирует исторический процесс, при том, что действие ее сугубо камерно: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [Гурлянд 1904].

В «Вишневом саде» люди суегились, торговали, считали деньги, сватали, ссорились, мирились, пытались веселиться и забыться, а в это время рушилась на наших глазах их жизнь. И не только кончалась жизнь их самих, милых, нелепых, горьких, – просто век уходил. В пьесе это было продемонстрировано наглядно и физически ощутимо: убыстрялось, сворачивалось время, скукоживалось, съеживалось пространство, – время и пространство изживали своих героев. Стук топоров вишневого сада был ничем иным, как озвучиванием хода исторического катка, движущегося на этих людей, на обитателей вишневого сада.

То, что «Вишневый сад» – последняя пьеса Чехова, делает ее особенно значимой. «Вишневый сад» – пьеса, которую Чехов писал буквально всю жизнь, ее тема пронизывает всю его драматургию, начинаясь в «Безотцовщине», продолжаясь в «Дяде Ване» и, в конце концов, завершаясь в «Вишневом саде».

«Безотцовщина» – пьеса-зародыш, пьеса-исток «Вишневого сада» и «Дяди Вани»: здесь впервые возникает фамилия «Войницева / Войнички» (впрочем, у Чехова пока еще всё «впервые»); возникает тема грядущей потери родового гнезда, хотя еще не доминирует, пока это лишь тень разорения, создающая всю атмосферу действия. В «Дяде Ване» (автор назовет пьесу именем доброго, кроткого таганрогского дядьки – Ивана Яковлевича Морозова) у милых, немного вяловатых, как бывает в провинции, людей, столичный деловитый родственник попытается отобрать имение, просто потому, что так захотелось: в отставку вышел, оказалось – пенсион невелик, а имение – хорошие деньги, и без толку лежат.

«Вишневый сад» – пьеса автобиографической природы. Ее фабула из жизни чеховской фамилии. И совершенно неважно, что в пьесе идет речь об одном из богатейших и красивейших имений России, а Чеховы потеряли нелепый недостроенный домишко и грошовую бакалейную лавку; суть – крах всего, что было основой существования семьи, – от этого не меняется.

В 1874 году Павел Егорович Чехов построил первый в своей жизни собственный дом. Подрядчик предложил платить ему, исходя из количества затраченного кирпича. Такое предложение могло быть рассчитано на персонажей И. А. Крылова или М. Е. Салтыкова-Щедрина. Но и Павлу Егоровичу оно показалось привлекательным... Стены были возведены непомерной толщины, и стоимость работ оказалась значительно выше сметы. Не прожив и полутора лет в собственном доме, отец семейства бросился в бега как несостоятельный должник. По тогдашним понятиям, ему грозила долговая яма.

Дом перешел во владение Г. П. Селиванова. Гавриил Парфентьевич Селиванов был у Чеховых жильцом-нахлебником. Впоследствии М. П. Чехов описывал ситуацию как коварную подлость близкого человека: «Дело <...> велось в коммерческом суде. Там, в этом суде, служил наш друг Гавриил Парфентьевич. Чего же лучше? Было решено, что он оплатит долг отца, не допустит до продажи с публичных торгов нашего дома и спасет его для нас.

– Я это сделаю для матери и сестры, – обнадежил Гавриил Парфентьевич нашу мать, которую всегда называл матерью, а маленькую Машу – сестрой.

А сам устроил так, что вовсе без объявления торгов, в самом коммерческом суде дом был закреплен за ним, как за собственником, всего только за пятьсот рублей.

Таким образом, в наш дом, уже в качестве хозяина, въехал Гавриил Парфентьевич» [Чехов 1964:70].

Судя по тому, что никогда в переписке братья Антон и Александр не поминали

Г. П. Селиванова дурным словом; судя по тому, что два долгих года Антон прожил в бывшем родном доме у Селиванова, распродавая утварь: тазы, бочки, ведра, сковородки, – подлости не было. Возврата истраченных в этой невинной афере пятисот рублей Г. П. Селиванов, как следует из переписки братьев, терпеливо ждал три года, но Павел Егорович так и не собрал этой суммы... Подлости не было.

Мы поражаемся легкомыслию Раневской – не набрать нескольких десятков тысяч к торгам, от которых зависит вся жизнь. А Павел Егорович так и не набрал *пятисот рублей*, посчитав себя в очередной раз несправедливо обиженным и ущемленным в правах. Он полагал, что эту сумму должна собрать родня или лично брат Митрофан Егорович в знак уважения к пострадавшему. Строго говоря, набрать пятьсот рублей в 1879-80 годах могли бы уже и сыновья (Александр и Антон). Но порядок есть порядок – стратегией жизни распоряжается глава семьи. В случае Чеховых – Павел Егорович, в «Вишневом саде» – Раневская.

Антон Павлович Чехов, может быть, всю свою творческую жизнь посвятил тому, чтобы понять, почему так получилось, почему мир его детства рухнул. Мир этот не был слишком счастливым, не был безоблачно розов, но он был для него единственным. И он был. Хоть и существовал в нем безумный миропорядок Павла Егоровича: «мухи воздух очищают», «ты встань и посмотри на расписание, не пора ли тебе вставать, если еще рано, так пооди опять ляжь». Так почему этот миропорядок кончился: по причине личного «алятримантранства» главы семейства («Алятримантран» – так Александр и Антон называли между собой отца [Александр и Антон Чеховы 2012: 877]), или все-таки по причине «алятримантранства» всеобщего – всего уклада, всего хода вещей? Этот мучительный клубок своего детства Антон и Александр Чеховы распутывали долгие годы – и в переписке, и каждый по-своему в творчестве.

Воскликнуть: «О мой милый, мой нежный прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. <...> В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать...» – можно в любом дорогом сердцу месте, о любом строении, независимо от того, прекрасен ли сад, или же домишко нелеп, а комнаты низки и душны. Так восклицают от душевной боли, а не от качества объекта. И еще важный момент. Трагедию Антоша Чехов пережил в роли Фирса. Это его «забыли». Что из того, что его оставили как надежного, исполнительного, расторопного сына, – его оставили. Но именно за эти два года в Таганроге «забытый Антоша» стал Чеховым.

В драматургическом строении пьесы нет столкновения, нет прямого действительного конфликта: *если бы* Раневская и Гаев стремились спасти имение; *если бы* Лопахин стремился хапнуть, оттяпать вожделенную недвижимость; *если бы* Петя, Аня, Варя принимали участие в каких-то действиях, связанных со спасением имущества (выпрашивать деньги у ярославской бабушки – не в счет)... Но нет, ситуация развивается с точностью до наоборот: Лопахин втолковывает, как спа-

сти имение, владельцы даже слышать об этом не хотят, и все участники действия с покорностью загипнотизированных кроликов ждут гибельного конца, причем гибельным финал истории будет для всех без исключения, от Раневской до Симеона-Пищика, живущего займами, – и ему имение позволяет пользоваться крошечной толикой того, что еще осталось. Повторим, «Вишневый сад» состоит не из конкретных столкновений конкретных людей по конкретным поводам, а построен как демонстрация хода вещей, независимого исторического процесса.

Важнейшими факторами драматургического построения пьесы являются пространство и время.

Пространству «Вишневого сада» посвящена интересная статья А. Минкина «Нежная душа» [Минкин 2008] и любопытные практико-экономические наблюдения А. Воскресенского «Лэнд-девелопмент в комедии Чехова “Вишневый сад”» [Воскресенский]. А. Минкин обращает внимание на то, что как-то ускользало от всеобщего внимания: на размеры вишневого сада, на то пространство, которое подразумевают такие размеры. О размерах сада в пьесе «Вишневый сад» писали и другие авторы [Русакова 1986; Долженков 2008].

По наблюдению А. Минкина, режиссеры обычно полагают, что имение Раневской – «гектара два». Судя по тексту, Раневская – владелица колоссального имения. Сад (не говоря о его культурно-исторической ценности, упомянутой «в энциклопедии») занимает площадь немногим более тысячи гектаров: «двадцать пять тысяч в год дохода» сулит Лопехин, предлагая брать с дачников «по двадцать пять рублей за десятину», – следовательно, сад занимает тысячу десятин, – а гектар это 1,1 десятина. При этом сад – лишь часть имения.

Для наглядности напомним, что 1000 га – это 10 кв. км. По площади Сад почти вдвое больше Павловского парка под Петербургом (600 га), больше, чем усадьба Архангельское под Москвой (800 га на 1961 год). Наконец, Сад в пять раз больше, чем государство Монако (2 кв. км.).

Такое пространство в корне меняет масштаб развёртывающегося перед нами сюжета: «Это такой простор, что не видишь края. Точнее: все, что видишь кругом, – твое. Все – до горизонта. <...> Бедняк видит забор в десяти метрах от своего домика. Богач – в ста метрах от своего особняка. Со второго этажа своего особняка он видит много заборов. <...> Тысяча гектаров – это иное ощущение жизни. Это – твой безграничный простор, беспредельная ширь. <...> вид, который формирует личность больше, чем знамя и гимн. <...> Идешь – поля, луга, перелески – бескрайние просторы! Душу наполняют высокие чувства. Но это если вид открывается на километры. <...> Почему Раневская и ее брат не соглашаются? <...> для них бескрайний простор – реальность, а забор – отвратительная фантазия» [Минкин 2008: 112]. Это что касается психологического осмысления грядущей утраты. Что же касается имущественной стороны дела, то А. Воскресенский уточнил, что «по меркам начала прошлого столетия тысяча десятин – крупнейшее землевладение.

Согласно “Статистике землевладения 1905 г.”, крупными собственниками считались те, у кого во владении 500 десятин, и таковым принадлежало более 70 % всего частного землевладения в России» [Воскресенский].

Таковыми крупнейшими землевладельцами являлись Чертковы, их крепостными были Чеховы, не далее как одно поколение назад: дедушка, Егор (Георгий) Михайлович Чехов (1789-1879), выкупил семью – себя, жену и детей, получив младшую дочь в придачу, – в 1841 году. У владельцев таких бескрайних просторов иное отношение к деньгам. Они богаты. Состояние есть такая же данность, как и принадлежность тебе окружающего мира: полей, лугов, садов. В государстве деньги были исконной принадлежностью людей благородного звания, дворян, они в свою очередь имели крестьян, которые их и кормили. Другой системы зарабатывания денег для тех, кто мог быть предметом искусства, не существовало. Герои русской литературы – карамзинский Эраст, Онегин, Печорин, Болконский, Безухов, Обломов – денег не зарабатывают и не считают, в их мироустройстве таких величин просто нет. (Зарабатывали, конечно, но те, кто только еще входил в историю: акакии акакиевичи, макары девушкины, чичиковы, штольцы...) В этом отношении Раневская и Гаев – «типичные представители» великой русской литературы, коммерческая сторона жизни просто за пределами их культурного пространства.

Здесь важно другое. Порядок, правила поведения, обычаи. Рассуждая о практической стороне сюжета, А. Минкин удивился, почему Раневская не позаботилась о дочерях, родной и приемной, и брате: «Деньги бабушка прислала ей, любимой внучке. А мамочка забирает все подчистую и – в Париж к хахалю. Оставляет в России брата и дочерей без единой копейки. Аня – если уж о себе говорить совестно – могла бы сказать: “Мама, а как же дядя?”. Гаев – если уж о себе говорить совестно – мог бы сказать сестре: “Люба, а как же Аня?”. Нет, ничего такого не происходит. Никто не возмущается, хотя это грабеж среди бела дня. А дочь даже целует руки мамочке. Как понять их покорность? Варя публично упрекнула мамочку, что она подала нищему слишком много. А про 15 тысяч молчит» [Минкин 2008: 115].

Здесь два момента. Во-первых, дело не упирается в толику, присланную ярославской бабушкой. А. Воскресенский, проанализировав финансовую составляющую аукциона, обнаружил, что единственный, кто понес убыток в этой сделке, – Лопехин. Он заплатил за имение, по подсчетам современного специалиста, примерно вдвое больше реальной стоимости земли по тогдашней оценке государственного дворянского банка (90 тысяч на аукционе + долги по процентам + кредит = итого, ориентировочно: 165-190 тысяч рублей). Долги по процентам и сумму кредита возьмет себе банк, а доход от аукциона (90 тысяч) за небольшими вычетами пойдет владельцам. Лопехин сделал это не для того, чтобы исподтишка всучить побольше денег Раневской, как полагает А. Минкин, а в пылу азарта. Он ведь не имение покупал, а мечту. Купил имение вместе с землей, садом, инвентарем, а обрел душевную боль, страдание, горечь победы. Деньги-то он уж как-ни-



будь возместит, заработает.

После аукциона Раневские и Гаев вновь без малейших усилий становятся состоятельными людьми, пусть относительно состоятельными, но все-таки их финансовое положение значительно улучшается. В этом парадокс и культуры, и экономики. Лопахин зарабатывает, крутится, тасует кредиты, рискует, терпит убытки... А Раневские оказываются состоятельными людьми без малейшего труда. Обещанные Лопахиным 25 тысяч в год еще надо было бы заработать, а есть еще и риски (строительные издержки, и неизвестно, разберут ли участки). А тут без хлопот стабильный доход с процентов, мечта профессора Серебрякова (с 90 тысяч это приблизительно по 5-7 тысяч рублей в год, а может, и по более): ни суесться, ни строить, ни ландшафт уродовать. В памяти он сохранится еще более пленительным. Аня не будет зависеть от жалования учительницы или фельдшерницы, не будет испытывать унижительной бедности. И Гаев, скорее всего, успеет проесть на леденцах свое состояние еще до 1917 года.

Радости нет: утрата имения, душевная рана, изменение социального статуса – сильнее финансовой выгоды, хотя и Аня, и Петя, несомненно, исполнены радужных надежд. Не радовались ведь Чеховы произошедший с ними перемене, хотя, в конце концов, Павел Егорович и стал отцом помещика и академика изящной словесности.

А во-вторых, почему, собственно, Раневская «обобрала» родных? А. Минкин мог бы удивиться, почему 15 тысяч не возвращают ярославской бабушке, ведь она прислала деньги для *покупки имения*. Здесь сложная коллизия. Сын ярославской бабушки – муж Раневской – «умер от шампанского. Он страшно пил», в чем старуха, как водится, винит невестку. И вот теперь, воспользовавшись ситуацией, свекровь хочет купить имение *на свое имя*, попросту – прибрать к рукам. Ярославская бабушка – единственный (хотя и затекстовый) представитель традиционного драматического конфликта, нормальная злодейка, нацеленная на собственную выгоду. В отместку Раневская, как и полагается плохой невестке, ведет себя нещепительно. 15 тысяч – это ее, Раневской, собственный куш.

Другое дело, деньги семьи – это особая этика отношений. Деньги – принадлежность родителей. Деньгами распоряжается глава семьи, в данном случае – Раневская, и заявлять о своих правах на деньги – значит существовать в обстоятельствах пьесы «На дне», а не в сюжете «Вишневого сада». Недоумение Минкина, почему же Аня не взбунтуется, неуместно. Это XIX век, это семья и это еще «Вишневый сад». Здесь выручку не «хапает» тот, кто сильнее. Повторю: деньги в семье не делят, деньгами распоряжается глава семьи. Это потом в пролетарских семьях пролетарии за бутылкой станут обсуждать, чьи деньги, и демократическим путем планировать бюджет – кому жакетку, кому калоши.

Раневская – мать, хоть бы ей нет и сорока и «она порочна», но Аня и Варя обязаны содержать ее, работая на телеграфе, в гимназии, в редакции, в больнице. И почитать родительницу обязаны. Вспомним, как Павел Егорович выговаривал

Александру за задержку ежемесячного пенсионера (при том, что семью содержал Антон). И как сам Александр расписывал Антону до копейки: сколько он тратит на себя и сколько отдает в семью. И как Антон выговаривал Александру, если случалась задержка с родительскими деньгами.

## 2

Четвертый акт в «Вишневом саду» – совершенно особый драматургический феномен. Казалось бы, всё – сад продан. Все без исключения точки над «i» поставлены. Всё, что можно было сделать, – не сделано. Судьбы всех и каждого бесповоротно предопределены. Не вернешь теперь.

И «Дядя Ваня», и «Три сестры» заканчивались неопределенно значительными монологами главных героев: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах...»; «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!». (Лучше бы, впрочем, им не знать.) Вся квинтэссенция мироощущения XIX века в таком неискоренимом доверии к жизни, в такой простодушной младенческой вере, в способности надеяться. В «Дяде Ване» последнее четвертое действие, формально посвященное отъезду профессора и его жены, в сущности, обозначало, что жизнь обитателей усадьбы еще способна вернуться в свое старое русло, буквально по словам няньки Марины: «Погогочут гусаки – и перестанут...». Опасность была частной, локальной, одномоментной, так сказать, пробный шар конца света. Приехал профессор, всех и вся перебаламутил и ретировался, пока – ни с чем.

В «Вишневом саду» качественно другой финал. Зачем здесь четвертое действие, в котором ничего не происходит? – Пакуют коробки и чемоданы... Казалось бы, наконец-то, всё кончено... Зачем показывать, как люди вещи собирают, калоши ищут, одеваются и прощаются? Ничего нового произойти уже не может. Хотя, с другой стороны, если после монолога Лопахина актеры не выходят на поклон, какая-то безумная, слабо мерцающая надежда закрадывается, по крайней мере, у тех, кто узнаёт эту историю впервые. Нет, не устроится. И четвертый акт – главная часть пьесы и гениальное драматургическое открытие XX века – дает этому окончательное подтверждение.

В четвертом акте совершается главное. На сцену являются неперсонифицированные силы – они и есть истинная причина трагедии. В действие вступают не персонажи, от них теперь ничего не зависит, а онтологическая величина – время. Время изживает обитателей усадьбы, выметает их.

Четвертый акт демонстрирует, что не безволие Раневской и Гаева, не бешеная воля Лопахина определяют ситуацию пьесы и жизни – ее определяют внеличностные силы: ход истории, порядок вещей. Главное действующее лицо

этого акта – время, реальное, локальное, сиюминутное сценическое, и Время как категория бытийная. Это воплощается в самом действии и определяет его поэтику, его устройство.

В переписке А. П. Чехова с О. Л. Книппер сохранилось отношение автора к постановке Художественного театра: «...говорят, что Станиславский в IV акте играет отвратительно, что он тянет мучительно. Как это ужасно! Акт, который должен продолжаться *12 минут максимум*, у вас идет *40 минут*. Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский. Ну, да бог с ним» [П XII, 74].

*12 минут* абсолютно точная цифра: 11,5 минут занимает только «чистое», механическое, беспаяузное чтение текста, да и то в современной, гораздо более быстрой, чем в начале XX века, речевой огласовке. Следовательно, на сценическое действие – перемещение актеров по сцене, жесты, паузы – вообще не отводится, по авторскому замыслу, ни секунды. Сценического времени больше нет, осталось только реальное время, и этого времени – ограниченный отрезок, жесткий регламент: все спешат, проживая четвертый акт в едином, общем предотъездном темпе. И хотя, кажется, никому еще не удавалось выполнить это авторское условие, оно – кардинальный, смысло- и структурообразующий момент пьесы.

Действие жестко хронометрировано: оно открывается словами Лопихина «Через *двадцать минут* на станцию ехать», и любопытно, что одно из замечаний Раневской в середине акта – «минут через *пять* уже в экипажи садиться...». Чехов уточняет в окончательном тексте более выверенным – «*минут через десять*», фигуры речи здесь ни к чему, подсчет точен, всему отведено ровно столько, сколько нужно в реальности. Четвертый акт идет под постоянный хронометраж, причем на минуты, счёта которым, как и счёту деньгам, обитатели усадьбы никогда не знали:

«Л о п а х и н. Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего *сорок шесть минут!* Значит, через *двадцать минут* на станцию ехать. Поторапливайтесь». (Особенно замечательно в своей угрюмой конкретности число «сорок шесть». – Е.Г.)

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а. *Минут через десять* давайте уже в экипажи садиться...<...> (*Взглянув на часы.*) Еще *минут пять* можно... <...> Ведь *одна минута* нужна, только. <...> «Я посижу еще *одну минутку*».

Этот новый темп навязан лопихинским стилем жизни. До четвертого действия лишь поведение Лопихина сопровождает ремарка «*взглянув на часы*», лишь в его речи фигурирует точное время, точные даты, именно он вводит в сознание владельцев имения день аукциона – «*на двадцать второе августа* назначены торги» (сравним Варину: «*в августе* будут продавать имение»). Раздражение Вари по поводу безобиднейших Петиных калош держит зрителей в таком напряжении именно потому, что этот вздор съедает последние минуты прощания с домом и миром Вишневого сада.

Но если раньше темпоритм Лопихина диссонировал с плавным течением жизни всей усадьбы, подчеркивал чужеродность героя, теперь этому темпоритму подчинены все. В Любви Андреевне вдруг открылась неумная скупость – копейничание минутами: прежде чем что-нибудь сказать или сделать, она словно выговаривает себе регламент («Я посижу еще одну минутку»). Этот новый темп не только сокращает до минимума рассуждения и переживания героев, но и открывает в действующих лицах новые черты.

Подчиняясь ритму новой «деловой» жизни, Раневская (ремарка «*взглянув на часы*») старается устроить судьбу приемной дочери. Она, которая еще недавно втолковывала Пете о возвышающей силе любви, как будто берет на себя роль всамделишной свахи-мещанки. Если во втором действии разговор о браке возникал как бы намеком, подсказкой Лопихину, – «жениться вам нужно, мой друг», то теперь она позволяет себе упрекнуть его в неисполнении джентльменских обязательств: «Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексич: я мечтала... выдать ее за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь. <...> Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю! <...> Ведь одна минута нужна, только. Я ее сейчас позову». Любовь Андреевну словно подменили, исчезли женственные, капризные, задушевные интонации, не осталось и следа от трогательной беспомощности и непрактичности. Напоминает о прежней Раневской только пауза между словами «мечтала... выдать ее за вас», приоткрывающая на мгновение амплитуду между тем смыслом, который Раневская вкладывает в слово «мечтать», и той формой, в которой ей приходится осуществлять свою мечту.

Существуя в новом ритме, бывшая владелица имения открывает в себе новые и неожиданные качества: «Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Все вещи забрали?» – услышать такое от прежней Раневской – всё равно, что услышать от Лопихина стихи Бальмонта.

Деловая стихия исподволь меняет и других обитателей усадьбы: само собой разумеется, что Варя не сможет проводить родных (мамочку, сестру, дядю), – ей надо поспеть на место службы к Рагулиным сегодня же.

Именно ритм, а не злой умысел Лопихина виной тому, что практически одновременно с отъездом бывших хозяев раздастся «стук топора по дереву».

Именно этот ритм, а не чья-то персонифицированная воля – истинный виновник судьбы Фирса.

Забыли Фирса, Фирса забыли... Да никто Фирса не забывал. Это такая же школьная фигура речи, как «Рахметов *спал* на гвоздях». Как же «забыли», если центральная сцена Раневской в этом акте (устройство Вариной судьбы) открывается именно словами о старике: «Уезжаю я с двумя заботами. Первая – это больной Фирс. <...> Вторая моя печаль – Варя». Фирс – *первая* забота (то, что больница ему вообще не нужна, как и Лопихину Варя, – другой разговор), и си-

туация, по видимости, с ним куда более благополучна, чем с Варей:

«А н я: Мама, Фирса уже отправили в больницу. Яша отправил утром».

И за несколько минут до этого:

«А н я. Фирса отправили в больницу?»

Я ш а. Я утром говорил. Отправили, надо думать».

Аня догошна, и она на этом не успокаивается:

«А н я (*Епиходову, который проходит через залу*). Семен Пантелеич, справь-тесь, пожалуйста, отвезли ли Фирса в больницу.

Я ш а (*обиженно*). Утром я говорил Егору. Что ж спрашивать по десяти раз!  
<...>

В а р я (*за дверью*). Фирса отвезли в больницу?

А н я: Отвезли.

В а р я. Отчего же письмо не взяли к доктору?

А н я. Так надо послать вдогонку... (*Уходит.*)».

Уходит, вполне вероятно, чтобы поручить кому-нибудь захватить письмо к доктору.

Но если сватать Варю, преодолевая себя, барыня еще может, то не может же Раневская пойти на конюшню, запрячь лошадь, собственноручно собрать бельишко старика, погрузить его с вещами в возок. Этого она никак не может сделать. И Варя не запрягает собственноручно, и Аня не запрягает. Они отдают приказания, они распоряжаются, они проверяют слуг (в весьма корректной форме, надо отметить).

Но дело в том, что адресовать приказания уже некому. И исполнять приказания никто не собирается. Юная Аня просто не может понять происходящего. Она ведь не по глупости своей девичьей говорит маме: «Яша отправил утром», – а по детской своей вере в порядок вещей. Она твердо знает, именно в силу своего детского опыта, что приказы господ не обсуждаются, а исполняются. Дети, не хуже стариков, страшные консерваторы, они верят в порядок вещей до последнего. Скорее мир рухнет, чем мамочке кофию не подадут... Уже скоро – не подадут. Все происходящее на сцене – тот миг, тот исторический момент, когда ход вещей перестает быть подвластен порядку. Исчезновение порядка – причина бессмысленно жестокого конца Фирса.

Квинтэссенция, сосредоточение и олицетворение всех, кто исполнять ничего не намерен, этот *никто*, «никто-ничего-делать-не-собирающийся», – лакей Яша. Его обязанность – «отправить», т.е. исполнить приказание, а не «думать» или переадресовывать кому-то другому хозяйский приказ. Порвалась связь времен – исполнять приказы некому...

Яша – слуга из новых, он – хам. Его действия активны и агрессивны, он – единственный, кто абсолютно доволен свершившимся (наконец-то он едет в Париж!). Он – единственный, кто смеется на сцене в четвертом акте, и на удив-

ленный вопрос Лопахина: «Что ты?» – отвечает простодушно и искренне: «От удовольствия». Именно его репликой открывается действие. Добро бы Яша незастенчиво сообщал о том, что происходит за кулисами: «Простой народ прощаться пришел», – так нет, он еще и Лопахину втолковывает, как к этому надо относиться: «Я такого мнения Ермолай Алексеич, народ добрый, но мало понимает». Это он, внук крепостного, Яшка-лакей втолковывает сыну крепостного Ермолаю Лопахину о народе...

А уж как он чувствует себя в своем праве! Лопахин предлагает отъезжающим выпить шампанского, но Раневская и Гаев ни самого Лопахина, ни его шампанского даже не заметили, бестактно и, по мнению Лопахина, незаслуженно: «Что ж, господа! Не желаете? Знал бы – не покупал». Интересно, чего «не покупал» бы: шампанского – или имения... Что остается, если хозяева пренебрегают, – предложить шампанского лакею: «Выпей, Яша, хоть ты». Оно, конечно, чтобы добро не пропадало, но, предлагая шампанское, Лопахин ставит лакея на одну доску с теми, кто пить отказался. Вот он, триумф! Новый хозяин Вишневого сада предлагает выпить ему, слуге, как равному. До всеобщего равенства рукой подать. Яша пьет хозяйское вино, причем, и тост произносит: «С отъезжающими! Счастливо оставаться!» (знает приличия), и качество угощения охаивает: «Это шампанское не настоящее, могу вас уверить» (это от души). А Лопахин еще перед ним и оправдывается: «Восемь рублей бутылка». А раз так, значит, Яша вправе распоряжаться всем по своему усмотрению: вылакать всё шампанское, объяснить Дуняше, как девушке вести себя, чтобы не пришлось потом плакать («Ведите себя прилично, тогда не будете плакать»). А главное, утвердиться в мысли, что он сам – «нежное существо», сам знает, как надо, он сам тот новый человек, о котором краем уха слышал в гостиной. Главное – не исполнять *их* приказов, не потакать барским глупостям, да и какие они теперь «баре»... Их приказы только раздражают: «Выводят только из терпения» – эта его фраза венчает все энергичные хлопоты по поводу Фирса.

Четвертый акт демонстрирует полный крах устоев, крушение правил и порядка жизни, о чем и твердит Фирс...

Яша и Фирс – антиподы, куда более наглядные, чем Раневская с Гаевым – и Лопахин. Дело не в различии классов, сословий, имущественного ценза, а именно в этой порвавшейся связи времен. Фирс – олицетворение прошлого, глубоко традиционного, канонизированного, правильного, устойчивого, отжившего, бесполезного, нежизнеспособного и бесконечно душевного, теплого, а Яша – олицетворение нового «непорядка», агрессивного, бесчеловечного, не имеющего канона. Крушение мира происходит легко, стремительно и лавинообразно, так распускается вязанье от одной лишь соскочившей петли.

Время как элемент поэтики прямым образом определяет драматургию пьесы, тогда как ни сюжет, ни фабула этического разрешения событий не содержат, не

предполагают. Сама фабула (переход имения от одних владельцев к другим), как ее ни интерпретируй, не дает правых и виноватых: грубый торгаш купил имение людей благородных и тонких, но неумелых и бездеятельных. Что произошло: свершилось историческое возмездие, и имение из рук угнетателей перешло в руки угнетенных? Или налицо историческая трагедия, когда все то прекрасное, что было одухотворенным миром прежних хозяев, превратилось в имущество, в разменную монету нувориша? Обстоятельства сюжета и его развязка ответа не дают.

Вся конструкция пьесы и вся система ее персонажей построена на удивительно внятном бинарном противопоставлении прошлого и настоящего (читай, грядущего). Прошлого – устойчивого, правильного, душевного, теплого и уютного, но отжившего, бесполезного и нежизнеспособного. И настоящего – нового, отрицающего прошлое по всем статьям, пугающего, агрессивного, противостественного и жестокого. В сюжете пьесы слабо реализуется и то, и другое, и третье, и пятое, и десятое. Нравственного вектора у сюжета нет. Пьеса держится на «армировании», на плетении тончайших нитей-взаимосвязей, нитей взаимоотношений всего со всем, всех и со всеми.

В конце жизни, будучи знаменитым писателем, в роскошной белой даче, плохо приспособленной для жилья, в провинциальном захолустном городке, полагаясь себя курортом, Антон Чехов, разбираясь в трагедии, случившейся с его семьей, понял то, что, может быть, примирило его с этой прекрасной и несчастной жизнью, – понял как художник. Не качества главы семьи, не чугунноголовость и «алюитримантранство» Павла Егоровича, не несчастные пятьсот рублей оборвали жизнь таганрогских Чеховых, – а так было Богу угодно. Время вышло. Время вышло и для Чеховых, и для Раневских – время вышло для России. Время кончилось. Кончился век.

### Литература

Александр и Антон Чеховы. Воспоминания, переписка. М.: «Захаров», 2012. 960 с.

Воскресенский А. «Лэнд-девелопмент в комедии Чехова “Вишневый сад”» // <http://www.gdeetotdom.ru/expert/autor/1815913/>

Воспоминания Арс. Г. (И. Я. Гурлянд) // Театр и искусство. 1904. № 28. Цит. по: А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 788.

Долженков П. Н. «Как приятно играть на мандолине!» О комедии Чехова «Вишневый сад». М.: МАКС Пресс, 2008.

Минкин А. Нежная душа // Театральная жизнь. 2008. № 1. С. 111-130.

Русакова Екатерина. А. П. Чехов. «Вишневый сад» // Литературная учеба. М., 1986. № 5. С. 165-177.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1964.

## III. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ МЕТОД СКАФТЫМОВА И СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА

Л. Г. Тютелова

### Новый тип эстетической коммуникации в чеховской драме: проблема границы

В работах А. П. Скафтымова индивидуальность Чехова-драматурга показана посредством сравнения его пьес с пьесами А. Н. Островского. В результате такого сравнения выявляются особенности героя, конфликта, действия каждого из драматургов. А поскольку сейчас чеховская драма рассматривается как вариант «новой драмы», то не только в работах А. П. Скафтымова, но и в современных исследованиях проводится черта между чеховской и дочеховской пьесой. Но в то же время близость к «новой драме», как о том свидетельствуют целый ряд статей и монографий, обнаруживают произведения И. С. Тургенева, А. В. Сухово-Кобылина или того же А. Н. Островского. В связи с обозначившимся противоречием хотелось бы прояснить ситуацию, сложившуюся в отечественной драматургии в XIX столетии.

Несомненно, отмеченные Скафтымовым черты чеховского драматического языка свидетельствуют о том, что к пьесам автора рубежа XIX-XX столетий необходимо подходить иначе, нежели к драматургии его предшественников. И одновременно стоит отметить, что и дочеховская драма – это не только произведения для театра, написанные Островским, Сухово-Кобылиным, Тургеневым, Гоголем,

Грибоедовым, Пушкиным, но это и сочинения Фонвизина, Плавильщикова, Тредиаковского, Ломоносова и многих других. Поэтому и к дочеховской драме, как представляется сейчас, невозможен единый подход.

Если опереться на достижения современной исторической поэтики, станет очевидным следующий факт. Сформированное работами Аристотеля, Буало, Гегеля, Белинского и закрепленное в советской теории драмы представление о ней как особой форме завершения возникло на основании практики античного, ренессансного, барочного и классицистического театра. Оно же справедливо и для русской литературы XVIII века. Но уже в середине XVIII века в Европе и в начале XIX в России появляются пьесы, к которым невозможен подход с позиции классической драмы. С наибольшей очевидностью об этом говорит драматургия Пушкина, остающаяся и по сей день загадкой для современного театра.

Все дело в том, что к середине XVIII века актуальной проблемой в литературе становится проблема автора как проблема выражения его индивидуального видения и понимания изображаемого. В результате ее решения на первый план в творческом процессе выходит не предмет изображения, сущность которого раскрывается читателю в произведении того или иного жанра, а творческая индивидуальность художника. И открывается она не в его манере представления предмета изображения, а в умении выразить собственное понимание предмета или явления. Поэтому читателю предлагается не истинный предмет, мастерски раскрытый в его сущностных чертах драматургом, а авторская истина этого предмета.

Для того чтобы она стала доступной читателю / зрителю, драматург, как впрочем, любой автор – лирический, эпический, должен, с одной стороны, обнаружить свою сущностную, а не ситуативную причастность к изображаемой ситуации. С другой – открыть такой путь для читателя / зрителя в пространство изображаемого события, который позволит и ему видеть и воспринимать происходящее со своих собственных индивидуальных ценностных позиций. Следовательно, возникает проблема границы эстетической реальности, пространства – «между-бытия», являющегося пространством авторского завершения, как об этом писал М. М. Бахтин.

До XVIII века в канонической драме, существующей по законам риторической, или, как ее еще называют – традиционалистской культуры, эта граница охраняет драматический мир. В свое время о его особенностях свидетельствовали, например, правила трех единств. И дело не в том, что время действия не должно быть более суток и пространство действия не может меняться. А в том, что читатель / зритель попадает в иной, нежели его собственный, ценностно-временной мир, существующий по собственным законам времени и пространства. Понимание этого мира, видение героя в нем должно осуществляться в соответствии с позициями этого мира.

В свое время Петер Сонди писал о том, что драматическая реплика не обра-

щена к зрителю. Исследователь обнаруживает, что драма представляет трансформацию «тотальной пассивности» зрителя в иррациональном действии: «зритель был и будет вовлечен в драматическую игру, он сам начинает говорить (устаами персонажей, разумеется). Отношение зрителя к драме знает лишь полное отчуждение или полное тождество, но не его вхождение в драму и не обращение к ней» [Szondi 2006: 15]. И эти слова П. Сонди позволяют описать именно ситуацию классической драмы. И «полное отчуждение», и «тождество» читателя / зрителя, невозможность «вхождения» в каноническую драму – знаки особого качества ее эстетической границы. Поэтому драма и была названа М. М. Бахтиным – монологической формой. В ней диалог индивидуальных позиций оказывается невозможен. И в первую очередь из-за того, как в ней была представлена авторская индивидуальность.

Обращусь к свидетельству А. Ф. Мерзлякова – поэта и литературного критика начала XIX века. Он обобщает особенности творческой практики своих современников. Мерзляков полагает, что художник не в силах ни «сотворить нового, ни представить всего, что сотворил верховный творец»: «...будучи творцами в маленьком своем мире, должны мы сохранить тот порядок, который запечатлел он в огромном своем мире <...> самое название творца заставляет вас следовать уставам природы» [Русские эстетические трактаты... 1974: 131].

Можно сделать следующее заключение: акт творения уже совершен, его итог – мир, частью которого является человек, а индивидуальное авторское творчество – это воспроизведение уже осуществленного акта творения. Поэтому художник должен «смотреть на природу или весь мир <...> так же, как взирает на него существо высочайшее. Он должен обнимать ее одним взглядом <...> сей порядок и стройность, сию вселенную <...> переносит он в мир, им создаваемый» [Русские эстетические трактаты... 1974: 119-120].

На рубеже XVIII-XIX веков представление о единстве бытия, его божественной законосообразности и осмысленности [Гиршман 2002: 21] подвергается сомнению. Это и приводит к постепенной смене основной эстетической установки риторической эпохи. Акт творения – это акт сотворчества, созидания мира, еще не законченного и не законченного. Творец должен обнаружить свою сущностную причастность к изображаемому миру: войти в него со своими нравственными и новыми эстетическими установками. И именно его индивидуальный взгляд на действительность, его понимание мира – условие целостности изображаемого, его законченности, в то время как реальность, о которой идет речь в драме, не является законченной и законченной. К слову сказать, отсюда новые финалы в драме: открытые.

Лишь в новой творческой ситуации смысл, обретаемый в процессе художественного познания действительности, открывает индивидуальность авторского «я». Как отмечает М. М. Гиршман, «человек, проявляющийся как целостная ин-

дивидуальность, – таков центр содержания и формы произведения как художественного целого» [Гиршман 1991: 31].

Далеко не все русские авторы начала XIX века следуют новым эстетическим установкам. Но уже романтики и Пушкин обнаруживают стремление «войти в мир драмы» и тем самым сделать возможным диалог индивидуальных позиций видения и оценки изображаемого. Этот диалог необходим для завершения нового типа драмы, ее целостности. Проблема состоит в том, что индивидуальность авторского видения и понимания мира как основание этой целостности может возникнуть, если вновь обратиться к авторитету М. М. Бахтина, только в результате диалога с сущностью другим «я».

Важно, как отмечено Бахтиным, что познавательно-этическая активность автора как конститутивного момента художественной формы направлена в первую очередь на «другого». Автор «не может выдумать героя, лишённого всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора <...> Автор-художник преднаходит героя данным независимо от его чисто художественного акта...» [Бахтин 1979: 173] и вынужден вступить с ним в отношения, предполагающие восполнение образа героя с позиции авторской вневидимости. Но только в новой поэтической ситуации отношения, оформлением которых являются ответные реакции героя на его видение с позиции «извне», является реакцией на позицию видения его принципиально другим «я».

В канонической драме взгляд «другого», как «взгляд извне», дополняющий героя до гармонического целого, не отличается от взгляда героя на себя. Да и автор стремится увидеть мир не с позиции индивидуального понимания действительности, а с позиции «другого». Поэтому мир канонической драмы целостен благодаря представлению в нем одного единственного взгляда на реальность. Взгляды автора и героя направлены в одну сторону и сущностно не различаются. И зрителю предлагается обнаружить для себя как единственно возможную такую же, как у героя, точку зрения. Это еще одно доказательство того, что каноническое драматическое высказывание монологично. И возникает ощущение, что его целостность создается благодаря целостности – единству – предмета изображения, то есть единству действия.

В новой личностной ситуации автор должен обрести индивидуальную, неповторимую в другом позицию видения. Индивидуальность существует на перекрестке бытия «я-для-себя» и «я-для-другого». Этот перекресток – условие обозначения и обретения собственной индивидуальности и автором, и его героем. Поэтому целостность драмы нового поэтического времени (времени индивидуального личностного авторского творчества) – результат эстетического события – диалога трех целых, несводимых друг к другу, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий, указывающих на основные свойства-отношения бытийной целостности позиций. Как отмечено М. М.

Гиршманом, «единственно возможное для каждого движение от себя к другому и от другого к себе, проясняя их глубинную нераздельность и неслиянность, одновременно оказывается и возвращением к первоначальному единству, но не теоретической общности, а реального общения» [Гиршман 2002: 451].

В *новой* дочеховской драме завершение как образа героя, так и целостного драматического мира, происходит при активном участии автора и героя. При этом в мире драматического произведения, во-первых, обнаруживается новое содержание образа героя («я-для-себя», а не «я-для-другого») – это происходит уже у романтиков, Грибоедова и опередившего свое время Пушкина. Во-вторых, появляются знаки именно диалогических отношений «я – другой» в пространстве действия (у Гоголя и тех, кто идет за ним в истории русской драмы). Например, Варвара и Катерина в «Грозе» Островского не понимают друг друга именно потому, что стоят на разных позициях видения и оценки ситуации. Это и приводит в конечном итоге к трагической развязке, когда Катерина не находит поддержки у того, кто не собирается становиться врагом героини, но и не в силах ее понять.

И, наконец, в-третьих, резко возрастает роль стоящего ближе всех к границе драматического мира ремарочного субъекта. Именно последний не только развертывает перед читателем пространство драмы, но и «приближается» к чужой позиции видения, хотя и не совпадает с ней. Ремарочный субъект указывает как на завершающую на позицию автора, обретаемую последним в пространстве между-бытия, на границе эстетической реальности, куда попасть герою не может.

О «чужой точке» зрения, с которой взаимодействует ремарочный субъект, говорит тот факт, что он представляет пространство действия не «извне», видя его в целостности, как в канонической драме, о чем говорят ее ремарки, а «изнутри», и часто с пространственной позиции конкретного действующего лица. Например, в пьесе Тургенева «Холостяк».

Прозвучавшие в паратексте оценки изображаемого оказываются соотносены с позициями отдельных героев. В дочеховской *новой* драме таких персонажей, которые интересны не столько своим индивидуальным видением основного персонажа и события, сколько своей способностью выразить позицию мира – профессионального, социального, национального. В итоге именно выбранная в паратексте позиция приближает читателя / зрителя к позиции авторского завершения, поскольку в диалоге с ней, как и в диалоге с противостоящей ей позицией главного героя, оформляется, определяется и авторская индивидуальная точка зрения. Кстати именно поэтому нельзя отождествить позицию автора с позициями его персонажей как принципиально других «я».

И важно, что только в чеховской драме происходит значительное изменение позиции ремарочного субъекта. Она может взаимодействовать с позицией героя, но интересна тем, что является индивидуальной, неповторимой ни в ком другом, ни к кому другому не «приближающей», а потому указывающей на путь завер-

шения позицией. Ее индивидуальность проявляется в возможности ремарочного субъекта непосредственно (без закрепления за пространственным положением конкретного героя) видеть ситуацию «изнутри» и ограниченность в знании изображаемой ситуации. Отсюда у Чехова ремарочные «по-видимому». В итоге читатель / зритель начинает лично осваивать драматическое пространство «изнутри» даже в тот момент, когда на сцене еще не появился какой-либо герой. Так, например, в «Трех сестрах» ремарка сообщает: «Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень, на дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака» [С XIII, 119]. Несмотря на то, что ремарка не отмечает присутствие на сцене конкретных героев («накрывают стол для завтрака»), передается ощущение движения и действия как таковых, благодаря тому, что они лично восприняты ремарочным субъектом, а не героем, к чьей позиции он мог бы «приблизиться», как это было в дочеховской драме.

Еще один пример: первая препозитивная ремарка «Чайки» сообщает зрителю о том, что он не в состоянии увидеть, ни расположившись в театральном кресле, ни перемещаясь вслед за персонажем: «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик» [С XIII, 5]. Читателя / зрителя «ведет» за собой ремарочный субъект именно как субъект. И в его поле зрения находится и зритель («...аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой...»), который со всей очевидностью приглашается автором к диалогу. Чеховская ремарка обозначает для него необходимую позицию наблюдения, избегая точных указаний на того, чья точка зрения приближает читателя / зрителя к сценическому пространству и открывает его особенности. Например, в «Дяде Ване», ремарка сообщает: «Налево – дверь, ведущая в покои; направо – дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики. – Осенний вечер. Тишина» [С XIII, 105]. Предельно неопределенный, что естественно, ремарочный субъект, но и неопределенным оказывается тот, кому на самом деле принадлежит фраза «чтобы не нагрязнили мужики». Это может быть и няня, и Соня, и кто-нибудь еще.

Анализирующий особенности прозаической чеховской ситуации П. Бицилли замечает: «Аналитик, “реалист” старается увидеть и показать эмпирическую данность, так сказать, со всех возможных точек зрения, или – что то же – с никакой точки зрения, тогда как синтетическое, импрессионистское видение действительности предполагает непременно наличие одной определенной точки зрения. Действительность показывается не “сама по себе”, а такой, какой она представляется субъекту – автору или тому, за кого автор говорит» [Бицилли 2000: 244].

Отмеченное П. Бицилли отсутствие синтетического видения чрезвычайно важно в случае Чехова. Именно оно фиксирует невозможность обнаружения в его

драматическом мире единой универсальной точки зрения – авторской, открывающей перспективу видения и оценки художественного мира как целого, благодаря которой и отдельные образы героев приобретают свои четкие очертания (в таком бы случае было ясно, кто заботится о половиках в доме Серебрякова).

Позиция ремарочного субъекта, как и позиции героев, ограниченные границами некоего «я», не приближают читателя / зрителя к открытию целостности изображаемого мира. Именно у Чехова, как ни у кого более до него, становится очевидным, что целостность драматического мира может возникнуть только при диалоге неслиянных и равноправных голосов всех трех участников эстетического события: автора – героя – читателя / зрителя. При этом последний *активно* включается в процесс художественного познания мира, поскольку именно читателю / зрителю принадлежит позиция завершения. Как и в новой дочеховской драме, читатель / зритель, пересекая границу, оказывается в новой реальности, кажущейся ему продолжением его собственной. Но за пределы этой реальности читателя / зрителя ведет не ремарочный субъект, приближающий к авторской позиции видения и понимания изображенного, и тем более не герой. Читатель / зритель должен сам найти выход, обрести такое знание об изображаемом, которое поднимет его над другими субъектами изображаемой реальности.

Таким образом, можно сказать, что в новой эстетической ситуации в драме автор «входит» в свой мир, сохраняя индивидуальную позицию видения и оценки происходящего, вступает в диалогические отношения как со своим героем, так и, в конечном итоге, с читателем / зрителем. На протяжении века происходит эволюция форм организации диалогических отношений участников эстетической коммуникации. А чеховская драма становится своеобразным итогом их развития, и в то же время она – шаг вперед, открывший новый вариант отношений автора и читателя, героя и читателя, востребованный в драматургии XX века.

## Литература

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии / Сост., вступ. статья, коммент. М. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. 608 с.
- Гиришман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. М.: Высшая школа, 1991. 160 с.
- Гиришман М. М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. 528 с.
- Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. Т. 1. 406 с.
- Szondi P. Théorie du drame moderne. Paris: Circé, 2006. Trad. de l'allemand par S. Muller (Collection «Penser le théâtre» dir. J.-P. Sarrazac). 168 с.

## А. Н. Зорин

### Не проговоренное: любовное признание в русской драматургии XIX века и ситуации коммуникативной неудачи

В изучении языковой прагматики и стратегий межличностного общения в последнее время все большее внимание уделяется фактам коммуникативной неудачи – сбоям в понимании собеседниками друг друга, вызванным рядом лингвистических факторов, главный из которых – различная степень осведомленности собеседников в теме диалога. «Коммуникативная неудача – это отрицательный результат общения, такое завершение общения, когда цель общения оказывается не достигнутой» [Стернин 2000]. Помимо указания на ситуацию непонимания, ряд исследователей отмечает еще сопровождающий коммуникативную неудачу «возникающий в процессе общения не предусмотренный говорящим нежелательный эмоциональный эффект: обида, раздражение, изумление» [Ермакова, Земская 1993: 31].

Ложное истолкование собеседниками в различных контекстах одного сообщения – в числе основных приемов формирования коллизии в драматическом произведении. Классический пример использования ситуации коммуникативной неудачи в русской драме – интрига «Ревизора», возникающая из ложного истолкования Городничим обрывочных слов Хлестакова в момент первой встречи. Это «коммуникативная неудача», когда молчание становится одной из форм отчуждения между собеседниками. Городничий не способен понять почти бессвязную речь Хлестакова, но и признаться в этом непонимании не может (страх, правила такта), как не может и остановить поток речи неизвестного молодого человека (а вдруг настоящий ревизор?). Антон Антонович пытается преодолеть смутную ситуацию, опираясь на собственные представления. В слова Хлестакова он вкладывает свое содержание (в соответствии с эзоповым языком «ситуации ревизирующего и ревизируемого» [Манн 1996: 184]), рассчи-

тывая, что мнимый инкогнито, в свою очередь, «предполагает, что собеседник не будет настаивать на максимальной прозрачности и информативности» [Голетиани 1999: 96].

Коммуникативная неудача зачастую возникает в результате недопонимания информации и ошибочной интерпретации молчания собеседника в ходе дальнейшей беседы. В русской драматургии такого рода ситуация характерна для любовной коллизии драмы и нередко играет сюжетобразующую роль. В признаниях героев пьес проявляется непонимание между субъектом и объектом любовного чувства, шире – обозначается невозможность взаимопонимания любящих людей. В моменты признания собеседник оказывается не в состоянии адекватно воспринять невербальную ответную реакцию, особенно неприятную для себя. Он требует ответных признаний, а не получая их, интерпретирует молчание в удобном для себя ключе.

В русской драме сам факт любовного признания, вербализации сложных эмоций ставит героя (как и любого влюбленного) в уязвимую позицию, становится фактом не только коммуникативной неудачи, но и коммуникативного поражения. И не приводит к главной поставленной цели – улучшению межличностных отношений. В этой ситуации в сильной позиции может оказаться молчание как реакция и как ответ. Невербализованный ответ может восприниматься как факт произнесенности более высокого порядка – общения на духовном уровне. Такого рода ограниченность выразительных возможностей слова отмечал М. М. Бахтин: «Пока слово не было сказано, можно было верить и надеяться – ведь предстояла такая нудительная полнота смысла, – но вот

оно сказано. <...> Уже сказанное слово звучит безнадежно в своей уже-произнесенности»; приобщаясь к несовершенству действительного, оно обретает только смертную плоть смысла [Бахтин 1979: 124]. При таком понимании именно молчаливости (с опорой на традицию позитивного восприятия акта молчания в русской культуре и романтическое восприятие невыразимого) в контексте драматического диалога нередко приписывается и всепонимание, и скрытая взаимность чувств («знак согласия»), и высшая степень эмоционального переживания.

Понимание возможностей молчания и ограниченности слова в любовном признании демонстрирует драматургия А. П. Чехова, убежденного в том, что «фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив или несчастлив; потому-то высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат» [С VI, 35]. Утверждению классика вторят и лингвистические исследования, отмечающие, что, чем сильнее выражаемая эмоция, тем меньше говорящий употребляет слов [Шаховский 1987: 153].



В стратегии любовного признания русской драмы XIX века процесс усложнения коммуникации через невербализуемое связан с переходом любовного конфликта от внешнего (по отношению к среде, обществу, семье) к конфликту внутреннему. Такие процессы отмечаются в эволюции драматургических идей Фонвизина – от «Недоросля» к «Бригадиру». Последовательно эта тенденция реализуется в романтической драме. Уже в «Горе от ума» Грибоедова представлено противоречивое соотношение ситуации признания и молчаливой реакции на него. По ходу действия пьесы возникает цепь коммуникативных неудач в моменты любовного объяснения: Чацкий-Софья, Софья-Молчалин, Молчалин-Лиза (вполне вероятно, по логике повествования, что и Лиза-буфетчик Петруша), в них молчание ложно истолковывается как скрываемое по ряду причин чувство или как «знак согласия».

Молчание, в зависимости от контекста, считает Арутюнова, может быть приравнено к речевому высказыванию или форме поведения человека (молчаливость), может расцениваться как поступок – антидействие. В социальном контексте молчание оценивается отрицательно; оно равносильно невыполнению нравственного долга (молчать в ответ на оскорбление или на притеснение ближнего). А в рамках сильной этики, требующей позитивных действий, приравнивается ко лжи, предательству [Арутюнова 1994: 109]. Молчаливое поведение Молчалина в «Горе от ума» московское общество оценивает как норму; в авторской концепции оно равнозначно низости и двуличию.

Как отмечала О. Б. Лебедева, в «Горе от ума» оппозиция говорения-молчания приобретает трагический колорит за счет «зеркальной инверсии понятийных связок «молчание-добродетель», «говорение-порок» [Лебедева 1996: 127]. То, что в «Бригадире» Фонвизина прочитывалось в подтексте, в «Горе от ума» приобретает вполне реальное наполнение: в нежелании слышать и понимать друг друга герои почитают молчание за добродетель, а говорение или излишнее красноречие – за порок. Носителем такой «добродетели» становится герой с фамилией Молчалин – это человек, умалчивающий свое истинное содержание, человек двойной морали. Молчаливость создает вокруг него некий загадочный ореол в глазах Софьи. В представлении Фамусова и его гостей такое молчание оценивается положительно, в читательском же восприятии оно выглядит как невыполнение нравственного долга, как малодушие. Сила такого рода позиции в том, что молчанию приписывается удобное собеседнику содержание: Фамусовым – конформизм, Софьей – романтическое понимание высокого чувства, когда «лишь молчание понятно говорит». Судя по сюжету, ее чувства также невербализуемы, передаются они лишь во время игры дуэтом с возлюбленным, то есть без вербализации, через непрямую коммуникацию. Но сам факт невысказанности, невыговариваемости чувства дает ей ощущение счастья. Разрушит его иного рода признание – пошлый монолог Молчалина, добивающегося взаимности Лизы.

Полный остроумных замечаний и колкостей диалог Чацкого с Софьей в первые минуты их встречи демонстрирует противоположную стратегию – героиня мгновенно переходит от шуток к открытому признанию в чувствах:

**Вот полчаса холодности терплю!**

Лицо святейшей богомолки!..

И все-таки я вас без памяти люблю.

*Минутное молчание.*

**Послушайте, ужли слова мои все колки [Грибоедов 1987: 28].**

Здесь обращает на себя внимание огромная паузная ремарка, характерная, скорее, для пьес Чехова и его последователей. Продолжительность намекает на наличие сложного подтекста, непростой предыстории отношений между героем и героиней. Если по-чеховски, то Чацкий верно истолковывает эту паузу. В долгом молчании он видит скрытые чувства Софьи к нему, не предполагая, что остановка в речи героини может нести ему полное разочарование. Софья не может ответить прямо. Здесь действуют законы интимной коммуникации. К ним примешиваются еще и элементы такта.

Значительность паузы автор подчеркивает ее длительностью, нереальной для сцены. Чацкий (а с ним и читатель) напряженно и долго ждет ответа, хоть какой-то реакции на свое отчаянное признание. Ответа нет. Для читателя / зрителя это молчание не выглядит «знаком согласия», но героиня в предысторию не посвящен, он интерпретирует реакции так же, как ранее Софья – в максимально благоприятном для себя романтическом ключе, как знак скрываемых чувств.

Чацкий идет напролом. Именно открытость его признания делает практически невозможным дальнейший сложный диалог между ним и Софьей, воспитанной в иных, не «западных», традициях. Открытое любовное признание становится определяющим в коммуникативной неудаче этой сцены. В то же время читатель знает, как непросто сама Софья относится к молчанию (в известной интерпретации М. В. Нечкиной молчание Софьи характеризуется как подлинное чувство, скрываемое обидой за долгое расставание и забвение, осознаваемое как предательство [Нечкина 1951: 263]).

Любовная линия Молчалина и Софьи построена на наличии коммуникативной неудачи – неверно истолкованного молчания. В отличие от негативной этической оценки ситуации, когда «молчалины блаженствуют на свет», в контексте любовного конфликта молчаливость воспринимается как достоинство – часть романтической культуры (Софья: «Враг дерзости, всегда застенчиво, несмело»). Молчаливость становится более сильной позицией по отношению к красноречию. «Ей нравится в нем “обезоруживающее безмолвие”» [Хихадзе 1994: 78]. Софья придает романтический ореол косноязычию Молчалина, на самом деле вызванному страхом ложной ситуации, в которой оказалась девушка. Она придумывает себе героя.

Вербализация чувства в монологах героев «Горя от ума» приводит к утрате ясности взаимоотношений и, в конечном счете, к отрицательному результату. В любовном признании гипертрофируется романтическое восприятие молчания, диссонирующее с негативной социальной оценкой такого рода поведения (стремление отмолчаться). Герои грибоедовской комедии видят в молчании выражение полноты взаимного любовного чувства, но, в силу разных культурных представлений, обманываются в своих догадках.

Ситуация негативных последствий вербализации любовного признания возникает в судьбах героев «Маскарада» М. Ю. Лермонтова. Недоговоренность, недосказанность в отношениях как проявление подлинного чувства составляет мощный смысловой фон сложной любовной коллизии. Право на недоговоренность и тайну чувств отстаивает баронесса Штраль, скрываясь под маской. Ее признание предваряется ремаркой молчания, одна из строк монолога скрыта за молчанием отгочий и завершается фразой о праве чувства на безмолвие:

*М а с к а*

Она не требует ни вздохов, ни признанья,  
Ни слез, ни просьб, ни пламенных речей...

.....

Но клятву дай оставить все старанья  
Разведать – кто она... и обо всем  
Молчать... [Лермонтов 1956: 293-294].

Именно нарушение Звездичем этой клятвы и обета молчания, реальный поиск загадочной возлюбленной разрушает не только возможность дальнейшей любви, но и оказывается губительным. Своими неожиданными признаниями владелице потерянного браслета Звездич невольно провоцирует выяснение отношений между Арбениным и Ниной. Из их монологов становится ясно, что между супругами нет молчаливого доверия. Предыстория их любви демонстрирует постоянную потребность в вербализации отношений и признаниях. Так, Нина сетует на недостаток внимания, особенно словесного внимания со стороны Арбенина.

*Н и н а*

...А я лишь час какой-нибудь на дню  
Могу сказать тебе два слова? <...>  
Скажи лишь просто мне, как другу... Но к чему  
Меня воображение умчало... [Лермонтов 1956: 305].

*А р б е н и н*

В борьбе с собой, под грузом тяжких дум,  
Я молчалив, суров, угрюм.  
Боюся осквернить тебя прикосновеньем,  
Боюсь, чтобы тебя не испугал ни стон,

Ни звук, исторгнутый мученьем.

Тогда ты говоришь: меня не любит он! [Лермонтов 1956: 307].

Нина требует постоянных признаний в любви. Ей непонятны скрытые выражения его чувств к ней, связанные с предысторией его жизни, ей нужна ясность и откомментированность чувств. Без подтверждающих слов она не может оценить отношение Евгения к ней.

*Н и н а*

Ты странный человек... когда красноречиво  
Ты про любовь свою рассказываешь мне,  
И голова твоя в огне,  
И мысль твоя в глазах сияет живо,  
Тогда всему я верю без труда;  
Но часто... [Лермонтов 1956: 307].

В результате такого рода постоянного требования вербализации чувств, слова признаний утрачивают ценность. В момент решительного объяснения из-за недоразумения с потерянным браслетом, от которого зависит жизнь и смерть, признания уже ничего не стоят, а много «регулятора» доверия у героев нет. В этой ситуации возникает проблема «изношенности» слов, утраты ценностных смыслов фраз. Часто повторяемые слова любовных признаний звучат как заученный ритуал и к моменту решительного объяснения, в кризисный момент не способны разрешить конфликт.

*Н и н а*

Но слушай... я невинна... пусть  
Меня накажет бог, – послушай...

*А р б е н и н*

Наизусть  
Я знаю все, что скажешь ты.

*Н и н а*

Мне больно  
Твои упреки слушать... Я люблю  
Тебя, Евгений.

*А р б е н и н*

Ну, по чести,  
Признание в пору... [Лермонтов 1956: 315].

Отчаянное признание демонстрирует уже не коммуникативную неудачу, а невозможность коммуникации. Трагическое развитие конфликта оказывается связано не только с событиями внешнего для Арбенина мира, но и с эффектом «стертости слов» в предыстории взаимоотношений, когда в момент испытания слова ничего не стоят, и возникает сомнение – были ли они и раньше выражением подлинного чувства.

При таком подходе внешне абсурдная сцена объяснения Агафьи Тихоновны и Подколесина в «Женитьбе» Н. В. Гоголя – XIV явление второго действия комедии – не выглядит цепью бессвязных фраз, ведущих к глобальной коммуникативной неудаче – невозможности скорейшего объяснения в любви, как того требует от них Кочкарев. Герои уходят от заглавной цели пьесы – от принятого за них решения о женитьбе, – но остаются в гармоничном мире «привычного жизнечувствия» [Прозоров 1994]. В неожиданной смене тем они обнаруживают скрытую логику. Именно в этой сцене можно почувствовать живую историю зарождения подлинного интереса одного человека к другому, при этом любое лишнее слово способно все разрушить. Почти детские разговоры о любимом цветке, о Екатерингофском гулянии, о щекатуришке, штукатурищем высотные здания, раскрывают перед каждым из них мир, в котором живет собеседник, и который в перспективе может стать частью общего мира. Герои ищут границы другого, не требуя признаний и высокопарных слов. За внешне несвязными фразами им видится отчетливость скрытого содержания и особая тактичность диалога на интимную тему. Именно молчаливая позиция ведет их к искренней симпатии. Не случайно после этого внешне бессвязного разговора Агафья Тихоновна признается: «И ведь главное то хорошо, что совсем не пустословит. Я было хотела ему тоже словца два сказать, да, признаюсь, оробела, сердце так стало биться... Какой превосходный человек!» [Гоголь 1949: 52].

Диалог выражает необычные для обоих чувства. (Агафья Тихоновна: «Какой достойный человек! Я теперь только узнала его хорошенько; право, нельзя не полюбить: и скромный, и рассудительный»; Подколесин: «Мы переговорили обо всем, и, признаюсь, я очень доволен; с большим удовольствием провел время» [Гоголь 1949: 52]). Герои ощущают приближение какого-то большого счастья, понять которое не в силах. И не в силах выдержать безапелляционного вмешательства, когда Кочкарев начинает форсировать ситуацию.

В этой ситуации жених и невеста больше похожи на героев чеховских пьес в те минуты, когда она боится говорить о нахлынувшем взаимном счастье. Кочкаревские попытки вербализовать подтекст этого разговора разрушают тайну и интимность зарождающегося душевного диалога, лишают героев самостоятельности в чувствах. Эта вербализация и приводит к коммуникативной неудаче, ясно ощущаемой Подколесиным перед его решительным прыжком в окно.

Чеховская драма демонстрирует сценарии, когда герои балансируют на грани полного непонимания. И только всезнающий читатель и зритель способен реконструировать целостный контекст. Подлинные чувства уходят в непрямую коммуникацию и интерпретируются в моменты задумчивости и умолчания знаком душевного неблагополучия. Эта безнадежность стратегии обретения взаимности видна в просьбах Войничева о возвращении Софьи («Безотцовщина») – когда ничего уже невозможно поправить; в Дуняшином признании

Яше («Вишневый сад», начало второго действия); в диалогах Треплева и Нины («Чайка»); в монологах Войницкого, обращенных к Елене Андреевне.

«В о й н и ц к и й. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну.

Е л е н а А н д р е е в н а. Когда вы мне говорите о своей любви, я как-то тупею и не знаю, что говорить» [С XIII, 79].

Елена Андреевна подобна Софье в «Горе от ума», только повторяемость признаний требует уже вербализации самой ситуации молчания. Стратегия ее поведения, раскрывшаяся Астрову, демонстрирует такого рода истинность умалчиваемости чувства.

В словах признаний Саши в «Иванове» или Астрова в «Дяде Ване» больше отчаяния, чем веры в настоящее счастье. В «Трех сестрах» многие герои, пытаясь говорить о любви, натываются на непонимание – поэтому так нелепы и тягостны для Ирины признания Соленого и Тузенбаха. Даже когда герои счастливы, как Андрей Prozоров, слова признаний не достигают цели. Счастливая Маша в «Трех сестрах» боится любовных откровений.

«В е р ш и н и н. Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная женщина!

М а ш а (*тихо смеясь*). Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (*Вполголоса.*) А впрочем, говорите, мне все равно... (*Закрывает лицо руками.*) Мне все равно» [С XIII, 143-144].

И Вершинин принимает это сложное понимание счастья – выразимого и не выразимого. Поэтому он видит странность позиции Тузенбаха, манифестирующего в словах свое представление о счастье.

«Т у з е н б а х. По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!

В е р ш и н и н. Нет.

Т у з е н б а х (*всплеснув руками и смеясь*). Очевидно, мы не понимаем друг друга. Ну, как мне убедить вас?» [С XIII, 146].

Коммуникативная неудача в результате вербализации чувств и повышенная семантическая значимость непроговариваемого четко маркируют эстетические и идеологические установки русской драмы. Слова признаний в полной мере не отражают сложности и интенсивности сильных эмоций и в большей степени направлены на подчинение воли собеседника. Развернутые признания возникают в неблагополучных ситуациях и при отсутствии взаимности. Высокую степень взаимного влечения в большей мере демонстрирует молчание героев. Повышается значимость молчаливого выражения чувств, в котором проявляется ментальная и культурная специфика (такой поворот темы заслуживает отдельного исследования). Для героев, воспитанных в этической системе западной куль-

туры, молчание априори воспринимается негативно (конформист Молчалин как антипод свободомыслящего Чацкого), хотя может сочетаться с элементами романтической позы. Герой западного типа – от Чацкого до Тузенбаха – стремится предельно обозначить словами свое отношение и к обществу, и к каждому его представителю, причем такая плюралистическая тенденция распространяется и на любимого человека. Для героев и героинь, связанных с традиционной русской культурой, важным становится признание возможности и даже необходимости невыразимости сокровенного. Молчание как знак скрытого сложного содержания обретает ценностное наполнение. В эмоциональном контакте и восприятии чувств другой личности именно непроговариваемое становится и сверхэкспрессивной поведенческой формой, и отражением поиска косвенных, невербальных способов репрезентации сокровенных человеческих чувств.

### Литература

- Арутюнова Н. Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 5. М.; Л., 1949.
- Голетиани Л. Принцип понимания при выявлении коммуникативной неудачи // Specimina Philologiae Slavicae. B.125. Slavische Sprachwissenschaft und Interdisziplinaritat. № 5. Munchen, 1999. P. 89-107.
- Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1987.
- Ермакова Е. Н., Земская Е. А. К построению типологии коммуникативных неудач // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. М., 1993. С. 30-64.
- Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996.
- Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 5. М.; Л., 1956.
- Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
- Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951.
- Ползунова М. В. «Объяснение в любви» как сложный речевой жанр: лексика, грамматика, прагматика. Автореф. дисс. ... канд. филологич. наук. Екатеринбург, 2008.
- Прозоров В. В. Прыжок в окно // Литературная учеба. 1994. № 5. С. 71-86.
- Стернин И. А. Введение в речевое воздействие. Воронеж, 2001.
- Хихадзе Л. Д. У истоков русского психологического романа // Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 70-81.
- Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.

В. В. Савельева

### Онейропоэтика пьес А.Чехова: онейрический текст и контекст

*Я просыпаюсь, чтоб заснуть,  
И сплю, чтоб вечно просыпаться.  
К. Батюшков*

1

Онейропоэтика изучает все формы проявления онейрического в художественной литературе и прежде всего целостные онейрические тексты и онейрические мотивы. Эта область сравнительно узкая и может быть рассмотрена в литературоведении как раздел изучения микрообъектов. Понятие онейрический текст употребляется в статье в узком и расширенном смысле. В узком – это вербальное изложение или воссоздание сновидения персонажа. В широком смысле – это весь онейрический комплекс, включающий сновидения, лексемы, отражающие тему сна / пробуждения / бессонницы, и онейрические состояния, которые связаны с введением в речь персонажей представлений об онейрическом времени и «онейрических пространствах», «получающих вид то сновидений, то мечтаний, то миражей, то галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя (утомленность, дремотность, расстройство)» [Фарупо 1980: 263]. В пьесах сами герои рассказывают о своих сновидениях, указывают длительность сна, обстоятельства, предшествующие или сопровождающие его (ночной или дневной это сон; спокойный, глубокий или беспокойный; место сна; описание окружающей обстановки и звукового фона).

Цель этой статьи – рассмотреть роль онейрических текстов и мотивов, включенных в пьесы А. П. Чехова. Все они формируют в пределах произведе-

дения онейрический контекст – вид контекста, ориентированного на иносказательное осмысление онейрических образов и мотивов через соотношенность их с образами художественной реальности. В такой ситуации сами образы реальности испытывают на себе влияние онейрического текста и приобретают иносказательный и миражный смысл. Мы остановимся только на четырех произведениях и рассмотрим их в хронологическом порядке: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», Вишневый сад».

Теоретик и практик психоанализа Р. Джонсон пишет: «Сны никогда не тратят наше время впустую. Если мы постараемся прислушаться к «маленьким» сновидениям, то выясним, что они содержат важные послания» [Джонсон 2010: 56]. Это замечание справедливо и по отношению к литературным снам. Сновидения в драматических произведениях, как правило, невелики по объему. Самым объемным онейрическим текстом у Чехова является введенная в завязку «Чайки» пьеса Тrepлева, которая написана в жанре видения-сна. Видение как самостоятельный жанр был распространен в эпоху средневековья и сохранился в новой литературе. «Видения, несомненно, принадлежат к дидактическим жанрам, ибо цель их – открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию. Формальным признаком, устанавливающим (вместе с означенной целью) природу жанра, является образ ясновидца, т.е. лица, при посредстве коего содержание видения становится известным читателю» [Ярхо 1989: 21]. Для этого онейрического жанра характерно «прилежное» созерцание чудесных и часто потусторонних явлений с целью «не только внешне описать видение», «но и раскрыть перед читателем сам процесс его появления» [Июльская 2000: 65]. Тrepлев как автор своей пьесы выступает в роли такого ясновидца, который хочет воздействовать на зрителей. «О вы, почтенные, старые тени, которые носитеесь в ночную пору над этим озером, *усытите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!*

С о р н. Через двести тысяч лет ничего не будет.

Т р е п л е в. Так вот пусть изобразят нам это ничего.

А р к а д и н а. Пусть. *Мы стим*» [С XIII, 12-13].

Подобно тому, как в декорацию пьесы введена реальная природа, так и реплики зрителей вводят их в поле действия онейрического текста. Перед нами как бы коллективный гипнотический сон, просмотр которого нарушает своей репликой Аркадина («Серой пахнет. Это так нужно?») и прерывает оскорбленный автор («Пьеса кончена! Довольно! Подавай занавес!»). То, что сон-видение обрывается, оставляет его открытым для продолжения и как бы смыкает с явью или направляет в явь. Н. И. Ищук-Фадеева рассматривает пьесу Тrepлева как мистерию, пророческое сновидение и сближает с обрядом, «который не состоялся, ибо был прерван профанами в изначальном значении слова, т.е. непосвященными» [Ищук-Фадеева 2001: 227].

Чехов использует прием театра в театре иначе, чем Шекспир в «Гамлете». Там актеры иллюстрировали предшествующие события, а представление было приурочено к кульминации трагедии. В «Чайке» пьеса Тrepлева становится фоном для последующих событий, время действия которых как бы несколько приближает указанную в далекой временной перспективе дату «через двести тысяч лет». С точки зрения онейрического хронотопа последующая за прерванным онейрическим текстом явь оказывается тоже включенной в текст пьесы. То есть сон-пьеса Тrepлева может быть интерпретирована не только как текст в тексте, но и как текст о тексте. Второе тем более важно, потому что инерция движения онейрической ауры пьесы не замедляется, а наоборот нарастает. Так, пьесу Тrepлева обсуждают; своим упоминанием о «мировой душе» ее вводит в четвертом действии Дорн; слова прощального монолога Тrepлева, обращенные к Нине, звучат как автоцитаты; а Нина повторяет начало своего монолога, неожиданно обрывая его: «На лугу уже *не просыпаются* с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах...» (*Обнимает порывисто Тrepлева и убегает в стеклянную дверь.*)» [С XIII, 59].

Получается, что персонажи пьесы, по-своему пережившие это видение, продолжают ощущать свою связь с ним, подчиняться ему или дистанцироваться. При этом персонажей условно можно разделить на три группы: 1) ощущающие связь с мировой душой; 2) иронизирующие над ней и тем самым указывающие на свою связь с «отцом вечной материи»; 3) спящие. К последним принадлежит неоднократно засыпающий по ходу действия Сорин. Уже в первом действии он говорит: «Вчера лег в десять и сегодня утром проснулся в девять с таким чувством, как будто от долгого сна у меня мозг прилип к черепу и все такое. (*Смеется.*) А после обеда нечаянно опять уснул, и теперь я весь разбит, испытываю кошмар, в конце концов...» [С XIII, 6].

Дорн занимает промежуточное положение: он материалист, ощущающий тоску по мировой душе. Он «сильно чувствует» образы Тrepлева и переживает гипноз состояния «мировой души» в Генуе: «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» [С XIII, 49]. Сам себе Дорн говорит: «Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки» [С XIII, 18]. Тrepлеву Дорн признается: «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].

К неспящим материалистам принадлежат Аркадина, Тригорин, Шамраев. Они отвоевали свое место в жизни и цепко держатся за него. Полина Андреевна с ее антипатией к Нине, бытовыми репликами в адрес Дорна («Становится сыро. Вернитесь, наденьте калоши» [С XIII, 11]; «Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь» [С XIII, 14]), Маши и Треплева тоже ближе к материалистам. Их сила в том, что они могут препятствовать носителям частицы мировой души. Аркадина сама не хочет погрузиться в сон, так как слишком занята внешней жизнью. Она не только прерывает действие пьесы, но неоднократно прерывает сон Сорина (тормошит и будит его), не дает насладиться сном любви Тригорину. Аркадина подавляет сына и Нину. Тригорин ломает судьбу Нины и неприятно удивлен интересом читателей к прозе Треплева. Если распространять инерцию онейрического текста на сюжет пьесы, то её развязка – это временная победа сторонников материального.

Сравним ремарку и последнюю реплику пьесы Треплева и фрагменты финала «Чайки». «Пауза; на фоне озера показываются *две красных точки*. «Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные, багровые глаза...» [С XIII, 14]. «Аркадина. *Красное вино* и пиво для Бориса Алексеевича ставьте сюда, на стол. Мы будем играть и пить». «Шамраев (*подводит Тригорина к шкапу*). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (*Достаёт из шкапа чучело чайки.*) Ваш заказ. Тригорин (*глядя на чайку*). Не помню! (*Подумав.*) Не помню!» [С XIII, 60]. Красное вино напоминает о приближающемся дьяволе, а чучело чайки оттесняет живую душу Нины. Выстрел символизирует, что еще одна жизнь, «свершив печальный круг, угасла» [С XIII, 13]. Получается, что действительность доигрывает онейрический сюжет пьесы Треплева. Установление таких связей онейрического текста со всем текстом назовем *процессом разгерметизации*.

Обосновывая «перспективную функцию» сновидений и противопоставляя её «компенсаторной», К. Юнг выделяет и особый вид сновидений, которые тоже называет «перспективными». «Было бы неправильно называть их пророческими, ибо они, собственно говоря, являются пророческими в той же степени, что и медицинский диагноз или прогноз погоды. Речь идет всего лишь о предварительном (антиципационном) комбинировании вероятностей, которое, конечно, в некоторых случаях согласуется с действительным положением вещей, однако вовсе не обязательно должно совпадать с ним во всех деталях» [Юнг 2008: 289]. К. Юнг предостерегает от переоценки перспективной функции сновидений, но для писателя, мысленно моделирующего связи онейрического текста с текстом произведения, выстраивание таких связей очень важно.

Онейрический текст герметичен, а значит ему необходима интерпретация. «Интерпретация, как бы случайна или абстрактна она ни была, есть нечто, требуемое образу как необходимый, хотя и подвижный компонент его открытой смысловой структуры, как подтверждение его способности все вбирать и все объяснять, ничем до конца не объясняясь» [Эпштейн 1987: 255]. В процессе разгерметизации онейрических образов всегда возникает необходимость их соотнесения с образами яви и выявление той коррекции, трансформации, сгущения или искажения, которым они подвергаются. Интерпретируя онейрический текст, филолог движется по герменевтическому кругу: от целого к отдельным фрагментам сна, а потом от этих отдельных фрагментов к целому.

Разгерметизация онейрического текста может происходить и за счет восстановления его внешних, интертекстовых связей. С. Г. Бочаров называет пьесу Треплева «ультрафилософским текстом», который «пародийно перегружен обрывками всяческой мировой философии». «Древняя мировая душа и вслед за ней мировая воля, т.е. Шеллинг и Шопенгауэр» [Бочаров 2007: 329]. И далее С. Г. Бочаров пишет: «Откуда к Треплев-Чехову пришла мировая душа – философские, так сказать, источники? Вряд ли это такие первоисточники, как Платон или Шеллинг» [Бочаров 2007: 331]. А почему бы и нет? Конечно, антропоморфный образ Мировой души связан с философско-поэтическими традициями произведений Шеллинга и немецкого романтизма. Речь идет и о стихотворениях Гёте «Душа мира» и Ф. Шлегеля «Мировая душа» Шеллинга, которые созданы под влиянием трактата Ф. Шеллинга «О мировой душе» (1787) (полное название «О мировой душе. Гипотеза высшей физики для объяснения всеобщего организма, или Разработка первых основоположений натурфилософии на основе начал тяжести и света»). В этой работе, которая принесла Шеллингу мировую известность, утверждается связь «*неорганической и органической природы*» [Шеллинг 1987: 92 – здесь и далее курсив Ф.Ш.], «*всеобщее тождество материи*» [Шеллинг 1987: 101]. Явление возникновения жизни связано у Шеллинга с процессом «*индивидуализирования материи*» [Шеллинг 1987: 124]. Философ утверждает, что «*даже мертвое в природе не мертво само по себе, а есть лишь угасшая жизнь*», а «*причина жизни должна была бы существовать раньше материи*» [Шеллинг 1987: 125]. Так Шеллинг выходит к понятию «мировая душа»: «Поскольку это начало поддерживает непрерывность в неорганической и органической природе и связывает всю природу во всеобщий организм, мы вновь узнаем в нем ту сущность, которую древняя философия, прозревая, приветствовала в качестве *общей души природы*» [Шеллинг 1987: 181]. «Картина, воссозданная Гете, сродни шеллинговской. Мироздание объято идеей вечного круговорота, где все сущее гибнет, чтобы вновь возродиться, приняв новый, более совершенный облик» [Семенова 2013: 106]. Именно этот пафос веры в возрождения «угасшей жизни», на наш взгляд,

присущ не только пьесе Треплева, но и писателю Чехову, пусть не через «длинный ряд тысячелетий», а через сто, двести лет.

Онейрический контекст расширяется в процессе соотнесенности в «Чайке» онейрического и реального, что придает пьесе неожиданное иносказательное прочтение и позволяет рассмотреть ее как изотерическую философему. В ее формировании участвуют и короткие персонажные онейрические тексты. Треплев кладет убитую чайку к ногам Нины, признается, что сжег пьесу, и произносит: «Ваше охлаждение *страшно*, невероятно, *точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю*» [С XIII, 27]. Ранее мотив «страшно» неоднократно повторялся в монологе мировой души. Так, несмотря на то, что пьеса сожжена, её энергетика продолжает распространяться на отношения между персонажами. В сцене последнего свидания с Ниной Треплев тоже повторяет слова монолога («я одинок», «мне холодно») и озвучивает свои онейрические переживания-видения: «Куда бы я ни смотрел, всюду мне *представляется* ваше лицо, эта ласковая улыбка, которая светила мне в лучшие годы моей жизни...» [С XIII, 57]. Нина, испытывая душевные муки раскаяния, открывает Треплеву свои сны: «Мне *каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете*. Если бы вы знали! С самого приезда я все ходила тут... около озера» [С XIII, 56]. Сны, в которых она смотрит на себя глазами Треплева, который ее не узнает, фиксируют непоправимые перемены, происшедшие в ней, комплекс вины и неуверенность в себе.

И Тригорин, и Треплев оба тянутся к Нине, как к «мировой душе». Тригорин размышляет: «Отчего в этом призыве чистой души послышалась мне печаль и мое сердце так болезненно сжалось?..». Он открывает свой порыв Аркадиной: «Иногда люди *спят на ходу, так вот я говорю с тобою, а сам будто сплю и вижу ее во сне*... Мною овладели сладкие, дивные мечты...». Тригорин хочет погрузиться в мир грёз («Любовь юная, прелестная, поэтическая, уносящая в мир грёз, – на земле только она одна может дать счастье! Такой любви я не испытал еще... В молодости было некогда, я обивал пороги редакций, боролся с нуждой... Теперь вот она, эта любовь, пришла наконец, манит...» [С XIII, 41]); а Треплев говорит Нине о себе: «Я все еще ношусь в хаосе грёз и образов» [С XIII, 59]. Оба персонажа хотят овладеть её душой, и оба причиняют ей боль. Обоим душа Нины нужна, чтобы одухотворить их творчество. Тригорин и Треплев – образы-двойники. Оба писатели. Треплев убивает чайку, Тригорин подхватывает сюжет и заказывает чучело. Тригорин – рыбак и неоднократно признается, как он любит удить рыбу. В теории символов рыба в воде отождествляется с птицей в воздухе. Рыбы и птица – символы духовности и души. Рыбак и охотник в эзотерике – это ловцы душ. Тригорин одновременно – ловец сюжетов, фраз, образов. В статье японского исследователя Тэрухиро Сасаки «Охотник и рыбак в чеховской “Чайке”» разграничиваются взгляды

рыбака Тригорина и охотника Треплева на природу как способ представить «два противоположных аспекта творческой позиции русской художественной литературы»: пассивное, наблюдательное и воинственное, активное [Сасаки 2001: 249; 250]. В этом столкновении побеждает Тригорин.

Нина как чайка занимает в этом ряду особое место: ведь чайка ловит рыбу, сама являясь объектом охоты. Изображая мировую душу в пьесе Треплева, она произносит: «От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет, лишь когда мало-помалу, через длинный ряд тысячелетий и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль...» [С XIII, 14]. Нина, она же чайка и мировая душа, выстояла в борьбе с Тригориним, который подавлял ее («все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом» [С XIII, 58]), и теперь она говорит о себе: «А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы...» [С XIII, 58]. Треплев же обречен и наказан как вероотступник по трем причинам: во-первых, когда он прервал гипнотическое действие своей пьесы; во-вторых, когда сжег ее текст; в-третьих, когда совершил убийство птицы-души.

Театральные критики отмечают, что «монолог Мировой души оказывается объектом режиссерских раздумий и экспериментов, неиссякаемым источником фантазии постановщиков, черпающих из него неожиданные ассоциации и психологические повороты, определяющие своеобразие интерпретаций “Чайки” в целом» [Давтян 1998: 299-300]. Л. Давтян пишет о том, что «магия сна в призыве Треплева» сказалась, например, в трактовке пьесы М. Захаровым: «его “Чайка” окольцована текстом треплевской пьесы» [Давтян 1998: 301].

## 2

В пьесе «Дядя Ваня» онейрические мотивы увязаны с глаголом «спать» и образованными от него словоформами. Уже в начале пьесы появление Войницкого сопровождается ремаркой: «выспался после завтрака и имеет помятый вид» [С XIII, 64]. Он произносит: «С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... не здорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я *сплю, ем, пью*... Нехорошо!» [С XIII, 64, 66]. Ему вторит нянька: «Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки? Чаю! Буди для него

народ, ставь самовар... Порядки!» [С XIII, 66]. Но не только профессор виноват в бессоннице Войницкого, потому что сам он признается: «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].

Из реплик персонажей становится ясно, что образ жизни обитателей дома нарушен с приездом профессора и его жены. Время сна сдвинуто: поздно ложатся, не спят ночью, спят утром и досыпают днем. Второе действие посвящено бессонной ночи Серебрякова, его жены и остальных. Даже Астрова беспокоили, и он приехал. Войницкий говорит Елене Андреевне: «Вот уже третью ночь не сплю» [С XIII, 79]. Серебряков рассказывает жене свой нелепый сон. «Я сейчас задремал и мне снилось, будто у меня левая нога чужая. Проснулся от мучительной боли» [С XIII, 75]. И тут же просит ее поискать утром в библиотеке Батюшкова. Случайно ли это?

Чтение Войницким двух строк из сатиры И. Дмитриева «Чужой толк» в первом действии и теперь упоминание Батюшкова позволяет предположить, что поэзия тоже входит в круг исследований профессора Серебрякова, а появление имени этого поэта не случайно. Во-первых, закон ассоциаций извлекает из памяти читателя знания о несчастной судьбе Батюшкова, его страданиях и основных лирических темах его творчества. Вольно или невольно это как-то эстетизирует и облагораживает образ мнимых невыносимых страданий Серебрякова и его рассуждения о старости. Вместе с именем Батюшкова в интертекст пьесы входят темы безжалостного времени (см. поздние стихи поэта «Ты знаешь, что изрек...»), красоты и гармонии сна (эссе «Похвальное слово сну»). В подзаголовке пьесы вынесено «сцены из деревенской жизни». Поэтому эстетизированные антологические мотивы поэзии Батюшкова, мотивы культа естественной природы в его переложениях Гесиода и Горация, любовь к пенатам и ларам, тема дружбы образуют теневой контраст с этими же заземленными мотивами в пьесе Чехова. Возникает двойной конфликт несовместимости: чувства профессора, всю жизнь посвятившего искусству, оскорблены непоэтической реальностью, с которой он столкнулся; а бытовой облик капризного себялюбца глубоко разочаровал и тем самым оскорбил чувства так преданных ему ранее деревенских жителей.

Сон Серебрякова существовал и в тексте комедии «Леший», но там его медицинская симптоматика была подкреплена репликой Серебрякова в четвертом действии: «Левая нога болит в ступне... Ревматизм, должно быть» [С XII, 197]. В «Дяде Ване» эти физиологические причины сновидения приглушены: до сновидения жена вскользь упоминает, что муж «жаловался на боли в ногах» [С XIII, 69]. В речи Елены Андреевны о Лешем встречается характеристика «уж *снится* ему счастье человечества» [С XII, 160], которая в «Дяде Ване» изменена: «уже *мерещится* ему счастье человечества» [С XIII, 88]. Видимо, с глаголом «снит-

ся» у Чехова связан прямой, а не переносный смысл, а глагол «мерещится» точнее передает мнение героини об иллюзорности мечтаний Астрова.

Конфликт, вызванный несовместимостью двух жизненных ритмов: ночного ритма жизни профессора и регламентированного деревенского ритма жизни Войницкого и Сони – обостряет социально-психологический конфликт пьесы. Серебрякову тоже тяжело в деревне: «С нездоровьем еще можно мириться, куда ни шло, но чего я не могу переварить, так это строя деревенской жизни. У меня такое чувство, как будто я с земли свалился на какую-то чужую планету» [С XIII, 98]. Семья профессора эгоистически нарушает время сна других и тем самым выводит их из равновесия. Это порождает истерики, срывы и толкает на убийство. «Дядя Ваня» – это своеобразный парафраз рассказа «Спать хочется», в котором врач Чехов представил, как действует на девочку ситуация нарушения ночного сна. Сравнение «Дяди Вани» с комедией «Леший» позволяет увидеть, что онейрических мотивов в поздней пьесе значительно больше и особенно ими насыщена речь Войницкого. В третьем действии противостояние достигает кульминации. Войницкий обвиняет профессора уже во всех своих бессонных ночах: «Ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!» [С XIII, 102]. Ему вторит Соня: «Вспомни, когда ты был помоложе, дядя Ваня и бабушка по ночам переводили для тебя книги, переписывали твои бумаги... все ночи, все ночи!» [С XIII, 103]. Даже Елена Андреевна говорит сама себе: «Я понимаю эту бедную девочку. Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что *едят, пьют, спят* <...> Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших *сонных* физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете...» [С XIII, 93]. Этот монолог выделяет эту героиню среди других персонажей. Всех возбуждает ее красота, а она рвется из этого сонного царства.

В подтексте «Дяди Вани» различимы мотивы внутреннего протеста персонажей против обломовского сна. В «Лешем» Войницкий упрекает Елену Андреевну («идет и от лени шатается») и далее говорит: «Апатия, Обломов, вахлак...» [С XII, 165]. В «Дяде Ване» Астров (этот чеховский Штольц) скажет Соне о жене профессора: «Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только *ест, спит, гуляет* <...> У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие...» [С XIII, 83].

В четвертом действии профессор собирается уезжать, и деревенская жизнь возвращается к привычному ритму. Марина говорит: «Опять заживем, как было, по-старому. Утром в восьмом часу чай, в первом часу обед, вечером – ужинать садиться; все своим порядком, как у людей...» [С XIII, 106]. Но возвращение к прерванному ритму трудно, да и Войницкий более озабочен теперь не сном, а пробуждением: «*Проснуться бы* в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить



ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (*Плачет.*) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...» [С XIII, 107-108]. И тогда Астров жестко обрывает его мечты о новой жизни и напоминает о перспективе посмертных видений: «У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем *почивать* в своих гробах, то нас *посетят видения*, быть может, даже приятные» [С XIII, 108]. Скрытые реминисценции указывают на монолог Гамлета. «В 1880-1890-е годы “Гамлет” читался и перечитывался Чеховым по двум переводам: Н. Полевого и А. Кронеберга» [Головачева 2005: 242]. Приведем фрагмент в переводе А. Кронеберга:

Окончить жизнь – уснуть,  
Не более! И знать, что этот сон  
Окончит грусть и тысячи ударов, –  
Удел живых. Такой конец достоин  
Желаний жарких. Умереть? уснуть?  
Но если *сон виденья посетят*?  
Что за мечты на смертный сон слетят,  
Когда стяхнем мы суету земную? [Шекспир 1985: 267]

Глагол «почивать» в речи Астрова – одновременно синоним глаголов «спать» и «умереть». В последнем монологе Сони эти мотивы оживут вновь. Она будет говорить о том, что «там за гробом» «отдохнем». И далее четырежды повторит, как бы гипнотически внушая себе и Войницкому: «Мы отдохнем!» [С XIII, 115-116]. «Отдохнуть» – это другой одновременный синоним глаголов «умереть» и «спать», он тоже указывает и на смерть и на сон, но на сон сладкий, такой, каким его представляет герой в эссе К. Батюшкова: «*Сладостное* усыпление, истинный дар небес, оставшийся на дне сосуда неосторожной Пандоры! ты вместе с надеждою, твоею сестрою, украшаешь жизнь волшебными мечтами!.. Ах! сон есть свидетель и порука совести нашей! Сон, надежда и добрая совесть, как три Хариты, неразлучны: они суть братья и сестры одного семейства» [Батюшков 1986: 281]. Соня говорит языком поэтических образов романтиков и символистов о том, что они «услышат ангелов» (ср. в стихотворении М. Лермонтова «Ангел» (1831): «По небу полуночи ангел летел / И тихую песню он пел»), увидят «все небо в алмазах» (ср. в стихотворении В. Брюсова «Ангел бледный» (1986): «Звезд вечерние алмазы / Над тобой горят светлее») и их жизнь станет «тихою, нежною, *сладкою*, как ласка». В подтексте этих слов оживает фразеологизм «сладкий сон», ведь именно он подразумевается в русских сказках при ответе на вопрос «Что слаще всего?». В стихотворении Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» тоже передана мечта о жизни во сне после смерти:

Но не тем холодным сном могилы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;  
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне *сладкий* голос пел... [Лермонтов 1969: 342]

В последнем диалоге с Войницким Астров несколько раз предлагает тому отдать взятую из дорожной аптеки баночку с морфием. «Ты взял у меня из дорожной аптеки баночку с морфием». «Софья Александровна, ваш дядя утащил из моей аптеки баночку с морфием и не отдает». «Дядя Ваня, ты взял морфий?» [С XIII, 108-109]. В общем онейрическом подтексте морфий ассоциативно соединяет мотивы смерти и сладкого сна. Ему противопоставлен Соней другой мотив – «работать», то есть жить и терпеть.

### 3

В драме «Три сестры» в речи персонажей возникают глаголы состояния, которые передают два момента онейрического времени: проснуться / проснулась / проснусь – спать / сплю / спят / спи. Второй глагол явно доминирует, даже Наташа все время беспокоится, что Бобик беспокойно спит или что его разбудят. Первый глагол встречается реже, но его сопровождают явно позитивные, динамичные настроения. Особенно ощущается это в начале драмы. Ольга говорит: «Сегодня утром *проснулась*, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» [С XIII, 119]. В финале старуха Анфиса, радуясь тому, что у нее теперь есть своя комната в казенной квартире, произносит: «Проснусь ночью и – о господи, мать божия, счастливей меня человека нету!» [С XIII, 183]. В рамках этих двух пробуждений (пробуждения с мечтой и надеждой и пробуждение старческое) заключена вся драматическая динамика онейрического контекста сюжета пьесы.

Третье действие, в котором описывается пожар и время действия три часа ночи, – самое бессонное. Именно в него включены реплики, осуждающие сон. Пьяный Чебутыкин говорит о себе: «Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я *хожу, ем, сплю*» [С XIII, 160]. В монолог Вершинина о будущем входит реплика о настоящем: «Точно спят все» [С XIII, 163]. Это осуждение спящих подхватит Андрей в четвертом действии: «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, кото-

рый возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только *едят, пьют, спят*, потом умирают... рождаются другие и тоже *едят, пьют, спят* и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...». И продолжает: «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просто; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои станем свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, *от сна после обеда...*» [С XIII, 182]. «Сон после обеда» – это странная нелепость в мире Чехова. Родэ в третьем действии сообщает: «Я сегодня нарочно выпался после обеда, думал что всю ночь буду танцевать» [С XIII, 153]. В черновой редакции пьесы был фрагмент речи Андрея, который начинался с фразы: «Теперь каждую ночь я *просыпаюсь* и думаю...» / «каждую ночь под утро я *просыпаюсь* и думаю, думаю...» [С XIII, 303]. В окончательном тексте этой фразы нет. Автор статьи «“Отчего я не сплю по ночам?”» (мотив бессонницы в прозе А. П. Чехова) обращает внимание на то, что способность героя спать спокойно или не спать в прозе Чехова «является своеобразным барометром душевного состояния героя» [Шехватова 2001: 160]. То, что Чехов убрал из окончательного текста пьесы мотив бессонницы Андрея, говорит о понижении позитивной динамики образа.

Переполюх, вызванный пожаром, и бессонная ночь возбуждают всех, но эта мажорная вспышка жизни завершается всеобщим призывом уснуть. Тузенбах говорит: «Ложитесь спать, уж светает... начинается утро...» [С XIII, 165]. Ирина говорит мужу Маши: «Она утомилась. Дал бы ей отдохнуть, Федя» [С XIII, 165]. И тот соглашается: «Ты устала, отдохни с полчаса, а я там посижу, подожду. Спи...» [С XIII, 166]. После вспышки откровений сестры тоже тушат эмоции брата Андрея. «М а ш а. (*Идет за ширму, целует Ирину.*) Спи покойно... Прощай, Андрей. Уходи, они утомлены... завтра объяснишься...». «О л ь г а. В самом деле, Андрюша, отложим до завтра... (*Идет к себе за ширму.*) Спать пора» [С XIII, 170]. Персонажи как бы прячут свои нерешенные проблемы в сон и одновременно сами прячутся в сон. Пока полыхает зарево пожара (ремарка «В открытую дверь видно окно, красное от зарева»), перегорают чувства, мечты, надежды.

Эпизоды персонажных сновидений введены в онейрическое время только в первом действии. Эти три группы повторяющихся снов поэтичны и соседствуют с мечтой. Онейрические тексты не развернуты, кратки. Сновидения не рассказываются собеседнику, а только упоминаются и тематически означиваются. Андрей признается глуховатому Фералонту: «Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому *снился каждую ночь*, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!» [С

XIII, 141]. Вершинин говорит Маше: «Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые *мне снятся...*» [С XIII, 143]. Ирина: «Господи боже мой, мне Москва *снился каждую ночь*, я совсем как помешанная. (*Смеется.*)» [С XIII, 145].

#### 4

В пьесе «Вишневый сад» нет сновидений, но мотивы «проснуться», «спать / сплю», «как во сне» / «точно во сне» появляются в ней неоднократно. Первое действие начинается с пробуждения Лопахина, который хотел ехать встречать Раневскую и проспал. «Нарочно приехал сюда, чтобы на станции встретить, и вдруг проспал... Сидя уснул. Досада... Хоть бы ты меня разбудила» [С XIII, 197]. Этот здоровый сон, неожиданно сморивший деятельного Лопахина, контрастно соотнесен со всеми бессонными нервными эпизодами первого действия. Но монолог Лопахина завершает фраза, содержащая негативную самооценку и позволяющая взглянуть на его сон и с другой стороны. Это мужицкий сон прагматичного человека: «Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» [С XIII, 198]. Выявлению комического подтекста способствует следующая за монологом Лопахина реплика Дуняши: «А собаки всю ночь не спали, чувят, что хозяева едут» [С XIII, 198]<sup>1</sup>. В начале пьесы есть и второй проспавший персонаж – это Петя, о котором Дуняша говорит: «В бане спят, там и живут. Боюсь, говорят, стеснить. (*Взглянув на свои карманные часы.*) Надо бы их разбудить, да Варвара Михайловна не велела. Ты, говорит, его не буди» [С XIII, 200].

Неспавшие приехавшие и встречавшие в первом действии чеховской пьесы очень чувствительны, восприимчивы и беспокойны. Более всех возбуждена Аня. «Я не спала в дороге четыре ночи...» «Завтра утром встану, побегу в сад... О, если бы я могла уснуть! Я не спала всю дорогу, томило меня беспокойство» [С XIII, 200]. «Я спать пойду. Спокойной ночи, мама» [С XIII, 203]. Аня идет лечь, но вскоре опять возвращается: «Не спится. Не могу» [С XIII, 212]. В конце действия засыпающую на ходу Аню уводит со сцены В а р я. «Заснула!.. (*Берет Аню под руку.*) Пойдем в постельку... Пойдем!.. (*Ведет ее.*) Душечка моя уснула! Пойдем... *Идут. Далеко за садом пастух играет на свирели. Трофимов идет через сцену и, увидев Варю и Аню, останавливается.* Тсс... Она спит... спит... Пойдем, родная. А н я (*тихо, в полусне*). Я так устала... все колокольчики... Дядя... милый... и мама и дядя...» [С XIII, 214]. Эта сентиментальная сцена засыпания на фоне пастушеской свирели представлена как последняя картинка барской идиллии, в которой еще пребывает все семейство.

<sup>1</sup> В онейрический контекст «Чайки» тоже введен кинологический мотив, который формирует инносказательный подтекст. Сорин просит Машу передать отцу, чтобы тот «распорядился отвязать собаку, а то она воет». «Сестра опять всю ночь не спала» [С XIII, 6]. Лай / вой бессонных собак в обеих пьесах – это отклик на происходящие и последующие события в мире людей.

Раневская тоже погружена в воспоминания, которые похожи на грёзы наяву. «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я как маленькая...» [С XIII, 199]. «Мне хочется прыгать, размахивать руками. (Закрывает лицо руками.) А вдруг я сплю! Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала» [С XIII, 204]. «В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.)» «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости.) Это она» [С XIII, 210]. Гаев вторит сестре: «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...» [С XIII, 203]. Сад связан не только с материнским, но и с «отцовским началом» [Резниченко 2011: 200]. В финале пьесы Гаев, покидая дом детства и вишневый сад, произносит: «Помню, когда мне было шесть лет, в Троицын день я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в церковь...» [С XIII, 252].

С помощью онейрических мотивов достигается ситуация удвоения реальности и усиления ее неопределенности, как в драме П. Кальдерона «Жизнь есть сон», которая была известна Чехову в переводе К. Бальмонта. Так Варя признается Ане: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон...» [С XIII, 201]. В черновиках пьесы этот мотив был усилен: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, и у него самого такой вид, будто вот-вот сию минуточку сделает предложение, а на самом деле ничего нет, всё как сон, беспокойный, нехороший сон... Иной раз даже страшно становится...» [С XIII, 321-322].

Персонажи неоднократно обращаются друг к другу с предложением спать. «Любовь Андреевна (целует брата, потом Варю). Ну, идите спать... Постарел и ты, Леонид» [С XIII, 211]. «Значит, теперь спать...», – вторит ей Пищик [С XIII, 211]. «Когда же спать?» – укоризненно говорит Гаеву Фирс. И Гаев заключает: «Сейчас, сейчас. Ты уходи Фирс. Я уж, так и быть, сам разденусь. Ну, детки, бай-бай... Подробности завтра, а теперь идите спать» [С XIII, 213]. На этом онейрическом фоне символически выделяется завершение Лопухина: «Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокоитесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть... Вот мой проект. Прошу внимания!» [С XIII, 205]. Лопухин – не Штольц: он хочет сохранить поэзию этой сонной идиллии, но не прочь и присвоить себе этот мир.

Мотивы романа Гончарова «Обломов» звучат и в третьем действии, когда Раневская говорит Фирсу (этакому постаревшему Захару): «Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать...». Фирс: «Да... (С усмешкой.) Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» [С XIII, 236]. И этот засыпаю-

щий / затихающий в конце пьесы Фирс напоминает о медленном переходе сна в смерть.

Один из гротесковых онейрических эпизодов в пьесе связан с образом Епиходова. Во втором действии намечен любовный треугольник Дуняша – Яша – Епиходов. Известно, что Епиходов делал предложение, и он – третий лишний. Жалуясь на свою судьбу, он говорит: «Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю. Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук... Вот такой. (Показывает обеими руками.)» [С XIII, 216].

Пробуждение и прозрение Епиходова в подтексте соотносится с пробуждением проспавших свой сад и дом владельцев имения. А Лопухин, конечно, буквально не паук, но символически – да. Зададим вопрос: действительно ли все проснулись? В четвертом действии после продажи сада, перед отъездом Раневская скажет: «Нервы мои лучше, это правда. Я сплю хорошо» [С XIII, 247-248]. То есть жизнь-сон, жизнь-мечта, которую ведут Раневская, Гаев, Аня, Петя, продолжается. И они не мешают Лопухину изливать свои восторги и погружаться в свой сон. «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности...» [С XIII, 240]. В контексте пьесы мечты Лопухина о «новой жизни» столь же онейричны, как и мечты Трофимова, который говорит Ане: «Здравствуй, новая жизнь» [С XIII, 253]. Сон Лопухина продолжает воплощаться в жизнь и в последнем действии, когда Пищик отдает ему свой долг. Лопухин (в недоумении пожимает плечами.) Точно во сне... Ты где же взял?» [С XIII, 249]. В общем онейрическом контексте пьесы не случайно звучит и рассказ Лопухина о том, как он весной посеял маку (напомним, что мак – символ бога сна Гипноса и бога сновидений и фантазий Морфея) тысячу десятин и заработал сорок тысяч [С XIII, 244]. Получается, что Лопухин способен подчинять сны реальности, тогда как остальные поглощены их переживанием. Японский исследователь резюмирует еще категоричнее: «Можно предполагать, что «Вишневый сад» куплен деньгами, частью нажитыми на торговле маком. Мак, с точки зрения Лопухина, гораздо выгоднее вишни. Вишню победил мак в этой пьесе» [Сакаки 2004: 175].

В онейрический контекст пьесы включен и помещик Симеон-Пищик. Его речь сопровождают две ремарки. В первом действии: «Храпит, но тотчас же просыпается» [С XIII, 209]. В начале третьего: «Храпит и тотчас же просыпается» [С XIII, 229]. Повтор ремарок не случаен и позволяет отнести Пищика одновременно к персонажам спящим, но и просыпающимся в нужный момент. Мысли о безденежье и необходимость платить проценты по закладным, о кото-

рых он всё время твердит, заставляют его пробуждаться и встряхиваться. Обратим внимание на то, как композиционно ремарки разрывают и тематически выделяют последние фразы речи персонажа.

«П и щ и к. Человек, надо правду говорить... достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит. (*Храпит, но тотчас же просыпается.*) А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне... займы двести сорок рублей... завтра по закладной проценты платить...» [С XIII, 209].

«П и щ и к. Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (*Садится.*) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (*Храпит и тотчас же просыпается.*) Так и я... могу только про деньги...»

Т р о ф и м о в. А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.

П и щ и к. Что ж... лошадь хороший зверь... лошадь продать можно...» [С XIII, 229].

На фоне семьи Раневской и Гаева Пищик – помещик иной судьбы. Они, распрощавшись с родовым гнездом и пережив кратковременное драматическое пробуждение в реальность, естественно погружаются в сон-надежду, но уже порознь. Пищик, на первый взгляд чисто комедийный персонаж, ведёт к иной развязке сюжетную линию своего, говоря иносказательно, вишневого сада. Он по-лошадиному и по-собачьи чувствует ответственность за постоянно упоминаемую «Дашеньку», которую зритель не увидит и о которой никто его не спрашивает. В зооморфном поведении персонажа («попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй») в трех действиях преобладает собачье: он является, чтобы навязчиво выпрашивать деньги у Раневской, Гаева, Лопухина. Даже Трофимов говорит о нем: «Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы перевернуть землю» [С XIII, 230].

Появляясь в четвертом действии, Пищик удивляет всех, как тот конь (по его выражению, лошадь) в сенате. Он явился, чтобы раздать долги. Расплачивается с Раневской, Лопухиным и сообщает, что сдал в аренду на двадцать четыре года участок своего имения англичанам, которые нашли «в земле какую-то белую глину» [С XIII, 249]. Смущенный вестью об отъезде Раневской, он говорит: «Величайшего ума люди... эти англичане... Ничего... Будьте счастливы... Бог поможет вам... Ничего... Всему на этом свете бывает конец... (*Целует руку Любови Андреевны.*) А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту сему... лошадь и скажите: “Был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик...»

царство ему небесное”... Замечательнейшая погода... Да... (*Уходит в сильном смущении, но тотчас же возвращается и говорит в дверях.*) Кланылась вам Дашенька! (*Уходит.*)» [С XIII, 249]. В этой ситуации сравнение с лошадью приобретает двойной смысл: это уже не та лошадь, которая трудится, а *продающаяся лошадь* или *проданная* (напомним его реплику: «лошадь хороший зверь... лошадь продать можно...»).

Так в «Вишневом саду» представлены три пути совмещения онейрической реальности и яви. Первый путь состоит в том, чтобы пребывать в грёзах до последнего гроша, а потом плакать, вспоминать и умирать. Это путь Раневской, Гаева, Ани, Вари. Второй путь – разрушить этот дворянский эстетический сон, а потом строить планы по воплощению мечты о «новой жизни». Это путь Лопухина и Пети Трофимова. Третий путь воплощает в жизнь Пищик – искать способы, которые позволяют поддерживать онейрическое бездействие в новых экономических условиях. Еще до сдачи в аренду участка англичанам он заявлял: «Не теряю никогда надежды. Вот, думаю, уж все пропало, погиб, ан глядь, — железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра... Двести тысяч выиграет Дашенька... у нее билет есть» [С XIII, 209].

\*\*\*

Целенаправленный анализ онейрического компонента в художественном мире чеховских пьес позволяет выделить несколько моментов.

Сравнивая онейрический подтекст четырех пьес, можно говорить об определенной эволюции онейропозитики, которая проявляется в постепенном исключении сновидений, но увеличении онейрических мотивов и онейрических состояний. А. П. Скафтымов называет такой элемент в образах чеховских персонажей «возвышенной атмосферой желаний». «Конкретные формы, в каких выливается и сосредоточивается это желание, у разных лиц разные, у всякого свои» [Скафтымов 1972: 429]. «Индивидуально-конфликтное состояние персонажей Чехова всегда отправляется тоже от какого-либо совершенно конкретного невыполненного или невыполнимого желания» [Скафтымов 1972: 428]. «Когда Нина Заречная стремится быть актрисой, с этим у нее соединяется представление о некоем высшем духовном счастье, какое простым смертным не дается и о котором грезит человек лишь откуда-то издали. Столь же многообразно и далеко зовущую грезу для Прозоровых составляет Москва. Что они получают в Москве, чем и как она наполнит их жизнь, — об этом нет речи» [Скафтымов 1972: 428]. Исследователь не случайно использует такие понятия, как «невыполненное желание», «грёза», которые связаны со снами наяву. В «Вишневом саду» такие онейрические мотивы вызываются воспоминаниями о прошлом (Раневская, Гаев) или связаны с мечтами о будущем (Аня). Ежи Фарино пишет: «Сад, о

котором столько разговоров, о котором столько забот и к которому столько неподдельной любви, цветет за окнами. Но никто из персонажей пьесы в этот сад не входит, да и войти не может. Для них он не столько реальный сад, не столько топографический локус, сколько тот некий идеал, тот «мир» или «символ такого мира», куда они, отрываясь и друг от друга, и от своего земного бытия, ежеминутно устремлены» [Фарино 2004: 119]. Сад похож на сон или образ ускользающего сновидения прошлого.

В онейропозитике Чехова разграничиваются сон и сновидения, при этом ремарки и диалоги о состояниях сна встречаются в тексте пьес чаще. Словоформы от глаголов «спать», «проснуться» входят в речь многих персонажей. Речь может идти о дневном или ночном сне. Глагол «спать» характеризует не только физиологическую потребность. Чеховские персонажи прячут себя и свои проблемы в сон. Синонимами глагола «спать» выступают глаголы «отдохнуть», «почивать», которые тоже декларируют пассивность. Глагол «проснуться» во всех пьесах приобретает не только буквальный, но и переносный смысл (в речи Треплева, Войницкого, Ольги, Ирины, Ани и др.). Повторяющаяся в «Дяде Ване», «Трех сестрах» триада глаголов «едят, пьют и спят» / «ест, спит, гуляет» / «хожу, ем, сплю» в речи персонажей получает явно негативный оценочный смысл.

Сравнительный анализ позволяет утверждать, что семантика мотива «сон» в «Чайке» и в последующих пьесах различается. В «Чайке» он связан с мотивами мечты и видения, а в трех пьесах с темами лени, бытового ритуала, физиологии и смерти.

Онейрический компонент в чеховских пьесах участвует в сюжетообразовании. Так, в сюжеты трех пьес входит описание бессонной ночи. В «Дяде Ване» (второе действие) это обостряет психологическую и социальную несовместимость. В «Трех сестрах» (третье действие) позволяет выплеснуться наружу эмоциям. В первом действии «Вишневого сада» сходятся возбужденные неспавшие приехавшие и встречавшие с проспавшими.

Сновидения, которые рассказывают персонажи, кратки, тематически и образно четко определены, но не развернуты; о них говорится как бы случайно, не в тему разговора. Большинство сновидцев указывают на повторяемость своих снов, что позволяет признать их не случайными. Психологическая функция таких снов несомненна, так как через них проявляется индивидуальная доминанта внутреннего мира каждого образа. В беспокойных снах Нины в «Чайке» отражен комплекс вины и ее беспокойная совесть; в грехах Тригорина и Вершинина – очарование любовью. Сны Андрея подчеркивают бездеятельность, внутренние амбиции и утерянные возможности; сон Серебрякова – возрастную мнительность и эгоизм; сны Ирины – сдерживаемые порывы.

В диалогах персонажей часто переданы состояния, которые относят к онейрическим: описание видений, мечтаний и грёз («точно во сне»; «точно сон»). С

их помощью передаются состояния влюбленности, воспоминания о прошлом и мечты о будущем. На этот компонент в чеховских пьесах часто обращают внимание, но в рамках темы нашей статьи важно включить его в онейропозитику пьес драматурга. В онейрический контекст входят скрытые реминисценции, связанные с онейрическими мотивами из «Гамлета», драмы П. Кальдерона «Жизнь есть сон», романа Гончарова «Обломов», поэзии и прозы Батюшкова, русских и немецких поэтов-романтиков.

В онейропозитике Чехова присутствуют черты реалистической онейрологии (психологизм, физиологизм, медицинская симптоматика) и модернистской (антитеза сна и яви, сближение сна и смерти, иносказательное прочтение мотивов, интерес к измененным состояниям психики).

## Литература

- Бочаров С. Г. Чехов и философия // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 328-343.
- Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005. 304 с.
- Давтян Л. Пьеса Треплева как определяющий импульс в современных театральные интерпретациях «Чайки» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 3. М., 1998. С. 299-310.
- Джонсон Р. А. Сны. Воображение. Внутренняя работа / Пер. с англ. В. Мершавки. М., 2010.
- Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 221-231.
- Июльская Е. Г. «...И сведохся в сон тонок...». Образ тайнозрителя в видениях инока Епифания // Русская речь. 2000. № 6. С. 64-67.
- Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1969.
- Резниченко Н. А. «Какой изумительный сад!» (Мифологема сада в последней пьесе Чехова и ее семантические резонансы в русской литературе XX века) // «Как меня принимали в Харькове» (А. П. Чехов и украинская культура). Киев, 2011. С. 200-227.
- Сасаки Т. Охотник и рыбак в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 249-257.
- Сасаки Т. Мак и вишня в «Вишневом саду» // Век после Чехова. М., 2004. С. 171-178.
- Семенова Г. С. Художественная антропология в литературе западноевропейского романтизма // Гуманитарные и социальные науки. 2013. № 4. С. 103-111.
- Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и ис-

следования о русских классиках. М., 1972.

*Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004.

*Шекспир У.* Гамлет. Избранные переводы. М., 1985.

*Шехватова А.* «Отчего я не сплю по ночам?» (мотив бессонницы в прозе А. П. Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. М., 2001. С. 148-160.

*Эштейн М. Н.* Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252-257.

*Юнг К.* Общие аспекты психологии сновидений // Юнг К. Структура и динамика психического / Пер. с англ. М., 2008.

*Ярхо Б. И.* Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск четвертый. М., 1989. С. 18-57.

*Faruno J.* Введение в литературоведение. Ч. III. Katowice, 1980.

**С. А. Комаров**

### **Скафтымовская версия «Чайки» и «Вишневого сада» в перспективе современного чеховедения**

Версия действия в пьесах Чехова, предложенная в 1940-е годы А. П. Скафтымовым, явилась поворотным пунктом для рефлексии наследия Чехова-драматурга в нашей стране. Однако понимание автора «Чайки» и «Вишневого сада» в качестве первого модерниста в русской литературе позволяет по-новому взглянуть на версию ученого, обозначить в ней еще не проговоренные автором моменты.

Скафтымов по сути предложил членение истории отечественной драмы на классическую и неклассическую. Для него в том, что сегодня именуется классическим вариантом, «вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие» [Скафтымов 1972: 411]. В неклассическом же варианте «главным предметом фиксации» драматурга, согласно саратовскому ученому, будет «область чувств» [Скафтымов 1972: 348], и эту «область чувств» в пьесе он методично выявлял и описывал, говоря о конкретных персонажах.

В условиях 1940-х годов Скафтымов предложил и опробовал действенный понятийный аппарат, пригодный для анализа драматургического целого, в том числе и в его неклассическом варианте: «предмет фиксации», «конфликтное сложение пьесы», «драматическая тема», «основной сюжетный узел», «ход чувств и мыслей», «однородность психологического наполнения», «вводный мотив», «стержневой мотив», «двойная тональность», «идейно-тематический смысл атмосферы», «конфликтное состояние», «круг индивидуально-внутренней сосредоточенности», «перспектива общих разрозненно-сплетающихся бытовых линий», «вырвавшийся лиризм», «двойное звучание», «общее эмоциональное сложение пьесы», «диалогическая ткань», «куски мозаических наложений», «летучие темы», «внешне наложенные куски и отрезки», «внутренние несовпадения лиц», «наложение диалогических клочков», «переломленное высказыва-

ние», «чередование и сочетание интонационных оттенков», «индивидуальная обособленность», «сочетание разнообразных и противоречивых тональностей», «внутренняя закономерность», «сосредоточенность драматического конфликта», «рассеянность центрального драматического эпизода в бытовой перспективе», «внешнетематическая разорванность сцен и диалогов», «пути обнаружения эмоций», «перспектива обобщающих понятий и ожиданий», «элементы окраски», «звуковое сопровождение», «сюжетная скрепленность», «эпизодически несвязанные сцены», «формы диалоговедения», «фабульная канва», «пределы своих заданий», «отправной момент к сложению событий» и др. Очевидно, что данный понятийный аппарат имеет системный характер и что в нем просматриваются следы творческого чтения Скафтымовым работ опоязовцев. Это может стать особыми темами для изучения.

Для ученого, как и для всех его современников-чеховедов времен советской цивилизации 1920-1950-х годов (Ю. Соболев, С. Балухатый, М. Григорьев, В. Ермилов, А. Роскин), автор «Чайки» и «Вишневого сада» однозначно «художник-реалист», имеющий свой «исходный принцип критики действительности» [Скафтымов 1972: 407, 424]. Общая модель действия у Чехова, согласно Скафтымову, такова: «зло у него действует без прямой волевой активности, а лишь как некий произвольный плод жизни (но оно все же зло). Даже в самых отрицательных действующих лицах у него на первый план выступает не их воля, а характер их чувств, какие им свойственны. Не их волей создается действие пьесы. <...> виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы» [Скафтымов 1972: 426-427]. Показательно, что ученый в статье о «Вишневом саду» нигде не упоминает категорию «действие» и только во второй статье о «принципах построения» пьес Чехова начинает ею пользоваться. При этом «действие» им понимается весьма расширительно: как общая оформленность авторской мысли в художественное целое.

В аналитической версии чеховской драмы, предлагаемой Скафтымовым, определяющую роль играют два понятия: воля / безволие, ход переживаний и чувств, то есть представление. Очевидно, что оба эти понятия отсылают нас к Шопенгауэру, к его работе «Мир как воля и представление». О Шопенгауэре ученый пишет в связи с повестью Чехова «Палата № 6». В частности, он убежден в неблизости Чехову мирозерцания немецкого философа, в направленности его повестей начала 1890-х годов «против антидемократических настроений, подерживаемых интеллектуально-гедонистическими теориями Шопенгауэра и Ренана» [Скафтымов 1972: 403], против «круга интеллигентского обывательства, где ходячие в ту пору “Афоризмы” Шопенгауэра использовались для оправдания моральной лени и бегства от борьбы» [Скафтымов 1972: 387]. При этом «самого Шопенгауэра во всей его философской системе» Скафтымов выводит

из-под чеховского удара, чеховской «полемики» [Скафтымов 1972: 387], то есть писатель, на взгляд ученого, не столько именно его имел в виду, сколько читателей философа.

Как ни парадоксально, но общая модель построения чеховских пьес по Скафтымову типологически близка шопенгауэровскому взгляду на мир и человека. Мир от человека как некая внеположенная сила отделен, но довлеет над человеческими судьбами, в версии философа – это пессимизм, в версии саратовского филолога – это чеховская минорность и грусть. Люди замкнуты в своем одиноком представлении о мире, то есть, по Скафтымову, живут каждый особым индивидуальным ходом переживаний и чувств, центральной для каждого из них является проблема воли: недостаток воли реализуется через драматизм или комизм изображения персонажей. С этим, по-видимому, связан и пафос ученого относительно жесткого разделения философии Шопенгауэра и его апологетов в русском обществе, как бы упрощающих и снижающих идеи немецкого мыслителя.

Вместе с тем, как мы уже сказали, Чехов уходит из-под влияния Шопенгауэра, жизнь его идей – это якобы только тема для чеховского творчества. В этом плане достаточно интересными представляются характеристики героя и действия в пьесах Чехова, данные в работе Ю. В. Шатина: «Действующие лица пьес Чехова суть ожившие идеи, а не личности, поскольку в них нет ни проспекции, ни ретроспекции, а лишь константы. Неправда, что в пьесах Чехова нет действия, его не меньше, чем в любой дочеховской драме, но там это действие вело к изменению характера, здесь – все остается неизменным...»; «Феномен воли – главный двигатель действия в пьесах Чехова, воля как вещь-в-себе – главный режиссер его драматургических творений» [Шатин 2008: 259]. В качестве «ключевых слов» связи философии Шопенгауэра с «драматургическим кодом Чехова» Ю. В. Шатин предлагает отрывок из письма автора «Чайки» к Е. М. Шавровой-Юост (ноябрь 1895 г.): «Пишу пьесу для московского Малого театра. Желаю Вам счастья и побольше охоты читать Шопенгауэра и бывать в театрах. Нужно стараться, чтобы жизнь была интересна» (П VI, 93) [Шатин 2008: 263].

В последние десятилетия в учебной «продвинутой» литературе при разговоре о наследии А. П. Чехова «готовности» и опасности, заложенные в скафтымовской версии замкнутости и слабости человеческой воли, в снятии борьбы представленных в последней пьесе драматурга сил, проявили себя в полном объеме и развитии. Так, согласно В. И. Тюпа, «“Вишневый сад”, например, представляет картину того, как на смену Раневским приходят Лопухины, а могут прийти еще и Трофимовы. Но позитивна или негативна эта историческая перспектива, из текста комедии заключить невозможно: ценностное завершение развернутой автором ситуации оставляется за режиссером и исполнителем» [Тюпа 2009: 104]. Если в данном случае драматургу отказано в определенном ценностном

завершении эстетического целого, что, как мы понимаем, прямо противоречит «эстетике словесного творчества» М. М. Бахтина, то в другом случае предлагается весьма жесткая однозначная модель так сказать «пессимистического» типа: «... в “Вишневом саду” показаны легкомысленные, растерянные, плохо отдающие себе отчет в том, что происходит, и в том, что они делают, похожие на детей люди. Эти люди изображены на фоне громадного и неумолимого, всепожирающего времени, они претендуют на то, чтобы быть хозяевами этого мира, переделывать его согласно своим представлениям. Эти претензии смешны, они основной источник комического в пьесе» [Долженков 2001: 584]. Подчеркнем, что обе эти позиции адресованы студентам в качестве итоговой мысли отечественной науки о Чехове, в качестве видения чеховского послания XXI веку.

Теперь о «главном предмете фиксации» у Чехова, то есть об «области чувств». Напомним ряд высказываний Скафтымова о персонажах «Вишневого сада» – Варе, Лопахине, Трофимове, где психологизм трактовки однозначно доминирует: «Над нею смеются... (“Охмелия, иди в монастырь”»)» [Скафтымов 1972: 354]; «Они нравятся друг другу, но остающаяся между ними неслаженность мешает прямому обращению, и чувства прикрываются подшучиванием (“Ме-е”, “Охмелия, иди в монастырь”) и внешней показной неприязнью...» [Скафтымов 1972: 364]; «он напрасно надеется методами своего купеческого строительства построить счастливую жизнь. Такие планы – это лишь пустое мечтательство, “размахивание руками”» [Скафтымов 1972: 372]; «и критика действительности в словах Трофимова, и его призывы к лучшему будущему всюду даны в чертах явного авторского сочувствия» [Скафтымов 1972: 374].

Первое, что должно насторожить читателя, сообщение Дуняши о Трофимове: «В бане спят, там и живут» [С XIII, 200]. Баня – место, где водится нечистый, герой же может спать в этом месте, чувствовать себя спокойно: он сам выбрал его. Второй «настораживающий» момент – все бояться, что Петя своим появлением напомнит Раневской о погибшем сыне (мальчик утонул), учителем которого он был. По поверьям, крадет, уносит детей нечистая сила, например, лешие [Афанасьев 1995: т. 3, 154-157]. Кроме того, христиански настроенная Раневская по приезде в имение узнает всех сразу, кроме Трофимова [С XIII, 210]. Третий момент – слово «черт» лишь дважды произнесено в пьесе. Один раз это делает Лопахин («Холодно здесь *чертовски*», другой раз – Трофимов («*Черт его знает*» [С XIII, 243]). Показателен способ признания Пети в своих симпатиях к Лопахину: «Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» [С XIII, 244]. История пьесы свидетельствует: это поздняя цельная чеховская вставка в речь Трофимова [С XIII, 333]. В логике героя артист – высшая оценка человека. Переводчик Трофимов – ницшеанец, а, по Ницше, артист – тип человека будущего. И черты этого человека будущего «вечный студент» столь и ценит в новом «хозяине» вишневого сада.

Показательно, как Чехов организует появление Пети перед его главным оппонентом в пьесе – Раневской. Героине кажется, что по саду идет «покойная мама», она сравнивает белое деревце в саду с женщиной. В этот момент, появляясь из-за спины, ее окликает Трофимов («*Она оглянулась на него*», «*Любовь Андреевна глядит с недоумением*» – таковы ремарки). И только после упоминания о погибшем Грише Раневская адекватно прореагирует на Петю. В разговор об утонувшем сыне Чехов вдруг влетает слова героини о спящей Ане, которую в финале уведет за собой Трофимов. Очевидно, что вся процедура появления учителя (природный фон, разговор о смерти, кажимость, оклик из-за спины, неузнавание, связь с покойником, именование следующей жертвы, предчувствие потери) создана Чеховым с учетом алгоритма поведения нечистой силы по отношению к человеку. Этот алгоритм зафиксирован в классических исследованиях о народных верованиях.

Трофимов утверждает, что они «выше любви», то есть их отношениями руководит некая метафизическая логика. И, скорее всего, это действительно так. Единственное любовное признание, которое читатель слышит от Трофимова (финал первого действия), произносится в пространство, себе самому (Аня «в полусне», на сцене – никого). Построено оно так: «Солнышко мое! Весна моя!» [С XIII, 214]. Обстоятельства подчеркивают искренность, невынужденность признания. Если принять во внимание ницшеанскую (дионисическую) закреплённость Трофимова, то его умиление (чеховская ремарка — произносит «в умилении») явно направлено на свою противоположность, имеющую аполлонические знаки (сон – признак аполлонизма, полусон дочери Раневской – свидетельство промежутка, возможного перехода). Реплика героя фиксирует, что в финале первого действия Аня и Петя принадлежат противоположным знаковым культурам и что дионисическое начало активно стремится к контакту, слиянию с началом аполлоническим.

Знаки аполлоничества (солнце, тепло) и дионисичества (ночь, холод) сосуществуют в комедии с первого до четвертого действия. Аполлоническое постепенно утрачивает свой статус в определении ситуации, а дионисическое, наоборот, его утверждает и укрепляет. В финале пьесы вопрос не в отсутствии солнца, ведь в пространстве «тихо и солнечно», а в знаковости холода, обрамляющего действие комедии. Если сначала (в первом действии) ночь сменяется утром и холод при появлении солнца отступает, то в последнем – холод при наличии солнца остается. Музыка в пьесе живет в своем календарном режиме. Она делает действующих лиц танцорами (третье действие), ведет в дионисическую сферу. Новый хозяин вишневого сада, входя в среду танцующих и повествуя о процессе приобретения имения, также оперирует ницшевскими значениями: «Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (*Топочет ногами*)» [С XIII, 240].



Трофимов, пытаясь достойно ответить на жест с деньгами, предлагаемыми ему Лопахиним, подчеркивает опасность для нового хозяина сада размахивать руками. Совет «не размахивать руками» следует понимать как возможное сомнение в готовности Лопахина к сверхчеловеческому пути, ведь этот путь – путь танцора на проволоке, который должен быть сдержан, осторожен, идя над пропастью, должен искать равновесие, чтобы не упасть, хотя работа крыльями (ср. размахивание руками), как птице, ему необходима. В данной логике Лопахин – это мост от прошлого к будущему, от христианства к сверхчеловеку. Поэтому понятно, почему он уже не слышит музыки еврейского оркестра – в его душе музыка иная. Шутки, которые отпускает Лопахин, – шутки вполне дионисические. Варю, мечтающую выйти за него, он дважды именует Охмелией [С XIII, 226]. Это подчеркивает гамлетизм самого Лопахина (в Гамлете, по Ницше, есть черты сверхчеловека), а также естественность в его устах дионисической категории опьянения (хмель – Охмелия). Кроме того, здесь очевидно указание на символическую невозможность для героев, равнодушных друг к другу, быть вместе (ср. Гамлет – Офелия). Животное «мычание» Лопахина «Ме-е-е...» [С XIII, 201] выдает в нем сатира современности. И это при любви Ермолая Алексеевича к Раневской больше, чем к родной, при сочувствии к ней, искреннем желании и готовности помочь.

В силу того, что Гаев и его сестра «представляют» в пьесе аполлоническую культуру, устремленную к покою и самодостаточности, продажа вишневого сада возвращает их в привычное состояние:

«Г а е в (*весело*). В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже...»

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Да. Нервы мои лучше, это правда» [С XIII, 247].

Покой и сон в качестве знаков аполлонической культуры закреплены за всеми членами семьи Гаевых, а также в обращениях к ним иных по культурной ориентации персонажей. Аня до своего ухода в «веру» Трофимова восклицает: «О если бы я могла уснуть!»; «Я теперь покойна. <...> но все же я покойна» [С XIII, 200, 214]. Варя как бы вторит ей: «А на самом деле ничего нет, все как сон»; «И я бы тогда была покойной...»; «Она спит... спит...» [С XIII, 201, 202, 214]. Аня доверительно озвучивает устремления брата матери: «тебе самому будет покойнее», как Лопахин проговаривает устремления Любовь Андреевны: «но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно» [С XIII, 205, 213]. Речь Раневской также пронизана знаками сна и покоя: «А вдруг я сплю!»; «Кофе выпит, можно на покой» [С XIII, 204, 209]. Лопахин и Трофимов, зная устремленность Любови Андреевны, призывают ее успокоиться, сообщая вещи, которые с точки зрения собственно психологической (трехмерной) никак не могут этому способствовать: «И не заплатите вы проценты, будьте покойны»; «Успокойтесь, доро-

гая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза» [С XIII, 222, 233].

В финале больного, верного хозяевам старика-слугу забывают, заколачивают в оставленном доме. Имя персонажа – Фирс, а происходит оно от Тирс. Тирс – это палка с сосновой шишкой, которую носили во время дионисийских празднеств. Из них, как известно, «выросли» комедия и трагедия. Покинутостью героя в финале «Вишневого сада» Чехов говорит читателю: праздник закончен – потому и атрибут его (палка) оставлен, а через год будет следующий праздник. Вот почему к забыванию Фирса причастны по-своему все персонажи. Образ Фирса не сводим ни к человеку почтенного возраста, ни к социальной функции слуги. Он удерживает, соединяет и выражает весь набор значений. Но непрочитанность его культурно-метафизического плана значительно обедняет и искажает авторское послание.

Будучи одним из первых модернистов в русской культуре, Чехов строил свой индивидуальный миф о мире и человеке и предлагал его как общезначимое достояние современникам и потомкам [Комаров 2002: 42-94]. Анализ А. П. Скафтымовым комедий драматурга можно рассматривать как важный шаг в направлении данного понимания чеховского наследия.

## Литература

*Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Совр. писатель, 1995.

*Долженков П. Н.* Творчество А. П. Чехова (1860-1904) // История русской литературы XI – XIX вв. / Под ред. В. И. Коровина, Н. И. Якушина. М.: Русское слово, 2001. С. 551-584.

*Комаров С. А.* А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX века. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2002.

*Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972.

*Тюня В. И.* А. П. Чехов (1860-1904) // История русской литературы конца XIX – начала XX века: В 2 т. Т. 1. / Под ред. В. А. Келдыша. М.: ИД «Академия», 2009. С. 82-108.

*Шатин Ю. В.* Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова // Философия Чехова / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 2008. С. 256-263.

## В. В. Гульченко

### «22 несчастья» – 22 августа – 31 пауза (Знаки катастрофы в пьесе Чехова «Вишневый сад»)

«Пропал сад! Погиб сад! Боже мой!»  
А. П. Чехов. *Черный монах*.

#### *Горизонталы и вертикали*

Речь в общем-то пойдет не о нумерологии, не о магии чисел – 22, 22 и 31, – а о том, что за этими цифрами-масками сокрыто от нелюбопытного взора. Речь пойдет о некоторых особенностях поэтики последней, предсмертной, пьесы Чехова, которых мы поименовали здесь как «знаки катастрофы». Сама пьеса появилась в предчувствии приближающегося конца жизни ее автора – и это тоже не могло не отозваться тем или иным образом на ее замысле.

Пьесы Чехова с момента своего рождения и по сию пору продолжают составлять серьезную оппозицию интерпретирующему их театру, представляя собою почти что неприступную крепость. Не является великой тайной, что из многих сотен постановок чеховских пьес на мировой сцене «выбиваются в люди» всего лишь десятки. Дело не только в различной одаренности режиссеров, а прежде всего в том, насколько соответствуют их театральные «отражения» поэтике первоисточников. На вопрос, что делают персонажи («горизонталь»), режиссеры хоть как-то ухитряются отвечать, а вот что с этими персонажами в эти же моменты происходит («вертикаль») – понимание этого не подсказывается одними лишь репликами героев, и оно не выше и не ниже, оно вообще – в другом месте, в другом измерении, на других этажах смысла. И вот тут с режиссерами происходит то, о чем словами из эпиграммы Лоло-Мунштейна, процитированной в Записных книжках Чехова, можно выразиться так: «Но эти тонкие детали до нас почти не долетали». [С XVII, 92]

Пьесы Чехова «Чайка», «Три сестры» и, в особенности, «Вишневый сад» – в большей степени «вертикальные», нежели «горизонтальные».

«Дядя Ваня» – замечательная пьеса, но она как раз – прежде всего «горизонтальная», хотя и там имеющиеся в ней несколько пар персонажей (Астров и дядя Ваня, Елена Андреевна и Соня, Серебряков и Вафля, татап и Мари-на) тоже по-своему «горизонталют» и «вертикалют» сюжет. Каждая пара не-прикрыто выступает здесь Бимом и Бомом цирка деревенской жизни – цирка патриархального и благостного, но все же цирка. Уже приходилось писать, что чеховский комизм и чеховский космизм недалеко отстоят друг от друга.

«Вишневый сад», как и «Дядя Ваня», фабульно и сюжетно тоже связан с проектом продажи имения. Но в этом уже случае история подвергается эпической аранжировке и откровенно становится только внешне похожей на предыдущую. Трагедийная составляющая конфликта энергично теснит комедийную и, в конце концов, замыкает последнюю внутри себя – как Фирса запирают внутри наглухо заколоченного дома. «Всё враздробь» здесь воспринимается как «Распалась связь времен» – ничуть не слабее. Вертикали (которых мало) одерживают недюжинное преимущество над горизонталями (которых больше).

*Одна из горизонталей* «Вишневого сада»: Париж в роли Москвы – «В Париж! В Париж!»; это французские настроения, эмоции и мечты его героев. Данный лозунг, *по-разному манифестирующий* внутреннее поведение Раневской и Яши, выдвигается как бы взамен ранее узаконенного сестрами Прозоровыми «В Москву! В Москву!». Париж здесь и выступает в роли Москвы (или Петербурга или хотя бы Харькова) – происходит своего рода бал городов, не менее забавный и причудливый, чем бал, «*некстати*» затеянный Раневской в 3-м акте пьесы: воистину «пир во время чумы»... «Некстати» и «враздробь» – главенствующие поэтические координаты, определяющие структуру чеховских пьес, предвосхитивших, как мы уже давно понимаем, «театр абсурда».

*В вертикалях* «Вишневого сада», в частности, просматриваются тот же Прохожий (во 2-м действии), а еще и Симеонов-Пищик (в 4-м действии), на которого Чехов частично возлагает здесь функции Прохожего: он не столько дублирует, сколько пародирует его. «Звук лопнувшей струны» во 2-м действии предваряет появление Прохожего, а в действии 4-м повторяется уже после ухода Пищика. «Грозная» символика пьесы рифмуется, меняясь еще и в своей тональности. Во 2-м действии Прохожий вторгается в некую миражную идиллию, библейскую местность, малороссийский Эдем, где всем сейчас покойно и хорошо, если позабыть о приближении торгов 22 августа. В 4-м действии безмерно счастливый, дуриком разбогатевший Пищик посещает обездоленных после торгов владельцев вишневого сада. Счастье вызывающе соседствует с несчастьем: и в этом самом смысле фигура реального Пищика воспринимается не менее серьезно и неожиданно, чем фигура фантомного, призрачного Про-

хожего. Самым нереальным, сродни неувядающему Саду, в финале становится вконец одряхлевший, буквально на ладан дышащий Фирс – *alter ego* Сада и всей трагикомедии в целом.

Фирс – не горизонтальный и не вертикальный персонаж. Наиболее органичная и наиболее целостная в этой истории фигура, он ощутимо занимает в ней некое надсюжетное, «божественное» место. Фирс раньше и глубже остальных предчувствует приближение катастрофы (так ведут себя животные перед землетрясением или извержением вулкана), он же и с максимальным мужеством стоически ее переживает. Его присутствие и делает сюжет этой трагикомедии *лирико-эпическим*. Пространство, занимаемое Фирсом в данной пьесе, огромно и, по существу, простирается от «пустоты» Чехова к «пустоте» Шекспира: Фирс, таким образом, – одинокий путник в подлунном мире этой «пустоты». Можно даже говорить и о гамлетизме Фирса, вспомним его отчаянное признание: «Всё вздробь»... Чтобы до конца не заидеализировать Фирса, обратимся и к давнему, тоже в какой-то степени призрачному его «греху» (о нем герой вспоминает в финальной сцене с Шарлоттой во 2-м действии, исключенной в свое время постановщиками МХТ). Однако, что это – рядом с фактическими грехами Любви Андреевны («Уж очень много мы грешили») [С XIII, 219]!..

#### «22 несчастья» – Епиходов

Есть числа и числа. Возьмем, например, то же число «22». 22 июня 1633 года великий Галилео Галилей по требованию инквизиции отрекся от своего учения о вращении Земли. 22 июня 1941 года германские войска вторглись на территорию СССР. 22 августа на торгах был продан вишневый сад Раневской. И, наконец, одного из персонажей этой чеховской пьесы, словно бы следуя некой неоговоренной традиции, тоже прозвали «двадцать два несчастья»...

В своих размышлениях о фигуре Епиходова, «загадочной – роковой и весьма опасной», Л. Карасев, например, отмечает: «...на интересующем нас уровне именно Епиходов ближе всех связан с садом, с его гибелью. Он опасен не для людей, а для сада. У Чехова Епиходов дан как символ несчастья. История о продаже вишневого сада – это тоже история несчастья, и, видимо, не столько семьи Раневских, сколько самого сада. <...> В ряду мистических сближений Епиходова и сада оказывается и знаменитый “звук лопнувшей струны”. В пользу мистики говорит то, что этот тихий звук услышал глухой Фирс. В пользу Епиходова – то, что Фирс произносит слово “несчастье”...» [Карасев 2001: 230]. Последнее обстоятельство представляется весьма важным: именно Епиходову Лопахин вручает ключи от дома, легкомысленно доверив ему роль управляющего; нет никаких сомнений, что этот бытовой клоун (в перспективе – герой уже нашего времени) будет и далее совершенствоваться в своих после-

дующих несчастьях, простирающихся до некой громадных размеров «беды». Чехов несколькими неброскими мазками виртуозно набрасывает ситуацию приближения необъяснимой угрозы – вот как описывает ее исследователь: «... тут “в глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре”. Он не присоединяется к другим, у него своя музыка, он проходит как тень, воплощение чего-то наступающего. Дважды (Раневской и Аней) проговаривается формула “Епиходов идет”, за ней следует знаковая фраза аполлониста Гаева “Солнце село”. Нищепанец Трофимов подтверждает смену знаков веры: “Да”. Гаев еще пытается заговорить точку кризиса привычной риторикой, его останавливают, он смиряется. “Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс”. Бормотание Фирса, единственно нарушающее тишину, знаково именно потому, что Фирс точнее других сформулирует происшествие – “несчастье”: “перед несчастьем тоже было”. Чехов, пародируя библейский символ сошествия Духа святого “шум с неба”, дает ремарку...» [Комаров 2011: 162-163] о «звуке лопнувшей струны». Заметим, присутствующее между тишиной и «звуком лопнувшей струны» тихое бормотание слабеего на глазах старика есть своего рода эпическая подготовка символа, пародирующая, в свою очередь, хор античной трагедии... И только потом раздастся сам «звук». «Это что?» – вопрос не одной напуганной Раневской, это общий, коллективный вопрос и обращен он не к кому-либо, а к чему-то абстрактному – наивысшему, постороннему, чуждому.

«Епиходов идет» – слова эти, дважды повторенные, меньше всего имеют какое-либо информативное значение. Смысл их намного глубже и шире, здесь более важны эмоциональная их нагрузка, интонация, с какой они могут быть произнесены. Идет Епиходов – а приходит, верней сказать, *является* Прохожий, рифмующий своим возникновением Епиходова. «Двадцать два несчастья» уже преодолены, пройдены, настал черед несчастью ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЕМУ – похоже, последнему, окончательному; предупреждение о нем уже получено и даже дата известна: «Л о п а х и н. Напоминаю вам, господа: двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте!..» [С XIII, 227]. В конструкцию сюжета этой великой комедии встраивается такая разномастная триада: Епиходов – «звук лопнувшей струны» – Прохожий. Епиходов выступает живым предвестием этого звука; Прохожий, в свою очередь, завершает своим появлением его, «звука», материализацию, пародируя в определенном смысле шекспировскую Тень отца Гамлета. Триада начинается с вполне, казалось бы, реального персонажа комедии, а заканчивается видимой (или опять же невидимой? – *В.Г.*) тенью некоего трагедийного уже персонажа. «Звук лопнувшей струны», который на протяжении почти двух третей пьесы приближается к обителям Вишневого сада и вначале «слышится» (2-е действие), а потом «раздается» (конец 4-го действия), набирает свою

неслышимую мощь по мере приближения утраты владельцами своего Сада и окончательно выявляется, утверждается лишь в финале пьесы – в минуты горького (да что там горького – *наигорчайшего!*) расставания с Садам. Мчащийся из дальних космических далей «звук лопнувшей струны» достигнет наконец поверхности Земли и отзовется, в частности, стуком топора в одной южнороссийской усадьбе, где срубленный сад, однако, не умрет, а как бы дематериализуется, превратится в иную – «вечностную» – субстанцию.

Был сад – стал *Сад*: вот главное сюжетное происшествие последней чеховской пьесы, избыточно перекрывающее все фабульные ее перипетии.

Вчерашние владельцы оплакивают здесь не Сад как таковой, а *себя* в нем, хоронят заживо не забытого Фирса, а опять же *себя*.

Цифра «22» не просто становится тут рубежной, роковой, но и обретает некую максимальную многозначность. «Кстати, – замечает С. Комаров, – 22 августа, по народному русскому календарю, – это день, который расположен между несчастливými для дел, брака и любви днями (21 и 23 августа). Комедиографом выбраны такие сроки, где счастье и несчастье сложно сочетаются» [Комаров 2011: 159]. Новый управляющий Вишневого сада и есть тот самый вчерашний «грядущий Хам» Мережковского, ставший после 22-го августа *Хамом нагрянувшим* вместе с Авдотьей Федоровной Козоедовой, вчерашней Дуняшей. В конце концов, на сюжет этой пьесы можно взглянуть и с этой вот стороны – как на историю «грядущего Хама», ставшего-таки *нагрянувшим*. В современном типе российского «эффективного менеджера» мы без труда обнаруживаем черты и признаки Епиходова.

### **22-го августа, Прохожий и «Грешница»: приближение катастрофы**

Чехов писал эпические комедии. Его «Вишневый сад» – современная трагедия под маской «комедии», «“божественная комедия” наоборот», как определила сюжет этой пьесы Н. И. Ищук-Фадеева. По ее мысли, «именно для Раневской 22 августа стало не просто потерей поместья – это день “потери рая”, утрата чистой, безгрешной жизни. Данте восходит к раю через чистилище и ад – чеховские герои совершают как будто обратное движение: у них был рай, и они его лишились» [Ищук-Фадеева 2005: 407-408].

Если вспомнить, что появление Прохожего предваряет исповедь Раневской о «грехах» (2-е действие), а крушение, то бишь продажа имения знаменуется исполнением Начальником станции «Грешницы» А. К. Толстого (3-е действие), то нетрудно усмотреть в фигуре этого Прохожего некоторые признаки Вергилия – первого и главного проводника людей с его пророчествами «о наступлении нового цикла жизни человечества, об обновлении времен».

Так куда же способен увести (позвать) Прохожий – обратно в Сад или в Ад?

Либо он, подобно юной Шарлотте с ее цирковыми сальто-мортале, балансирует на самом пограничье бытия, безнадежно пытаясь предостеречь обитателей Сада от неразумных поступков? Либо, напротив, он искушает, подталкивает их к предательству *Вишневого сада*, который на наших глазах вот-вот превратится в *Вишневый ад?*.. Само понятие Сада как возвышающего и объединяющего начала не просто лишится первой буквы, отрубленной, отсеченной топором «новой жизни», – оно трансформируется в ее точное, новое же, обозначение: *был Сад – стал Ад*, рай, поделенный на отдельные участки; коммунальный рай – вместилище тех самых *благих намерений*, которыми, как известно, устлана дорога в ад.

Как бал 3-го действия «Вишневого сада» – пародия настоящей жизни, так и сама пьеса – пародия благих человеческих намерений. Вот почему Сад обрачивается адом, а Россия, на земле которой он прежде цвел, – «бесплодной землей», лишенной, по сути, будущего (не случайно, между прочим, героини предыдущей драмы Чехова сестры Прозоровы бесплодны, а плодовита за троих Наташа; впоследствии этим же даром природы, похоже, может быть одарена и Дуняша).

Так или иначе, чеховский Прохожий тоже по-своему пытается уберечь обитателей Сада от новых испытаний. Полпред «звука лопнувшей струны», вестник беды, он пугает не столько внешним своим видом (как бы экзотически он ни выглядел), сколько самим фактом неожиданного и совершенно, казалось бы, неуместного, «параллельного» своего появления. Уж коли обитатели Сада все больше начинают походить на привидения, то Прохожий совершенно точно – *фантом*, дух той Зоны, что так живописно будет представлена в повести Стругацких и фильме Тарковского три четверти века спустя.

Функцию чеховского Прохожего можно свести к тому, что он способен перевести стрелки сюжета с рельсов комедии на рельсы трагедии. Бытийный стрелочник. Некто, пытающийся осуществить экзистенциальную диверсию.

Это крайне наивно – увидеть в чеховском Прохожем какого-нибудь пьяного забулдыгу или, например, расхристанного матроса-большевика и только тем и ограничиться. Тот же Стрелер, кстати, сделал его русскоговорящим в итальянской языковой среде персонажем, доведя тем самым появление Прохожего до полного абсурда. Вот тут-то, в частности, тоже пересекаются два автора – Чехов и Беккет. Чехов, а вслед за ним и Беккет умели писать обыденность с большой буквы.

Прохожий у Чехова – словно еще один его *Черный монах*, тень которого вконец замучила Коврина, надорвала возбужденное сомнениями и неурядицами его сознание. Прохожий, даже появившись, продолжает оставаться призраком, тенью. Кажется, это с Прохожим и Раневской связано в сцене бала «Вишневого сада» чтение одним из гостей толстовской «Грешницы»:

И был тот взор как луч денницы,  
И все открылося ему,  
И в сердце сумрачном блудницы  
Он разогнал ночную тьму;  
И все, что было там таимо,  
В грехе что было свершено,  
В ее глазах неумолимо  
До глубины озарено;  
Внезапно стала ей понятна  
Неправда жизни святотатной,  
Вся ложь ее порочных дел,  
И ужас ею овладел [Толстой 1984: 224].

Фигуры призрачного Прохожего и совсем уже фантомной Грешницы, впрямую соотносимой с Раневской («Уж очень много мы грешили...»), олицетворяют приближение *катастрофы* – людской расплаты за совершенные грехи.

Самое главное и существенное в жизни многих, почти всех чеховских героев так и не произошло. Они, собственно, и не герои в реальной своей жизни, а всего лишь персонажи; героями они могли бы стать там, где их нет и не будет, – в *непроисходящем*. Это и есть истинная их катастрофа, их трагедия.

Прохожий – это своего рода *неожидаемый Годо* или, скажем так: это Годо, которого таки дождались, хотя и вовсе не ждали. С Прохожим в сюжете пьесы возникают совсем другой объем, другая точка зрения, другой ракурс восприятия всего происходящего – или, опять же, всего *непроисходящего*. И это *непроисходящее* – истинный, подспудный, сюжет пьесы, подводная часть айсберга, верхушкой которого становятся события четырех актов, развёртывающиеся тоже в основном за сценою: там, где простираются горизонты *непроисходящего*.

Прохожий в то же время – это типичный «беспризорный персонаж» (как в драме Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора»), «отвязанный», бродячий герой, случайно-закономерно заявившийся в пространство чеховской пьесы из некоего иного (прошлого ли? будущего ли?) времени. Кажется, он – вечный странник, *всегда* или, во всяком случае, бесконечно долго будет бродить в поисках дороги на станцию.

*Неопределенность* – самое точное, самое важное и самое неперемное условие существования подобных фигур.

С *непроисходящим*, в частности, связаны и французские настроения героев «Вишневого сада», замотивированные привычным русским концептом: там, мол, хорошо, где нас нет... Русские исхитряются существовать так, что их – здесь и сейчас – *нет* никогда и всегда: таков их менталитет. Воистину: «Умом Россию не понять...» Но можно взять и шире: все мы на этой планете

не хотим или не умеем жить – и пародисты-абсурдисты с весельем и горечью констатируют это. Они – фактографы пребывающего в непрерывной текучести бытия и одновременно – неутомимые, кажется, его фантазеры. Показательна в этом смысле реплика беккетовского Эстрагона: «Мы всегда что-нибудь выдумываем, лишь бы поверить, что и вправду существуем». Сравните эти слова с фундаментальным высказыванием чеховского Чебутыкина: «... может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (*Плачет.*) О, если бы не существовать!» [С XIII, 160]; «Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем...» А в конце он добавляет: «И не все ли равно!» [С XIII, 178]. В высказывании этом – трагическое отрицание жизни, решительно опровергающее призрачные, «адские», как сказал бы Беккет, надежды трех сестер («Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...») А в конце они добавляют: «Если бы знать, если бы знать!» [С XIII, 188]. Эстрагон в сравнении с Чебутыкиным воспринимается настоящим оптимистом: Чебутыкин ничего не желает выдумывать – он *исчерпал себя* в том, что есть, он ничего не ждет и он только мечтает (о, ужас!) *не существовать*... Невидимый (и как будто бы и не существующий) Годо – это, как указывает М. Анищенко, «невыразимое и непостижимое; то, что существует за счет надежды, когда не осталось и надежды, и самого существования. Важно не то, что Годо непостижим или отсутствует, а то, что люди хотят, чтобы он существовал, поскольку Годо оправдывает их существование как ожидание» [Анищенко 2011: 276]. Годо, конечно же, в меньшей степени человек и в большей – инопланетянин, приближающийся сюда, к нам откуда-то из-за кулис бытия. Его зачатки, первооснову мы и обнаруживаем в чеховском Прохожем, вестнике вселенской трагедии, надвигающейся на мир в сопровождении «звука лопнувшей струны». Сестры Прозоровы готовы верить в «Годо» («Будем жить!»), а Чебутыкин или тот же Фирс готовы *не верить* («...не всё ли равно!» и «Всё враздробь»). Их неверие сродни неверию шекспировского Лира, этого могучего даже в своей немогущности персонажа, поверженного окружающими, вырубленного ими из жизни навсегда. Шут, между прочим, выступал при нем, как Шарлотта будет выступать при Раневской (Шарлотта – еще одна, вслед за Прохожим, провозвестница надвигающейся «беды»). В этом парадоксальном треугольнике – Шекспир, Чехов, Беккет как полпред абсурдистов – можно обнаружить еще немало *созвучий*, совпадений и сопоставлений. Неверие Чебутыкина, Фирса или Лира по-своему мог бы объяснить все тот же Эстрагон: «Все меняется, только мы не можем измениться». А если, например, ряд персонажей чеховской «Чайки» воспринимаются нами как некая множественная, многоликая *тень Чайки*, то о Годо нередко говорят как о «*тени Бога*», а можно еще при-

бавить – и тени *Мировой души*: сценические и внесценические герои уравниваются этим своим *тенеподобием* (уместно вспомнить здесь и о марионеточности персонажей «Вишневого сада», замеченной еще в самом начале жизни пьесы главным Трепловым нашего театра Мейерхольдом).

### 31 пауза и «звук лопнувшей струны»-2: катастрофа

В пьесах Чехова и, в особенности, в «Вишневом саде», горизонталь России как Азии, как Востока пронизывается вертикалью Европы как Запада. Россия, Азия предстают у него как равнина-земля, а Европа, Запад – как небо.

В свете вышесказанного тот же «звук лопнувшей струны» мы воспринимаем как сверхглубинную, сквозную вертикаль, простирающуюся с «неба» (в ремарке) под землю, – в «шахту» (слово Лопахина). Звук этот может напомнить какой-то сверхмощный луч: мчащийся из дальних космических далей, он буквально пронзает не только эту местность, но и всю Землю, весь земной шар и, прежде всего, равнину, прежде всего Россию.

«Звук лопнувшей струны» – точка пересечения горизонталей и вертикалей «Вишневого сада». Он, этот звук, и есть завязка несуществующего пятого акта «Вишневого сада». Из предыдущих четырех актов мы узнаем, что случилось с персонажами. Из пятого, ненаписанного, но подразумеваемого акта мы можем узнать гораздо больше: что с ними *не случилось и не может случиться*.

И в этом смысле «Вишневый сад» – трагедия. По существу, весь XX-й век, да и нынешний, похоже, тоже – и есть пятое действие «Вишневого сада», *прямое продолжение* великой чеховской пьесы.

«Струна», в свою очередь, указывает С. Комаров, «овеществляла собой вертикаль неба и земли, эта вертикаль была по-своему музыкальной. Чехов говорит: прежней музыки уже не будет, не будет прежней связи неба и земли, а будут новая земля и новое небо – и музыка, овеществляющая их связь, будет иной. Но это предмет новой комедии жизни. Преведняя комедия закончена» [Комаров 2011: 164]. Что же это за предмет? И какова она, эта «новая комедия жизни»?

В последней пьесе Чехова содержится, как известно, 31 пауза. «Звук лопнувшей струны» – неочевидный бунт против всех этих пауз вместе. Повторение этого «звука» в финале пьесы – не просто эхо, а обещание паузы 32-й, на сей раз действительно *последней*, вернее, вмещающей в себя некое бесконечное многообразие. Кажется, именно из этой 32-й паузы возникли впоследствии беккетовское «В ожидании Годо» и другие произведения абсурдистов...

«Горькая мысль, горькое чувство, горе человеческое, – пишет Скафтымов, – у Чехова взято не тогда, когда они новы, а тогда, когда они вошли уже внутрь, стали принадлежностью длящегося привычного самочувствия и от других

закрылись внешне обиходным бытовым поведением. <...> Отсюда в сценическом построении действия возникала столь характерная для Чехова множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов» [Скафтымов 1972: 433-434].

В чеховской музыке «Вишневого сада» «звук лопнувшей струны», дважды повторенный, – безусловно, самое сильное и самое запоминающееся место.

Зададимся парадоксальным вопросом: а есть ли звук у «звука»? Ведь не случайно, в конце концов, итальянский режиссер Джорджо Стрелер в своей постановке «Вишневого сада» выразил «звук лопнувшей струны»... отсутствием звука как такового, добившись таким странным образом полнейшей его наполненности и выразительности. Только тут, в финале, «звук лопнувшей струны» достигает наконец поверхности земли и обретает собственно звук: тайное делается явным, неслышимое – слышимым. Здесь «звук лопнувшей струны», как и указано в чеховской ремарке, «слышится». Прежде, во втором акте, автор напишет иначе: «раздается». «Раздается» еще не значит «слышится». «Звук», повторим еще раз, шел сюда очень долго. Во 2-м действии, собственно, был еще не сам «звук», а лишь весть о «звуке» – его эхо. До персонажей стрелеровского спектакля эта весть дошла в полной, концентрированной тишине, они услышали «звук» своим внутренним слухом. Глухое безмолвие природы вкупе с нелепыми гаевскими словами восторга по ее поводу усилили ощущение немотивированной тревоги и подчеркнули бессилие людей перед Роком. «Звук лопнувшей струны» и есть глас Судьбы, зов Рока.

Размышляя о роли *случайного* у Чехова, Л. Карасев пишет: «... в “Вишневом саде” – не один жизненный цикл, а два. В этом смысле звуковой повтор в конце пьесы может быть понят как предвестие, относящееся уже к новому, только что начавшемуся кругу жизни, как знак, уравнивающий оба круга между собой» [Карасев 2001: 243]. Заметим: «звук» повторяется, рифмуется, видоизменяясь в своем наполнении, набирая новую мощь и частоту, обретая иную – космическую, неземную – тональность.

«Мировая душа», которой посвятит свой первый театральный опус декадент Треплев, отзовется в последней пьесе «декадента» Чехова «звуком лопнувшей струны». Чехов здесь предельно утончит лирико-эпическую задачу – приведет символику своей пьесы к единственному звуку – «звуку лопнувшей струны», замирающему и печальному. По существу, пьеса Чехова «Вишневый сад» во всей ее целокупности и есть тот самый «звук лопнувшей струны».

Вишневый сад можно продать, можно вырубить, но невозможно вытравить Сад из сознания персонажей, изгнать его из их памяти, которая в конце концов окажется для них подлинной самой реальностью – *памятью в настоящем времени*. Past in the Present.

Май, весна уже далеко позади, но когда Сад рубят, он все равно *продолжает цвести*. Скажем больше: он будет цвести *всегда*...

Понятно, что Сад больше Дома и вбирает в себя последний. Понятно и то, что глубинный конфликт этой пьесы как раз коренится в противоречии между Домом и Садам. Противоречии то угасающем, то усиливающимся и выливающимся к финалу пьесы в торжество Сада и поражение Дома. Весь комизм ситуации (и он же – ее трагизм) определяется межеумочным, нелепейшим и неудобнейшим положением, в каком оказываются все чеховские персонажи: они буквально разрываются между Домом и Садам. За исключением Фирса. И еще Епиходова и Дуняши, которые у Чехова тоже не отчуждаются от Дома.

Сад, вопреки всему, – *торжествует*. Дом – *меркнет*.

Еще один из парадоксов чеховских пьес: романтично настроенный Астров сажает лес, который прагматично настроенный Лопахин потом собирает вырубить.

Вся Россия – наш сад. И вся Россия трещит под топором. Данный парадокс в том, что и то и другое – *правда*. Умом Россию, действительно, не понять.

Лес Астрова имеет такое же право на цветение, как приобретенный Лопахиним Вишневым сад – на увядание. Впрочем, Вишневым сад приговорен к уничтожению не влюбленным купцом, а Судьбою, Роком; Лопахин – всего лишь невольный исполнитель всевышней воли, палач не по найму, но по случаю.

«Вишневым сад» – пьеса предельного, итогового драматизма. Конфликты здесь не взаимоотношения героев, а они сами – всеми своими мыслями и чувствами они противостоят самим же себе, не вина других, а на себя досадуя за непрожитое и неделанное. Привычные их беззаботность и легкомыслие – лишь видимость, маска, за которою они искусно прячут истинные свои страдания.

Почему заколачивают дом в последнем акте последней чеховской пьесы?

Казалось бы, понятно: люди из него уезжают и новому хозяину Лопахину хочется побережь дом до нового времени.

Но 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...

Счетчик времени, включенный 22-го августа (воистину: «двадцать два несчастья!»), работает здесь как никогда бесперебойно и четко: до конца *этой* жизни осталось столько-то месяцев, недель, часов, минут... Называются 46 минут, потом 20 минут, потом: «Я посижу еще одну минутку», – попросит Раневская. Эта «минутка» для нее действительно – *последняя*. Эта «минутка»

может стать целым спектаклем финала, во всяком случае, одной из кульминационных его точек – непременно. И все же пора ехать на станцию, то есть каждому – в своё *никуда*...

Самое главное и существенное в жизни этих, как и многих других чеховских героев, так и не произойдет. Они, собственно, и не герои в реальном своем существовании, а всего лишь персонажи; героями они могли бы стать там, где их нет и не будет, – в *непроисходящем*. Это и есть истинная их катастрофа, их трагедия.

Не будет, в сущности, ни Парижа, ни Харькова. Как не было в «Трех сестрах» ни царства Польского, ни Читы, ни Москвы... Всё это остается где-то там, за горизонтом сюжетов. А здесь, в пространстве последней чеховской пьесы, скоро не станет ни Дома, ни Сада. Здесь затевается дачная местность и, стало быть, набегут, словно тараканы, дачники из пьесы Горького.

Вот он, «новый сюжет для небольшого рассказа».

У Раневской сад – «прекрасный», у Лопахина – «роскошный».

У Чехова «звук лопнувшей струны», который вначале «слышится» и только потом «раздается», по мере развития действия как бы усиливается при приближении к имени Раневской, тем самым обеспечивая сюжету пьесы истинно трагедийное разрешение: над «прекрасным» заносится топор «роскошного» – жизненного удела «дачников», пародирующих помещиков своим образом «новой жизни», которую приветствует Трофимов.

Горьковские «Дачники» писались параллельно с чеховским «Вишневым садом»: персонажи лопахинского проекта не заставили себя ждать и уже готовились въехать в имение Раневской из соседней пьесы сразу же после отъезда «бывших хозяев».

«Старая жизнь» принадлежала «прекрасному». «Новая жизнь» ознаменовалась триумфом «роскошного» или, если хотите (да если и не хотите), *глумурно-го*, в котором лишь ненадолго обрели вождельный чаемый комфорт «гнилые интеллигенты», резво потесненные «нагрянувшими Хамами» в лице достигнувших полного преуспевания Яш и Дуняш и примкнувшим к ним Епиходовым.

На этом неприятном и нерадостном сопоставлении «прекрасного» с «роскошным» необходимо сделать 32-ю паузу. Это – поистине трагедийная пауза, подготовленная «звучком лопнувшей струны» и этим же самым «звучком» умноженная до пределов бесконечного многоточия.

## Литература

Анищенко М. Драма абсурда. М.: ГИТИС, 2011.

Ищук-Фадеева Н. И. Мифология сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневым сад продан?». // Чеховиана.

«Звук лопнувшей струны» (К 100-летию пьесы «Вишневый сад»). М.: Наука, 2005. С. 399-419.

Карасев Л. В. Вещество литературы. М.: «Языки славянской культуры», 2001.

Комаров С. А. Глава вторая, параграф 4: «Вишневый сад» // Языковые стратегии русской драматургии (введение в экографию): Коллективная монография. Тюмень: Издательство ТГУ, 2011. С. 151-180.

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 404-435.

Толстой А. К. Грешница // Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л.: Сов. писатель, 1984.

Ю. В. Доманский

### «Испуганная»: о примечательной ремарке из «Вишнёвого сада»

Уже достаточно много написано о необычности чеховской ремарки [Ишук-Фадеева 2001; Ивлева 2001; раздел о Чехове в: Зорин 2008; гл. 5 и заключение в: Тютелова 2012]. Затрагивались как общие тенденции, так и частные проявления данной разновидности паратекста. В данной работе мы коснёмся одного паратекстуального элемента из последней пьесы Чехова. Приведём эпизод, в которой выделим заинтересовавшую нас ремарку:

Т р о ф и м о в . Кто-то идет.

Показывается П р о х о ж и й в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян.

П р о х о ж и й . Позвольте вас спросить, могу ли я пройти здесь прямо на станцию?

Г а е в . Можете. Идите по этой дороге.

П р о х о ж и й . Чувствительно вам благодарен. (*Кашлянув.*) Погода превосходная... (*Декламирует.*) Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... (*Варе.*) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...

Варя испугалась, вскрикивает.

Л о п а х и н (*сердито*). Всякому безобразию есть свое приличие!

Л ю б о в ь А н д р е в н а (*оторопев*). Возьмите... вот вам... (*Ищет в портмоне.*) Серебра нет... Все равно, вот вам золотой...

П р о х о ж и й . Чувствительно вам благодарен! (*Уходит.*)

Смех.

В а р я (*испуганная*). Я уйду... я уйду... Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему отдали золотой.



Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Что ж со мной, глупой, делать! Я тебе дома отдам все, что у меня есть. Ермолай Алексеич, дадите мне еще взаимы!..

Л о п а х и н . Слушаю [С XIII, 226].

Здесь необычно то, что в ремарке, сопровождающей и характеризующей речь, используется не привычное здесь наречие, а причастие – не «испуганно», а «испуганная». Сразу скажем, что во всех этих случаях в пьесах Чехова, когда надо было передать испуганную интонацию реплики, использовалась традиционная ремарка – ремарка в виде наречия «испуганно». В «Чайке», «Дяде Ване» и «Трёх сёстрах» эта ремарка возникает тогда, когда персонажи страшатся будущего, пугаются того, что ещё только может произойти.

Будет ли заметна данная тенденция в «Вишнёвом саде»? В этой пьесе ремарка «испуганно» дважды характеризует речь Любви Андреевны (в первом и втором действиях) и один раз речь Вари (в первом действии). Что касается реплик Раневской, то тут, как представляется, страх именно за будущее налицо. Пищик съедает таблетки, которые принимает Любовь Андреевна, и та вполне предсказуемо пугается – не за утрату таблеток, а за здоровье Пищика. За то, что в будущем, именно в будущем Пищику может стать плохо.

П и щ и к . Не надо принимать медикаменты, милейшая... от них ни вреда, ни пользы... Дайте-ка сюда... многоуважаемая. (*Берет пилюли, высыпает их себе на ладонь, дует на них, кладет в рот и запивает квасом.*) Вот!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*испуганно*). Да вы с ума сошли!

П и щ и к . Все пилюли принял.

Л о п а х и н . Экая прорва.

*Все смеются.*

Ф и р с . Они были у нас на Святой, полведра огурцов скушали... (*Бормочет.*)

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . О чем это он?

В а р я . Уж три года так бормочет. Мы привыкли.

Я ш а . Преклонный возраст [С XIII, 208].

Впрочем, как видим, ситуация тут же разрешается комически – воспоминанием Фирса о том, сколько огурцов скушал Пищик. Вторая испуганная реплика Любви Андреевны вызвана тем, что Лопухин, обидевшись на Гаева, хочет уйти.

Л о п а х и н . Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили! (*Гаеву.*) Баба вы!

Г а е в . Кого?

Л о п а х и н . Баба! (*Хочет уйти.*)

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*испуганно*). Нет, не уходите, останьтесь, голубчик. Прошу вас. Может быть, надумаем что-нибудь!

Л о п а х и н . О чем тут думать!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Не уходите, прошу вас. С вами всё-таки веселее...

*Пауза* [С XIII, 219].

Вероятнее всего, указание «испуганно» относится здесь только к первому предложению реплики Раневской. Чего же боится Раневская, желая, чтобы Лопухин остался? Возможно, боится того, что Лопухин уйдёт не только в этот момент, а вообще. То есть опять страшится будущего – будущего без человека, который, в отличие от многих других, в состоянии принимать решения, в состоянии что-то предпринять для спасения усадьбы и её обитателей, то есть, если брать по большому счёту, Любовь Андреевна страшится будущего без Лопухина, потому что только на него вся надежда. Таким образом, обе испуганные реплики Раневской, как и испуганные реплики персонажей более ранних пьес, являют собой не выражение сиюминутного страха как реакции на внешнее событие, а являют страх перед тем, чему ещё только предстоит случиться.

Теперь испуганная реплика Вари, та реплика, что сопровождается ремаркой «испуганно».

В а р я (*сердито*). Да уходите же наконец!

Л о п а х и н . Ухожу, ухожу... (*Уходит.*)

Г а е в . Хам. Впрочем, пардон... Варя выходит за него замуж, это Варин женишок.

В а р я . Не говорите, дядечка, лишнего.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Что ж, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек.

П и щ и к . Человек, надо правду говорить... достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит. (*Хранит, но тотчас же просыпается.*) А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне... займы двести сорок рублей... завтра по закладной проценты платить...

В а р я (*испуганно*). Нету, нету!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . У меня в самом деле нет ничего.

П и щ и к . Найдутся. (*Смеётся.*) Не теряю никогда надежды. Вот, думаю, уж всё пропало, погиб, ан глядь, – железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, ещё что-нибудь случится не сегодня-завтра... Двести тысяч выиграл Дашенька... у неё билет есть [С XIII, 209].

Пищик хочет занять денег у Любви Андреевны, чем пугает Варю. Почему Варя пугается? Да потому что её куда как в большей степени, чем Любовь Андреевну, заботит материальное состояние дел в усадьбе, отсюда и такая реакция на желание Пищика занять деньги. Таким образом, и эта реплика Вари, реплика, сопровождаемая ремаркой «испуганно», вполне вписывается в ту парадигму «испуганных» реплик, которую мы обозначили выше, вписывается тем, что и она направлена в будущее – Варя, будучи подлинной хозяйкой усадьбы (хозяйкой в том смысле, что на ней держится всё хозяйство), боится ещё большего безденежья и поэтому «испуганной» репликой «Нету, нету!» вторгается в разговор Пищика и Раневской, пытаясь тем самым воспрепятствовать тому, чтобы Любовь Андреевна согласилась дать Пищику в долг.

Таким образом, можно заключать, что все сопровождаемые ремаркой «испуганно» реплики персонажей «главных» пьес Чехова объединяет их направленность в будущее: персонажи боятся не прошлого и настоящего, а именно грядущего, боятся не того, что случилось или же случается сейчас, а того, чему ещё только предстоит случиться. Как тут не вспомнить Аристотеля, утверждавшего, что «задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости» [Аристотель 2008: 1077]. Вот и персонажи Чехова, подобно идеальным поэтам в представлении Аристотеля, говорят о возможном; точнее – этого возможно страшатся. Да, персонажи всех четырёх «главных» пьес, как бы выполняя эстетический завет Аристотеля, боятся того, что может произойти в будущем, а стало быть – они думают об этом будущем и стараются каким-то образом уберечься от грядущих неприятностей; во всяком случае, все «испуганные» реплики в той или иной степени содержат в себе как раз предостережение себе и окружающим от чего-то плохого, что ещё только может случиться.

Теперь на основании всего сказанного перейдём к той сцене, ради которой мы и пишем всё это – сцене с Прохожим, сцене, где речь Вари сопровождается формально необычной ремаркой «испуганная». Сначала сравним тот контекст, где присутствует интересующая нас ремарка, и контекст, в котором речь Вари характеризуется ремаркой «испуганно». Напомним, традиционная ремарка «испуганно» сопровождает речь Вари в эпизоде, когда Пищик просит у Раневской денег в долг. И Прохожий в эпизоде с ремаркой «испуганная» делает то же самое. Только обращается он не к Раневской, а прямо к Варе (что указано в ремарке, сопровождающей речь Прохожего): «... (Варе) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...» То есть, оба эпизода с «испуганными» ремарками в репликах Вари в «Вишнёвом саде» объединяет общее значение: поводом к Варину испугу становится просьба денег. Однако просьбы Прохожего Варя боится совсем не так, как просьбы Пищика. И не потому, что

Прохожий, в отличие от Пищика, просит деньги не в долг; принципиальное различие в другом. В сцене с Пищиком, напомним, Варя боялась безденежного будущего, а здесь, в случае с Прохожим, она боится чего-то другого. И тут нельзя не обратить внимание на то, что чуть раньше ремарки «испуганная», буквально сразу после самой просьбы Прохожего к Варе возникает ремарка, сопровождающая действие, ремарка, относимая к Варе, содержащая однокоренное к интересующей нас ремарке слово и тоже довольно необычная: «Варя испугалась, вскрикивает». Необычность глагола «испугалась» в ремарке связана с его формой – прошедшее время и совершенный вид, тогда как по законам драмы глагол в данном типе паратекста должен быть в настоящем времени и несовершенном виде: «пугается».

Мы уже рассматривали такого рода ремарки («Оба улыгнулись» в «Чайке», «Она оглянулась на него» в «Вишнёвом саде» и другие [Доманский 2012]) и убеждались в том, что в пьесах Чехова такие ремарки маркируют собой необычные места. Здесь, как видим, необычность заключается уже в том, что Варин испуг не одномоментен, и даже не просто развёрнут во времени, а разбит на своего рода фазы. Первая фаза испуга – Варя испугалась прямого обращения к ней Прохожего; испугалась не содержания его обращения, а самого факта этого обращения, сделанного столь неожиданно, столь внезапно. Это совсем не тот тип испуга, который мы видели в случаях с ремаркой «испуганно», это не ожидание того, что ещё только случится, а испуг, имеющий место здесь и сейчас, испуг, случившийся прямо на наших глазах. Как передать столь резкий испуг? Видимо, традиционной по форме ремарки типа «пугается» тут явно недостаточно. И тогда для пушей характеристики неординарной ситуации на помощь приходит ремарка грамматически нетрадиционная – «испугалась». Такая ремарка довольно хорошо передаёт пиковую точку Вариного испуга, после этой точки Варя сразу должна успокоиться или хотя бы начать успокаиваться. Видимо, так и происходит: первая фаза испуга Вари миновала, ситуация разрешилась и жёсткими словами Лопухина, и тем, что «оторопевшая» Любовь Андреевна дала-таки «голодному россиянину» денег, и, наконец, тем, что уход Прохожего завершается ещё одной явно нестандартной ремаркой – вынесенным в отдельный абзац словом «Смех». Только после неё, после этой ремарки (кстати, имеющей весьма много полностью тождественных аналогов и в репликах, и в паратекстуальных сегментах «главных» пьес Чехова) слово даётся Варе. И несмотря на то, что с момента пика испуга Вари прошло какое-то время (реплика Лопухина, реплика Раневской, получение Прохожим денег и его уход), она всё ещё в состоянии испуга. Напомним реплику с той ремаркой, которая нас интересует в первую очередь:

В а р я (*испуганная*). Я уйду... я уйду... Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему отдали золотой.

Первый её испуг понятен – он вызван неожиданным обращением к ней Прохожего. Но чего же теперь боится Варя? Однако прежде чем пытаться ответить на этот вопрос, укажем на довольно важный момент: рассматриваемый эпизод – единственный на всю пьесу, в котором в систему персонажей вторгается явно инородное лицо, а вместе с ним вторгается внешний мир людей. И хотя «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 1972: 411], всё же можно сказать, что появление Прохожего, его поведение, испуг Вари, уход Прохожего с деньгами Раневской – всё это является относительно остального контекста событием не только необычным, но и не имеющим аналогов среди прочих событий пьесы [Подробный анализ образа Прохожего см.: Гульченко 2007], и необычность ремарок тоже во многом работает на это.

Необычным можно назвать и сам факт декламации Прохожим маленьких фрагментов из стихотворений Надсона и Некрасова. Персонаж, как, например, в случае с декламацией «Грешницы», читает «чужие» стихи [Доманский 2005], только теперь чтение даётся не в ремарке, сопровождающей действие, а включается в основной текст. Нам уже доводилось писать об этом моменте, здесь же укажем лишь общие выводы той работы. При позитивном в целом отношении Чехова к поэзии и Некрасова, и Надсона, пример с декламацией строк из их стихотворений в «Вишнёвом саде» является знаком искусства массового, пошлого. Так получилось, что стихи этих поэтов к концу XIX века стали излюбленным материалом для самостоятельных поэтических декламаций, благодаря чему хорошие стихи превратились в штампы, перешли в иной «жанр», где получили новое эстетическое наполнение; по сути, встали в один ряд с декламацией Гаева, обращенной к шкафу. Таким образом, в пьесе оказалось продемонстрировано авторское ироничное отношение к «искусству» самостоятельной декламации, и шире – массовому, дилетантскому искусству, способному опознать даже очень хорошие произведения литературы [Подробнее см.: Доманский 2007]. Но это лишь одна грань рассматриваемого эпизода. Варю всё же пугает не это, а то, что следует за декламацией, – прямое обращение Прохожего к ней.

Потом же вроде бы ничего страшного не происходит – Прохожий благодарит Раневскую за деньги и уходит, раздаётся «Смех», а Варя всё ещё «испуганная». Почему? Какова суть того испуга, который присутствует в реплике Вари после ухода Прохожего и который маркирован необычной ремаркой? Теперь уже здесь слово «испугалась» явно не подходит, здесь нет того эффекта неожиданности, опасность (если она была) теперь уже точно миновала. То есть

ремарка «испуганная» транслирует не тот испуг, что случился у Вари сразу после слов Прохожего. Не похож этот испуг и на те его проявления, что мы видели в прочих «испуганных» репликах пьес Чехова, включая сюда и реплику Вари в ответ на просьбу Пищика, то есть на испуг в тех репликах, что сопровождалась ремаркой «испуганно» и были направлены, как мы заметили выше, на грядущее, основывались на страхе за будущее, за то, что ещё только должно случиться. Реплика «Я уйду... я уйду... Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему отдали золотой», сопровождаемая ремаркой «испуганная», выглядит явно необычно. Так чего же теперь испугалась Варя? И почему её реплика сопровождается не привычной в других местах ремаркой «испуганно», а ремаркой явно нетрадиционной для драмы – ремаркой «испуганная»? Попробуем приблизиться к ответам на эти вопросы.

Прежде всего, стоит обратить внимание не просто на ремарку «испуганная», а на всё паратекстуальное начало реплики: «В а р я (*испуганная*)». Здесь определение «испуганная» не просто соотносится, а прямо согласуется с номинацией персонажа перед репликой, становясь характеристикой этого персонажа: Варя испуганная. Так, по крайней мере, можно представить. А ведь кажется, что Варю уж точно никак нельзя назвать испуганной – в большинстве других эпизодов пьесы Варя ведёт себя отнюдь не пугливо. Так что же перед нами – последствия того мимолётного страха, что принесло неожиданное обращение Прохожего прямо к Варе, или же что-то другое? Необычность ремарки, как представляется, частично редуцирует тот испуг, что возник у Вари сразу же после обращения к ней Прохожего. Да и Прохожий уже ушёл. И всё же Варя – испуганная. В какой-то степени тут можно увидеть и то, что мы уже видели, когда Варя «испуганно» реагировала на просьбу Пищика о деньгах, ведь и в эпизоде с Прохожим Любовь Андреевна даёт в качестве милостыни золотой. То есть можно предположить, что Варя боится голодного будущего обитателей усадьбы («Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему отдали золотой»).

Однако нетрадиционная ремарка заставляет искать и иные причины испуга Вари, причины более глубокие. Варя не просто пугается грядущего, Варя пугается, если можно так выразиться, в принципе; пугается мира, пугается людей, пугается себя. Даже те эпизоды, по которым можно судить о смелости Вари, говорят как раз об обратном: так, эпизод, когда Варя желает палкой ударить Епиходова, а бьёт Лопахина, может указывать на желание подавить испуг перед возвращением Епиходова; именование Яши подлецом в разговоре с Аней – на испуг перед Яшей и т.п. Испуг, как представляется, не позволяет Варе взять, что называется, бразды правления в свои руки в том эпизоде четвёртого действия, когда Лопахин вроде бы и хотел сделать ей предложение, да так и не сделал... И получается, что вся Варина решительность, вся её принципиаль-

ность – это всего лишь следствие её постоянной испуганности, попытка свой испуг редуцировать, защита от испуга. И это у Вари почти всегда хорошо получается, получается до той поры, пока внешнее вторжение не заставляет её своей внезапностью обнажить испуг – «испугалась, вскрикивает». Когда же пик испуга прошёл, становится понятно, что Варя не совсем такая, какой она хочет казаться. Не решительная и смелая, а – «испуганная». Можно с полным правом предположить, что такова одна из важных граней характера этого персонажа; даже можно сказать, что хотя это большей частью скрытая грань, но как раз в силу этой скрытости грань важнейшая; можно, наконец, предложить именно такой вариант прочтения характера Вари при театрализации чеховской пьесы. В любом случае следует признать, что нетрадиционная ремарка корректирует представление о персонаже. И тут как раз важно, что актуализация этой грани характера Вари происходит в контексте необычной ситуации – вторжения инородного тела; а точнее – необычная ситуация вызывает к жизни то, что скрыто.

Мы уже не раз замечали, что формально необычные ремарки отмечают необычные места в чеховских драмах и выделяют, маркируют необычных персонажей, зачастую становясь их концептуальной характеристикой. Конечно, тут можно задаться вопросом, есть ли вообще обычные места в пьесах Чехова и есть ли в них обычные персонажи? Но всё же наблюдения показывают, что в эпизодах с ремарками нетрадиционными существенно возрастает какая-то нетривиальная значимость и этих эпизодов, и участвующих в них лиц. Вот и Варя не просто сказала с испуганной интонацией, как все прочие, чьи реплики оказались снабжены ремаркой «испуганно»; Варя выступила в ипостаси испуганной. И это состояние Вари эксплицитировалось благодаря вторжению Прохожего. И такая характеристика Вари присутствует (пусть и в скрытой форме) на протяжении всей пьесы.

Только следует указать в заключение, что испуг Вари не стоит считать её отрицательной характеристикой с позиции автора; испуг Вари – это реализация отношений слабого и беззащитного человека с одной стороны и страшного внешнего мира с другой. Варя, как может, защищается, скрывая свой страх, но бывают случаи, когда защита не срабатывает – вторжение внешнего мира в виде Прохожего своей внезапностью обнажило то, что Варя так тщательно скрывала, обнажило важную её характеристику, выраженную в слове «испуганная». Нетривиальность тут удваивается благодаря включению необычной ремарки в контекст необычного события. И потом, в четвёртом действии испуганная Варя своей нерешительностью в объяснении с Лопахиным (не касаемся тут поведения самого Лопехина во время этого объяснения) не только не пусти к себе такое возможное Счастье, но и не позволит читателям и зрителям возрадоваться от того, что хотя бы одна линия пьесы завершилась хорошо. То есть, можно сказать, что отмеченная нетрадиционной ремаркой «испуганная»

характеристика Вари стала в итоге для неё судьбоносной и стала концептуальной для возможных размышлений о месте человека в мире. Впрочем, не менее необычная ремарка «Смех», расположившаяся прямо перед репликой, начинающейся паратекстом «В а р я (*испуганная*)», может и должна всё сказанное некоторым образом подправить: кому-то весело, кому-то страшно, а всё вместе и есть чеховская комедия, в мире которой всё настолько плохо, что просто ничего не остаётся кроме как посмеяться над страхом.

## Литература

*Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии // *Аристотель*. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998.

*Гульченко В. В.* Сад и Зона (Прохожий А. П. Чехова и Сталкер А. Тарковского) // *Драма и театр*: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. Вып. VI. С. 125-137.

*Доманский Ю. В.* «Дачники» Горького и драматургия Чехова (Декламация в драме как способ экспликации эстетической концепции автора) // *Чеховиана*. Из века XX в XXI: Итоги и ожидания. М., 2007. С. 394-409.

*Доманский Ю. В.* Две чеховские ремарки // *Чеховские чтения в Твери*: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2012. Вып. 5. С. 84-99.

*Доманский Ю. В.* Об одной чеховской ремарке (Текст, которого нет в тексте) // *Чеховиана*. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М., 2005. С. 467-478.

*Зорин А. Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII – XIX веков. Саратов, 2008.

*Ивлева Т. Г.* Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь, 2001.

*Ищук-Фадеева Н. И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // *Драма и театр*. Вып. 2. Тверь, 2001. С. 5-16.

*Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404-435.

*Тотелова Л. Г.* Драматургия А. П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы. Самара: ООО «Книга», 2012.

А. С. Бут

### Лингвистический анализ проблемы понимания в драматургическом тексте А. П. Чехова

Пласт чеховских драматургических произведений наиболее значим для понимания художественного пространства А. П. Чехова, его мировоззрения. Исследовать чеховский драматургический текст – это значит описать важнейшую составляющую чеховской картины мира.

В современной лингвистике драматургический текст А. П. Чехова является важным объектом изучения. Обращаясь к творчеству писателя, исследователи находят воплощение в его текстах тех культурно значимых смыслов, которые несут в себе ценностное содержание.

Постоянное обсуждение проблемы понимания или непонимания главными героями чеховских пьес позволяет выдвинуть гипотезу о значимости идеи понимания в концептуальном чеховском пространстве.

Многие лингвисты обращали внимание на осложнённую коммуникацию в чеховских текстах. Так, А. Д. Степановым проанализированы случаи постоянного нарушения коммуникации («отсутствие контакта»), к которым учёный относит: прерывистость любовных объяснений, длительное молчание, речевые дефекты, «диалог глухих» и т.д. [Степанов 2005]. Подобные наблюдения встречаются и у Анны Енджейкевич [Jędrzejkiewicz 2000], которая также приводит последовательный анализ причин, послуживших нарушению общения между героями чеховских произведений. Н. А. Кожевникова, анализируя пьесу «Чайка», делает важное наблюдение: «Реплики, следующие в “Чайке” друг за другом, свидетельствуют о непонимании персонажей неоднократно» [Кожевникова 2011: 359]. Обращая внимание на ремарку *пауза* и многоточие, М. Л. Ковшова пишет, что они отмечают «некоммуникативные зоны в тексте и тем самым обнаруживают одну из глубинных идей чеховского текста – непонимание» [Ковшова 2012: 284].

Однако эти и другие исследователи в своих работах подробно не сосредотачиваются на проблеме понимания / непонимания у Чехова, которая, по нашему мнению, является как раз главной, ключевой в чеховском драматургическом тексте.

Как представляется, исследование проблемы понимания в пьесах А. П. Чехова должно начинаться с главного – лингвистического анализа грамматической экспликации основного глагола (*понимать*) в его асертивной (утвердительно-отрицательной) и негативной (отрицательной) форме.

Чеховскому драматургическому тексту свойственно употребление глагола *понимать* в форме индикатива. Приведу несколько примеров из разных пьес:

*Понимаю я царя Эдипа, выколовшего себе глаза! Как я низок и как глубоко познаю свою низость!* (С XI, 177);

*Я тебя не понимаю. Это уж целый год продолжается. Отчего ты изменился?* (С XII, 19);

*Так страшно, как никогда не было! (Оглядывается.) Мне кажется, что я его не понимаю и никогда не пойму* (С XII, 66).

В пьесах А. П. Чехова есть отдельные примеры глагола *понимать* в повелительном и сослагательном наклонениях, однако их число незначительно. Представляется, что доминирование формы изъявительного наклонения для глагола *понимать* обусловлено разными причинами. Одна причина видится в сценических законах постановки драматургического текста, в котором как понимание, так и непонимание происходит «здесь и сейчас».

Думается, что индикативная форма с характерным ей значением реальности [Русская грамматика 1980: т. 1, §1473], выражающей реальное действие [Бондарко 1971: 131], способствует экспликации искренности героев Чехова, их интенцию прямо сообщить о своих чувствах, реально переживаемых, чему способствует индикативная форма глагола, соединяющая сам момент речи и эмоциональное состояние говорящего.

Изъявительное наклонение сосуществует с категорией времени. Она также имеет свои доминирующие для лексемы *понимать* формы выражения у Чехова.

Глагол *понимать* употребляется чаще в настоящем времени в синтаксической функции предикатива. Наиболее частотной оказывается форма настоящего времени, обладающая значением одновременности по отношению к моменту речи.

Проиллюстрируем этот факт несколькими примерами:

*К чему, к чему! Боже мой, я ничего не понимаю... Шурочка, не надо!..* (С XII, 42);

*Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...* (С XIII, 30);

Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... (С XIII, 141).

Реже отмечены употребления глагола *понимать* в функции предикатива прошедшего или будущего времени.

С категориями наклонения и времени тесно связана категория лица. Для чеховского драматургического текста оказывается характерным функционирование глагола в форме 1 лица ед.ч., в то время как формы 2 или 3 лица оказываются незначительными по количеству словоупотребления.

Непосредственная отнесённость действия к говорящему, субъекту действия выражается формой 1 лица [Русская грамматика 1980: т. 1, § 1520; Бондарко, Буланин 1967: 142]. Соответственно говорящий является центральной фигурой речевого акта. И отнесённость действия к одному субъекту, на что указывает форма единственного числа, противопоставляет говорящего, он выступает в оппозиции «один – не один».

Приведём несколько примеров:

**1 лицо:** *Тоска? понимаю, понимаю... Знаешь что, Коля? Ты попробуй, как прежде, петь, смеяться, сердиться...* (С XII, 19); *Отчего? (В раздумье.) Не понимаю... Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком* (С XIII, 5).

**2 лицо:** *Всякой девушке скорее понравится неудачник, чем счастливец, потому что каждую соблазняет любовь деятельная... Понимаешь? Деятельная* (С XII, 58); *Ты не понимаешь его, Константин. Это благороднейшая личность...* (С XIII, 38).

**3 лицо:** *А ты, Николаша, начихай на все да поезжай к нам. Шурочка тебя любит, понимает и ценит* (С XII, 51); *И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю* (С XIII, 201).

Отмеченная нами в пьесах частотность именно глагольной формы 1 лица ед. ч. для чеховского текста указывает на актуальность понимания для действия, для героя. Высказывание ориентировано не на адресата, а на адресанта – речь постоянно идёт о себе, о 1-м лице. Речь от первого лица эксплицирует обращённость героев на себя, их автокоммуникацию и тем самым отсутствие коммуникации с другим. Чеховские персонажи адресуют свою речь не столько другому, сколько себе, при этом полностью – как это бывает только перед самим собой – открывают свои чувства и эмоции. С другой стороны, эта готовность раскрыться может быть интерпретирована как движение к пониманию, стремление к сближению, и прежде всего – эмоциональному, к созданию подлинного диалога.

Итак, идея понимания у Чехова грамматически эксплицирована в ядерной для данной идеи лексеме *понимать*. Анализ специфики её употребления в

чеховском драматургическом тексте позволяет сделать вывод, что *понимание* – это состояние, в котором пребывает, как правило, один субъект действия, и оно является длительным и реально осуществляемым. Отметим, что А. П. Скафтымов писал о драмах Чехова: «...обрисовка каждого действующего лица состоит в показе несоответствия между его субъективно-интимным состоянием и тем, как это состояние воспринимается и понимается другим лицом, его невольным антагонистом» [Скафтымов 1972: 348]. Эти наблюдения Скафтымова, на наш взгляд, служат справедливым подтверждением, что за репликами персонажей стоит одиночество, неспособность понять и невозможность быть понятым. Герои постоянно говорят как бы сами с собой, будучи не в состоянии понять друг друга, но при этом они всё время исповедуются друг перед другом. Таким образом, мы отмечаем, что идея *понимания* оказывается существенной для трактовки чеховского творчества.

## Литература

Бондарко А. В. Вид и время русского глагола (значение и потребление). М., 1971. 239 с.

Бондарко А. В., Буланин Л. Л. Русский глагол. Л., 1967. 192 с.

Ковшова М. Л. Не совсем слова в драматическом тексте Чехова // Критика и семиотика. Новосибирск; М., 2012. С. 280-295.

Кожевникова Н. А. Стиль Чехова. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. 487 с.

Русская грамматика. Т. 1: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология / Н. Ю. Шведова (гл. ред.). М.: Наука, 1980.

Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. 544 с.

Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

Jędrzejkiewicz Anna. Opowiadania Antoniego Czechowa – Studia nad porozumiewaniem się ludzi. Warszawa: Studia Rossica, 2000. (Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Studia Rossica IX). 268 s.

## В. В. Прозоров

### Материалы к словарю крылатых слов и выражений из драматургии А. П. Чехова

К разряду крылатых традиционно относятся лаконичные выражения (часто – афористического толка) из канонических памятников, из произведений художественной словесности, из исторических, кинематографических, телевизионных, рекламных и других источников. Крылатыми становятся имена мифологических и фольклорных персонажей, литературных героев, обретших нарицательную силу, изречения, принадлежащие известным общественным и политическим деятелям, и т.п. [Костомаров, Бурвикова 1998; Прозоров 2005].

Репертуар крылатых слов и выражений подвижен. Весьма нечетко подобные слова и выражения подразделяется на повсеместно-распространённые (известные, что называется, со школьной скамьи) и знакомые сравнительно небольшому кругу посвящённых (специальному филологическому, журналистскому, театральному или какому-то иному профессиональному сообществу).

К активно производительным основам крылатых выражений в отечественной литературной культуре принадлежат «Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, басни Крылова. Много крылатых фраз вошло в речевой обиход из пушкинских текстов, из произведений Салтыкова-Щедрина, Михаила Булгакова, Ильфа и Петрова, из современных сатириков и юмористов... Выбор может падать и на тексты, исполненные лирического, патетического, драматического и даже трагического пафоса: «Быть или не быть?» (из переводов «Гамлета» Шекспира), «Народ безмолвствует» (из «Бориса Годунова» Пушкина) и др. В отдельных ситуациях применения подобных «серьёзных» крылатых выражений появляется потребность в некотором многозначительно-насмешливом их трагестировании.

Каковы реальные причины внезапного извлечения из целостного контекста именно **этой** фразы, которая начинает вдруг своё независимое от перво-

источника, вольное летучее существование? Вероятнее всего, надо говорить о наличии в нашей речи некоторых пробелов в коммуникации – особых номинативных лексико-семантических лакун. То и дело обнаруживают себя ненаречённые конкретно-типичные психологические характеристики или жизненные явления и ситуации, для полного, ёмкого, эквивалентного описания которых наша память кстати, экономно и благодарно подсказывает слова и выражения, ставшие или становящиеся крылатыми. Крылатые слова и выражения преодолевают некую языковую недостаточность. Они являются своего рода культурными кодами, знаками-паролями речевой культуры, к взаимному удовольствию объединяющими участников общения.

Сочинения А. П. Чехова входят в число самых продуктивных отечественных художественных текстов, рождающих крылатые слова и обороты. В чеховских текстах много перлов, которые самой природой своей: щедрым озорством и изысканной внятностью – претендуют пополнить коллекцию крылатых выражений, употребляемых в подходящих ситуациях речевого общения.

Отдельного внимания заслуживают крылатые слова и выражения, прописавшиеся (или способные прописаться) в нашей речи и восходящие к **драматургическим** произведениям Чехова. Драма одновременно предрасположена и к чтению, и к театральному представлению. Представление это прихотливо разыгрывается на внутреннем экране нашего (читательского, режиссёрского, актёрского) воображения, а может быть сценически наглядно и многозначно выразительно воплощено.

Крылатые слова и выражения из драматургических текстов, как правило, имеют отсвет двойного гражданства: во-первых, своим происхождением они обязаны автору и, во-вторых, персонажу, из уст которого они привычно воспринимаются читателями и зрителями пьесы. Любая реплика в драме – авторское слово, которое почти полностью передоверено персонажу, является его неотъемлемой характерной приметой. Но сам драматический персонаж внутренне «ощущает» несомненные родительские авторские корни, и в нём автор со своим героем словно бы «уговаривается» делить ответственность за каждое слово, жест и вздох... Чеховские герои – плоть от плоти автора, и в словах, что стали (или, по нашему разумению, могут стать) крылатыми, слышны и голоса персонажей, и всегда – неявно и неназойливо – голос создателя пьесы.

Кроме того, крылатые слова и выражения из драматургических текстов нередко хранят в себе отзвуки известных постановочных (не только театральных, но и кинематографических) версий, решений, интерпретаций, интонационно неповторимых актёрских исполнений и т.д.

Драматургические тексты невольно или вполне осознанно воскрешают в зрительской (и слушательской) памяти исполнявших их мастеров. Для знатоков театра и кино в отобранных нами крылатых словах и выражениях то и дело

угадываются интонации произносивших их актёров – знаменитых исполнительниц чеховских ролей. Широкое комическое бытование получили, к примеру, фразы из чеховского водевиля «Свадьба» благодаря одноименному фильму Исидора Анненского (1944). Употребляемые по разным случаям, эти крылатые слова и выражения вызывают в памяти персонажей Чехова в блистательном исполнении Алексея Грибова, Зои Фёдоровой, Веры Марецкой, Фаины Раневской, Эраста Гарина, Михаила Яншина, Сергея Мартинсона.

Именно словарь прецедентных или при известных обстоятельствах готовых ими стать текстов позволяет с новой лингвостилистической позиции взглянуть на пьесы Чехова как на средоточие комического и – шире – смехового – начала. Ведь подавляющее большинство крылатых выражений и слов из пьес Чехова имеют ироническую, саркастическую или отчётливо веселонравную «эмоциональную тональность».

Некоторые выражения, согреты в пьесах «лирически повышенной интонацией» [Скафтымов 2007: 97], грустной и трогательной, нелепой и нескладной, в речевом обиходе становятся экспрессивно более однозначными... Здесь как раз и проходит водораздел между словом особо отмеченным, выразительно-игровым, театрально-сценическим и стёрто-речевым, ежедневно-будничным, пусть даже и допускающим в свои пределы уместные крылатые выражения. А. П. Скафтымов пишет: «Речи Гаева (к шкафу, к природе), вставленные в качестве выражения его смешной склонности к лишним и ненужным словам, в содержании своем не являются смешными. И здесь, таким образом, смешное и странное сливается со значительным» [Скафтымов 2007: 98]. В повседневной речи упоминания, связанные с известными репликами Гаева, как правило, лишаются своей изначальной многомерности. Язык наш, обогащаясь крылатыми выражениями, почти неизбежно упрощает их эмоционально-экспрессивную сложность и объёмность.

В нашем предельно кратком, принципиально не завершённом лексиконе собраны и те летучие фразы из пьес Чехова, что употребляются довольно широко, и те, что обрели хождение среди узкого круга отменных знатоков русской словесности и русской художественной культуры. Здесь зафиксированы и обороты, имеющие, на мой взгляд, явную **готовность** стать крылатыми. В этом смысле назначение будущего большого словаря и констатирующее, и развивающее.

Каждая словарная статья включает: крылатое выражение; исходный чеховский контекст; название произведения-прародителя; там, где в этом есть отчётливая, настоятельная потребность, наиболее устойчивую смысловую и ситуативную характеристику данного крылатого слова или выражения в живой речи.

В общий ряд не включены безусловно крылатые, широко используемые в

различных речевых контекстах названия чеховских пьес: «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», а также имена и фамилии некоторых действующих лиц (Змеюкина, Мерчуткина, Петя Трофимов, Лопухин, Фирс...)

Составитель прекрасно сознаёт, что собственно «расширительная» часть словаря может показаться, особенно страстным поклонникам Чехова, чересчур субъективной, вкусовой, обеднённой, неполной, оставившей в стороне много драгоценных чеховских выражений, бесспорно достойных быть помещёнными здесь. Увы, с такого рода возражениями по большей части составитель, вероятнее всего, наперёд смиренно и охотно согласится. Словарный отбор крылатых или могущих стать крылатыми словосочетаний всегда труден и открыт для пополнения. Составитель будет признателен всем, кто поделится собственными наблюдениями над бытующими в их кругу крылатыми словами и выражениями из Чехова, не учтёнными здесь.

Крылатые слова размещаются в соответствии с расположением художественных текстов Чехова в Полном (академическом) собрании его сочинений и писем в тридцати томах (М.: Наука, 1974-1983). К соответствующему тому и странице указанного издания отсылаются в каждом случае слова и выражения из пьес Чехова.

#### **Слуха у вас меньше, чем у фаршированной щуки**

*Голос Шабельского за окном: «Играть с вами нет никакой возможности... Слуха у вас меньше, чем у фаршированной щуки <...> («Иванов») [С XII, 9]*

#### **Адвокаты только грабят, а доктора и грабят и убивают**

*Шабельский. <...> Доктора – те же адвокаты, с тою только разницей, что адвокаты только грабят, а доктора и грабят и убивают... Я не говорю о присутствующих. («Иванов») [С XII, 10]*

#### **На вас глядя, мухи мрут и лампы начинают коптеть**

*Саша <...>. Ах, господа! Все вы не то, не то, не то!... На вас глядя, мухи мрут и лампы начинают коптеть. Не то, не то!.. Тысячу раз я вам говорила и всегда буду говорить, что все вы не то, не то, не то!.. («Иванов») [С XII, 30]*

#### **Ходячая честность**

*Саша <...> Ходячая честность. Воды не попросит, папиросы не закурит без того, чтобы не показать своей необыкновенной честности. Ходит или говорит, а у самого на лбу написано: я честный человек! <...> («Иванов») [С XII, 33].*

*Анна Петровна (Львову). Послушайте, господин честный человек! Нелюбезно провожать даму и всю дорогу говорить с нею только о своей честности! Может быть, это и честно, но, по меньшей мере, скучно. («Иванов») [С XII, 39]*



### **Ангел души моей, карбункул моего сердца**

*Бабакина.* Пустите, пустите руки, бесстыдник <...>

*Боркин.* Ангел души моей, карбункул моего сердца!.. (*Целует.*) Дайте взаимы две тысячи триста рублей!..

*Бабакина.* Не-не-нет!.. Что хотите, а насчёт денег – очень вами благодарна... Нет, нет, нет!.. Ах, да пустите руки!.. («Иванов») [С XII, 41]

### **Я не Спиноза какой-нибудь, чтоб выделять ногами кренделя**

*Апломбов.* Я не Спиноза какой-нибудь, чтоб выделять ногами кренделя. Я человек положительный и с характером и не вижу никакого развлечения в пустых удовольствиях. («Свадьба») [С XII, 109]

Леоне Эспинозе (1825-1903), известный «танцовщик-гротеск», выступавший в Московском Большом театре в 1869-1872 годах. Апломбов путает его со знаменитым нидерландским философом Бенедиктом Спинозой (1632-1677). См.: *Красовская В. М.* Почему Спиноза выделял «кренделя»? // Вопросы литературы. 1959. № 6. С. 249-250.

### **Дайте мне атмосферы!**

*Змеюкина.* Какие вы все противные скептики! Возле вас я задыхаюсь... Дайте мне атмосферы! Слышите? Дайте мне атмосферы! («Свадьба») [С XII, 111]

### **В Греции всё есть**

*Жигалов.* А тигры у вас в Греции есть?

*Дымба.* Есть.

*Жигалов.* А львы?

*Дымба.* И львы есть. Это в России ницево нету, а в Греции всё есть. Там у меня и отец, и дядя, и братья, а тут ницево нету.

*Жигалов.* Гм... А кашалоты в Греции есть?

*Дымба.* Всё есть. («Свадьба») [С XII, 112]

Обычно насмешливо и с некоторой долей поощрительности говорится о тех, кто явно преуспевает и процветает, или о том, что представляет предмет мечтаний и вожделений, но часто заметно отдалено от говорящего.

### **Хочут свою образованность показать**

*Дашенька.* Они хочут свою образованность показать и всегда говорят о непонятном. («Свадьба») [С XII, 113]

### **Позвольте вам выйти вон!**

*Апломбов.* Позвольте вам выйти вон! <...>

*Ять.* Выпью вот ещё и... и уйду, только вы сначала долг отдайте. («Свадь-

ба») [С XII, 114]

### **Генерал, а безобразите**

*Настасья Тимофеевна (вспыхнув).* Генерал, а безобразите... Постыдились бы на старости лет! <...>

*Ревунов.* Во-первых, я не генерал, а капитан 2-го ранга, что по военной табели о рангах соответствует подполковнику.

*Наталья Тимофеевна.* Ежели не генерал, то за что же вы деньги взяли? И мы вам не за то деньги платили, чтоб вы безобразили! <...>

*Ревунов.* Никаких я денег не получал! Подите прочь! («Свадьба») [С XII, 122]

Насмешливо и одновременно сочувственно и поощрительно употребляется в ситуациях невольного упущения, простодушной оплошности, неосмотрительной беспечности и опрометчивости.

### **Был в Париже и не видел Парижа**

*Серебряков.* <...> был в Париже и не видел Парижа: всё время сидел в четырёх стенах и работал. («Леший») [С XII, 147-148].

### **В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли**

*Хрущов* <...> В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли... Часто я вижу прекрасное лицо и такую одежду, что кружится голова от восторга, но душа и мысли – Боже мой! В красивой оболочке прячется иногда душа такая черная, что не затрешь её никакими белилами... («Леший») [С XII, 156]

Ср.: *Астров.* <...> в человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. («Дядя Ваня») [С XIII, 83]

Одно из самых распространённых крылатых выражений, принадлежащих Чехову и неустанно эксплуатируемых в самых разных контекстах: от горделиво восклицательного до снижено комического.

### **Мармеладные слова**

*Хрущов.* Хороший ты, душевный человек, Илья Ильич, но что у тебя за манеры? Какие-то мармеладные слова, ногами шаркаешь, плечами дёргаешь... («Леший») [С XII, 186]

### **Не орёл...**

*Хрущов.* <...> Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп, но и вы, профессор, не орёл! И в то же время весь уезд, все женщины видят во мне героя,

передового человека, а вы знамениты на всю Россию. А если таких, как я, серьёзно считают героями, и если такие, как вы серьёзно знамениты, то это значит, что на безлюдье и Фома дворянин, что нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого тёмного леса, исправляли бы то, что мы портим, нет настоящих орлов, которые по праву пользовались бы почётной известностью... («Леший») [С XII, 194]

### **Я женщина слабая, беззащитная...**

*Мерчуткина.* Я женщина слабая, беззащитная... На вид, может, я крепкая, а ежели разобрать, так во мне ни одной жилочки нет здоровой! Еле на ногах стою и аппетита решилась. Кофей сегодня пила и без всякого удовольствия. («Юбилей») [С XII, 214]

### **Люди, львы, орлы и куропатки...**

*Нина.* Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звёзды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бледная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. («Чайка») [С XIII, 13]

В советские годы эти крылатые слова в полном согласии с логикой чеховской Аркадиной воспринимались прежде всего как образчик досадного и бессмысленного «декадентского бреда», нелепой «претензии на новые формы, на новую эру в искусстве» [С XIII, 15]. В настоящее время всё чаще они обретают сочувственно позитивные смыслы и обозначают современные искания в разных сферах эстетики, долгосрочные апокалипсические прогнозы на будущее и т.п. Словосочетание это активно усвоено и массовой культурой: им называются реалити-шоу с участием животных, анималистические выставки, эпатажные перформансы, литературные сочинения на пёстрые темы, стихотворные опыты о печалях бытия, театральные композиции по мотивам чеховских пьес и др.

### **Мы попали в запендю**

*Шамраев.* <...> Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «Мы попали в западню», а Измайлов – «Мы попали в запендю»... (*Хохочет.*) Запендю!.. («Чайка») [С XIII, 43]

### **Кто изменяет жене или мужу, тот может изменить и отечеству**

*Телегин.* <...> Ну, вот, право... Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству! («Дядя Ваня») [С XIII, 68]

**Должно быть, в этой самой Африке теперь жаррища – страшное дело**  
*Астров.* <...> Моя пристяжная что-то захромала. Вчера ещё заметил, когда Петрушка водил поить.

*Войницкий.* Перековать надо.

*Астров.* Придётся в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (*Подходит к карте Африки и смотрит на неё.*) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жаррища – страшное дело!

*Войницкий.* Да, вероятно.

*Марина (возвращается с подносом, на котором рюмка водки и кусочек хлеба).* Кушай.

*Астров пьёт водку.* («Дядя Ваня») [С XIII, 114]

Припоминается в ситуациях и обстоятельствах многозначительных, загадочных, мудреных, странных, не вполне объяснимых и понятных.

### **В Москву! В Москву!**

*Ирина.* Уехать в Москву. Продать дом, покончить всё здесь и – в Москву...

*Ольга.* Да! Скорее в Москву.

*Чебутыкин и Тузенбах смеются.* («Три сестры») [С XIII, 120];

*Ирина (оставшись одна, тоскует).* В Москву! В Москву! В Москву! («Три сестры») [С XIII, 156]

Знак привычной тоски о чем-то иллюзорном, несбыточном, трудно достижимом, противоположном повседневной и скучной жизненной неустроенности.

### **Мерлехлундия**

*Маша.* <...> Сегодня я в мерлехлундии, невесело мне, и ты не слушай меня. (*Смеется сквозь слёзы.*) После поговорим, а пока прощай, моя милая, пойду куда-нибудь. («Три сестры») [С XIII, 124]

Насмешливо о собственном слегка расстроенном и тревожном состоянии души.

### **В Москве два университета**

*Тузенбах (целует Андрея).* Черт возьми, давайте выпьем, Андрюша, давайте выпьем на ты. И я с тобой, Андрюша, в Москву, в университет.

*Солёный.* В какой? В Москве два университета.

*Андрей.* В Москве один университет.

*Солёный.* А я вам говорю – два.

*Андрей.* Пускай хоть три. Тем лучше.

*Солёный.* В Москве два университета!

*Ропот и шиканье.*

В Москве два университета: старый и новый. А если вам неуютно слушать, если мои слова раздражают вас, я могу не говорить. Я даже могу уйти в другую комнату... (*Уходит в одну из дверей.*) («Три сестры») [С XIII, 152]

Лишённое огненные актуальности (в настоящее время в Москве несметное количество университетов) суждение, которое прежде выступало как синоним очевидной несообразности и нелепости (в Москве был и мог быть только один всему свету известный Московский университет).

#### **Реникса**

*Кульгин.* В какой-то семинарии учитель написал на сочинении «чепуха», а ученик прочёл «реникса» – думал, по-латыни написано. (*Смеется.*) («Три сестры») [С XIII, 174]

Усмешка по поводу собственной или чужой досадной неловкости, оплошности, просчёта, промаха и т.п.

#### **Одним бароном больше, одним меньше – не всё ли равно?**

*Чебутыкин.* Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не всё ли равно? Пускай! Всё равно! («Три сестры») [С XIII, 178]

#### **Зачем мы живём, зачем страдаем... если бы знать...**

*Ольга.* <...> О, милые сёстры, жизнь наша ещё не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, ещё немного, и мы узнаем, зачем мы живём, зачем страдаем... если бы знать, если бы знать! («Три сестры») [С XIII, 188]

#### **Вся Россия наш сад**

*Трофимов.* Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест. («Вишневый сад») [С XIII, 227]

#### **Двадцать два несчастья**

*Дуняша (о Епиходове).* Его так и дразнят у нас: двадцать два несчастья... («Вишневый сад») [С XIII, 199];

*Яша.* Двадцать два несчастья! Глупый человек, между нами говоря. (*Зевает.*) («Вишневый сад») [С XIII, 217]

О ситуациях, в которых кто-то выглядит неловко, привычно обнаруживая свою нерасторопность или нераспорядительность.

#### **Эх ты, недотёпа**

*Фирс.* Эх ты, недотёпа... («Вишневый сад») [С XIII, 203]

*Фирс.* Жизнь-то прошла, словно и не жил... (*Ложится.*) Я полежу...

Силушки-то у тебя нет, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (*Легит неподвижно.*)

(«Вишневый сад») [С XIII, 254]

Знак горестной ворчливой самоиронии, лёгкого недовольства собой.

#### **Пачулями пахнет**

*Гаев.* А здесь пачулями пахнет («Вишневый сад») [С XIII, 203]

Пачули – тропическое растение, благодаря высокому содержанию летучих ароматных веществ издавна используемое в парфюмерии; здесь – духи с очень сильным, резким пряным запахом. Простодушные читательские ассоциации часто связывают отмеченный Гаевым запах с чем-то крайне неприятным и в обществе неловким, неудобным и неприличным.

#### **Дорогой, многоуважаемый шкаф**

*Гаев.* <...> Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твоё существование <...> («Вишневый сад») [С XIII, 206]

Припоминается в ситуациях несколько избыточной, но симпатичной неловкости, чувствительности, сентиментальной восторженности.

#### **Ярославская тетушка**

*Гаев.* <...> Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство, хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать в Ярославль и попытаться счастья у тётушки-графини. («Вишневый сад») [С XIII, 212]

Символ неоправданных, шатких упований и несбыточных, беспочвенных надежд.

#### **Жизнь знай себе проходит**

*Лопухин.* Ну, прощай, голубчик. Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерём, а жизнь знай себе проходит. Когда я работаю подолгу, без устали, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую. («Вишневый сад») [С XIII, 246]

А. П. Скафтымов в статье «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова», характеризуя финал второго действия «Дяди Вани» и несколько перифразируя Лопухина, писал: «...когда Елена Андреевна, взволнованная разговором с Соней о любви, о счастье, о своей судьбе, ждёт ответа, можно ли ей будет играть на рояле, в саду стучит сторож; потом, по просьбе Елены Андреевны, он уходит, и в тишине слышится его голос: “Эй Вы, Жучка! Мальчик! Жучка!” И это наложение нейтральной, спокойно-бытовой детали рядом с печалью о недающемся счастье открывает перспективу неостанавливающегося мирного равнодушия бытового потока: жизнь, знай себе, идёт и проходит»

[Скафтымов 2007: 381].

Перифразой этих слов Лопахина в сталинскую эпоху была демагогически охарактеризована и исследовательская позиция самого А. П. Скафтымова, ставшая предметом грубой официозной «проработки». Публичным нападкам подвергся весь выпуск «Ученых записок Саратовского университета» (1948. Т. 20) под редакцией А. П. Скафтымова. «Литературная газета» напечатала доносительский пасквиль Г. Пермякова «А жизнь, знай себе, идет и проходит...». Заканчивался этот разносный текст так: «В своей статье профессор А. Скафтымов пишет: “Жизнь, знай себе, идет и проходит”. Он хотел этим выразить отношение персонажей чеховских пьес к окружающей действительности. Но, сам того не подозревая, он дал очень верную характеристику отношения литературоведов Саратовского университета к злободневным вопросам советской литературы и языкознания. Действительно, проф. Скафтымов и его коллеги что-то изучают, что-то пишут, а жизнь, знай себе, идет и проходит» («Литературная газета». 1949. 5 октября. С. 7).

### Литература

*Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д.* Читая и почитая Грибоедова: Крылатые слова и выражения. М., 1998.

*Прозоров В. В.* Предисловие // Крылатые слова и выражения из сочинений Н. В. Гоголя / Сост. В. В. Прозоров. Саратов, 2005.

*Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высш. школа, 2007.

## IV. ЧЕХОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ И ФОРМ XIX – XX – XXI вв.

Л. В. Дербенёва

### «Безотцовщина» А. П. Чехова и «Подросток» Ф. М. Достоевского: типологические параллели в концепции семьи

В наследии А. П. Чехова юношеская пьеса «Безотцовщина» занимает особое место, и не только потому, что это первый опыт в творчестве драматурга, но и потому, что «многие черты поэтики драмы, которые мы привычно называем чеховскими, не просто наметились, а отчетливо, реально проявились в первой пьесе», – отмечал И. Н. Сухих [Сухих 1987: 13]. «Безотцовщина» свидетельствует об истоках чеховской художественной системы, связях с русской классической традицией, о значении опыта литературных предшественников в становлении реализма Чехова с его, по словам А. П. Скафтымова, особенностями «жизненного драматизма, открытого и трактованного Чеховым как принадлежность его эпохи» [Скафтымов 1972: 408]. Важнейшей особенностью чеховской драматургии учёный считал отказ от доминирования в пьесе главной составляющей традиционных бытовых драм – событийности: «Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. 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 явля-

ется 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].

Тема поколений, сложных отношений «отцов и детей», как одна из основных тем, заявленных в «Безотцовщине», несомненно, является одной из составляющих «жизненной драмы» в понимании Чехова. Г. П. Бердников подчёркивал, что «тема “Безотцовщины” – рассказ о молодом поколении, которое отвергло идеалы, убеждения и образ жизни своих отцов. И крепостнические устои уходящего в прошлое, разоряющегося дворянства, и нравы процветающих, прибирающих к рукам дворянские поместья дельцов новейшей формации, и жалкие вздыхания либералов-идеалистов сороковых годов. Отвергли, не имея, однако, за душой ничего своего <...>» [Бердников 1986: 12-13].

Само название пьесы (точнее, вариант названия), подтверждённый документально в письме Ал. П. Чехова от 14 октября 1878 года [С XI, 396], свидетельствует, что тема «отцов и детей» является доминирующей в чеховской драме. Безусловно, одним из источников темы был роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» [Кулешов 1985: 17]. Есть основания ввести в круг данной тематики и роман Ф. М. Достоевского «Подросток».

Тема поколений, проблема «отцов и детей» была одной из доминирующих во всей русской литературе XIX века. К ней обращались многие писатели, в том числе и Ф. М. Достоевский. В 70-е годы известная тема интерпретируется писателем по-новому. Она стала основой романа «Подросток», актуализировалась в «Дневнике писателя», поднималась в «Братьях Карамазовых», где приобрела предельно обобщенный и более широкий, чем у Тургенева, смысл, развернутый в различных ассоциативных планах.

В творчестве Достоевского тема поколений развивалась в сложном процессе осмысления писателем острых социально-исторических и нравственно-психологических проблем переходного времени, связанных с отменой крепостного права, когда под влиянием новых общественных условий патриархальные, веками сложившиеся устойчивые формы жизни и мышления стали «с веселою торопливостью» разрушаться. Объектом пристального внимания писателя стала семья, которая более всего подверглась негативному влиянию новых общественно-политических и экономических тенденций, лишившись внутренних духовных связей, в результате крушения сложившихся столетиями традиций, что привело к утрате понимания между старшим и младшим поколениями. В этой связи Г. М. Фридлендер отмечал, что образы «отцов» и «детей» у Достоевского вызывают «представления об иерархическом строе общества, об авторитарных ценностях, восходящих к первоистокам, к древним патриархальным временам <...> “отцы” и “дети” – символы представлений о причинно-следственных связях между прошлым, настоящим и будущим в

историческом процессе, представлений о сдерживающих силах прошлого и об ответственности людей перед будущим» [Фридлендер 1976: 433].

Одним из показателей трагичности переходного периода является факт разорения «дворянских гнёзд», превращение их в «случайные семейства». Акцентируя внимание на этом факте, Достоевский полемизировал со своими писателями-современниками, которые иначе видели и оценивали эти процессы (И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой).

Одной из важнейших особенностей концепции поколений Достоевского является убежденность писателя в исторически обусловленной преемственности поколений, в ответственности «отцов» перед «детьми». Причиной «неблагообразия» «детей», как свидетельствуют исследования этой темы, Достоевский считал нравственную несостоятельность «отцов». Поэтому, например, «незаконорожденность» Аркадия Долгорукого в «Подростке» оборачивалась не только социальным неравенством, но и нравственной «безотцовщиной», свойственной поколениям переходной эпохи.

В центре внимания Достоевского находятся «юные люди наших интеллигентных сословий, развитые в семействах своих, в которых всего чаще встречается теперь недовольство, нетерпение, грубость невежества <...> и где почти повсеместно настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса; где материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей; где дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу» [Достоевский 1973-1990: т. 21, 131-132].

Интерпретация темы «отцов и детей» Достоевским, его концепция семьи может прояснить социально-историческое содержание «Безотцовщины» Чехова.

Замысел первой пьесы Чехова формировался, вероятно, в традиции Достоевского, который, в свою очередь, синтезировал опыт других писателей (в первую очередь Тургенева и Л. Толстого). Об этом свидетельствует наличие в драме Чехова прямых и скрытых цитат из произведений Достоевского, ряд реминисценций и аллюзий, а также название пьесы, которое, впрочем, является предметом споров в чеховедении. Напомним, что из-за отсутствия первой страницы авторское название пьесы не сохранилось, поэтому в разных исследовательских работах она именуется как «Безотцовщина», «Платонов», «Пьеса без названия». Как отмечал И. Н. Сухих: «Есть нечто симптоматичное в том, что в разных работах чеховская драма фигурирует под тремя разными названиями <...> Временами кажется, что литературоведы пишут о *разных пьесах*» [Сухих 1987: 11].

Название первой пьесы Чехова интересно не только тем, что контрастирует с другими чеховскими заглавиями. Е. М. Гушанская, например, отмечала

смысловое и стилистическое единообразие заглавий произведений писателя: «Они всегда абсолютно конкретны и указывают на определенную житейскую ситуацию <...> или представляют собою образ-символ. Драматург никогда не стремится выявить и зафиксировать в своих названиях идейную коллизацию» [Гушанская 1987: 167-170]. Однако обратим внимание на то, что и название, и сама пьеса ориентированы на конкретный литературный контекст эпохи, на круг актуальных вопросов русской жизни 1870-х годов. Вероятнее всего, этот круг вопросов в сознании читателей ассоциировался с именем Ф. М. Достоевского.

Главным действующим лицом первой пьесы Чехова стал член «случайного семейства» Платонов, сын, рано разошедшийся с отцом, когда еще не было «ни волоска на подбородке»: «...в последние три года мы были настоящими врагами. Я его не уважал, он считал меня пустым человеком. И... оба мы были правы» [С XI, 21]. Ответственность за судьбу детей лежит на совести их родителей: «Вечно пьяные! Глупая мать родила от пьяного отца! Отец... мать! Отец... О, чтоб у вас там кости так переверочились, как вы спьяна и сдуру переверочили мою бедную жизнь!» [С XI, 114]. Чехову важно подчеркнуть типичность создавшейся ситуации, поэтому Платонов говорит не только про собственный опыт, он вспоминает друзей своего отца: «Не верю я вашей старческой, самоделковой мудрости! Не верю, друзья моего отца, глубоко, слишком искренно не верю вашим простым речам о мудреных вещах, всему тому, до чего вы дошли своим умом!» [С XI, 37].

Мотивы семьи постоянно присутствуют в пьесе и всегда актуализируются в монологах главного героя. Осознав вину своего отца перед собой, Платонов надеется избежать вины перед собственным сыном: «...клянусь тебе всем святым, что сделаю из него человека! <...> А ведь он, бродяга, тоже Платонов! Фамилию бы ему только переменить... Как человек я мал, ничтожен, но как отец я буду велик!» [С XI, 143].

Семья для Чехова, как и для Достоевского, является важнейшей структурной единицей общества, наиболее незащищенной и чуткой к историческим потрясениям. Эта мысль прозвучит в одном из писем писателя и в более поздние годы: «Не следует подчёркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одиночества, той самой одиночества, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации <...> Не трактуйте эту нервность как частное явление; вспомните, что в настоящее время почти каждый культурный человек, даже самый здоровый, нигде не испытывает такого раздражения, как у себя дома, в своей семье, ибо разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде всего в семье. Раздражение хроническое, без пафоса, без судорожных выходов, то самое раздражение, которого не замечают гости и которое

всей тяжестью ложится прежде всего на самых близких людей – мать, жену, – раздражение, так сказать, семейное, интимное. Не останавливайтесь на нём очень, покажите его лишь как *одну* из типических черт, не переборщите, иначе выйдет у Вас не одинокий, а раздражительный молодой человек» [П VIII: 274-275]. Чеховские слова, сказанные в 1899 году по поводу персонажа другого автора, можно отнести и к герою его первой собственной пьесы.

В вариантах чеховского автографа воспоминания Платонова об отце, о своём детстве выливались в горький монолог, похожий на обвинительную речь: «Тяжело вспоминать <...> Его болезнь, смерть, кредиторы, продажа имущества... 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, человек с неполной головой и с невыносимейшим характером...»; тогда же сын напомнил отцу о «засеченных, униженных, изнасилованных, напомнил Севастопольскую кампанию <...>» [С XI, 336]. В этом монологе множество аллюзий и литературных реминисценций, которые неоднократно повторяются и развертываются в основном тексте драмы. Многие из них перекликаются с мыслями Ф. М. Достоевского, который в «Дневнике писателя» за 1876 год описал так называемые «единичные явления», объясняющие, как представляется, и корни характера Платонова. Достоевский в одной из подглавок мартовского выпуска «Дневника» сообщал о том, что рядом с рассказами о людях, «идущих в народ», речь пойдет и о другой молодежи, «детях», подвергших сомнению «идеалы» «либеральных отцов», которые извратили понятия прогресса и свободы. В большинстве своём это «была лишь грубая масса мелких безбожников и крупных бесстыдников, в сущности тех же хапуг и “мелких тиранов”, но фанфаронов либерализма, в котором они ухитрились разглядеть лишь право на бесчестие». Реформа 1861 года привела к буржуазному разложению и обособлению. «Что же могли видеть тогдашние дети в своих отцах, какие воспоминания могли сохраниться в них от детства и отрочества», – задаёт вопрос Достоевский и отвечает: «Цинизм, глумление, безжалостные посягновения на <...> верования детей», «открытый разврат отцов и матерей», «множество расстроившихся состояний, а вследствие того нетерпеливое недовольство, громкие слова, прикрывающие лишь эгоистическую, мелкую злобу за материальные неудачи» [Достоевский 1973-1990: т. 22, 101-102]. Подобные мысли звучали и в монологах Платонова. «Отцы» обесценили прежние благородные понятия: «Какую цену должны иметь для меня ваши хорошие слова, ваше благообразие, ваши добрые улыбки, ласки, могу ли я верить в них, если я знаю, что вы <...> не в силах взять меня за шиворот и вытащить из болота?» [С XI, 341-342]. «Хорошие слова» оскорбляют Платонова, который давно не верит мнимому благородству «отцов».

Эти темы волновали Чехова и позже. Рубежом 1880-х – 1890-х годов датируются записи, сделанные им для будущих произведений: «Я был раздражен против хороших слов и против тех, кто говорит их <...> В священном писании сказано: “Отцы, не раздражайте чад ваших”, даже дурных и никуда не годных чад, но отцы меня раздражают, страшно раздражают; им слепо вторят мои сверстники, за ними подростки; <и> меня каждую минуту бьют по лицу хорошими словами» [С XVII, 194-195].

Повтор в художественной системе Чехова никогда не бывает случайным; в данном же фрагменте системы происходит своеобразная аккумуляция, назревание конфликта: «громкой» фразой, вслед за «отцами», заражается современное поколение («сверстники») и племя младое («подростки»). Лексический и соответственно идейно-образный пласт приведенных примеров вновь отсылают нас к Достоевскому. Цитату из Послания Павла к колоссянам: «Отцы, не раздражайте детей ваших, дабы они не унывали» (гл. 3, ст. 21) – произносит в «Братьях Карамазовых» защитник Фетюкович: «Отцы, не огорчайте детей своих» [Достоевский 1973-1990: т. 15, 169-170].

«Хорошие слова» «отцов» легко восстановить по диалогам Версилова и Аркадия Долгорукого. В романе Достоевского на вопрос сына: «Что именно делать и как мне жить?» – отец дает такие ответы: «прочти десять заповедей», «посмотри в Апокалипсисе», «постарайся поскорее специализироваться», «обратить камни в хлебы – вот великая мысль» [Достоевский 1973-990: т. 13, 172]. Эти советы были всего лишь «хорошими словами», они не учили жить: «Я тогда засыпал его вопросами, я бросался на него, как голодный на хлеб. Он <...> сводил на самые общие афоризмы <...> А между тем эти вопросы меня тревожили всю мою жизнь <...> Из всеобщей политики и из социальных вопросов я почти ничего не мог из него извлечь, а эти-то вопросы <...> всего более меня тревожили» [Достоевский 1973-1990: т. 13, 171-172].

Герой «Безотцовщины» не получил даже и таких «хороших слов»: «Я сунул с покаянием... Начал было беседу в благочестивом тоне, помню... Напомнил ему засеченных, униженных, изнасилованных, напомнил Севастопольскую кампанию...» [С XI, 336]. Чехов, как представляется, сохранил ритмику, интонации, пафос монологов Аркадия Долгорукого, и не случайно: разговор Платонова с умирающим отцом происходил, судя по внутренней хронологии пьесы, когда молодому человеку исполнилось приблизительно двадцать три года. Этот разговор стал логическим завершением их идейной вражды, длившейся около трех лет. Таким образом, пересмотр отцовского «наследия» Платонов начинал в двадцать лет. Заметим, что герой романа Достоевского «Подросток» в начале романа девятнадцатилетний юноша, а в конце – двадцатилетний.

Итак, линию взаимоотношений Платонова со своим отцом можно сопоставить с концепцией поколений в «Подростке». Однако следует подчеркнуть,

что Чехов, создавая своего героя, в первую очередь ориентировался на те актуальные проблемы, которые волновали молодое поколение чеховской поры. Вследствие этого однозначное соотнесение Платонова с Версильевым или Подроском неправомерно. Платонов – сын своего отца, но он и отец собственного сына, он учитель «мальчишек в школе», он проповедник и моралист для Трилецкого, Венгеровича, Софьи Егоровны. Платонов оценивает и судит не столько своего отца (как это делает Аркадий Долгорукий), сколько «отцовское» в своем собственном характере, в своей собственной природе. Старший Платонов – внесценический персонаж, присутствующий лишь в воспоминаниях действующих лиц. Этим приемом Чехов акцентирует внимание на внутреннем конфликте в сознании «детей» (в первую очередь в душе Платонова).

В общем складе личности Платонова доминирует «проповедническая» черта в сочетании с духовностью, требовательностью к себе: «Нет человека, на котором могли бы отдохнуть глаза! Как всё пошло, грязно, истаскано...» [С XI, 113]; «Бедные сироты! Нет ни званных, ни избранных! Пора их сдать в архив или запереть в приют незаконнорожденных <...> Сто миллионов людей с головами, с мозгом и – два-три ученых, полтора художника и ни одного писателя! Ужасно много! Ни званных, ни избранных!» [С XI, 350].

Приведенные выражения текстуально очень близки аналогичным мотивам «Подростка», «Дневника писателя», но самое главное – они возвращают к мысли о духовном сиротстве, одиночестве, обделённости, безотцовщине, то есть ко всем тем проблемам, которыми сформирован комплекс взаимоотношений «отцов» и «детей» в «Подростке».

Обращение к традиционным темам, к традиции вообще способствует выявлению того неповторимого, что вносит авторская индивидуальность в данный исторический момент в разработку уже известной темы. Творческая сущность традиции особенно ярко проявляется в вариативности – постоянно возобновляющемся изобразительном принципе, которому свойственно одновременно конкретно-историческое и универсальное содержание. Этот феномен, на первый взгляд, демонстрирует высшую степень традиционности: писатель сознательно находится в рамках темы, заданной другим писателем (в нашем случае, Чехов – Достоевский). Однако обращение к традиционной теме само по себе является творческим актом, позволяет максимально проявиться новаторству, становится формой четкой дифференциации нового и старого в произведении, при этом актуализируя его внутреннюю смысловую напряженность, смысловую плотность, поскольку известно «означаемое» – чужое слово, уже наполненное определенным устоявшимся смыслом. Каждое слово в контексте заданной темы обретает семантическую полнovesность, «информативность».

Сказанное в полной мере относится к традиционной в русской литературе теме поколений, теме «отцов и детей», которая осмысливается и молодым А.

П. Чеховым в его первой пьесе в контексте традиции Ф. М. Достоевского и через его «посредничество» – И.С. Тургенева.

## Литература

*Бердников Г. П.* Драматургия Чехова // Избранные работы: В 2 т. М., 1986. Т. 2.

*Гушанская Е. М.* А. П. Чехов: Путь к «Вишневому саду» // Анализ художественного произведения. М., 1987.

*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973-1990.

*Кулешов В. И.* Жизнь и творчество А. П. Чехова. 2-е изд. М., 1985.

*Лихачев Д. С.* Древнерусская литература и современность // Русская литература. 1978. № 4. С. 25-34.

*Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972.

*Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987.

*Фридендер Г. М.* Комментарий к замыслу Достоевского «Отцы и дети» // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. Л., 1976.

**Л. А. Скафтымова**

## А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: к проблеме подтекста

В отечественном музыкознании в семидесятые годы прошлого века стала складываться параллель между творчеством двух крупнейших представителей русской культуры – Рахманинова и Чехова [Брянцева 1976, Келдыш 1973, Скафтымова 1979]. Прежде всего она связывалась с написанием его ранней фантазии «Утес» (1893) и романса на слова Чехова «Мы отдохнем». Но это как бы лежит на поверхности. Связь эта видится нам более глубокой, многообразной и тонкой. Это прежде всего любовь к России, тот «русский дух», который пропитывает все их творчество, любовь негромкая, без фанфар, без деклараций («Слався, слався ты Русь моя!»), без громких слов. В их произведениях живет русская душа, непостижимая и загадочная, русская природа, не роскошная – с морем и солнцем, а средней полосы – скромная, немного печальная, как пейзажи И. Левитана, но всегда прекрасная. Роднит их и пристальное внимание к душе человека.

Большинство самых различных романсов роднит то, что в них раскрывается психологическое состояние человека как глубоко лирический процесс. Чувства и мысли лирического героя преломляются как нечто сокровенно индивидуальное, ведется ли речь о нем самом («Отрывок из Мюссе», «Сон») или о близком существе («Вчера мы встретились»), об окружающей действительности («Пора!», «Христос воскрес») или о природе, которая находит отклик в душе человека («Ночь печальна», «Сирень», «Островок»). Поэтому порой бывает трудно провести грань между лирическими и драматическими произведениями этого жанра.

Лирика пропитывает практически все романсы Рахманинова, по сути, они все лиричны – хотя принято их делить на лирические, лирико-драматические и драматические. Она характерна не только для ранних драматических вокальных произведений, имеющих так много общего с лирико-драматическими. Теплота и непосредственность эмоциональных высказываний композитора в его зрелых драматических романсах в большой степени связана с их внутренней лиричностью.



Так, например, огромно смысловое и драматургическое значение лирического эпизода в балладе «Судьба» («Но есть же счастье на земле!»).

Этот эпизод имеет много общего с лирическими любовными романсами и романсами-пейзажами Рахманинова. Длительное и томительное ожидание здесь выражено во многом подобно тому, как и в одном из лирических романсов – «Я жду тебя». Во второй части лирического эпизода «Судьбы», где раскрывается картина безмятежной и прекрасной ночной тишины, невольно вспоминается «Островок», где «еле дышит ветерок», куда «гроза не долетает». Подобные эпизоды встречаются во многих лирических романсах композитора (например, «Утро», «Здесь хорошо»).

Скорбные лирические романсы – «Тебя так любят все», «На смерть чижики», «Перед иконой», «К детям», «Ночь печальна», «Вокализ», «Вчера мы встретились» и др. в большинстве случаев раскрывают ту же тематику, что и многие драматические: трагизм одиночества и горечь утраченного счастья. Особо надо упомянуть о своеобразном чеховском монологе «Мы отдохнем», где Рахманинов сумел воплотить со всей чуткостью глубокую тоску по лучшей жизни трагических в своем ЛИРИЗМЕ чеховских героев – типичных представителей современной музыканту интеллигенции.

Подчеркнем, что именно в сфере лирической зарисовки, полной внутренней трагедийности, Рахманинов является художником, наиболее близким Чехову. В этом плане показателен и романс «Вчера мы встретились». О нем можно сказать, что он не только близок чеховскому рассказу, но и написан в чеховской манере. Сдержанное, подернутое легкой дымкой недосказанности произведение раскрывает тему неудовлетворенности, трагедию повседневности русского интеллигента, не знающего пути к лучшему. Как и Чехов, Рахманинов здесь лаконично повествует, рисует скупым мазком.

Как будто имея в виду романс «Ночь печальна» (на слова И. Бунина) или под его впечатлением, Чехов пишет свой рассказ «Враги», который Бунин считал «одним из совершенных произведений Чехова» [С VI, 631]. Писатель здесь очень тонко подмечает особенность человеческого характера, человеческой психики в национальном их преломлении, связывающие такие далекие сферы – лирику и драматизм, лирику и трагизм. Это качество рассказа было подмечено уже современниками художника. Так В. А. Гольцев писал: «Как художник, Чехов может опозитизировать горе, самую смерть» [С VI, 631]. Стоит только добавить, что эти слова можно отнести и к Рахманинову. «Тот отталкивающий ужас, – пишет Чехов, – о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне». И далее: было «что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая КРАСОТА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ГОРЯ (выделено мной. – Л.С.), которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка» [С VI, 33-34]. Герои рассказа

– земский врач Кирилов и его жена, только что потерявшие ребенка, «молчали, не плакали, как будто, кроме тяжести потери, сознавали также и весь ЛИРИЗМ (выделено мной – Л.С.) своего положения» [С VI, 34]

Таким же настроением проникнут и романс «К детям», кстати, обнаруживающий сюжетное сходство с рассказом «Враги».

Общеизвестна особая роль «КОЛОКОЛЬНОСТИ» (колокольных звонов) в творчестве Рахманинова. Почти все музыковеды, пишущие о нем, упоминают о колокольности в его музыке, о ее влиянии на творчество, о претворении в конкретных произведениях. Впервые это явление было отмечено Б. В. Асафьевым: «Любопытна привязанность Рахманинова к интонациям, невольно ассоциирующимися со звоном. В колокольных переливах, переборах и звонких отзвуках, может быть мужицких бубенцов и колокольчиков, вообще в музыке «колокольности», в разлитии по воздуху «волн звука» композитора привлекала красота мерного развертывания, расцветания. Наконец, разбега музыкальной интонации» [Асафьев 1954: 303].

В этом плане интересны работы В. Н. Брянцевой, которая истоки колокольности отмечает уже в слуховых впечатлениях детства композитора, формирование – в его юношеских произведениях и, самое главное, делает вывод о колокольности как важной особенности национального стиля художника [Брянцева 1966, 1976].

Колокольность, развиваясь и эволюционируя, прошла через все творчество Рахманинова. Это Прелюдии до-диез минор, ми-бемоль мажор, финал Первой сюиты для двух фортепиано, вступление ко Второму концерту, некоторые Этюды-картины, эпизод перед каденцией первой части Третьего концерта, кульминация первой части Третьей симфонии и многие другие страницы его произведений, где в широкой, разнообразной гамме трактуется колокольность.

Рахманиновская колокольность – от «красного звона» до зауспокойного – живая речь художника, горячая и страстная. Порыв и стремление, призыв, доходящий до крика, тревога, возрастающая до ужаса, – вот колокола Рахманинова. Густой и полный звук жизни, мягкий, колышущийся тон природы, щемящий, не находящий резонанса ввне тон души, – тоже колокола Рахманинова. Но самая главная особенность этого явления, его суть в том, что тематика, связанная с колокольными звонами, имеет у композитора глубоко национальные истоки и получает в творчестве художника значение особой психологической сферы национальной образности.

На наш взгляд, таковы же особенности чеховской колокольности. А колокола у писателя «звучат» нередко. Это тоже сфера национальной образности, образа России, поданная ярко и убедительно. Таковы, например, колокольные звоны в рассказе «Святою ночью»: «...с того берега донесся протяжный звон большого колокола. Звон был густой, низкий, как от самой толстой струны контрабаса: казалось, прохрипели сами потемки. <...> Не успели застыть в

воздухе волны от первого удара колокола, как послышался другой, за ним тотчас же третий, и потемки наполнились непрерывным, дрожащим гулом» [С V, 94] Такие примеры можно умножить.

Известно, что Чехов и Рахманинов были знакомы, но, судя по письмам и воспоминаниям современников, испытывали взаимную симпатию задолго до первой встречи, как, впрочем, и после нее. Интересна запись в дневнике В. Н. Буниной, сделанная 24 сентября 1926 года, когда Рахманинов уже жил за границей: «Вспоминаю обед у Рахманиновых... Трогательное отношение к Чехову. Все просил Яна порыться в памяти и рассказать об Антоне Павловиче. Ян кое-что рассказал. Рахманинов очень заразительно смеялся. Рассказал, что когда он был совершенно неизвестным, он в Ялте аккомпанировал Шаляпину. Чехов сидел в ложе. В антракте он подошел к нему и сказал: “А знаете, Вы будете большим музыкантом”. Я сначала не понял и удивленно посмотрел на него, – продолжал С<ергей> В<асильевич>, – а он прибавил: “У Вас очень значительное лицо”. – Вы понимаете, что тогда для меня значили слова Чехова» [Рахманинов 1978: 546].

Объединяющим фактором этих двух великих художников несомненно явился Московский Художественный театр, с которым сотрудничал Чехов и в котором работала его жена О. Л. Книппер-Чехова (этот театр очень любил Рахманинов), а также дружба их обоих с К. С. Станиславским и Ф. И. Шаляпиным.

Первое свидетельство знакомства писателя и музыканта – записка от 20 сентября 1898 года, посланная Чехову (он жил в это время в Ялте) и подписанная Шаляпиным, Рахманиновым и Миртовым: «Сейчас же, как придете домой, дорогой Антон Павлович, и прочтете эту писульку, идите в городской сад, мы там обедаем и Вас ждем» [Рахманинов 1978: 280]. Известно, что в этот день Шаляпин выступает на сцене Городского театра с группой артистов «Русской частной оперы» при участии Рахманинова. В письме к М. П. Чехову от 19 сентября 1898 года Антон Павлович сообщает: «Я в Ялте, дача Бушева. <...> приехал сюда только вчера» [П VII, 270], т.е. 18 сентября. А 21 сентября пишет Л. С. Мизиновой: «Милая Лика, Вы легки на помине. Здесь концертируют Шаляпин и С<екар>-Рожанский, мы вчера ужинали и говорили о Вас» [П VII, 273]. По-видимому, за этим ужином и произошло знакомство Чехова с Рахманиновым.

Почти сразу же после этого (23 сентября) Чехов обращается к своей сестре М. П. Чеховой с просьбой: «Милая Маша, возьми 1 экз<емпляр> “Мужики” и “Моя жизнь”, заверни в пакет и в Москве, при случае, занеси в музыкальный магазин Юргенсона или Гутхейля для передачи “Сергею Васильевичу Рахманинову”. Или поручи кому-нибудь занести» [П VII, 276]. Возможно, по получении этих рассказов Рахманинов в ответ на знак внимания со стороны Чехова посылает ему свою фантазию «Утес» с дарственной надписью: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа “На пути”, содержание которого с тем же эпиграфом служило программой этому музыкаль-

ному сочинению. 9 ноября 1898 г.» (Партитура с этой надписью находится в Библиотеке им. А. П. Чехова в Таганроге).

Заметим, что на первой странице автографа четырехручного переложения написано: «Фантазия» и далее эпиграф – «Ночевала тучка золотая на груди утеса великана. Лермонтов» Получается, что к своей симфонической фантазии Рахманинов предпосылает ДВЕ программы. Но в то же время совершенно ясно, что программа одна – это извечно русская проблема несбывшегося, идея несостоявшегося счастья. Она лежит в основе лермонтовского «Утеса», как и рассказа «На пути». Ю. В. Келдыш считает, что рассказ Чехова «послужил лишь толчком к зарождению творческого замысла композитора» [Келдыш 1973: 130]. Известный музыковед считает, что «Рахманинова могла привлечь в чеховском рассказе не только сама ситуация – мимолетная встреча незнакомых мужчины и женщины, у которых возникает взаимное влечение, но жизненные пути их различны, и разлука наступит раньше, чем они успевают отдать себе ясный отчет в своем чувстве. Во многом близким оказался композитору и самый образ героя рассказа – “вечного странника” в жизни, ищущего, беспокояно мятущегося и не находящего ни в чем удовлетворения» [Келдыш 1973: 130]. Думается, что это лишь одна из причин обращения Рахманинова к чеховскому рассказу, основная же, на наш взгляд, состоит в другом.

Невозможность, недостижимость счастья – эта тема пронизывает творчество обоих художников – и Чехова, и Рахманинова. Добавим, и И. Бунина, если вспомнить такие рассказы, как «Чистый понедельник» или «Чарли», а также В. Набокова с его «Машенькой». В этом, видно, и есть загадочность русской души. И в русской литературе эта тематика отнюдь не случайна. Ведь вся народная протяжная лирическая песня, а этот жанр самый характерный для нашего музыкального фольклора и самый популярный и любимый народом, в сущности, об этом – о несбывшемся и несбываемом. Вспомним «тонкую рябину» (кстати, одна из самых гениальных русских песен), которой никогда не «перебраться» к дубу. А ведь счастье совсем рядом, и она даже видит, как «тонкими ветвями» прижимается к нему. «Но нельзя рябине к дубу перебраться»... Об этом же поется и в других знаменитых русских песнях – «Ноченька», «Липа вековая», «Не одна во поле дороженька» и многих др.

А разве не об этом чеховский рассказ «На пути», вдохновивший Рахманинова, или его пьесы, практически все, но особенно «Дядя Ваня». В рассказе эта идея несбыточности счастья, которое, казалось бы, рядом, почти декларирована, высказана, можно сказать, «впрямую»: «...ему (Лихареву. – Л.С.) вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. <...> Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега» [С V, 477].

У Рахманинова эта тема несбыточности счастья также находит широкое преломление, подчас объединяясь с темой одиночества. Это не только «Утес», но и оперы «Алеко» и «Франческа да Римини», «Три русские песни для хора и оркестра» и, конечно, многие романсы – «Я опять одинок», «Над свежей могилой», «Полнобила я на печаль свою», «Вчера мы встретились», «Ночью в саду у меня», «К ней», «Ау!», «Мы отдохнем».

А. П. Скафтымов в статье «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» пишет о наиболее существенном принципе в драматургии чеховских пьес – «подводном течении», который впервые был отмечен К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко: «Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока и все усилия своих творческо-сценических исканий справедливо направили к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя» [Скафтымов 2008: 445]. «Подводное течение» – термин, введенный знаменитыми режиссерами для определения психологической ситуации, не выраженной в тексте, но предполагаемый им, обогащающий характеристики основных образов, можно применить и для определения психологического метода Рахманинова. Умение дать психологический подтекст – одна из важнейших особенностей композитора, во многом связанная с интонационно-тематическим развитием в его драматических романсах.

Часто «подводное течение» уже с самого начала предрешает закономерности развития и даже его итог. Так происходит в развернутом произведении типа баллады – «Судьба» на слова Апухтина, занимающем особое место среди вокальных сочинений Рахманинова. В нем поставлена философская проблема жизни и смерти, столкновения человека и рока. Эта идея воплощена в контрасте образов человека и судьбы, данном в различных жизненных ситуациях, и постепенном утверждении рокового образа на протяжении всего произведения.

Для обрисовки этого образа композитор использовал тему судьбы из Пятой симфонии Бетховена (в бетховенской же тональности – до минор), но на основе этой короткой темы-тезиса он развивает самостоятельный образ, сохраняя от темы ее «стучащий» ритм, дающий начало мрачной маршевости.

Развитие темы рока – этого своеобразного лейтмотива, через динамизацию, и тембровую, и гармоническую, и осуществляет «подводное течение», приводящее к окончательному утверждению образа в конце. Целеустремленно его развитие не только в соответствии с текстом, но и в тех моментах, когда в нем прямо не говорится о роке, и даже наоборот (во втором эпизоде) – в тексте речь идет о счастье, о любовном свидании, а в партии фортепиано вызревает тема рока. Это и составляет «второй план» баллады, ее «подводное течение».

Драматический подтекст обнаруживается и в монологах «Всё отнял у меня», «Пощады я молю». В последнем он имеет двойственный характер. С одной сторо-

ны, это активный, волевой порыв, выраженный как в вокальной партии (взволнованный ритм отдельных фраз), так и в фортепианной («бурлящая» фактура с «вырывающимися» секундовыми интонациями). С другой стороны, мятежный порыв как бы скован: тонический органнй пункт, отсутствие определенной точки, к которой стремится восходящее секундовое движение в фортепианной партии, как будто являющееся началом мелодии, но не имеющее возможности развернуться.

Симптоматичен в этом плане монолог на слова Чехова «Мы отдохнем», представляющий собой фрагмент заключительного высказывания Сони из пьесы «Дядя Ваня». Не существует даже краткого анализа этого романса, в то время, как он очень интересен, особенно с точки зрения воспроизведения здесь подтекста. Это драматический монолог в одной из любимых тональностей Рахманинова – ре миноре декламационного склада. Такая нарочитая декламационность в романсах, в общем, не свойственна вокальному стилю композитора. Можно предположить, что Рахманинов здесь следует за «темпоритмом» исполнения этого монолога в Художественном театре.

Поначалу вокальная партия развивается в соответствии с текстом Чехова: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах...» Особой лирической выразительности достигает она на словах: «...и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка». Казалось бы, все предвещает прекрасную, безоблачную жизнь героев – Сони и дяди Вани. Но в конце монолога на ключевую фразу «Мы отдохнем» вместо ожидаемого мажора (третья ступень ре минора) звучит минор (третья минорная), как бы перечеркивая все светлые надежды на будущую «тихую, нежную» жизнь и утверждая – «не отдохнете».

Параллели между двумя великими художниками можно было бы умножить, чего не позволяют сделать масштабы короткой статьи. Это только первая попытка в нашем музыкознании коснуться данной проблемы конкретно, думается, что впереди ее ждет более широкое и масштабное исследование.

## Литература

- Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 2. М.: Академия, 1954.  
*Брянцева В. Н.* Фортепианные пьесы С. Рахманинова. М.: Музыка, 1966.  
*Брянцева В. Н. С. В.* Рахманинов. М.: Музыка, 1976.  
*Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.  
*Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978.  
*Скафтымов А. П.* Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара: Изд-во «Век#21», 2008.  
*Скафтымова Л. А.* Основные черты стиля С. В. Рахманинова предоктябрьского десятилетия. Автореф. дисс. ... канд. иск. Л., 1979.

В. В. Гульченко

### «На дворе шумела непогода...» Вместо послесловия

Разбег уже не музыкальной, а повествовательной, драматической интонации ощутим и в чеховском рассказе «На пути», вдохновившем Рахманинова на сочинение симфонической поэмы «Утес». Разбегу этому в немалой степени способствует все та же «колокольность» данного рассказа, отчетливо различимая в музыке повествования. Сама его архитектоника, сам его строй, где порывы и требования одинокой человеческой души проявляют себя со стремительно нарастающей отчетливостью, приводят в конце концов героя Лихарева к состоянию внезапной, случайной исповеди незнакомому человеку. Поддерживает эти порывы, аккомпанирует и вторит им не на шутку разбушевавшаяся природа – во всем этом круговороте, неугомонном вихре человеческих и природных стихий, в этой будоражащей и причудливо страшной рождественской музыке бесстыдных (то есть глубоких и предельно искренних) человеческих откровений и порывистых вихрей овладевшей степными просторами метели; в этом неожиданном столкновении и воссоединении больших и малых, однородных и разнородных стихийных величин мы воочию и во всеуслышание увидели и восприняли сам акт преобразования одной субстанции в другую – говоря словами Спинозы: от *natura naturans* (природа творящая) к *natura naturata* (природа сотворенная – *lat.*). Девять лет спустя после выхода рассказа «На пути» русский поэт-символист Александр Добролюбов выпустил сборник стихов под таким вот названием: «*Natura naturans. Natura naturata*» (1895), где в качестве эпиграфов, между прочим, присутствовали и музыкальные термины, указывающие, как надо исполнять стихи. В чеховском рассказе «На пути» *natura naturans* и *natura naturata* волшебным воздействием на читателя видимым своим звуком и слышимым своим видом:

*«На дворе шумела непогода. Что-то беженое, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться вовнутрь. Хлопая дверями, стуча в окна и по крыше, царапая стены, оно то грозило, то умоляло, а то утихало ненадолго и потом с радостным, предательским воем врывалось в печную трубу, но тут поленья вспыхивали и огонь, как цепной пес, со злобой несся навстречу врагу, начиналась борьба, а после нее рыдания, визг, сердитый рев. Во всем этом слышались и злобствующая тоска, и неудовлетворенная ненависть, и оскорбленное бессилие того, кто когда-то привык к победам...»*

*Очарованная этой дикой, нечеловеческой музыкой, “проезжающая”, казалось, оцепенела навеки. Но вот скрипнула дверь, и в комнату вошел трактирный мальчик в новой коленкоровой рубашке. Прихрамывая на одну ногу и моргая сонными глазами, он снял пальцами со свечи, подложил в печку поленьев и вышел. Тотчас же в церкви, которая в Рогачах находится в трехстах шагах от трактира, стали бить полночь. Ветер играл со звоном, как со снеговыми хлопьями; гоняясь за колокольными звуками, он кружил их на громадном пространстве, так что одни удары прерывались или растягивались в длинный, волнистый звук, другие вовсе исчезали в общем гуле. Один удар так явственно прогудел в комнате, как будто звонили под самыми окнами» [С V, 463].*

В этом чеховском рассказе мы не просто с восторгом читаем описание проявлений природы – мы слышим саму ее музыку, зашифрованную в этих словах, ставших чем-то большим, нежели нотные знаки. Да, это «внутренняя музыка», но это – *музыка!*..

Вышеприведенный отрывок подготавливает и аранжирует, в частности, появление незнакомки Иловайской в этом богом забытом постоялом дворе:

*«Брюнетка оглядела комнату, покосилась на мужчину и девочку и, пожав плечами, пересела к окну. Темные окна дрожали от сырого западного ветра. Крупные хлопья снега, сверкая белизной, ложились на стекла, но тотчас же исчезали, уносимые ветром. Дикая музыка становилась всё сильнее...» [С V, 465].*

Дуэтность пробудившихся чувств героев, диалогическое их созвучие, исподволь настаивающее на страстном безоглядном слиянии, по мере развития действия – вечер, ночь, утро – становятся безотказно действующими его мотонами. Неизвестно как достигается полное равноправие обоих участников, хотя внешне, по преимуществу, действует именно Лихарев, бесстрашно открывшийся Иловайской в неожиданной своей исповеди. Но равноправие активно поддерживается восприятием Иловайской этой исповеди, внутренними ее реакциями (в обрисовке этого важную роль играют и отдельные живописные знаки-детали):

*«Иловайская удивленно взглядывалась в потемки и видела только красное пятно на образе и мельканье печного света на лице Лихарева. Потемки, ко-*

локольный звон, рев метели, хромого мальчик, ропиущая Саша, несчастный Лихарев и его речи – всё это мешалось, выросло в одно громадное впечатление, и мир божий казался ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил. Всё только что слышанное звучало в ее ушах, и жизнь человеческая представлялась ей прекрасной, поэтической сказкой, в которой нет конца.

Громадное впечатление росло и росло, заволокло собой сознание и обратилось в сладкий сон. Иловайская спала, но видела лампадку и толстый нос, по которому прыгал красный свет.

*Слышала она плач» [С V, 474].*

Не укрощение, но умиротворение природных стихий, наступившее утром в соответствии со сказочным уставом-ритуалом Рождественской ночи, приводит героев к полному смятению, к желанию во что бы то ни стало удержать и продлить этот счастливый миг нечаянного единения двух одиноких душ, а если это не удастся, то хотя бы на подольше запечатлеть его в собственной памяти:

*«А на дворе всё еще, бог знает чего ради, злилась зима. Целые облака мягкого крупного снега беспокойно кружились над землей и не находили себе места. Лошади, сани, деревья, бык, привязанный к столбу, – всё было бело и казалось мягким, пушистым». <...> Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочесть этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, безделье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега» [С V, 477].*

Уводящее за пределы «колокольности» или придающее «колокольности» и другие множественные смыслы, музыкальное обаяние этого камерного сочинения способствует расширению его содержания и простирает его объемы до эпических горизонтов. Отрадно, что в соединении с музыкой Рахманинова оно увидело свет и на театральной сцене.

**Е. С. Зинькевич**

## **А. П. Чехов и украинская опера**

Если вспомнить, что ни один оперный театр Украины не имеет в своем репертуаре опер на чеховские сюжеты (и никогда не имел), предложенная тема может показаться чистейшим оксюмороном. И, тем не менее, присутствие Чехова в оперном процессе Украины неоспоримо. Используя мандельштамовское деление произведений на «разрешенные и написанные без разрешения», из которых вторые он называл «ворованным воздухом» («Четвертая проза»), чеховские оперы украинских композиторов можно отнести к написанным «без разрешения». Все они были «ворованным воздухом». Однако, писавшиеся «в стол», эти произведения, все-таки, влияли на оперный процесс, обнаруживая его самые болевые точки. Их не было на оперной афише, о них не знала публика, – но каждое явление Чехова (или попытка его явления) на оперном горизонте вызывало ответный резонанс. Но какой?

Вот несколько выборочных кадров, из которых монтируется судьба Чехова в украинской опере.

Июль 1963 года. Открытое собрание Союза композиторов Украины, цель которого – осуждение «апологетов буржуазного модернизма» в лице молодых композиторов В. Сильвестрова, Л. Грабовского и др. Выступает ответственный секретарь Союза: «Они заняты “большими” проблемами, операми на сюжет “Медведя” Чехова. Спрашивается, зачем молодой человек, гражданин XX века, забирается в дебри старого общества и создает оперу, которая наверняка обречена на то, что ее никогда не поставят?» [ЦГАМЛИУ]. Речь (и состоявшееся пророчество) – об опере Леонида Грабовского, который в эти же годы (1962-1964) работал над еще одной оперой по Чехову – «Предложение».

1971 год. Юрий Ищенко пишет оперу «Верочка» по одноименному чеховскому рассказу. Попытки автора устроить ее сценическую судьбу – безрезультатны. Одна из секретарей Союза композиторов, особенно рьяная защитница

устоев соцреализма, объявила оперу «мертворожденной». Этот приговор на долгие годы перекрыл доступ произведения к слушателю.

1983 год. Комиссия музыкального театра Союза композиторов Украины обсуждает оперу Владимира Зубицкого «Палата № 6». Та же судьба.

Не буду длить цепь примеров. Зададим вопрос: почему Чехов так не вписывался в украинский оперный пейзаж? Причины в каждом конкретном случае разные, но они, конечно, не в том, что названные оперы не совершенны. Ведь их авторы – не бездарности или графоманы, а талантливые и уже признанные и в профессиональной, и в слушательской среде композиторы. Л. Грабовский (р. 1935) к 1963 году – лауреат всесоюзного конкурса молодых композиторов, автор нашумевших «Симфонических фресок». Ю. Ищенко (р. 1938) имел заслуженную репутацию яркого симфониста и плодовитого разножанрового автора, с которым охотно сотрудничали исполнители и издательства. В. Зубицкий, окончивший консерваторию по трем специальностям (композитор, дирижер, баянист), к 1983 году – лауреат первой премии международного конкурса баянистов, ведущий активную концертную деятельность (как дирижер и солист), автор опер, симфоний, инструментальных произведений. Через два года он станет лауреатом композиторского конкурса ЮНЕСКО.

Главная причина официальной неблагоклонности к Чехову – в особенностях самого оперного «пейзажа» этого времени. Какие герои его заселяют? Что за сюжеты? Ну и – соответственно – темы и жанры?

Вот наиболее показательные произведения украинской оперной афиши 1960-х – 1970-х годов: «Арсенал» Г. Майбороды, «Коммунист», «Красные казаки» и «Маевка» Д. Клебанова, «Братья Ульяновы» и «Рихард Зорге» Ю. Мейтуса, «Гибель эскадры», «Мамаи» и «Сквозь пламя» В. Губаренко, «Лейтенант Шмидт» Б. Яровинского, «Павел Корчагин» Н. Юхновской, «Пробуждение» Л. Колодуба, «Десять дней, которые потрясли мир» М. Карминского и др. В том же ключе – произведения из творческого портфеля театров: «Герои Бреста», «Не склонившие головы», «Человек из легенды», «Правда» и др. (даю только наименования).

Всё названное выстраивается в своеобразную «оперную иллюстрацию» социальной истории страны, в некое музыкально-дидактическое «пособие» по курсу советского патриотизма, героизма и коллективизма. В соответствии с этим в оперном искусстве формируется жанр «большой советской оперы» – с опорой на большую оперу мейерберовского типа. Ее признаки – зрелищность со сценическими эффектами (восстания, расстрелы, заговоры, убийства), вписанность личной интриги (чаще – любовной) в исторический фон, перенасыщенность событиями, о которых слушатель узнает из рассказов действующих лиц, преобладание многофигурных композиций (ансамблей с хорами), массовых сцен.

Понятно, что *такой* контекст – абсолютно чуждый Чехову – отторгал его по причине несовместимости.

Показательна в связи с этим оценка, данная в музыковедческой литературе опере «Ведьма» (по Чехову) Б. Яновского. Написанная в 1916 году в период работы Б. Яновского в театре С. Зимина (Москва) и тогда же поставленная силами Студии Оперы С. Зимина (под управлением автора), она фактически открыла чеховскую тему в украинской опере. Современники отзывались о ней весьма положительно: «“Ведьма” Яновского – несомненно самая интересная вещь, которая вообще была поставлена в студии и <...> безусловно, заслуживает того, чтобы её поставили на настоящей оперной сцене. Автор <...> прочувствовал лирико-драматические элементы замечательного чеховского рассказа и дал им <...> интересную музыкальную обрисовку. <...> Сценическая постановка пьесы <...> может быть признана довольно удачной» [Русская музыкальная газета 1917: 45-46]. Однако в 1950-е годы «Ведьма» Яновского вызвала порицание за то, что в ней «оспівується вузький особистий світ інтимних, але сильних пристрастей. До того ж чеховське оповідання позбавлене було його етичного змісту – пристрастного протесту сильної і вольової жінки проти бруду й пошлості навколишньої дійсності, натомість у сконцентрованому вигляді винесено на сцену театру смакування інтимних і еротичних деталей» («воспевається узкий личный мирок интимных, но сильных страстей. К тому же чеховский рассказ был лишен его этического содержания – страстного протеста сильной и волевой женщины против грязи и пошлости окружающей действительности, вместо того на сцену театра в концентрированном виде вынесено смакование интимных и эротических деталей»). – Пер. с укр. – *Ред.*) [Архимович 1957: 300]. Заметим, что автор вердикта о «Ведьме» Л. Б. Архимович родилась в 1916 году и не могла видеть спектакля, что лишний раз заставляет усомниться в справедливости данной оценки. При этом такие оперы Б. Яновского, как «Вибух» («Взрыв») (1927) или «Самійло Кішка» («Самуил Кошка») (1929), получали в целом позитивную характеристику – в связи с раскрытием в них революционной и героико-патриотической темы.

Следует заметить, что описанная ситуация, так или иначе пережитая всеми оперными школами «эпохи соцреализма», острее и дольше всего ощущалась именно в украинской музыке. Показательна в связи с этим некая двусмысленность, ощущавшаяся в юбилейной кампании, проводимой на Украине в связи со столетием А. П. Чехова (1960). Внешне – всё, как приличествует, с полным набором «мероприятий»: издается книга украинских переводов Чехова; в столичной филармонии проводится торжественный вечер – с докладами и славословиями; в библиотеках – читательские конференции; в январских газетах – юбилейные статьи с типовыми названиями «Великий наш друг», «Бессмертные традиции», «Всенародная любовь» «Наша великая гордость» и т. п. [Ра-

дяньска культура 1960; Правда Украины 1960]; была и статья «На вооружении у Ильича» (т. е. Чехов у него «на вооружении») [Правда Украины 1960: 29.01]. Печатались подборки высказываний о Чехове украинских писателей и актеров, изречения самого Чехова, информация о чеховских местах на Украине и о юбилейных торжествах в Москве. И при всем этом – практическое отсутствие Чехова в репертуаре украинских театров! (Кто-то назвал подобное проявление «всемирной любви» «тихим бессмертием»).

«Нарушил» молчание лишь театр им. М. Заньковецкой (да и то на более «безопасной» территории – легкого жанра), поставив водевили «Медведь», «Предложение» и «Юбилей». Это реальное отсутствие Чехова в театральной жизни Украины придавало иронический смысл названию «Чехов в нашей жизни», под которым публиковалась подборка высказываний украинских актеров [Радянська культура 1960: 17.01]. Достаточно двусмысленно прозвучал и призыв доктора искусствоведения М. Йосипенко – «нашим театрам нужно смелее обращаться к Чехову» [Радянська культура 1960: 28.01]: неплохо бы, чтобы вообще обращались! Справедливости ради надо заметить, что диалог Украины с театром Чехова, начатый еще в XIX веке, продолжался и в описываемые годы. Но инициатива исходила не от официальных лиц, не из министерских кабинетов, а из среды истинных поклонников Чехова – в виде спектаклей самодеятельных коллективов. Были такие и в юбилейном 1960 году, например, постановка «Медведя» и «Предложения» Черкасским самодеятельным театром (опять, как видим, все та же территория – водевиля). В государственных театрах к тому времени последние постановки «больших» чеховских пьес были в 1940-х годах: «Вишневый сад» в театре им. И. Франко (Киев), «Чайка» в театре им. Л. Украинки (Киев), «Три сестры» в театре им. М. Заньковецкой (Львов).

Причины «тихого бессмертия» Чехова легко прочитывались (в прямом и переносном смысле) в названиях газетных статей (не говоря уже о содержании), звучавших контрапунктом к чеховскому юбилейному материалу: «Образ современника – моя мечта», «Музыка и современность», «Современная тема – основа творчества композитора» [Радянська культура 1960: 4.01; 21.01; 31.01]. Вот делится с читателем своей сокровенной мечтой певец Дмитрий Гнатюк: «Мы с большим энтузиазмом принялись за работу над новой оперой Жуковского «Молодость», в которой рассказывается об освоении целины. *Это гораздо интереснее, чем перевоплощаться в легендарных героев.* <...> Мне выпала честь петь заглавную партию – тракториста-целинника Павла. Я отдам свои силы и талант, *чтобы в образе Павла увидел себя каждый тракторист*» (курсив мой. – Е.З.) [Гнатюк 1960]. А вот – в унисон с Д. Гнатюком – рецензия на премьеру оперы А. Сандлера «В степях Украины» по пьесе А. Корнейчука: «Молодежь <...> хорошо справилась с трудной задачей – создать образ знакомых всем нам *простых советских людей.* А ведь *это значительно сложнее,*

*чем играть фараонов, жрецов, царей,* которых мы никогда не видели» (курсив мой. – Е.З.) [Правда Украины 1960: 4.01].

В таком контексте чеховские водевили Л. Грабовского выглядели в глазах музыкальных функционеров подчеркнуто оппозиционно. Негодование чиновников («молодой человек, гражданин XX века забирается в дебри старого общества!») с фактическим запретом исполнения его опер усиливалось статусом Грабовского как авангардиста, который (как и его сверстники В. Сильвестров, В. Годзяцкий, И. Блажков, Г. Мокреева, а в русской музыке – А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина) не поклонялся догмам соцреализма, не соглашался жить на дозированном властями музыкальном рации. Показательно, что чеховские оперы Л. Грабовского были изъяты из перечня его произведений в справочнике Союза композиторов Украины, вышедшем в 1968 году [Спілка композиторів України 1968: 43]. «Восстановлены в правах» они были в справочнике 1973 года [Спілка композиторів України 1973: 54].

По всей видимости, именно чеховский юбилей спровоцировал появление чеховских опер Л. Грабовского. «Медведь» (1963) и «Предложение» (1964) Л. Грабовского были:

**первыми** (и на многие годы единственными) оперными сочинениями, абсолютно свободными от идеологической зашоренности и конъюнктуры (написанными не для партии, народа или страны, а, как говорил И. Стравинский, для себя и своего гипотетического alter ego);

**первыми**, начисто лишёнными наработанных украинской оперой жанровых и стилистических клише;

в них возникла ориентация на **иные стилевые ценности**, иные традиции, среди которых ведущей оказывалась традиция Стравинского (в частности, его «Мавра»);

в них **возрождались** забытый украинской музыкой **жанр комической оперы**, с которого, собственно (с блистательного «Запорожца за Дунаем» Гулака-Артемовского) и начался оперный путь украинской культуры.

В этих произведениях было много больших и малых открытий, начиная от жанровых наклонений («маленькая опера-буфф» – так назвал композитор своего «Медведя») до музыкально-образных находок, подчеркивавших характеричность персонажей и ситуаций. К примеру, в «Предложении» первая трагикомическая кульминация оперы – истерика Натальи Степановны, узнавшей, что оскорбленный и выгнанный ею Ломов приходил, оказывается, свататься. Ее истошные вопли («вернуть его!»), повторенные и усиленные оркестром и накладывающиеся на проклятия Чубукова («Застрелюсь! Повешусь! Зарежусь! Обязательно зарежусь!») создают типично водевильную суматоху, музыкальное решение которой напоминает финальную сцену «Мавры» Стравинского (с истерикой Матери, обнаружившей бредящуюся кухарку, воплями

Параши вслед сбежавшему Гусару и комментариями изумленной Соседки).

Новаторскими для украинской музыки были используемые Грабовским приемы гротесковой и пародийной стилистики (здесь «учителями» выступают И. Стравинский и Д. Шостакович), которые будут в полной мере освоены украинской музыкой лишь лет через 20-30 (симфонии Б. Бюевского, оперы В. Губаренко, балеты Е. Станковича). Вот, к примеру, оркестровое вступление к «Медведю», где «плачущая» скорбная фраза у засурдиненных скрипок дублируется на расстоянии остро диссонировавшего интервала. Создается комичная фальшь, вполне соответствующая и фальши ситуации: скорбящая над портретом мужа «безутешная» вдова. В момент финального поцелуя, разрешающего все конфликты, столь же комично звучат гиперболизированные «вздохи» солилирующей скрипки на фоне арпеджированных аккордов арфы.

Оперы Грабовского опережали свое время. Не допущенные к слушателю, они вследствие этого не реализовались до конца, что дало двойной негативный результат: Л. Грабовский больше опер не писал, Украина лишилась яркого оперного композитора, а жанровое и стилевое обновление украинской оперы, едва начавшись, замерло. Но – главное – начало было положено, и процесс – подспудно – продолжался.

«Верочка» Ю. Ищенко по одноименному рассказу Чехова (1971) подхватывала другую оборванную нить украинской оперы – **лирическую**. Эта опера не выглядела столь оппозиционно, как произведения Грабовского: все же, хоть и постепенно, но контекст менялся. Героико-патриотическая линия продолжала доминировать и в 1970-е годы, но рядом появлялись произведения, выходившие за пределы сугубой современности – как «Анна Каренина» Ю. Мейтуса (1970), «Нежность» В. Губаренко по «Письмам любви» А. Барбюса (1971), а в решении темы отечественной войны на первый план начинает выдвигаться лирико-психологический аспект («Возрожденный май» В. Губаренко).

И все же «Верочка» очень выделялась из общего оперного массива – и **неактуальной** темой, и своей **камерностью**, так контрастирующей с многофигурной монументальностью оперных полотен тех лет. Здесь не было ни хоров, ни ансамблей, а было, говоря словами Чехова о «Чайке», «много разговоров <...> мало действия, пять пудов любви» [П VI, 85]. Как и в рассказе Чехова, в центре два персонажа: Иван Алексеевич Огнев, собиравший в течение лета статистический материал в уездном городишке N, и Верочка – дочь начальника управы Кузнецова, с семьей которого он сдружился. Огнев уезжает, испытывая «грусть, теплоту и сентиментальное настроение, навеянное на него прощанием и наливкой». Эту душевную размягченность, довольство собой нарушает неожиданное для Огнева признание в любви Верочки. Огнев – новый человек в уезде – показался романтически настроенной Верочке оригинальным, ум-

ным, добрым, имеющим благородную цель в жизни. Она готова переносить нужду, лишения, лишь бы следовать за ним, быть его помощницей, женой. Но Огнев испугался силы её чувства и «отказал» Верочке.

Жанрово программирующими факторами стали для Ищенко не внешние моменты (скромные размеры рассказа и два характера), а способ художественного мышления, органично присущий Чехову и удивительно напоминающий принципы камерности в оперной драматургии: минимум сценического действия, переключение его в план внутренне-психологический, преобладание монологов и диалогов (в том числе «внутренних»). Яркой иллюстрацией принципа камерности в опере Ищенко может служить первый диалог Верочки и Огнева. У Верочки здесь семь небольших реплик, каждая из которых воспринимается как очень емкое, концентрированное сольное выступление – типа «мини-арии», «мини-ариозо». Первая реплика («Так рано?») – реакция на сообщение Огнева об отъезде) играет роль развернутого речитатива в полнометражной опере. Вторая («Вы у нас ничего не забыли?») – своеобразная выходная ария героини, рисующая и русский облик Верочки, и ее поэтичность, и нежное обаяние. Последующие реплики – своего рода цепь ариозо, фиксирующих изменения в эмоциональном состоянии героини.

Опуская многие особенности оперы, подсказанные композитору именно первоисточником [подробней см.: Зінькевич 1980: 129-136], отмечу, что именно музыка Ю. Ищенко помогает выявить в рассказе Чехова полупроявленные реминисценции – несомненную связь с «Евгением Онегиным» Чайковского, проявившуюся и в произведении Ищенко. В его «Верочке» оказываются спрессованными – до плотности аллюзий – две ключевые картины «Евгения Онегина» Чайковского (ключевые в судьбе его Татьяны) – сцена письма (вторая картина) и сцена объяснения (третья картина). Однако это не результат какого-то домысла композитора и либреттиста (либретто В. Куринского), их вольного привнесения в рассказ Чехова нового текста и смысла. Ими было проявлено очень бережное отношение к рассказу Чехова. Естественно, специфика музыкального театра потребовала сжатия текста, его концентрации и использования обычного приёма работы над оперным либретто: перевода косвенной речи в прямую. В монологе Верочки несколько фраз заменены близкими по содержанию фразами из рассказа Чехова «Невеста» и опущены фразы, вводящие рассказ в социальный контекст эпохи («...А я хочу именно в большие сырые дома, где страдают, ожесточены трудом и нуждой»). Изъятие социальных акцентов усиливало лирико-психологический аспект произведения.

Переведя непрямую речь эпизода признания в прямую – в монолог Верочки, выстроив в непрерывную последовательность и цельность то, что у Чехова было разорвано авторскими комментариями, внутренними монологами Огнева, авторы оперы сделали скрытую память рассказа Чехова – явной. И таким



образом, благодаря музыкальному переводу, в чеховском рассказе обнаружился еще один, глубоко запятанный, семантический слой, связанный с «Евгением Онегиным» Чайковского

Параллели между операми Ищенко и Чайковского возникают не только на фабульном, но и на драматургическом уровне: оба произведения начинаются с музыкальных характеристик героинь (Вступление в «Евгении Онегине» – это портрет Татьяны, Вступление в опере Ищенко – портрет Верочки), центральными в раскрытии образов становятся сцены объяснения («Письмо Татьяны» и монолог Верочки).

Присутствие Чайковского в аллюзивном слое рассказа Чехова получило определенный резонанс и в музыкальном тематизме оперы Ю. Ищенко. Так, один из лейтмотивов Верочки (тема, открывающая оперу) словно овеян ароматом «Подснежника» из «Времен года» Чайковского (общее – в интонационном облике, скрытой вальсовости, восходящей секвенции в мелодии), а его структурное развертывание обнаруживает типологическое родство со многими темами любви у Чайковского (в «Евгении Онегине», «Пиковой Даме» и др.) – с характерным для них подчеркнuto ямбическим началом, секвенцированием и принципом восхождения как в секвенции, так и в ее звеньях, создающим ощущение порыва, устремленности; «влекущие, манящие» – называл эти темы Б. Асафьев [Глебов 1922: 211]. Эта новая «встреча» Чехова и Чайковского – теперь уже в поле оперы, а не рассказа – своего рода осуществление того творчества, которое писатель и композитор планировали в совместном оперном проекте. Вот еще один – «провиденциальный» – сюжет в «Верочке» Ю. Ищенко. Ведь и задуманная общая опера была тоже о любви и тоже называлась именем героини: «Бэла» по Лермонтову.

В тяжкие и «непечатные» для него годы О. Мандельштам писал Ю. Тынянову: «Вот уже четверть века как я <...> наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с нею сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в её строении и составе» [цит. по: Литературная газета 1998: 10]. Вот так же и Чехов «наплывает» на украинскую музыку, «растворяясь в ней» и «меняя многое в ее составе». Особой активностью в этом плане были отмечены 1980-е годы:

1983 – появляется «Палата № 6» В. Зубицкого, решенная в традициях опер Мусоргского («Женитьба») и Шостаковича («Нос»).

1984 – опера И. Губаренко «Медведь».

1986 – моноопера И. Толстова «Смерть чиновника».

1988 – телевизионная постановка «Верочки» Ищенко.

1989 – Ю. Ищенко заканчивает клави́р (в 1991 – партитуру) оперы «Водевиль» по рассказу Чехова «Страх» с использованием фрагментов «Рассказа неизвестного человека». Либретто написано композитором.

1996 – клави́р (1999 – партитура) оперы Ю. Ищенко «Дядя Ваня» (либретто

написано композитором) с необычным для украинской оперы жанрово-драматургическим типом. Это «большеформатный» вариант камерной по своей сути оперы: её исполнение рассчитано на два вечера.

2002 – первое действие «Чайки» легло в основу одного из эпизодов пост-модернистского опуса А. Щетинского «Слепая ласточка» (поставлен в том же году в г. Локкуме (Германия) в исполнении артистов Геликон-оперы и Мариинского театра.

2006 – постановка «Палаты № 6» В. Зубицкого оперной студией Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского.

Каждая из названных опер так или иначе участвует в обновлении жанра, каждая интересна своим сопротивлением клише. А с другой стороны – способность музыки «слышать» и длить содержание за пределами сюжета дает нам возможность в каждом из этих музыкальных переводов заново открывать для себя Чехова. В этом плане показательна последняя опера Ищенко: она интересна, помимо всего, виртуальным присутствием в ней Чехова: в музыкальный тематизм «Дяди Вани» введена звуковая монограмма писателя a-c-h-e-h (A. Cheh). Подобное использование звуковых инициалов *писателя* – едва ли не первый случай в художественной практике (где аналогичные композиторские подписи – дело привычное).

Любопытно выяснить, какая информация заключена в чеховском музыкальном шифре. Во-первых, в отличие, к примеру, от широко используемых монограмм Баха (b-a-c-h) или Шостаковича (d-es-c-h) – с их крестообразной графикой, интонационной обостренностью и «теснотой» (малосекундовые вздохи в объеме малой терции и уменьшенной кварты) – монограмма Чехова звучит как *мелодическая* фраза *песенного* происхождения. Во-вторых, она несет в себе *русскую* песенную стилистику (диатоника, квинтовый объем, типичные для русских песен обороты) – не случайно она вызывает ассоциации с темами Февронии из «Китежа» Римского-Корсакова И, наконец, в третьих, ладотональная окраска – ля минор. По синописической шкале Римского-Корсакова цвет ля минора – розоватый (отблеск вечерней зари на снежном пейзаже). В этом определении важна не только цветовая приглушенность (розоватый, а не розовый), но и эмоциональный оттенок: *вечерняя* зоря окрашена в грустные тона, она – преддверие сумерек. Не правда ли, как удивительно соответствуют эти, заложенные в звуковой монограмме, смыслы звучанию чеховской прозы, нашему восприятию личности Чехова?

## Литература

Архімович Л. Українська класична опера. К., 1957.

Глебов Игорь. Симфонические этюды. Спб., 1922.

Гнатюк Д. Образ сучасника – моя мрія (Образ современника – моя мечта. –

Пер. с укр. – *Ред.*) // Радянська культура. К., 4.01.1960.  
Зинькевич О. Якби Чехов був музикантом. К., 1980.  
Литературная газета. М., 28.01.1998.  
Правда Украины. К., 28.01.1960.  
Правда Украины. К., 29.01.1960.  
Радянська культура. К., 4.01.1960.  
Радянська культура. К., 17.01.1960.  
Радянська культура. К., 21.01.1960.  
Радянська культура. К., 28.01.1960.  
Радянська культура. К., 31.01.1960.  
Русская музыкальная газета. 1917. № 2.  
Спілка композиторів України. К., 1968.  
Спілка композиторів України. К., 1973.  
Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (ЦГАМЛИУ). Фонд 661. Оп. 1. Д. 5. Л. 58.

**Э. Р. Ибраимова**

## **Опера М. А. Остроглазова «Хирургия» по рассказу А. П. Чехова**

Михаил Андреевич Остроглазов – многим ли знакомо это имя? Из тех людей, кому знакомо, единицы вспомнят какие-то из произведений этого композитора. А таких, кто когда-либо слышал его сочинения, и того меньше. И этот пример не единичен. Многие композиторы «второго ряда» ушли в забвение. В филармониях репертуар не обновляется годами. В оперных театрах ни один сезон не обходится без «Травиаты» или «Евгения Онегина». Мы видели бесчисленные постановки «Иоланты» П. И. Чайковского, и никогда – «Иоланту» С. В. Юферова. Слушая «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова, зачастую не задумываемся о том, что за три года до появления этой оперы была написана с аналогичным названием опера-кантата С. Василенко. Заостряя внимание на великих новаторах, мы забываем о тех «второстепенных» композиторах, которые остались в тени своих великих современников, но сыграли определенную роль в музыкально-историческом процессе: ведь «интонационный словарь эпохи творится всеми, а не сочиняется гением в тиши кабинета» [Зинькевич 2010].

Таким композитором был М. А. Остроглазов. Он жил и творил в эпоху «серебряного века» – одного из самых сложных периодов в истории русской культуры. Сведений о его жизни практически не сохранилось, хотя как композитор он был достаточно известен в начале XX века. Последние упоминания о нем восходят к 1917 году.

Творческое наследие Остроглазова достаточно разнообразно. Главным образом, он работал в жанрах вокальной музыки: камерной и хоровой. Также является автором четырёх (сохранившихся в клавирах) опер, Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 10, d-moll и ряда фортепианных пьес.

В последнее десятилетие, когда проблема изучения композиторов «второго плана» признана актуальной, музыковеды начали обращать внимание и на

творчество М. А. Остроглазова, в основном – его оперное наследие. Появились работы Л. Г. Гавриловой, посвященные трем символическим операм-состояниям М. Остроглазова: «Неотразимая» по пьесе Метерлинка (1908), «Маска Красной Смерти» по рассказу Э. По (1909) и «Призрак» на собственное либретто композитора (1915). Это первый (и на сегодняшний день единственный) подробный труд о творчестве Остроглазова. Кроме того, об этих операх-состояниях есть упоминания в монографии В. Я. Реди «Музыка в культурной композиции “Серебряного века”» [Редя 2006].

Неизученной в настоящее время осталась лишь одна опера М. А. Остроглазова – «Хирургия» (1912), написанная на неизменный текст рассказа А. П. Чехова. Эта опера получила широкое освещение в прессе и выдержала наибольшее количество постановок по сравнению с остальными операми композитора. Впервые она была поставлена в Москве в театре «Аквариум» 30 сентября 1914 года. За оперный сезон 1914-1915 годов выдержала 6 спектаклей в оперном театре С. И. Зимина, ставилась студией молодых певцов (при том же оперном театре) в 1916 году, а зимой 1917-1918 годов в рамках «чеховских вечеров» «Хирургия» прошла 37 раз [Гаврилова 1993]. Как сообщила Н. Ф. Иванова, работавшая над темой «Чехов в музыке» для «Чеховской энциклопедии» (за что выражаем ей искреннюю благодарность), в ноябре 1940 года опера «Хирургия» прошла в эфир Опытного Ленинградского телевизионного центра, исполнителями были И. Дорошин и Н. Чесноков.

Рассказ Чехова «Хирургия» впервые был напечатан в журнале «Осколки» в августе 1884 года. Сюжетом послужил один занимательный случай, рассказанный Чехову земским врачом П. А. Архангельским. Этот маленький юмористический рассказ использовал в качестве либретто не только Остроглазов, но и зарубежные композиторы Пьер Октав Ферру, Хайби Ли, А. Шарф.

Действие рассказа происходит в земской больнице, где за отсутствием доктора больных принимает фельдшер Курятин. К нему на прием приходит дьячок Вонмигласов, страдающий от зубной боли. Фельдшер берется рвать зуб, но ни с первой, ни со второй попытки ему это не удается, и разгневанный, озлобленный дьячок уходит восвояси.

В чеховском рассказе всего два героя: фельдшер Сергей Кузьмич Курятин и дьячок Ефим Михеич Вонмигласов. Несмотря на лаконичность «сценки» (так обозначил жанр сам автор), в тексте сосредоточен богатый арсенал подсказок не только для драматического, но и для его музыкального решения. Эти подсказки спрятаны в фамилиях и лексике персонажей, в речи автора, в ремарках: «пауза», «кричит», «слышен хрустящий звук», «дразнит». Комментарии автора касаются и характера высказываний персонажей: например, Курятин сначала «зевает», «скромничает», а затем, «сердится», «бормочет»; Вонмигласов «говорит плачущим и в то же время насмешливым голосом», «выговаривает».

Речь героев насыщена красноречивыми междометиями: у Курятина – междометия типа «а-а-а...», «мда...», у Вонмигласова – «ввв...», «ого-го...», «ох!».

В репликах персонажей ярко раскрывается их социальный статус. Курятин, гордясь своим особым положением, всячески подчеркивает свою значительность и социальное превосходство. Но речь выдаёт его культурную неразвитость, он косноязычен, лексика снижена: «мое вам!», «всех профессоров перенюхал», «мы его... тово...», «очумеешь» и т.д. Монологи его, как правило, состоят из коротких фраз, не всегда логически завершённых. Вонмигласов как представитель духовенства, что подчеркнуто и его фамилией, цитирует Священное Писание, прибегает к церковнославянским выражениям: «согрешимом и беззаконнахом», «студными бо окалях душу грехми и в ленности житие мое иждих», и т.п. Но за этим напускным благолепием – суеверный и глупый человек. Таким образом, и «важность» Курятина, и «набожность» дьячка – это всего лишь «пускание пыли в глаза». На самом деле оба – глупы, необразованны и невежественны.

Несмотря на то, что действующими лицами рассказа являются только Курятин и Вонмигласов, в их речи присутствуют и другие лица. Вонмигласов цитирует отца иерея, вспоминает отца диакона и свою супругу – Гликерию Анисимовну, а Курятин – некоего господина Египетского, причем – несколько раз.

Все эти чеховские детали-подсказки составляют подробную программу, которой Остроглазов не преминул воспользоваться, не упустив ни одной реплики и даже слова. Будучи одним из первых композиторов, обратившихся к прозе Чехова, он сумел разглядеть в тексте «Хирургии» достойное либретто.

Естественно, опера Остроглазова была решена как камерная. Здесь, как и в рассказе, два действующих лица: фельдшер Курятин (баритон) и дьячок Вонмигласов (тенор). Такие голосовые категории героев определил сам композитор, так как в чеховском рассказе замечаний об этом нет.

Традиции, на которые опирался Остроглазов, создавая оперу на *неизменный текст* литературного первоисточника, – это, в первую очередь, А. С. Даргомыжский и М. П. Мусоргский. С ними связаны и особенности вокального стиля – речитативного, вырастающего из речевой интонации. Ощутимы и конкретные прообразы: например, у Вонмигласова – это «Семинарист» Мусоргского, Попович из его же «Сорочинской ярмарки», Подьячий из «Хованщины».

Опера «Хирургия» предваряется небольшим оркестровым вступлением, тематизм которого в дальнейшем используется в музыкальных характеристиках персонажей. Начальная тема, построенная на движении параллельными квинтами, выступает своеобразным сигналом наподобие фанфар, знаменующим начало действия.

В сквозном течении оперы нет членения на номера, но всё же можно выделить некие структурные единицы. Во-первых, это два монолога – Вонмигла-

сова и Курятин – экспозиция и характеристика этих образов: Вонмигласов делится своей проблемой, а Курятин репрезентует свой высокий профессионализм. Затем следует диалогическая сцена хирургического вмешательства, где персонажи обмениваются более-менее пространственными репликами. Своеобразным рефреном становятся в опере воспоминания Курятина о своем высокопоставленном пациенте Александре Ивановиче Египетском. Его виртуальный образ, обозначенный и вокальными, и оркестровыми средствами, возникает трижды.

Вся опера получает тональное и тематическое обрамление: начинается и заканчивается до мажором, завершение строится на материале вступления. Отметим, что кольцевая композиция характерна для многих произведений А. П. Чехова.

Скрепляющими факторами в сквозном музыкальном течении выступают оркестровые и вокальные формулы, некоторые из которых приобретают лейтмотивное значение.

У Курятина показателен нисходящий ход на тритон в вокальной партии, с которым он экспонируется в опере на ремарке «зевает», а в оркестре – тупо долбящее октавное остинато, напоминающее сопровождение любовной песенки Додона из «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова. В оркестровой характеристике Вонмигласова сохраняется суетливая острая аккордика на стаккато – на близких секундовых интонациях в семящем ритме. Так выражены и его страх перед предстоящей операцией, и подобострастие перед Курятым.

При общей речевой основе вокальных партий, они решены по-разному. У Вонмигласова тот же принцип, что и в его оркестровой характеристике: семящие, осторожно-трусливые секундовые интонации или переключение на псалмодию, когда он изображает высокое духовное лицо. Ходы на широкие интервалы в его партии встречаются только как «крик», выражение негодования. У Курятина больше степенности, встречаются мелодические островки, особенно когда он начинает с пиететом вспоминать о господине Египетском, встреча с которым, была, очевидно, самым значительным событием в его жизни.

«Хирургия», безусловно, комическая опера. Комедийность заложена в рассказе Чехова и проявлена как в ситуациях, так и в поведении персонажей. Чего стоит, например, появление Вонмигласова: войдя в помещение больницы, он «ищет глазами икону и, не найдя таковой, крестится на бутылку с карболовым раствором». Чеховская насмешливая интонация реализуется в музыке разными способами. Так, пародийный эффект возникает, когда секундовый «бег трусцой» в партии Вонмигласова внезапно резко сменяется на псалмодию, а затем – столь же резкое возвращение к бытовому интонационному словарю и рас-

сказу о чаепитии со «своей старухой». Диковато-комическая ситуация удаления зуба подчеркнута с помощью звукоизобразительных приемов в оркестре. «Стреляние» зуба (слова Вонмигласова) выражается тиратами в высоком регистре на сфорцандо. Момент, когда Курятин берет щипцы, отмечен остановкой на уменьшенном секундакорде, на фоне которого в высоком регистре звучит восходящий ход на тритон, очевидно, подчеркивая тем самым важность выбора инструмента. Подрезание десны изображается постепенным ускорением параллельного движения децимами (с ритмическим ускорением: от дуолей и триолей – до шестнадцатых), а динамически это обыгрывается постепенным крещендо от пианиссимо до фортиссимо, после чего опять же следует остановка на уменьшенной гармонии, которая, вероятно, выступает выразителем ужаса Вонмигласова. Одна и та же формула – форшлаг к уменьшенному септаккорду на сфорцандо – изображает, как Курятин тянет зуб. Страх перед началом операции вызывает у Вонмигласова особый прилив подобострастия: на словах «Благодетели вы наши... Нам, дуракам, и невдомек, а вас господь просветил» его музыкальная характеристика (и вокальная, и оркестровая) модулирует в торжественный марш.

При всей своей скромности, «Хирургия» Остроглазова внесла определенный вклад в формирование жанрового русла русской комической оперы. Пройдет совсем немного времени, и этот жанр обогатится такими шедеврами, как «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева и «Нос» Д. Д. Шостаковича.

## Литература

*Гаврилова Л. Г.* Символические тенденции в русском музыкальном театре начала XX века. Дисс. ... канд. искусств. Киев, 1993.

*Зинкевич Е. С.* «Недостовверное прошлое» русской музыки // Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе. М., 2010. С. 128-144.

*Редя В. Я.* Музыка в культурной композиции «серебряного века»: Исследовательские очерки. Киев, 2006.

## В. А. Борбунок

### «И тогда ваш вишнёвый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» («Вишнёвый сад» А. Чехова и «Коммуна в степях» М. Кулиша)

Украинскому драматургу М. Кулишу (1892-1937), подобно большинству выдающихся художников XX века, не удалось избежать воздействия творчества А. Чехова. Однако современные украинские литературоведы, как правило, пытаются прочесть М. Кулиша сквозь призму западной драматургии (В. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, И. Гёте, Г. Ибсена, Б. Шоу, Б. Брехта, Э. Ионеско, Т. Уильямса), практически не учитывая творческие связи драматурга с русской литературой, за исключением М. Булгакова и Н. Гоголя. Изучая феномен М. Кулиша, исследователи не могли не апеллировать к опыту А. Чехова, но это были лишь общие замечания [Кузякина 1970: 428]. Прямые параллели *А. Чехов – М. Кулиш* не возникали, прежде всего, по объективным причинам. Вначале лирические чеховские пьесы как произведения, насыщенные духовными переживаниями старой интеллигенции, оказались несозвучны революционной ситуации в стране, а потом длительное время под запретом было имя М. Кулиша.

Объектом нашего исследования являются пьесы «Вишнёвый сад» Чехова и «Коммуна в степях» Кулиша, пьеса-завещание известного русского писателя и одна из первых пьес начинающего украинского драматурга. Советским литературоведением «Вишнёвый сад» трактовался как пьеса-предвестница грядущих событий. Может быть, именно поэтому она стала ориентиром для Кулиша.

Первая редакция пьесы «Коммуна в степях» датируется 1925 годом, однако в печать автор её не отдал, считая произведение несовершенным. После основательной переработки «Коммуна в степях» была напечатана лишь в 1931 году. Таким образом, из десяти лет, отпущенных ему судьбой для творчества, шесть

лет М. Кулиш посвятил этой пьесе. Столь пристальное внимание автора к его детищу, несомненно, должно побудить внимательнее читать в текст, пытаться в полной мере осмыслить творческие поиски драматурга. Ключ к разгадке в некоторой степени дают письма. Известно, что пьеса сочинялась в Одессе в свободное от изнуряющей работы время. Не имея рядом друзей и творческих единомышленников, М. Кулиш мечтал о переезде в Харьков. Кроме того, в это же время он узнал, что болен туберкулёзом. Невольно вспоминается ялтинское «заточение» Чехова: та же болезнь, работа над последней пьесой, мечты о возвращении в Москву. Для М. Кулиша начало 1920-х годов – период творческого самоопределения. В его письмах этого периода находим упоминание имени А. Чехова в связи с другим украинским автором: «Що до Хвильового, то певної сталої оцінки я не можу поки що дати. Він ще не витанцювався. Боюсь, щоб з нього не вийшов співець останнього вечора: Чехов + шматочок революції» («Что касается Хвильового, то определённой устоявшейся оценки я не могу пока дать. Он еще не вытанцевался. Боюсь, чтобы из него не вышел певец последнего вечера: Чехов + кусочек революции») (из письма к И. Днепро-вскому от 12 августа 1924 года; перевод с украинского здесь и далее мой. – В.Б.) [Кулиш 1990 II: 504].

В это время М. Кулиш – как автор пьесы «97» (1924) – получает официальное приглашение российских коллег стать членом Московского общества драматических писателей и композиторов. «Я було завагався, але уповноважений довів мені, що це діло грошей не коштує, а навпаки... і що власне він дивується, як мене і через що саме запрошено (мовляв, така велика честь: Луначарський, Островський, Чехов – члени цього Т<оварист>ва). Тоді я згодився, бо одцуратись було совісно. Як же: покійні Островські, Чехови та інші корифеї. Гарненько подякував за „честь” і згоду дав. Так що, Жане, виходить, що тепер я товаришем став покійного Островського і близько стою до корифеїв (!)» («Я было засомневался, но уполномоченный убедил меня, что это дело денег не стоит, а наоборот... и что собственно он удивлён, как меня и почему именно меня пригласили (говорил, такая большая честь: Луначарский, Островский, Чехов – члены этого Общества). Тогда я согласился, так как отказаться было совестно. Как же: покойные Островские, Чеховы и другие корифеи. Хорошенько поблагодарил за „честь” и согласился. Так что, Жан, выходит, что я теперь товарищем стал покойного Островского и близко стою к корифеям (!)» (из письма И. Днепро-вскому от 26 марта 1925 года) [Кулиш 1990 II: 528]. На наш взгляд, оказавшись в таком уважаемом обществе, молодой автор тем более не мог проигнорировать опыт классиков драматургии.

Обратимся к тексту пьесы «Коммуна в степях». Фамилия хозяина, который пятый год как убежал с хутора, подался за белыми, – Вишневый. Читатель, знакомый с чеховским театром, эту деталь не может оставить без внимания. И

хотя чеховских цитат в пьесе М. Кулиша мы не найдём, украинский драматург как будто предлагает свою версию того, что случилось с усадьбой, вишнёвым садом и его последним хозяином двадцать лет спустя. Согласно версии Лопухина, «дачник лет через двадцать размножится до необычайности <...> может случиться, что на своей одной десяatine он займётся хозяйством, и тогда ваш вишнёвый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» [С XIII, 206]; «настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» [С XIII, 240]. Но даже такой прозорливый и практичный человек, как Лопухин, не мог предвидеть потрясений, выпавших на долю страны и людей начала XX века. И так, мы ставим перед собой задачу не просто сравнить пьесы двух драматургов, а показать, что пьеса М. Кулиша «Коммуна в степях» – это одна из версий «открытого» чеховского финала, появившаяся в ходе творческих поисков начинающего автора; рецепции «Вишнёвого сада» не просто читателем, а читателем-художником.

Обе пьесы начинаются с возвращения хозяев в своё имение (либо уже утраченное, либо находящееся под угрозой утраты). Со времени бегства Вишневого прошло пять лет (столько же лет не была в своём имении и Раневская). «В и ш н е в и й. А я теж, як побачив свого хутора, подумав – немов сон, поганий сон: млин стоїть, хати не мазані, бур'яни кругом... <...> У мене був квітник, а тепер там що? <...> Отут мак у мене ріс <...> Що ви тут нарobili, хлопці, ой, що нарobili! У мене, було, хутір аж пахотів, як квітка серед степу бринів, а тепер...» («А я тоже, как увидел свой хутор, подумал – будто сон, плохой сон: мельница стоит, хаты не мазанные, бурьян кругом... <...> У меня был цветник, а теперь там что? <...> Здесь мак у меня рос <...> Что вы здесь натворили, хлопцы, ой, что натворили! У меня, бывало, хутор аж пламенел, как цветок среди степи звенел, а теперь...») [Кулиш 1990 I: 97].

На наш взгляд, значимо уже само упоминание мака в одной из первых реплик бывшего хозяина. Напомним, что в пьесе Чехова маковое поле Лопухина, сочетающее эстетическое и утилитарно-прагматическое, контрастировало с белым цветущим садом, прекрасным, но не приносящим пользы: «Я весной посеял маку тысячу десятин, и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвёл, что это была за картина!» [С XIII, 244]. В мифологической традиции мак символизирует сон, кровь и смерть [Топоров 1992: 90]. Сожаляющий о маке герой Кулиша также оказывается связан со сном и смертью (именно он станет убийцей).

Упоминанием мака цветочная тема не исчерпывается. Вишневый печально нюхает букет увядших цветов. У Чехова букет цветов приносит неудачник Епиходов, готовясь к приезду Раневской. Совпадают даже второстепенные детали, сопровождающие возвращение бывших хозяев:

«Д у н я ш а: А собаки всю ночь не спали, чуют, что хозяйева едут» [С XIII, 198];

«В и ш н е в и й: А собаки мене впізнали. Правда, не всі. Свої впізнали. Лащились, лащились... (*Витер сльози.*) А де поділася Вутла? Здохла чи, може, вбили? Де Вутла, питаю?...» («А собаки меня узнали. Правда, не все. Свои узнали. Ластились, ластились... (*Вытер слёзы.*) А куда делась Вутла? Издохла или, может, убили? Где Вутла, спрашиваю?...») [Кулиш 1990 I: 98].

Раневская также узнаёт о смерти одной из обитательниц поместья, которая, впрочем, её не очень трогает («Г а е в. А без тебя тут няня умерла. Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*садится и пьёт кофе*). Да, царство небесное. Мне писали» [С XIII, 204]).

Присматриваясь к сегодняшней жизни поместья, Вишневый становится свидетелем разговора разочарованных членов коммуны:

«М а к а р. Казали, трактори будуть, електросвітло, як у райському саду, а вийшло, що до коней їти, то й свічки уночі нема» («Говорили, тракторы будут, электрический свет, как в райском саду, а вышло, что как к лошадям идти, то даже свечечки ночью нет») [Кулиш 1990 I: 99].

В речи персонажей Кулиша неоднократно возникает образ сада, как в символическом, так и в буквальном значении: «із садка вийшла дівка» («из сада вышла девка») [Кулиш 1990 I: 101]; «От учора поливали ми садок. Цілий день відрами воду носили. А постав таку, як я думаю, машину, дак вона за годину-дві увесь сад залила б» («Вот вчера поливали мы сад. Целый день ведрами воду носили. А поставь такую, как я думаю, машину, так она за час-другой весь сад залила бы») [Кулиш 1990 I: 103]; «Де ж ми садок тепер будемо садити?» («Где же мы сад теперь будем сажать?») [Кулиш 1990 I: 115]; «Бо що таке наша комуна? Не сад соціалізму, а сад сухих досад» («Что же такое наша коммуна? Не сад социализма, а сад сухих досад») [Кулиш 1990 I: 124]. Кулиш не конкретизирует видовую принадлежность сада, хотя именно «садок вишневый» стал памятной принадлежностью украинской культуры. Вишневые сады, по Чехову, уходят в прошлое, возможно, поэтому Кулиш даёт бывшему владельцу фамилию Вишневый; фамилии хозяев у Чехова также имели древесную семантику – Гаев (на укр. *гай* – *роща*), Раневская (сорт яблок).

У Чехова вишневый сад принадлежит конкретным людям, но значим для всех. В чеховской пьесе актуализируется архетипическая символика Сада. Вишнёвый сад ассоциируется с райским садом Эдема. Это первооснова и образец всех садов, сад, насаженный Богом, – безгрешный, обильный всем, что необходимо человеку, со всеми видами деревьев, растений, населённый мирно живущими друг с другом зверями [Лихачёв 1982: 43]. У Кулиша речь идёт о коммуне как райском саде социализма, где не будет страданий и смерти.

В мифологии «сад содержит в себе некую особую ценность (первоначально сакральную – священное дерево и под.), и потому нуждается не только в уходе, но и в охране» [Цивьян 1983: 147]. У Чехова бессменным хранителем сада и

дома является Фирс. Именно его реплика оказывается финальной: «Жизнь-то прошла, словно и не жил... (Ложится.) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (Лежит неподвижно.)» [С XIII, 253]. Чеховский сад остаётся без охраны, а в наступившей тишине «слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [С XIII, 254]. Примечательно, что пьеса Кулиша начинается с монолога именно сторожа деда Касьяна, который раньше охранял имущество хозяина, а сейчас сторожит земли коммуны. Силы его, как и чеховского Фирса, на исходе: «Может, сядешь, старый, відпочинеш? А сяду, хіба що... (Сів на перелазі.) Может, й покуняєш трошки? Ой, ні! Бо як тільки закуняю, дак, не повіриш, третю ніч хазяїн верзеться» («Может, сядешь, старый, отдохнёшь? А сяду, разве что... (Сел на перелазе.) Может, и подремлешь немножко? Ой, нет! Потому как только задремлю, так, не поверишь, третью ночь хозяин мерещится») [Кулиш 1990 I: 96]. Интересно, что бывший хозяин Вишневы будет претендовать в новом коллективе именно на должность сторожа [Кулиш 1990 I: 110].

У Чехова бывшие хозяева – Раневская и Гаев – настаивали на духовной и эстетической значимости сада, не заботясь о его спасении и тем более охране. Новый владелец вишневого сада Лопухин признаёт только критерий полезности и покупает сад, чтобы уничтожить. Так трансформируется архетипический мотив потерянного рая, дополняясь семантикой уничтожения. Коммунары Кулиша хотят восстановить сад, уничтоженный в ходе исторических катаклизмов, мечтают создать на земле райскую жизнь, непременно составляющей которой будет сад – символ всеобщего благоденствия. Но, как видим, новый сад также не имеет надёжной охраны, а значит, подвержен опасности.

Дом и Сад – первоначально подлинного бытия: без них мир не может быть устроен, он распадается, превращаясь в хаос. Бездомный, безытный мир – идеал Пети Трофимова: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер» [С XIII, 228]. И подобно Пете, убедившем Аню отказаться от сада, который она любила «так нежно», в пьесе Кулиша Яков предлагает убежать из коммуны Химе. Коммунарскую жизнь не выдерживают многие, это утешает Вишневого. Он не без удовольствия замечает цыгану: «А чом замків не скуєш, щоб товариші твої з комуні не втікали?» («А почему замков не выкуешь, чтобы товарищи твои из коммуны не убежали?») [Кулиш 1990 I: 128]. Можно сказать, «невыкованные замки» «Коммуны в степях» – развитие мотива «выброшенных ключей» «Вишневого сада», без которых старые замки оказались не нужны, а новые так и не появились.

В предложении Якова убежать туда, где электрический свет, где провода, дорог много, где машины, к шахтам, к морю, в горы [Кулиш 1990 I: 124], слышатся отголоски не только утопических призывов Трофимова, но и лопухинской трактовки «звука лопнувшей струны»: «Где-нибудь далеко в шахтах со-

рвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко» [С XIII, 224]. Именно в эти дали стремятся молодые герои коммуны, не очень отчётливо представляя, что их там ожидает.

Жизнь в коммуне имеет свои теневые стороны, сродни тем, о которых говорил Петя Трофимов двадцать лет тому назад: «У нас, в России, работают пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно. <...> у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота... И, очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим» [С XIII, 223]. Сравним со словами Макара, героя Кулиша: «По-наприймали вас – ні косою, ні вилами, одним язиком плескаєте. А за вас роби, надсаджуйся, рви жили й м'язи. Комуна!» («Напринимали вас – ни косой, ни вилами, одним языком треплете. А за вас работай, надрывайся, рви жилы и мускулы. Коммуна!») [Кулиш 1990 I: 107]. На общем собрании поднимается вопрос о ликвидации коммунальной кухни. Макар вспоминает, как служил когда-то в людях и лучше ел [Кулиш 1990 I: 113]. Хотя, как мы помним, в пьесе, описывающей события двадцатилетней давности, «Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох...» [С XIII, 218]. Надо заметить, что повариха баба Лукия коммунарам тоже досталась из тех времён.

Бывший хозяин кулак Вишневы, как некогда Лопухин (заметим, по словам Гаева, тоже кулак), предлагает злободневный выход из сложившейся ситуации разочарованным членам коммуны – объединиться в коллектив и взять мельницу [Кулиш 1990 I: 100]. Решить этот важный вопрос в городе поручают Ахтытельному. Это фигура полукумическая, даже фамилией напоминающая ономастикон чеховской юмористики. Макароническая речь Ахтытельного: «Бонжур у хату!»; «Будь ласка, ще й авек плюзір, як кажуть французи. Вуасі вам писані радянські основанія, вуасі печатка...» («Пожалуйста, ещё и авек плюзир, как говорят французы. Вуаси вам писанные советские основания, вуаси печать...») [Кулиш 1990 I: 115] – заставляет вспомнить чеховского конторщика Епиходова и отчасти лакея Яшу, приобщившихся лишь к некоторым внешним проявлениям культуры и невпопад демонстрирующих свою «образованность». Своей же изобретательностью и приспособляемостью к любым условиям Ахтытельный сродни Симеонову-Пищику, потенциал которого чувствует Петя Трофимов: «Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы перевернуть землю» [С XIII, 230]. По словам Вишневого, Ахтытельный – деловой человек и всё сделает, как надо. Больше об этом предприимчивом человеке известно из разговора с Макаром:

«недавній кулак. Дочок на буржуйок вчив – по-французькому...» («недавний кулак. Дочек на буржук учил – по-французски...») [Кулиш 1990 I: 110], «і сам у них вчився. А тепер політики навчається нової, агрономії, газети читає», «перший возить продподаток. А дочка вже за комісаром, і другу примостить, ось побачиш» («і сам у них учился. А теперь политику учит новую, агрономию, газеты читает», «первый возит продналог. А дочка уже за комиссаром, и другую пристроит, вот увидишь» [Кулиш 1990 I: 110-111]. Симеонов-Пищик также постоянно ссылается на дочь, но она, как и наследницы Ахтытельного, так и останется внесценическим персонажем.

Чеховские второстепенные в сюжетном отношении, но очень значимые для понимания авторской концепции пьесы герои – гувернантка Шарлотта и безымянный Прохожий – становятся прототипами бесфамильного, не знающего даты рождения цыгана по имени Муна.

«Ш а р л о т т а (*в раздумье*). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне всё кажется, что я молоденькая. <...> А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. <...> Ничего не знаю. <...> Никого у меня нет» [С XIII, 215]. Прохожий выпрашивает «копеек тридцать», Раневская подаёт золотой. В этой связи показателен разговор с цыганом, которого Вишневыи пытается переманить на свою сторону:

«В и ш н е в и й. ...Скільки візьмеш за те, що втечеш?

Ц и г а н. А скільки даси?

В и ш н е в и й (*показав монету*). Бачиш?

Ц и г а н (*привидився*). Золоті. (*Попробував на зуб*). Золоті, та мало.

В и ш н е в и й. П'ять золотом мало?»

(«В и ш н е в и й. ...Сколько возьмёшь за то, что убежишь?

Ц ы г а н. А сколько дашь?

В и ш н е в и й (*показал монету*). Видишь?

Ц ы г а н (*присмотрелся*). Золотые. (*Попробовал на зуб*). Золотые, да мало.

В и ш н е в и й. Пять золотом мало?» [Кулиш 1990 I: 128]), – перекликающийся с рассказом Лопихина о торгах по поводу вишневого сада («Пришли мы на торги, там уже Дериганов. <...> Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти...») [С XIII, 240]. В пьесе Кулиша предмет торга изменился, но имя, земельный надел остаются точкой пересечения интересов. И хотя Вишневыи терпит неудачу, деньги по-прежнему имеют власть над человеческой душой.

Прохожий в пьесе Чехова символизирует надвигающееся неизвестное будущее, тревожные предчувствия, приближение опасности. Вишневого роднят с этим персонажем именно мотивы отчуждения, странничества, изгнанничества, неприязни, неясной угрозы, грядущего несчастья. Такими мотивами наполнен разговор Лавра и Вишневого:

«Л а в р о (*голосно*). Здоров було, коли прийшло, – колишне!

В и ш н е в и й (*тихо*). Здоров і ти – теперішнє!

Л а в р о. Ще блудиш?

В и ш н е в и й. Шкандибасеш?

Л а в р о. Все шукаеш вчорашнього дня?

В и ш н е в и й. Жду завтрашнього. <...> Вже п'ятий рік божий, як я в обході – всі наші степи обійшов, усю Україну. <...> Куди ж схилитися і хто з нас правий? <...> Тікають!.. А я? Вигнанець, безправний, вічний мандрівник, я тисячу верстов іду, щоб тільки побачити землю і цей ось бур'янець. <...> Яка ж це сила, що гонить вас, а мене кличе? І як розсудить вона нас, й на кому кінчить?

Л а в р о. <...> Час і життя та діло наше (*подивися на годинник*) ще тільки починаються. А тобі пора ховатися, бо вже світає»

(«Л а в р (*грамко*). Здорово, если пришло, – прошлое.

В и ш н е в и й (*тихо*). Здорово и ты – настоящее!

Л а в р. Ещё блуждаешь?

В и ш н е в и й. Ковыляешь?

Л а в р. Всё ищешь вчерашний день?

В и ш н е в и й. Жду завтрашний. <...> Уже пятый год божий, как я в обходе – все наши степи обошёл, всю Украину. <...> Куда же склониться и кто из нас прав? <...> Убегают!.. А я? Изгнанник, бесправный, вечный путешественник, я тысячу вёрст иду, чтобы только увидеть землю и вот этот бурьян. <...> Какая же это сила, что гонит вас, а меня зовёт? И как рассудит она нас, и на ком закончит?

Лавр. <...> Время и жизнь и дело наше (*посмотрел на часы*) ещё только начинаются. А тебе пора прятаться, уже светает») [Кулиш 1990 I: 130-131].

Действие пьесы Кулиша развертывается на стыке времён: «прошлое», «настоящее», «завтрашнее», – точно так же, как и действие «Вишневого сада». И хотя масштабность обобщений и философский потенциал чеховской «человеческой комедии» остаются непревзойдёнными, начинающий драматург, безусловно, ориентировался на этот художественный эталон.

«Вишневыи сад» – пожалуй, единственная пьеса Чехова, где оружие (револьвер Епиходова, ружьё Шарлотты), появившись на сцене, так и не стреляет. Роль орудия Рока, «топора в руках Судьбы» перейдёт к Лопихину. Финальная ремарка «Вишневого сада» – «в саду топором стучат по дереву» [С XIII, 254]. В «Коммуне в степях» главный инструмент – лопата: «А х т и т е л ь н и й. Товариш голова сказав межувати. Поняті – за очі, решта за лопати – копай!» («Товарищ председатель сказал межевать. Понятые – за глаза, остальные за лопаты – копай!») [Кулиш 1990 I: 136]. Однако это мирное орудие труда превращается в оружие. До «войны лопат» дело всё-таки не дойдёт, но ружьё в финале выстрелит: «З вікна гримнув постріл. Захиталась Хима й упала» («Из окна раздался выстрел. Зашаталась Хима и упала») [Кулиш 1990 I: 139].



Отголоски чеховской символики обнаруживаются в письмах М. Кулиша, где речь идёт уже не о литературных героях, а о самом авторе. В одном из писем к О. Корнеевой-Масловой периода работы над «Коммуной в степях» сказано: «Я приеду в субботу или воскресенье, если только не подыметесь над головой какой-нибудь „топор“, который перерубит моё решение. Топор этот – непредвиденные обстоятельства. Но, надеюсь, что их не будет» [Кулиш 1990 II: 623].

Чеховский Петя Трофимов утверждал: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом. <...> Вот оно счастье, вот оно идёт, подходит всё ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!» [С XIII, 228]. Эти слова предвещают идейную концепцию пьесы Кулиша. Э. А. Полоцкая справедливо отметила: «Сложное родство связывает чеховских героев с литературными героями других времён и стран» [Полоцкая 2000: 417]. Подобное родство обнаруживается и в героях «Коммуны в степях», финал которой по-чеховски открыт.

### Литература

*Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія.* К.: Рад. письменник, 1970. 456 с.

*Куліш М. Г. Твори: В 2 т. Т. 1: П'єси.* К.: Дніпро, 1990. 509 с.

*Куліш М. Г. Твори: В 2 т. Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника.* К.: Дніпро, 1990. 877 с.

*Лихачёв Д. С. Поэзия садов.* Л.: Наука, 1982. 344 с.

*Полоцкая Э. А. Антон Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов).* Кн. 1. М.: Наследие, 2000. С. 390-456.

*Топоров В. Н. Мак // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М.: Сов. энцикл., 1992. Т. 2. С. 90.*

*Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116-148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура.* М.: Наука, 1983. С. 140-152.

**Е. Н. Петухова**

### Чеховская «Чайка» в интерпретации современных авторов

Классические произведения постоянно оказывались в фокусе внимания писателей XX и теперь уже XXI века, привлекая, в том числе, и постмодернистов. Особый интерес неслучайно вызывали пьесы А. П. Чехова: единодушно признанные исследователями его универсализм, новаторство драматургического языка предопределили художественные поиски писателей вплоть до XXI века и обусловили пересечение чеховской драмы с самыми неожиданными литературными явлениями. Нет ни одной пьесы Чехова, которая не резонировала бы в современной драматургии, не подвергалась бы в той или иной форме обыгрыванию, не цитировалась бы. В своей творческой практике постмодернисты, исходя из поэтики сознательной вторичности [Эпштейн, Казин, Роднянская 1989: 228], заимствуют чеховские заглавия, сюжеты, мотивы, ситуации, образы в различных целях: от создания пастиша до переосмысления претекста и создания другого произведения из цитируемых элементов. Принцип цитатности использовали и используют не только они. В. Б. Катаев в книге «Игра в осколки», рассматривая существующие определения постмодернизма, характеризуя его мировоззренческую сущность и приемы, совершенно справедливо замечает, что наличие таких приемов «не дает оснований безусловно отнести произведение к числу постмодернистских, а его автора записать в разряд постмодернистов. Гораздо чаще мы наблюдаем взятые напрокат приемы, “повествовательные стратегии” в произведениях по духу, по сути непостмодернистских. К тому же многие из этих приемов пришли в сегодняшнее искусство и литературу из искусства и литературы недавнего прошлого – авангарда, модернизма» [Катаев 2002: 151]. Постмодернизм же как мировидение и мировоззрение имеет в своей основе представления об утрате смысла существования и деятельности человечества, о «конце истории», о мире как хаосе, об отсутствии высшей истины, о скомпрометированности идеалов и пр. Зачастую

«деконструкторы» чеховских пьес демонстрируют только ставшие расхожими приемы, а не переосмысление мировоззренческой сути, – вероятно, потому, что оно и не требуется произведениям Чехова, глубоко современным по заключенному в них содержанию и по форме.

«Чайка» чаще других пьес становилась объектом писательских и режиссерских экспериментов, она сама была экспериментальным произведением, и речь в ней шла о новых формах в искусстве, о столкновении традиции и новаторства, о понятии таланта. Написанная «вопреки всем правилам», «Чайка» имеет репутацию самой странной чеховской пьесы, дающей основания различным интерпретациям ее проблематики, персонажей и поэтики. Она на самом деле содержит некий постмодернистский посыл: прежде всего, множественность возможных причин самоубийства Треплева, кажущаяся «незавершенность» финала, отсутствие критерия положительности / отрицательности в изображении героев, отсутствие «правых» и «виноватых», организация повествования по принципу монтажного мышления – возникает большой соблазн представить персонажей, мотивы их поведения, сюжетные коллизии в ракурсе современности с помощью постмодернистских приемов.

Среди вариантов обыгрывания чеховской «Чайки» можно отметить пьесы Н. Коляды «Чайка спела», «Куриная слепота», «Курица», К. Костенко «Чайка А. П. Чехова (remix)», демонстрирующие жанровый диапазон от «чернушной» драмы до фарса. В «Курице», например, автор, домысливая сюжетную линию Нины Заречной, карнавализует любовный треугольник. Молодая актриса провинциального театра Нонна, пришедшая из «самоделки» (отсылка к чеховской героине, игравшей в пьесе Треплева), играет Нину Заречную, «курицей» ее прозвали соперницы, считая, что она «не тянет» на роль и глупа. В сюжете сама Нонна соотносится с Ниной, как заурядная курица с поэтичной чайкой. Н. Коляда, сталкивая стилистически разнородные языковые пласты, используя чеховские цитаты в разрушающем их лирический пафос контексте, травестируя знакомые сюжетные ситуации, реализует в «Курице» известные установки на десакрализацию классики, дискредитацию канона, снятие этических оппозиций. Комедия не имеет отношения к комплексу проблем и конфликтам, содержащимся в первоисточнике, – в ней изображены деградировавшие люди, живущие в условиях абсурдной и убогой российской действительности конца XX века, увиденной в свете как социально-исторических изменений, так и присущих ей онтологических свойств.

Повесть Ю. Кувалдина «Ворона» также «построена» на «Чайке». Произведение представляет собой «переложение в жанре повести» пьесы, идущей на сцене. Текст смонтирован из чеховских цитат, набора культовых для постмодернистов имен (Джойс, Борхес, Барт), куплетов старых советских песен и публицистических клише. Сюжет «Вороны» воспроизводит сюжет «Чайки»:

репетиция авангардистской пьесы молодого автора на даче нувориша, разделение персонажей по отношению к новаторскому произведению, спор о современном искусстве, любовный треугольник. Кроме того, в «Вороне» немало переключек с пьесами «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», цитаты из которых включены в речь персонажей «Вороны», местами структурно стилизованную под чеховскую или пародирующую ее: «Бедная моя собака влетела в комнату и дрожала так, что кровать моя ходила ходуном» [Кувалдин 1995: 93]. «Текст в тексте» Кувалдина – монолог вороны – пародирует «текст в тексте» Чехова – монолог Мировой души: «Солнце, небо, море. Все мертво, и только я, ворона, летаю над свалкой человечества... Смерть, смерть правит миром. Будущего нет...» [Кувалдин 1995: 94]. Персонажи повести дублируют по сюжетной функции персонажей «Чайки». «Ворона» допускает «несколько уровней прочтения (в соответствии с постмодернистскими концепциями текста). Уровень современного сюжета: с финансовыми пирамидами, новыми русскими и лицами кавказской национальности, растерянной интеллигенцией и т.п. Затем – соотнесенность с классическими текстами, с сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес. Есть соотнесенность с дискурсом классических русских споров и рассуждений о России, о вечности, о Боге и т.д. И затем – включение современных дискуссий об искусстве, о постмодернизме» [Катаев 2002: 86]. Постмодернизм в упомянутых произведениях – только маска, под которой нет соответствующего смыслового наполнения, в них запечатлены некоторые характерные тенденции времени и выражено отношение к ним на модном в конце 90-х годов XX века и в начале 2000-х постмодернистском языке с эксплуатацией классических литературных «брендов».

Наибольший резонанс и интерес, сохраняющийся по сей день, вызвала трансформация «Чайки», осуществленная Б. Акуниным, который пошел совершенно другим путем, отказавшись от осовременивания сюжета и аллюзий на знакомые жизненные реалии. Он сделал чеховскую пьесу объектом жанровой и характерологической игры: переписал сюжет в популярном жанре детектива, изменив последний акт и добавив свое продолжение. В его тексте нарушена логика чеховского повествования, до неузнаваемости изменены характеры и взаимоотношения персонажей, каждый из которых согласно авторской версии имеет мотив убийства Треплева и психологически готов его совершить. Многочисленные отзывы об акунинской «Чайке» содержат полный спектр оценок – от уничижительных до панегирических: «...железный закон всякой постмодернистской игры: прежде чем с чужим произведением “работать”, надо убить в нем “душу”, вытравить его сокровенный смысл, разложить на “элементы” (язык, сюжет и т.д.). Надо, чтобы произведение замолчало, не трепыхалось больше» [Басинский 2000]; «“Чайка” – чистой воды “капустный” трюк, повод один-два раза повеселиться...» [Миненко 2001]. С

другой стороны, утверждается, что «перед читателем не просто вариация на тему Чехова, а новая интерпретация в свете постмодернистской культуры», что «современный писатель не выходит за рамки чеховской поэтики, продолжая мысль классика об абсурде человеческого бытия» [Кузьмина]. Что касается «продолжения мысли» об абсурде, то и сторонники, и теоретики, и практики постмодернизма, как правило, из глубинных черт чеховского творчества выделяют близкие или кажущиеся близкими себе, игнорируя, а может быть, не признавая их совершенно другую природу. Ощущение неблагоприятия жизни, понимание абсурдности многих ее общественных установлений, осознание дисгармонирующих начал человеческого бытия не приводят Чехова к утрате веры в гармонию, в будущее, к отмене этических и эстетических оппозиций, к упразднению вечных человеческих ценностей: «В сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» [С X, 134]. Чехов и многие его герои знают, что «правда и красота <...> всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» [С VIII, 309], и надеются когда-нибудь «доплыть до настоящей правды». Характер абсурдизации у Чехова и постмодернистских авторов совершенно различен: в постмодернистских текстах абсурд – форма существования, абсурдным предстает сам мир, в котором разорваны причинно-следственные связи, отсутствует внутренняя логика событий и утрачены нравственные ориентиры. Чеховским произведениям, в частности, ранним, присущ комический абсурд, в основе которого – нелепости и противоречия конкретной действительности, расхождение намерения и результата, несоответствие ожидаемого и получаемого. Привычные бытовые несуразицы, нескладность общего уклада жизни, отсутствие взаимопонимания, общего языка коммуникации в зрелых произведениях обуславливают человеческие драмы, неудовлетворенность судьбой. Однако все это не отменяет правду и красоту, не отрицает наличия гармонических начал бытия. Мир, жизнь, человеческие отношения, чувства у Чехова, в том числе в «Чайке», неоднозначны, многообразны, трудно постижимы. В «Чайке» Акунина все достаточно одномерно, построено на поиске мотива убийства. Персонажи «превращены в своего рода функции с одной доминирующей чертой характера и представляют собой ретушированные портретные зарисовки» [Кузьмина], именно поэтому говорить о сохранении «рамок» поэтики чеховской «Чайки» не приходится.

Акунин начинает с дословного воспроизведения оригинала и в своем продолжении переходит от имитации чеховского стиля к его деформации. Воспроизводя в первом действии реплики персонажей Чехова из четвертого действия, он дополняет чеховские ремарки или вводит собственные.

Ремарки Чехова	Ремарки Акунина
«Шумят деревья, воет ветер в трубах».	«Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Время от времени доносится рокот грома, иногда сопровождаемый вспышками зарниц».
«...на сцене остается один Треплев за письменным столом».	«Треплев сидит за письменным столом. Рядом лежит большой револьвер, и Треплев рассеянно поглаживает его, будто котенка».
«Окликает».	«Окликает с угрозой».
«Через полминуты возвращается с Ниной Заречной».	«Через полминуты возвращается, волоча за руку Нину Заречную».
«Нина кладет ему голову на грудь и сдержанно рыдает».	«Нина кладет ему голову на грудь и испуганно всхлипывает, косясь на револьвер».
«Нина быстро надевает шляпу и тальму».	«Нина в панике быстро надевает шляпу и тальму, причем шарфик соскальзывает на пол» [Акунин 2002: 7, 9, 12].

В измененных ремарках корректируется обстановка и предстают уже другие по психологическому состоянию персонажи: нервные, испуганные, раздраженные – так подготавливается детективный поворот сюжета. Во второй половине первого акта персонажи реагируют на сообщение о самоубийстве Треплева, проявляя свое отношение к этому факту и к самому Треплеву (весьма недоброжелательное), но главным образом высвечивая себя.

Аркадина: «Это он нарочно дождался, чтобы мне досадить!»; «Всю жизнь – претенциозность и безвкусице».

Шамраев: «Ковер, между прочим, персидский, тончайшей работы... А кровь потом не отмоешь».

Медведенко: «Теперь уж лошадь точно не дадут».

Тригорин (*вяло*): «Лежит на зеленом ковре. И всюду кровь...».

Дорн: «Капризный, эгоистичный, жестокий мальчишка» [Акунин 2002: 22, 23, 24].

Характеры все меньше напоминают чеховские, домысливаясь и преобразуясь в соответствии со стереотипами иронического детектива. Акунин, соотнося свою «Чайку» с чеховской, обозначил жанр пьесы тоже как комедии, однако в ней преобладают элементы фарса и водевиля. Смешение жанров дополняется авторской самоиронией, проявляющейся в опровержении заданного сюжета – детектив оказывается «ненастоящим». Прихотливая жанровая игра имеет обоснование: молодой Чехов – автор водевилей «Медведь», «Предложение», «Юбилей» и произведений, в которых обыгрывается или пародируется детективный сюжет: «Драма на охоте», «Шведская спичка».

Второй акт представляет собой детективное расследование в традициях Агаты Кристи и состоит из восьми сцен, именуемых дублями, поскольку в каждой по кругу воспроизводится исходная ситуация, но предлагается новая кандидатура на роль убийцы. Ни один дубль не приходится считать окончательным вариантом: определенность не входит в планы автора, ведь в псевдетективе развязка не важна, важна опять-таки игра, в которой все элементы взаимозаменяемы, главное – придумать мотив и аргументировать его. Мотивы выдвигаются разнообразные: желание Сорина избавиться якобы полубезумного Треплева от сумасшедшего дома; ревность Аркадиной к сыну, которого, оказывается, страстно любил Тригорин; зависть Тригорина к таланту Треплева; ненависть доктора Дорна – члена общества защиты животных – к Треплеву, увлекавшемуся охотой и убившему чайку. Дубль с доктором Дорном последний, он завершается ремаркой об «оглушительном крике чайки», точнее, чучела чайки – подмена символического образа чайки кричащим чучелом показательна и, на наш взгляд, раскрывает соотношение оригинала и его переработки.

От дубля к дублю увеличивается объем собственно акунинского текста, который, переплетаясь с чеховским, превращается в пародию на него: «Этот ваш Треплев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. Тот хоть похоть тешил, а этот негодай убивал от скуки. <...> Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только “общая мировая душа” <...> Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии» [Акунин 2002: 83-84]. Все персонажи у Акунина изображены моральными уродами в чеховских масках, но не страшными, а смешными и пошлыми. На вопрос, для чего затеян этот литературный маскарад, не стоит искать сложные ответы – в числе прочего, ради него самого. Не раз отмечалось, что «различные приемы, заключенные в “Чайке”, иллюстрируют практически все существующие постмодернистские техники письма» [Исакова 2005: 58]. С их помощью автор детективной «Чайки» показал, что любой текст можно трансформировать как угодно, если проигнорировать его внутренние законы, отменить ценностную шкалу и направить сюжет в другое русло. Читатель волен рассматривать новую версию либо как шутку, либо как кощунство, либо как абсурд, либо как иллюстрацию эстетики постмодернизма – все зависит от установ-

ки. Между тем «Чайка» Акунина становится объектом серьезных исследований в качестве феномена постмодернистской культуры – интертекстуального диалога «двух произведений, в результате которого рождается новое осмысление чеховского претекста, отражающее современный историко-литературный контекст восприятия и специфику мировоззрения автора “Чайки”-2» [Красильникова 2008]. Таким образом, акунинский иронический детектив предстает почти равновеликим претексту. Однако нового осмысления как раз и нет, и автор вряд ли на него претендовал, поскольку не касается ни одного вопроса, поставленного в пьесе Чеховым. «Чайка»-2 лишена собственно постмодернистского мировоззренческого наполнения, она, скорее, симулякр постмодернистского текста, в конструировании которого Б. Акунин проявил изобретательность, мастерство и остроумие, именно этим его «Чайка» интересна. Верно замечено, что, вольно или неволью, под вопрос ставится основная теоретическая посылка, что «постмодернистский текст есть всегда “открытое” поливариантное произведение, порождающее бесконечное количество интерпретаций» [Исакова 2005: 64]. Сопоставление чеховской пьесы с акунинской делает очевидным, что открытая структура отличает классическую «Чайку», дающую «больше свободы интерпретативному усилию читателя через “неопределенность и разрывы” внутри сюжетной линии» [Исакова 2005: 64], в то время как новая версия «завершает и замыкает открытую структуру чеховской “Чайки”, помещая ее в общую парадигму постмодернистской эстетики, просвещающая публику о том, “как это делается”» [Исакова 2005: 60]. Ставил ли Б. Акунин задачу «переосмысления» постмодернистской поэтики – отдельный вопрос. Думается, что нет, как не было у него похожей задачи в стилизации повествовательной манеры писателей XIX века в произведениях «фандоринского» цикла.

Объективно писатель дал основания рассматривать его пьесу и как свод постмодернистских приемов для демонстрации своих возможностей на этом поле, и как пародию на поэтику постмодернизма. На примере детективной «Чайки» также можно увидеть, что постмодернистские интерпретации канона ограничены рамками масскульта. Использование в качестве претекстов классических произведений обусловлено тяготением к сближению высокой и массовой культуры, но римейки, сиквелы, пастиши, в большей или меньшей степени удачные, все же остаются достоянием масскульта. Заимствование названий, которые у всех на слуху, отсылки к авторитету писателей-классиков вызывают, как правило, интерес широких читателей, делают новому произведению своеобразную рекламу и порождают определенные читательские / зрительские догадки. Эффект обманутого ожидания, заложенный в авторский замысел, может быть с разным знаком – от возмущения, недоумения до восхищения.

Сценический и читательский успех «Чайки» Б. Акунина показывает, что автор учел как интересы и возможности широкого читателя, так и современную литературную, театральную ситуации: безусловность литературного статуса Чехова,

востребованность его пьес театром, распространённость постмодернизма в современной литературе, популярность детективного жанра, любовь к комедиям. В спектакле по «Чайке» Б. Акунина, поставленном И. Райхельгаузом в «Школе современной пьесы», ирония от дубля к дублю становится все явственнее, усиливается впечатление «невсамомделишности» происходящего – в последней сцене персонажи входят в комнату, где лежит убитый Треплев, но вместо трупа видят взлетающие воздушные шары – все оказалось «мыльным пузырьем». Такое прочтение обнажает маскультовый характер пьесы, но не передает нюансов литературной игры автора. И. Райхельгауз поставил по чеховской «Чайке» и оперетту («настоящую оперетку»), вызвавшую множество отрицательных отзывов, однако сам факт обращения к такому жанру кажется оправданным: ведь первым спектаклем, увиденным молодым Чеховым, была оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена». В таганрогском театре, который он часто посещал, ставили, в основном, французские водевили и фарсы, оперетты. Переехав в Москву, Чехов не гнушался «Салоном де Варьете», и в его произведениях нередко упоминаются популярные оперетки того времени. Возможно, писатель не возражал бы против такой сценической версии «Чайки», тем более что свою пьесу он назвал комедией. Во всяком случае, постановка чеховской «Чайки» в этом жанре имеет не меньше оснований, чем ее превращение в иронический детектив.

### Литература

- Акунин Б. Чайка. СПб.: Изд. Дом «Нева»; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
- Басинский Павел. Чучело Чайки (Из цикла «Свой взгляд») // Литературная газета. 2000. № 17. 26 апр. – 2 мая.
- Исакова Ольга. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. Вып. 5: Мат-лы междунар. науч. конференции (Москва, май 2005 г.). М.: Изд-во МГУ, 2005.
- Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002.
- Красильникова Е. П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина и А. П. Чехова «Чайка»: дис. ... канд. филол. наук. Тула, 2008 // <http://www.disscat.com/content/intertekstualnye-svyazi-pes-b-akunina-i-ap-chekhova-chaika>.
- Кувалдин Ю. Ворона // Новый мир. 1995. № 6.
- Кузьмина Н. А. Механизмы интерпретации классического текста в «Чайке» Б. Акунина // <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15891>.
- Миненко Елена. Cui prodest?.. // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26.
- Эпштейн М., Казин А., Роднянская И. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. 1989. № 12.

А. Н. Ярко

### Вишня в пьесах, написанных по мотивам «Вишнёвого сада»

Вишнёвый сад в пьесе Чехова выступает в двух аспектах: прагматическом и этико-эстетическом. С этической точки зрения – это «имение, прекрасней которого нет ничего на свете» [С XIII, 240]; «Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишнёвый сад» [С XIII, 205] – словом, это нечто белое, прекрасное, связанное с идеальным прошлым и абсолютно бесполезное.

Прагматический же аспект вишнёвого сада обычно связывается с проектом Лопахина «вишнёвый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи» [С XIII, 205], – проектом, не принимаемым Раневской и Гаевым, потому что для этого придётся пожертвовать этической стороной сада – его способностью напоминать героям о прекрасном прошлом.

Однако не только Лопахин говорит о прагматической пользе от вишнёвого сада, говорит о ней и Фирс:

«Ф и р с. В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...

Г а е в. Помолчи, Фирс.

Ф и р с. И бывало, сушёную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушёная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...

Л ю б о в ь А н д р е в н а. А где же теперь этот способ?

Ф и р с. Забыли. Никто не помнит» [С XIII, 206].

Как видим, единственное упоминание собственно вишни в пьесе «Вишнёвый сад» связано со столь давним прошлым, которого уже даже Фирс не помнит. Именно через вишню раскрывается оппозиция прошлого и настоящего в пьесах конца 20 – начала 21 века, написанных по мотивам комедии «Вишнёвый сад».

Действие пьесы Людмилы Улицкой «Русское варенье» происходит в 2002 году на разваливающейся даче, которой герои очень дорожат как наследием предков, однако которую в конце пьесы приходится сменить на новую, хорошую, что все делают с видимым неудовольствием. Семья находится в финансовом кризисе, на протяжении пьесы каждый из героев предлагает свои, не очень убедительные пути выхода из него. В последней картине, когда дача развалена окончательно, крайние, казалось бы, меры, над которыми иронизировали на протяжении пьесы, уже приняты, семья находит способ заработать денег – варить варенье, только не из своих вишен, потому что их нет:

«РОСТИСЛАВ. А вишни?

АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ. Давно посохли.

МАРИЯ ЯКОВЛЕВНА. Соседи говорят, помёрзли» [Улицкая 2008: 141].

Та же участь постигла и яблони с некоторым уточнением: НА них варят варенье:

«ЛИЗА. Они прошлым летом посохли. Или помёрзли. Их уже порубили и варенье на них сварили» [Улицкая 2008: 161].

Вместе же судьба вишен и яблонь сводится к тому, что они то ли посохли, то ли помёрзли (антиномичность этих понятий снимается значимостью факта гибели деревьев) и были использованы для варенья, но не напрямую, а в качестве топлива – не по назначению.

Наталья Ивановне, наиболее яркой представительнице «дворянской интеллигенции» в пьесе, идея с вареньем кажется странной, потому что в их семье тоже раньше варили варенье, но «тогда была своя вишня. И прислуга» [Улицкая 2008: 166]. После этого Наталья Ивановна переходит к воспоминаниям о пенках и осах, покусавших её в детстве. «Или это были пчёлы?» [Улицкая 2008: 166] – сомневается Наталья Ивановна, что отсылает нас к брошке в виде пчёлки у Ани из «Вишнёвого сада», бабушки Натальи Ивановны. К эстетическому и прагматическому «аспектам» пчёл здесь добавляется аспект боли, который тем не менее в сознании Натальи Ивановны всё равно окрашивается в положительные тона – всё хорошо, что было в прошлом. Однако самым странным в процессе варки варенья для Натальи Ивановны всё равно остаётся то, что варенье варят на продажу. Варка варенья на продажу, оскорбляющая ностальгические чувства Натальи Ивановны, с одной стороны, и возмущающая её чувство собственного достоинства как работника интеллектуального труда, с другой, совершенно не рассматривается ею как выход из финансового кризиса семьи.

Остальные же члены семьи вносят в процесс варки варенья посильную помощь: идейным вдохновителем и практическим воплощением является Маканя, Лиза ездит за вишней и банками, Елена рисует неоправданно дорогие этикетки («Ручная работа! Хэндмейд!», «Мои этикетки стоят дороже варенья!»

[Улицкая 2008: 167, 168]), Варвара разливает варенье по баночкам. Именно при последнем процессе обнаруживается, что в варенье попала мышь, что отнюдь не заставляет его выбросить: Маканя предлагает варенье переварить, Варвара – освятить, впрочем, не происходит ни того, ни другого. Кстати, подобный момент в пьесе уже был, когда Маканя решила положить собранные с пола яйца в куличи, потому что, во-первых, тепловая обработка, а во-вторых, всё равно Варвара их в церкви освящает, «Так что будет всё очень диетическое», что особенно интересно звучит с той точки зрения, что Маканя – убеждённая атеистка, но в подобной ситуации готова признать, что освящение делает еду «диетической».

Впрочем, коммерческий неуспех предприятия определён совершенно другим: варенье не только варится, но и охотно поедается большинством членов семьи.

Маканя читает рецепт царского крыжовенного варенья из книги Молоховец, – рецепт, далёкий от семьи Лепёхиных ещё больше, чем «способ», о котором говорит Фирс, от семьи Раневской, – рецепт, полный, с одной стороны, трогательных подробностей типа необходимости сбора крыжовника после того, как роса обсохнет, со второй, практически сложно осуществимых требований типа извлечения из крыжовника косточек, а с третьей – обозначений температуры по шкале Реомюра или требований взять дрожжей на царскую копейку, актуализирующие неприменимость к сегодняшней жизни не только рецепта любимого варенья Романова, но и правил и норм «романовской» жизни в целом в силу несоответствия и по времени, и по общественному положению: жить в 2002 году семье Лепёхиных по законам жизни семьи Романовых так же нелепо, как пытаться сегодня сварить варенье из крыжовника по рецепту Молоховец. Однако Маканя так не считает и всерьёз собирается варить варенье, тем более что около дачи растут два куста крыжовника сорта «Заря коммунизма», за который отец Натальи Ивановны, Иван Ермолаевич Лепёхин, Сталинскую премию получил, однако для Макани этот крыжовник имеет только практическую ценность: «Кисленький и некрупный. Как раз такой, что нужен для царского варенья» [Улицкая 2008: 172]. Об истории этого крыжовника уже рассказывал Андрей Иванович: у академика Лепёхина с вишней не получилось, зато он вывел новый сорт киви и крыжовник «Заря коммунизма». При этом в то время, как вся страна сажала этот крыжовник, сам Лепёхин «генетиков сажал». Важным здесь оказывается и название выведенного Лепёхиным сорта: по словам Андрея Ивановича, Лепёхин после того, как купил земли и взял в приданое за Аней усадьбу, стал селекционером и «всё хотел <...> породу вишни восстановить, однако не удалось», и, не сумев сделать успешную карьеру в «прежнем» русле, Иван Ермолаевич весьма преуспел в русле коммунистическом (если судить по названию крыжовника и посаженным генетикам). Если киви в данном

контексте – знак нового успешного веяния (вывести новый сорт киви в России, получается, проще, чем восстановить старый сорт вишни), то крыжовник отсылает к одноимённому рассказу Чехова, в котором воплощает футлярное, узкое, тупое счастье, для которого необходимо молчание несчастных, ибо без этого молчаливого гипноза счастье было бы невозможным. Вместе с тем внесценический персонаж Иван Ермолаевич Лепёхин, являющийся по пьесе «Русское варенье» отголоском Лопехина, в отличие от героев чеховской пьесы, понял, что восстановить вишню невозможно, поэтому лучше растить новомодный киви или менее прихотливый (как минимум, в контексте творчества Чехова) и более демократичный (как минимум, в том же контексте) крыжовник, дав ему при этом имя «Заря коммунизма» [Улицкая 2008: 103].

Всё же вместе это и есть русское варенье, вынесенное в заглавие, – смесь, приготавливаемая по непригодному к современным условиям рецепту, украшаемая неоправданно дорогими этикетками, на которых написано «russkoe varenje», и избавленная от дохлой мыши обещанием освящения. Суется вокруг варенья, осуществляя каждую какую может свою бесполезную деятельность, любой из героев считает, что тем самым спасает свою семью, не замечая того, что затея эта изначально обречена на провал. Это и есть русское варенье.

В пьесе «Вишнёвый сад» вишню как выход из финансового кризиса всерьёз не рассматривает даже Фирс – слишком давно забыли «способ». В пьесе «Русское варенье» герои пытаются найти спасение, варя варенье по рецепту вековой давности, спасти будущее при помощи рецептов прошлого. В пьесе Владислава Кривоноса «Вишнёвый компот» Аня пытается хоть как-то спасти прошлое для настоящего, однако герои её попытки не принимают, а заканчиваются пьеса полной несостоятельностью этих попыток.

Действие пьесы «Вишнёвый компот» происходит через десять лет после продажи вишнёвого сада. Всё, что осталось у нынешней хозяйки дачи, пришедшей на смену имению, прекраснее которого нет ничего на свете, – это вишня, оставленная Лопехиным:

«ЛОПЕХИН. Снёс старый дом и все старые постройки, вырубил старый вишнёвый сад, настроил дач. На вашей даче вишню оставил. *(Смеётся.)* На компот» [Кривонос].

Для Ани варка компота становится главным занятием, она подробно рассказывает о том, как его варить, настойчиво предлагает его всем героям пьесы: Шарлотта говорит, что она вишни любит, Дорн уходит от прямого «нет» рассказом о полезных с медицинской точки зрения качествах вишни, остальные же герои предложение Ани просто игнорируют. И Раневскую Аня встречает обещанием, что по утрам та будет пить вишнёвый компот. Наконец, Аня сама и объясняет такое отношение к её предложению: «Все любят вишню. Никто не любит компот». В пьесе Чехова, в том прошлом, о котором

вспоминает Фирс, вишни были мягкими, сочными, сладкими и душистыми, в пьесе Кривоноса – вываренные в компоте, безвкусные, которые никто не хочет есть, тем более – пить компот из них. Финалом же пьесы становится событие, соотносимое с самоубийством Треплева: «Увезите отсюда куда-нибудь Аню. Дело в том, что Василий Васильевич перебил все банки с компотом» [Кривонос].

В пьесе реализуется и ещё одно значение слова «компот» – «смесь чего-либо разнообразного». Действительно, в пьесе не только соединены герои разных пьес Чехова, но и реплики персонажей перепутаны: Аня говорит слова Лопехина, Шарлотта – Вари.

В репликах Раневской неожиданно соединяется то, что было разведено у Чехова – прагматический и этико-эстетический аспекты вишнёвого сада. В одной реплике, разделённые ремаркой «сквозь слёзы», соединяются позиции Раневской-Гаева с одной стороны и Фирса-Лопехина с другой. Если у Чехова Раневская, говоря, что «если во всей губернии есть что-то замечательное, то это вишнёвый сад», имеет в виду его эстетическую сторону, то у Кривоноса она говорит о сушёной вишне:

«РАНЕВСКАЯ. Десять лет прошло... пролетело... Если во всей губернии что-то и было замечательное, то это наш вишнёвый сад. *(Сквозь слёзы.)* Сушёная вишня была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали... Фирс, Фирс!» [Кривонос]

Если в пьесе Улицкой герои варят из вишен продукт, о котором говорит Фирс, то в «Вишнёвом компоте» Аня делает из вишен продукт, о котором в чеховской пьесе и речи не было, и этот новый продукт, суррогат прошлого, никто не принимает, потому что все помнят те самые «мягкие, сочные, душистые вишни». В конце концов, понимает это и сама Аня: «Все любят вишни. Никто не любит компот» [Кривонос].

В начале пьесы Алексея Слаповского «Мой вишнёвый садик» вишня становится тем сакральным, что приобщает героев к Богу и соединяет друг с другом:

«САША. Полгода назад я обнаружил этот чердак и это дерево. Странно. Чердак уже был, а тебя еще не было.

МАША. Я была.

САША. Для меня тебя еще не было. *(Дает ей вишню, вторую кладет себе в рот. Сплюгивают косточки, смеются.)* Так они обвенчались и причастились! *(Целуются.)* [Слаповский].

Инициатором этого причастия-венчания является Саша, только что рассказывавший о том, как ему нравится всё, что было когда-то давно.

Следующая пара, приходящая на чердак и к вишнёвому дереву, – Азалканов и Невеста. Азалканов и называет это дерево «вишнёвый мой садик», рассказывает, как он вырастил его из косточки. Для Азалканова эта вишня – больше,

чем дерево. Устраивая свадьбу на чердаке, прощаясь тем самым с лучшим, что было в его (и не только) жизни, он собирается угостить друзей и гостей «плодами юности, плодами познания добра и зла», однако выясняется, что кто-то объел все вишни. После паузы Азалканов говорит: «Вот так. Так и бывает. Ты растишь своё деревце, свой вишнёвый садик, а кто-то приходит и срывает все вишни до одной... Всё правильно...» И если учесть, что, судя по всему, вишни съел Саша, то приходится согласиться с Азалкановым: всё правильно, по крайней мере, выращенные им вишни съел человек, для которого они были не только едой, для которого, как и для Азалканова, который называет их «плоды познания добра и зла», они были сакральны – «обвенчались и причастились». В обоих случаях вишня становится для героев аналогом эдемского яблока: для Азалканова это плод познания добра и зла, для Саши – то, что одновременно объединяет его с Машей и причащает их к прошлому.

Однако в пьесе вишня и десакрализуется:

«АЗАЛКАНОВ. Посмотри, Настенька, мои вишенки! Вишенки спелые уже! *(Обнимая её, наклоняется.)*» [Слаповский].

В подобном же контексте упоминаются вишни и в пьесе Нины Искренко «Вишнёвый сад продан?», однако в этом случае интересно то, что при помощи ремарки в эротическом ключе интерпретирована реплика Фирса из «Вишнёвого сада»:

«Ф и р с. Денег было! И сушёная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая. *(Подкрепляет каждое прилагательное активным движением торса и снова подмигивает Раневской.)* Способ тогда знали» [Искренко].

В обоих случаях вишня наделяется актуальным для 21 века эротическим значением. В первом случае интересно то, что в рамках одной пьесы (и даже в рамках реплик одного героя) вишня оказывается одновременно и сакральной, и десакрализованной. Во втором случае воплощена одна из особенностей пьесы «Вишнёвый сад продан?» – наделение реплик героев Чехова эротическим подтекстом при помощи изменения паратекста.

Вишня, имеющая в пьесе «Вишнёвый сад» не столь большое значение, играет ключевую роль в пьесах, написанных по мотивам пьесы Чехова. В «Вишнёвом саде» вишня связана со столь давним прошлым, о котором не помнит даже Фирс. Именно это прошлое и становится тем, при помощи чего пытаются спасти своё настоящее герои постчеховских пьес – будь то варка варенья или компота, превращение вишни в сакральную ягоду или наделение её современным значением. Всё это оказывается в равной степени абсурдным, одновременно и обозначая актуальность конфликта пьесы «Вишнёвый сад», и показывая, что в конце 20 – начале 21 века попытки вернуть прошлое (причём, как правило, то же прошлое, что пытались сохранить Гаев и Раневская) оказываются ещё более нелепыми, чем сто лет назад.

## Литература

Искренко Н. Ю. Вишнёвый сад продан? <http://www.vavilon.ru/texts/iskrenko2-4.html>

Кривонос В. III. Вишнёвый компот. [http://www.screenstage.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=461:2011-09-15-13-08-34&catid=53:2011-09-15-18-54-15](http://www.screenstage.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=461:2011-09-15-13-08-34&catid=53:2011-09-15-18-54-15)

Слаповский А. И. <http://slapovsky.ru/content/view/27/43/>

Улицкая Л. Е. Русское варенье и другое. М., 2008.



## V. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОИСКИ

### В. Я. Звизницкий

#### Театр как философствование: Чехов «по Брехту»

Но кто мы и откуда,  
Когда от этих лет  
Остались пересуды,  
А нас на свете нет?  
*Б. Пастернак*

Что такое театр – все знают: весь мир театр, и люди в нём актёры.

А что такое философствование? Уж во всяком случае, никто не скажет: весь мир Академия, и люди в нём философы. Философствование – это что-то редкое, эксклюзивное, пока чаю не принесли:

«В е р ш и н и н. Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем.  
Т у з е н б а х. Давайте. О чём?» [С XIII, 145].

Обоим в сущности довольно безразлично – о чём. Хотелось бы, конечно, о любви, но об этом не с каждым и пофилософствуешь. Тогда о чём?

А тогда о том, о чём ещё долго, но при этом – со всё большей основательностью и всё более конкретно – на протяжении практически всего XX века будут философствовать европейские интеллигенты. О смысле существования самой интеллигенции. И это философствование, сначала «пока чаю не принесли», потом «за чаем», потом входит в привычку. Привычка рождает характер, а характер – судьбу. Судьбу всей европейской интеллигенции.

В том числе, например, персонажей Бертольта Брехта, в каждом из которых из-под условного люмпенского или исторического тряпья там и сям торчит живая плоть европейского интеллигента XX века.

Дело, видите ли, в том, что почти до самого конца XX века **актёр и был** интеллигентом – чего не было в XIX веке и снова почти уже нет в XXI. Вот, кстати, первая и главная трудность постановки в наше время и Чехова, и Брехта. И доброго человека злomu, но талантливому актёру легко сыграть; и добродушному, при наличии таланта, – злого. А вот умного-интеллигентного сыграть практически невозможно, ежели сам не таков... Придёт интеллигентный купец Алексеев, он же актёр и режиссёр Станиславский. Скажет своё знаменитое «не верю!»...

У Чехова – философские драмы и у Брехта тоже. Разница здесь следующая:

– Станиславский, играя Вершинина, просто говорил о таких высоких материях, которыми он и сам искренне увлекался. Круг тогдашней интеллигенции легко и естественно очерчивал предпринимателя, актёра и «настоящего полковника» – такого, как Вершинин. Им и повода откровенно пофилософствовать искать не надо – хватит и того, что долго чаю не несут...

– Галилео Галилей Брехта – роль как **повод** откровенно пофилософствовать, который искали и нашли. Комедия Фридриха Дюрренматта «Физики», действие которой происходит, кстати, в сумасшедшем доме. «Вишнёвый сад», недалеко в этом смысле ушла от «Жизни Галилея», и нельзя даже сказать, что она современнее по тематике, если иметь в виду, что первое, уже послевоенное издание сопровождалось заметкой: «Пьеса “Жизнь Галилея” была написана в эмиграции, в Дании, в 1938-1939 гг. Газеты опубликовали сообщение о расщеплении атома урана, произведённом немецкими физиками». И актёр, играя Галилея у Брехта и говоря о вечном более чем о современном, должен по своей внутренней сути быть вот именно таким современным физиком, а не искать исторического сходства с XVII веком. Вопрос «а таков ли был подлинный Галилей?» здесь вообще не стоит.

Но вот что интересно. Если искать драматургов, которые в такой мере, как Чехов и Брехт, определили бы развитие европейского театра, то пожалуй и не сыщешь. И значит **театр именно как философствование** более всего прижился у интеллектуального театрального зрителя (а другой-то, по правде говоря, в театры Европы мало и ходит).

Но ведь, кажется, во всём остальном Чехов и Брехт диаметрально противоположны? Или это так только кажется?

Чтобы получить ответ на этот вопрос, давно уже надо было бы этих двух самых крупных драматургов XX века сопоставить. Или хотя бы аргументированно противопоставить. Но если мы возьмём самую полную библиографию работ о Чехове на русском и иностранных языках за 44 года, по 2005 год вклю-

чительно [Долженков, Катаев 2010], мы не найдём в ней ни малейших следов ни такого сопоставления, ни такого противопоставления. И лишь в 2008 году появилась одна короткая литературоведческая заметка по этому поводу, автор которой бегло намечает точки отличия и сближения у Чехова и Брехта в аспекте «эпизации» драмы [Тамарли 2008: 111-115].

Однако в случае сравнения драмы Чехова с некой идеальной моделью «эпической драмы» повторилась та же история, что и с драмой «лирической». Ведь еще А. П. Скафтымов отмечал, что «ссылка на то, что чеховская драма не есть драма в обычном смысле, что это – “лирическая драма” или “драма настроений”, и точнее “грустных настроений”, имеет лишь констатирующий и притом мало конкретный смысл» [Скафтымов 1972].

Не в первый и наверно не в последний раз литературоведы попадают на крючок самоназвания брехтовского театра. Ведь «эпизация» драмы даже не с Чехова началась и тем более не с Брехта. Если посмотреть с этой стороны на Ибсена в мировом театре, на Островского и Сухово-Кобылина – в русском, если ещё историческую трилогию А. К. Толстого сюда прибавить – то станет очевидно, что «эпос в картинах» – эпос русской, норвежской и в целом европейской жизни – стал задачей театра именно в XIX веке. А то, что происходило с европейским театром, начиная с Чехова, – скорее иронично аукалось с этим уже существующим эпосом в драматических картинках: причитаниями трёх сестёр в финале или «зонгами» раннего Брехта – скорее полемически, чем преимущественно.

Между тем в профессиональных театральных кругах давно и привычно говорят о совершенно **иных** схождениях Чехова и Брехта, хотя никто этим там специально и не занимается. Послушаем, что, например, говорят маститые режиссёры.

**Аркадий Кац:** «Все театральные поиски XX века связаны с Чеховым, даже если это делалось не сознательно, а подсознательно. XX век – эпоха чеховская. Даже Брехт опирался на Чехова» [[teatrunikitskiavorot.ru](http://teatrunikitskiavorot.ru)] (и никаких аргументов – как общее место).

**Адольф Шапиро** (в 2010 г.): «Мои любимые драматурги Чехов и Брехт – очень несхожие по своей эстетике, восприятию мира. И по отношению к залу. Но, занимаясь Брехтом, иначе потом смотришь на Чехова. И наоборот» [Безрукова 2010].

И тот же режиссёр двумя годами ранее отвечал на вопрос радио «Свобода»: *Вопрос.* Принято было в своё время противопоставлять Станиславского и Брехта, но театральные люди знают, что вы очень увлекались Брехтом, много его ставили... Нет ли в вашей душе каких-то противоречий?

*Ответ.* Нет никаких противоречий. Я вообще думаю, что, переходя из одной театральной системы в другую или изучая театральные системы, ты

обогащаешься сам и обогащаешь своё понимание и одной, и другой системы. Работая над Брехтом, а потом приступая к Чехову, волей-неволей отсвет того, что ты нашёл в Брехте, падает на Чехова, и наоборот. Скажем, когда я ставил «Страх и отчаяние в Третьей империи» – это был довольно знаменитый спектакль, который объехал весь мир, и был приглашён в Берлин на столетие Брехта – то я прочитывал пьесу, конечно, с учётом достижений русского психологического театра [[svobodanews.ru](http://svobodanews.ru)].

Нерв противопоставления конечно же именно здесь: так называемый «эпический театр» Брехта, с одной стороны, – и поэтика русского психологического театра, с другой стороны. Но так ли уж они друг от друга далеки, как это кажется на первый взгляд? Так ли уж по-разному вновь, после Шекспира, Корнеля и Расина, возрождали античную традицию театра как философствования два крупнейших драматурга XX века? Попробуем присмотреться к тому, какими средствами этого достигали Чехов и Брехт.

По словам английского теоретика драмы Мартина Эслина, Брехт «восстал против театра как дома иллюзий, с плотной конструкцией непрерывных сюжетных линий, и разработал свою собственную **прерывистую** «эпическую» технику повествования» [Эслин 2005: 183]. В сущности, не то же ли самое сделал Чехов?

«Хотя Брехт почти наверняка не испытывал сознательного или прямого влияния Чехова, – продолжает Эслин, – чеховские идеи пропитывали атмосферу театрального и литературного модернизма», и как пример такой идеи приводит прямо повлиявшую на Брехта концепцию «остранения», «выработанную русскими формалистами» [Эслин 2005: 187].

Вадим Руднев в «Словаре культуры XX в.», в статье «Остранение», пишет, что «остранение, мотивированное сознанием животного, непосредственно перешло от Толстого к Чехову в рассказе «Каштанка», где мир описывается глазами собаки, которая, в частности, видит слона как нечто длинное с двумя палками впереди», и что «открытое Шкловским остранение независимо от него откликнулось в понятии очуждения в театре Бертольта Брехта. Брехт посмотрел на театр так, как смотрела на оперу Наташа Ростова (и как смотрела на слона Каштанка. – В.З.). В противоположность Станиславскому, считавшему, что актёр должен вживаться в роль, а зритель, сидящий в зале, забывать обо всём на свете, кроме спектакля, Брехт считал, что актёр, напротив, должен рефлексировать над ролью, а зритель — ни на минуту не забывать, что он находится в театре» [[philosophy.ru](http://philosophy.ru)].

«Впрочем, это более гладко звучит в теории, чем на практике, – объяснял **Питер Брук** брехтовское очуждение в лекциях во МХАТе. – Совершенно исключено, чтобы кто-то из присутствующих на натуралистическом спектакле по Чехову <...>, вдруг вообразил, что он находится в России <конца XIX – начала XX в.>. Достаточно хорошему актёру произнести слова, исполненные

значения, чтобы зритель впал в иллюзию, хотя при этом он всё время будет сознавать, что находится в театре» [Брук 2005: 245].

Чехов в «Чайке» прекрасно показал этот момент театрального остранения-очуждения. Собственно, это вообще главный лейтмотив его комедии – а именно лейтмотив очуждённо-очучелённой *чайки*. А проблема остранения-очуждения творческого, театрального человека от жизни (и как с этим бороться) – ядро этико-эстетической проблематики этой пьесы.

Вообще если бы самодеятельный театр Кости Треплева не был сочинён за несколько лет до рождения Брехта, его можно было бы принять за пародию на брехтовский театр, в котором актёр может сколько угодно «рефлектировать над ролью, а зритель – ни на минуту не забывать, что он находится в театре».

*«...на фоне озера показываются две красных точки.»*

Н и н а <в роли «мировой души»>. Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза...

А р к а д и н а. Серой пахнет. Это так нужно?

Т р е п л е в. Да.

А р к а д и н а (*смеётся*). Да, это эффект.

Т р е п л е в. Мама!

Н и н а <всё ещё в роли>. Он скучает без человека... <*Кто, эффект* скучает без человека?>

П о л и н а А н д р е е в н а (*Дорну*). Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь.

А р к а д и н а. Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи.

Т р е п л е в (*вспылив, громко*). Пьеса кончена! Довольно! Занавес!

А р к а д и н а. Что же ты сердишься?

Т р е п л е в. Довольно! Занавес! Подавай занавес! (*Топнув ногой.*) Занавес! *Занавес опускается»* [С XIII, 14].

**Обманчивое** сходство с Брехтом? Разумеется обманчивое! Чтоб было **не**-обманчивое, надо не городить сцену на сцену, а оставить на сцене одну Нину – а прочих чеховских героев рассадить меж зрителей в партере, чтоб они **оттуда** подавали свои реплики в первом акте. Никогда ни бывать на таком спектакле, ни слышать о чём-то подобном не доводилось. А было бы хорошо...

Как видим, от Чехова до Брехта в самом деле один шаг. Но так ли уж этот шаг **формален**? Действительно ли нет **содержательного** совпадения?

Нина Заречная в роли «мировой души» взгромодилась на сцену, дабы высказать философские откровения молодого Кости Треплева. Другая актриса в роли мамы Кураж или актёр в роли Галилея – дабы высказать философские откровения пожилого Бертольда Брехта. Но этот последний, в отличие от Кости Треплева, – автор, не персонаж...

Что-то скучно получается без «учёта достижений русского психологического театра!» Философствование без чаю и не в ожидании чаю – откровениями «мировой души» попахивает для зрителя, воспитанного на русском психологическом театре...

Но, как считает, например, болгарский режиссёр **Маргарита Младенова**, именно в недрах русского психологического, а точнее – чеховского театра и зародился впервые так называемый «брехтовский» театральный «эффект очуждения». «Путём абсолютно новаторским, – говорит Младенова, – неведомым до него в драматургии, выявляя при посредстве “эффекта очуждения” зазоры между словами героев и реальными их делами, Чехов настаивает, чтобы они создавали это несоответствие, чтобы искали, где и в чём их ошибка». И таким образом каждая ситуация, в которую Чехов «помещает, поселяет своих героев, имеет целью “потрясти” не зрителей, а непосредственно их самих – вывести из амнезии памяти, пробудить в них интуицию предназначения» [Младенова 2005: 348].

И вообще разве не бессодержательна эта категория «русского психологического театра», взятая вне **истории** этого театра, завершающая часть которой протекала уже на глазах моего поколения? Например, Юрий Любимов в лучшие времена Таганки ставил «Жизнь Галилея». Потом Анатолий Эфрос в том же театре ставил «Вишнёвый сад». Молодой Высоцкий в 60-е годы проживал на сцене жизнь Галилео Галилея, пленника собственного интеллекта, примерно по тем же эстетическим законам, по каким зрелый актёр Высоцкий в 70-е годы проживал жизнь Ермолая Лопахина, интеллигентного купца. При этом зритель обоих спектаклей интересовал прежде всего сам Высоцкий – умный интеллигентный мужик, как миллионы ему подобных корчившийся в тисках безысходной современности. «Не “Галилей” называется пьеса, но “Жизнь Галилея”, – подчёркивает анонимный автор аннотации записи этого спектакля в Интернете, – не с героем сложившимся, неизменным имеем мы дело, но с жизнью человека, с её взлётами и падениями, открытиями и отступлениями, с её верой и мучительным самоанализом. Что победит в человеке, спрашивает нас спектакль» [vysockii.ru].

О чём-то подобном «спрашивает нас» и автор «Вишнёвого сада» в связи с Лопахиним. И опять Высоцкий, в пьяном бреду: «Кто купиллллл? Я купиллллл!» Или – Андрей Миронов в спектакле Валентина Плучека в Московском театре сатиры: «Кто, я купил вишнёвый сад?» Один и тот же подтекст – бессмысленность всей этой жизни как купли-продажи – звучал в контрастных друг другу обертонах... русского психологического театра.

«Брехтовское начало, – писал как раз в 70-е годы постановщик «Вишнёвого сада» на Таганке Эфрос, – теперь, пожалуй, не выветришь из режиссёрских голов. Да и зачем его выветривать? Если, конечно, оно действительно брехтовское, а не какая-нибудь ерунда! Теперь как-то ничего не получается, если

не разберёшься в СТРУКТУРЕ вещи! Если не нащупаешь все углы её, все её РЁБРА. Впрочем, может быть, это и не называется брехтовским началом. Какая разница! Ясно одно: чтобы не затеряться во всём лабиринте произведения, надо хорошенько НАЦУПАТЬ КАРКАС» [Эфрос 1975: 171].

На мой взгляд, «это» вполне можно назвать брехтовским началом. Ведь именно Брехт как никто умел остранённо, чисто по-режиссёрски прошупывать свой же собственный уже готовый текст и видел разницу между готовым драматургическим текстом и готовым сценическим. Его пьесы в сценическом отношении всё-таки сырьё; они избыточны, как кусок мрамора. Недаром их автор, кажется, большую часть своего рабочего времени проводил не за письменным столом, а на репетициях. Как известно, не за письменным столом, а на репетиции он и умер. И если мы возьмём пьесу, над которой до своего последнего дыхания думал Брехт (а умер он, репетируя в Восточном Берлине «Жизнь Галилея»), и посмотрим, как, каким образом философствует главный герой, то мы, собственно говоря, никакой там «отдельной» философии, вроде треплевской философии «мировой души», не увидим. А увидим крепкий нарратив, в самом деле рассказ, эпическое начало, которое **само и есть** способ философствования. А философия – та или иная, как результат – всегда открыта вовне, она **не** завершена вплоть до генеральной репетиции. И даже может так случиться, что завершение её, философский катарсис пьесы, внезапно наступит прямо на спектакле, и даже не на премьерном...

Как это возможно – как раз хорошо показал и точно записал Эфрос, репетируя **чеховский** спектакль:

«Люди в “Трёх сёстрах” тоскуют? – спрашивали мы себя. Да нет, пожалуй, точнее было бы сказать, что они решительно и энергично ищут для себя какой-то истины. Они вслушиваются и всматриваются в происходящее и думают, думают, думают... Их беспокоит и заботит разное: почему, допустим, за гробом отца шло так мало народу, отчего проходит радость, которую ощущали они в молодости. Они ищут для себя какое-то новое призвание, они пытаются вздуматься в то, что будет через двести-триста лет, и в то, почему идёт снег. Не от тоски заводят они свои бесконечные разговоры, а от желания проникнуть в тайны своего собственного существования: “Если бы знать!” – так звучит самая последняя фраза в пьесе» [Эфрос 1975: 256].

Посмотрим теперь на Галилея. Он отказался от своего учения, но его ум исследователя и философа продолжает работать. Живя в загородном доме близ Флоренции под надзором церковников, он снова «принимается за старое», разрабатывая «новое учение о древнем предмете – движении». Отдавая всё написанное днём своим надзирателям, он ночами снимает копию рукописи и переправляет её за границу со своим бывшим учеником Андреа. Ведь тот навсегда покидает Италию, где после отречения Галилея больше невозможно заниматься наукой...

Ученики Галилея с болью восприняли поступок учителя, он представляется им непростительной слабостью. Тот самый Андреа, который до последней минуты верил, что учитель не отречётся, в отчаянии восклицает:

– Несчастлива та страна, у которой нет героев!

– Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях, – отвечает ему Галилей.

Как это воспринималось сразу после Второй мировой войны – можно только предполагать. Возможно, кто-то мог заметить, что Брехт, как и некоторые другие представители его «потерянного поколения», перепутал Вторую мировую войну с Первой, где речь не шла о выяснении отношений между Добром и Злом: империалистические державы откровенно дрались за территории и рынки сбыта. Что до Второй мировой, то *от немцев* героизма требовал Гитлер – абсолютное Зло. Конечно, годы, прожитые в Америке, и гонения, которым Брехт там подвергся, могли вызвать у него большие сомнения и относительно «империи Добра», и есть свидетельства и о его разочаровании в марксизме, по крайней мере в «практическом воплощении» его в СССР.. «А чума теперь везде», – скорей всего, эта реплика вызвала бы бурные аплодисменты зрителей Восточного Берлина, но именно в последней, берлинской редакции пьесы Брехт, как известно, снял целиком *картину V (Чума)* и *картину XV (Андреа провозит рукопись Галилея через границу)*. Ведь, откровенно говоря, именно в этом городе на том основании, что «чума теперь везде», неэтично было бы ставить под сомнение героизм простых советских, американских, английских, французских солдат или движения Сопротивления по всей Европе, от Франции до Украины...

Однако суть модернизма, к которому Брехт принадлежал не только и не столько формально, сколько всей глубочайшей сутью эстетических и этических убеждений, – не в снятии кусков текста (это уступка конъюнктуре, которая в театре вообще неизбежна); она, напротив, в снятии всех табу. И искренность брехтовского Галилея можно поставить рядом только с искренностью того писателя, который, по словам Льва Толстого, именно «благодаря искренности своей» создал для всего мира новые формы письма – и это, конечно, Чехов. А что такое искренность, как не снятие табу? И если искренность прозаика выражается в неангажированности авторского взгляда, в стремлении видеть вещи такими, как они есть, а не такими, какими хотелось бы, чтоб они были, – то искренность драматурга состоит в том, что его не интересуют классические драматургические положения – те, что вынуждают героев лгать.

Да, в «Жизни Галилея» есть *картина XIII (Галилео Галилей отрекается от своего учения о вращении Земли по требованию инквизиции 22 июня 1633 года)*. Но Брехт, показывая нам этот день, всё же ухитрился не показать нам сам тот момент в жизни Галилея, когда он был вынужден солгать.

А Чехов даже не упоминает о таких моментах в жизни своих героев. Если Яша считает, что Фирсу пора «подохнуть», так он именно это слово ему и го-

ворит. Что грубая правда высказана искренне – это вполне понятно и режиссёрам, ставящим комедию, и начинающим актёрам, которым режиссёры обычно поручают труднейшую на самом деле роль Яши.

Сложнее понять – и режиссёрам, ставящим другую чеховскую комедию, и примадоннам, всем этим «народным артисткам», которым совершенно естественно режиссёры поручают роль примадонны и любимицы публики Аркадиной, – что грубая лесть тоже должна быть высказана искренне. Эпизод укрощения Тригорина вообще невозможно понять, поставить и сыграть, не принимая во внимание очуждение, придуманное якобы Брехтом. Аркадина может и не великая, но весьма умелая актриса, ей ничего не стоит восхититься Тригориним так, что даже этот **умный** мужик (но ведь **мужик!**) поверит в её искренность. Но всё дело в том, что Аркадина **искренне** предана искусству, оно и есть её жизнь, а Тригорин просто хорошо вписался в эту жизнь – и она точно, искренне говорит, **за что** она его любит (то же самое говорила Чехову её прототип – актриса Лидия Яворская):

– Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности (*обратите внимание – задолго до оценки Льва Толстого! – В.З.*), простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые. О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фимиам? Я льщу? Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... Похожа я на лгунью? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя; одна говорю тебе правду, мой милый, чудный... [С XIII, 42].

Всегда из этого делают карикатуру – а это, по моему глубокому убеждению, надо сыграть «по-брехтовски»: чтобы зритель **вспомнил, что он в театре**, что Аркадина – большая актриса, думающая **только** о театре. Тогда в четвёртом акте он, зритель, **поверит**, что и из Нины Заречной выросла большая актриса. И поверит ей, когда в своём последнем разговоре с Костей она сформулирует главную проблему Тригорина. Человека, который пишет искреннюю прозу и не пишет пьес. Но не может иметь дело с женщинами, которые не восхищаются им как писателем. А эти женщины – актрисы. А он не верит в театр:

– Он не верил в театр, всё смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом... А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького... Я стала мелочной, ничтожной, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. Я – чайка. Нет, не то... [С XIII, 58].

Эти две сцены я назвал бы ключом к Чехову не XIX, а XX века, к Чехову «по-брехтовски». Философствование о любви – главный, ключевой вид философствования чеховских героев – не отвлечённо. Оно искренне, конкретно,

практично. Не только Нина и Ирина (в «Чайке»), которые **знают, за что** они любят своего Тригорина, прямо об этом говорят. Но даже Андрей (в «Трёх сёстрах»), который **не знает, за что** он любит свою Наташу, прямо об этом говорит, объясняясь в первом действии ей в любви: «За что, за что я полюбил вас, когда полюбил – о, ничего не понимаю» [С XIII, 138].

А потом у них появится ребёночек, которого, тоже искренне, будет Наташа любить и об этом искренне говорить... И тут все сразу вспоминают виденные в театре злые карикатуры на эту так называемую «мещанку». Ну и пусть себе карикатурят, и пусть себе вспоминают. Как сказал в подобном случае тургеневский нигилист Базаров: «Она мать – ну и права». По-моему, за 113 лет так никто и не заметил, что первая «философская» реплика во втором акте – «*Грудные дети прекрасно понимают*» – принадлежит именно Наташе, с неё начинается очередной тур философского кружения персонажей.

И в этой пьесе Чехова тоже есть свой нигилист, загадочный для режиссёров, неуловимый для актёров и потому вечно уходящий куда-то на десятый план. Это **Солёный**, который куда как нигилистичнее Базарова, он смотрит на материнство так же очуждённо, как Каштанка на слона, и на рассказ Наташи о «необыкновенном ребёнке» отзывается так:

– Если бы этот ребёнок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы [С XIII, 148-149].

После чего, как сказано в ремарке, он «идёт со стаканом в гостиную и садится в угол» [С XIII, 149]. Все думают, что пить, а на самом деле – есть. Правда, у него нет пока ребёнка на съеденье, но есть заменитель – детское лакомство.

– *Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его*, – говорит Вершинин, после чего Тузенбах берёт со стола пустую коробку:

«Т у з е н б а х. Где же конфеты?»

И р и н а. Солёный съел.

Т у з е н б а х. Все?» [С XIII, 149].

Солёный искренен в алчном своём всеяденье, его философия – всё втягивать в себя: тупо, бессмысленно, как чёрная дыра. И дело, как мы помним, кончится тем, что эта чёрная дыра по имени Солёный сожрёт и самого Тузенбаха – несостоявшегося мужа Ирины. А значит, и её несостоявшегося ребёнка, в желании сделать ей которого тупо, плотоядно вождедующий её Солёный определился куда как твёрже и ясней, чем Тузенбах, сам ещё такой ребёнок с его первой юношеской любовью... И всё это между прочим значит, что **не всё равно**, кто подаёт реплики о Солёном, сожравшем «конфеты», после того как сам Солёный подаёт свою реплику каннибала.

Реплика эта философская, и не сегодня замечено, что Солёный – это не то чтобы Горький (Алексея Пешкова, так сдуру назвавшегося, Чехов по-человечески любил), но это – агрессивная философская претензия лю-

дей «подпольных», людей «дна», людей, которым не повезло. Претензия тех, *кто был ничем, – стать всем*. А что же такое в это время Горький со своим агрессивным марксизмом, Горький-буревестник?.. Солёный – радикал, персонаж уже как будто не вполне чеховский: ну если не из Брехта, то из пьесы Горького «На дне», в ответ на которую вскоре персонажи «Вишнёвого сада» развернут целую дискуссию «о гордом человеке» – им только дай!.. А вот Солёный – не философствует, он вклинивается некстати, раздражает, дразнит:

«Т у з е н б а х. И я с тобой, Андрюша, в Москву, в университет.

С о л ё н ы й. В какой? В Москве два университета.

А н д р е й. В Москве один университет.

С о л ё н ы й. А я вам говорю – два.

А н д р е й. Пускай хоть три. Тем лучше.

С о л ё н ы й. В Москве два университета! (*Ропот и шиканье.*) В Москве два университета: старый и новый. А если вам неуютно слушать, если мои слова раздражают вас, то я могу не говорить» [С XIII, 152].

Но это в первом действии он может не говорить – а в четвёртом ему уже и говорить ничего не нужно – и всё же он говорит, «*вынимая духи и брызгая на руки*:

– Вот вылил сегодня целый флакон, а они всё пахнут. Они у меня пахнут трупом.

*Пауза*» [С XIII, 179].

Это тяжёлая пауза. Философствование персонажей **уже** привело к убийству, которое **ещё** не совершилось, но неотвратимо. Неотвратимо именно потому, что «в голове» всё «перепуталось», и никакое философствование не может это явно готовящееся убийство остановить. Да, пожалуй, и не хочет.

«М а ш а. В голове у меня перепуталось... Всё-таки, я говорю, не следует им позволять. Он может ранить барона или даже убить.

Ч е б у т ы к и н. Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не всё ли равно? Пускай! Всё равно! <...> Ничего нет на свете, нас нет <...> (*Ср. эпитафия к этой статье. – В.3.*) <...>

С о л ё н ы й (*удовлетворённо? – В.3.*) Так-с... Помните стихи? А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой...» [С XIII, 178, 179].

В одном из первых вариантов пьесы эта реплика звучала определённое, потом Чехов этот явный намёк убрал – было так:

– А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой... *Чёрт меня знает. Я не Солёный, а Мятежный, в сущности...* [С XIII, 302].

В этом весь Чехов: за коробкой конфет, опустошённой в один присест, он чувствует «неслыханные перемены, невиданные мятежи» XX века. И в их числе «неслыханные перемены» в театре...

В заключение и справедливости ради всё же скажу, что однажды мне довелось-таки видеть Солёного, по-моему, вполне адекватного месту этого персонажа в структуре всей пьесы: Солёного, на которого опирается весь её каркас. Это был Солёный Андрея Мостренко в постановке Эдуарда Митницкого в киевском «Театре драмы и комедии на левом берегу Днепра». Рослый красивый солдафон, причём видать потомственный, учёный быть сильным – отцовским ремнём, он полнокровно жил на сцене, приятным баритоном пел прочувствованные романсы и как чёрная дыра притягивал к себе слабо сопротивлявшуюся Ирину, лишь умом понимавшую, что уж лучше некрасивый Тузенбах...

## Литература

*Безрукова Л.* В питерском ТЮЗе Адольф Шапиро репетирует «Короля Лира» // Российская газета. № 5348 (269). 29.11.2010.

*Брук П.* Мысли о Чехове и последней его пьесе // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М., 2005. С. 236-247.

*Долженков П. Н., Катаев В. Б.* Библиография работ об А. П. Чехове на русском и иностранных языках за 1961 – 2005 гг. М., 2010. 768 с.

*Младенова М.* Театральный новатор // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М., 2005. С. 346-349.

*Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

*Тамарли Г. И.* Чехов и Брехт: эпизация драмы // Вестник Таганрогского государственного педагогического института. Гуманитарные науки. Спец. выпуск. Таганрог, 2008. С. 111-115.

*Эслин М.* Чехов и современная драма // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М., 2005. С. 173-189.

*Эфрос А.* Репетиция – любовь моя. М., 1975.

<http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b205.htm>

[http://www.teatrunikitskiavorot.ru/all\\_spectacles/2chehova.htm](http://www.teatrunikitskiavorot.ru/all_spectacles/2chehova.htm)

<http://www.svobodanews.ru/content/article/452261.html>

<http://www.vysockii.ru/audio-spektakli/teatr-dramy-i-komedii-na-taganke-v-vysockij-v-spektakle-zhizn-galileya-1966-128-kbps/>

**Г. Е. Холодова**

## **Режиссер как исследователь пьесы Чехова**

В каком смысле употребляется в данном случае это словосочетание? Речь идет не о режиссерской экспликации чеховской пьесы в духе Станиславского, подробной и вдумчивой. Имеется в виду сам спектакль – то есть такие режиссерские видения персонажей, их взаимоотношений, их места в контексте действия пьесы, которые обращают наше зрительское внимание к исходному материалу, то есть заново к тексту пьесы, который, как считалось до этого, хорошо был знаком. Естественно, режиссеры, совершенно свободно обращающиеся с текстом оригинала, не устаиваются на сей раз внимания, как бы креативны и талантливы ни были их творения.

Нередко встречаются противоположные точки зрения на какого-либо из чеховских героев. Выходя из зрительного зала после спектакля, можно услышать: «Нет, это не настоящая Раневская, в пьесе “Вишневый сад” она другая». И тут же услышать возражение: «А я именно такой ее себе и представляю». Подобный разброс мнений встречается не только у рядовых зрителей и читателей, но и в среде профессиональных чеховедов, всерьез занимающихся поэтикой Чехова-драматурга.

Начну с одного спора, который возник у нас с чеховедом П. Долженковым в редакции журнала «Современная драматургия» во время подготовки номера к чеховскому юбилею 2010 года. Он работал в то время над монографией о поэтике «Чайки». Когда речь в его статье заходила о начинающем писателе Константине Треплеве, наш автор выражал сомнение в том, что тот талантлив (и как драматург, и как режиссер), в противоположность его матери Аркадиной – успешной актрисе, которую зрители, что называется, носили на руках (во всяком случае, по ее словам) [Долженков 2010]. Надо сказать, что чеховед был не одинок в своем мнении, нередко приходилось слышать, что молодой человек вызывает сочувствие, но – не одарен, а его мать эгоистична, но актриса,

видимо, не плохая. Однако есть и иное мнение, также довольно расхожее, что и Аркадина и писатель Тригорин – рутинеры (она от театра, он от литературы). Говоря о неодаренности Треплева, возможно, не вполне корректно ссылаться на их мнение. Когда я, защищая Треплева, вспомнила знаменитую постановку Анатолия Эфроса середины 60-х годов прошлого века, мой оппонент возразил: режиссеры, мол, вообще субъективны.

Так ли субъективен был Эфрос? В случае с Треплевым (его роль исполнял молодой тогда актер В. Смирницкий) режиссер проявил, скорее, историческое чутьё, художественную интуицию. Около столетия назад он именно Треплева делает главным и единственным (хотя это, разумеется, не совсем по-чеховски) героем спектакля. Это была необычайно талантливая, эмоциональная и острая по тем временам постановка о трагической судьбе художника-новатора, окруженного жестокими или просто убийственно безразличными людьми. Начинаящий драматург и режиссер из чеховской пьесы, ищущий новые формы в искусстве, напоминал тогда о молодом Мейерхольде, кстати сказать, игравшем Треплева еще в первой мхатовской «Чайке» 1898 года. Близость эта очевидна, стоит только начать сопоставлять. Будто одного и того же человека имеют в виду Чехов и Станиславский, когда первый в 1895 году вкладывает в уста Треплева его понимание задачи искусства, а второй в 1905 (году восстановления мхатовской «Чайки») формулирует кредо студии на Поварской. «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» [С XIII, 11] – заявляет Треплев. А вот как похоже выглядит мейерхольдовское кредо в изложении Станиславского: «Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы её смутно ощущаем в грезах, в видениях» [Станиславский 1988: 360]. А когда читаешь письмо двадцатисемилетнего Мейерхольда Чехову, то полное ощущение, что это пишет сам Треплев, застрелившийся в свои двадцать восемь лет: «Я раздражителен, придирчив, подозрителен, и все считают меня неприятным человеком. А я страдаю и думаю о самоубийстве» [Мейерхольд 1968: 82].

Можно привести позитивную точку зрения на творческий потенциал Треплева, принадлежащую чеховеду. Вот мнение А. Чудакова, одного из самых глубоких литературоведов старшего поколения, о треплевском монологе, посвященном «мировой душе». «Двухстраничная пьеса Треплева оказалась талантливее многих символистских драм. Более того, она оказалась важнее их, так как указала пути, наметила стилистическую и образную систему, которой и воспользовались потом драматурги-символисты от Л. Андреева до Е. П. Иванова» [Чудаков 2007: 638]. При этом, говоря о «вставной декадентской» пьесе Треплева, Чудаков не только не соглашался с теми, кто эту пьесу «пытались трактовать как пародию на символистов» (имелась в виду публикация режиссера А. Вилькина). Он придавал ей принципиальное значение, находил для нее

в «Чайке» чуть ли не центральное место. «Таким образом, в «Чайке» Чехов не только разрушал каноны старой драматургии и не только пролагал новые пути психологической драмы, но сделал еще один шаг – дал образец тому направлению искусства, которому суждено было развиться уже после смерти автора «Чайки»» [Чудаков 2007: 638].

Крайне противоположные точки зрения свойственны как теоретикам, так и практикам. Восприятие Треплева, о котором у нас зашла речь, претерпевало с эфросовских времен различного рода эволюции (как в одном, так и в другом направлении). Режиссер А. Эфрос оказался участником дискуссии, более того, застрельщиком спора о молодом художнике-новаторе. О том, талантлив ли он, новатор ли (или подражатель лишь тогдашним авангардистам-декадентам), и с чем, прежде всего, связан его добровольный уход из жизни. Ведь Чехов, как всегда, встроил в объемный литературный образ не только тип живого сложного человека, наделенного многими разнообразными чертами (даже взаимоисключающими, казалось бы, одна другую), но, возможно, целую группу лиц, близких в чем-то по складу характера, по устремлениям, пристрастиям, неприятностям.

\*\*\*

Режиссеры постэфросовских поколений продолжили вносить свой вклад в обсуждение и анализ этой, одной из центральных, фигур «Чайки», выявляя субъективные восприятия проблемы художника и влияния на него реального времени. Перед нами разгар застоя 70-х годов прошлого века и генерация 35-летних режиссеров (ровесников автора «Чайки») – А. Вилькин, Д. Тамуливичуте, К. Комиссаров. Несколько спектаклей в разных театрах разных городов одной страны вывели на сцену Треплева пассивного, не верившего изначально то ли в свое призвание, то ли в возможное признание. При том, что в этой роли тогда выступали достаточно выразительные, талантливые актеры (например, молодой И. Костолевский). Создавалось впечатление, что властная Аркадина в *эти* времена одержала окончательную победу над своим креативным, но безвольным сыном, подавив его.

Надо сказать, что от режиссерского решения Треплева нередко зависит и восприятие других действующих лиц пьесы. Скажем, в 70-х больше внимания на сцене притягивала Нина. Начинало казаться, что автор не только сопереживает своей молодой героине, когда та произносит большой финальный монолог, – сам готов подписаться под ним. Тогда последние слова Нины, которые могут показаться надуманными, – звучат взволнованно, но без ложного пафоса и без романтического экстаза, без мелодраматического завывания, и не в отчаянии, и не в благостном смирении, не в религиозно-горячечном бреде и не во

внезапном прозрении. Эти слова не окажутся выспренними, они выстраданы. Просто: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» [С XIII, 58]. Подпись – А. Чехов.

В спектакле нескольколетней давности, поставленном В. Гульченко в Международной Чеховской лаборатории, совершенно иной взгляд на героев и их взаимоотношения. Следует оговориться, в данном случае режиссер и чеховед выступают в одном лице. Близость «Чайки» времени ее создания, то есть искусству Серебряного века, автор спектакля видит не только в образе молодого символиста Треплева и его монолога о «мировой душе», но, прежде всего, в лице актрисы Аркадиной. В трактовке приглашенной на эту роль О. Остроумовой-Гутшмидт мать Кости Треплева и любовница писателя Тригорина сама является типичной героиней Ар-нуво. Проявляя нестандартный сценический темперамент, открытый, можно даже сказать – нарочитый драматизм, используя острую манерную пластику, которой аккомпанируют изысканные туалеты рубежа прошлых веков (ее сравнивают с портретом Иды Рубинштейн В. Серова), которой аккомпанируют изысканные туалеты рубежа прошлых веков, эмансипированная Аркадина впервые, кажется, за всю сценическую историю пьесы становится чуть ли не главной героиней «Чайки» и во многом типичной протагонисткой драмы в стиле модерн. Не существенно, кто талантливее: мать или сын. Внимание сфокусировано на их *отношениях*, одновременно близких и отчужденных, взаимозависимых и жестоких. В своем непримиримом противостоянии они не уступают друг другу, оба терпят поражение. Сын (А. Катин) не менее ожесточен и несчастен, чем мать, в сцене объяснения доходит до настоящей драки. В этом нет мелодрамы, скорее реалити-шоу. В чеховском тексте находилось подтверждение и такому решению, актриса по-своему убедительна. Если раньше спор велся о том, кто Чайка в пьесе, Нина или Треплев, то теперь в беседе с журналистом актриса прямо заявляет: «Нина – всего лишь бабочка, а Чайка – это Аркадина». Интервьюер же уточняет: «Гульченко говорит, что в пьесе семь “чаек”...» [Остроумова-Гутшмидт 2010].

Но дискуссия продолжается. Последние «Чайки», о которых пойдет речь, идут под девизом, условно говоря, «Треплев возвратился».

В «Чайке» А. Бурдонского (ЦАТРА), который за свою жизнь уже семь раз обращался к этой пьесе, в центре Треплев (хотя есть вполне удавшаяся попытка уделить достаточно пристальное внимание и всем другим лицам «Чайки», чувствуется школа М. О. Кнебель, ученицы Станиславского). Чеховский Гамлет (А. Рожковский) вначале по-юношески оживлен и подвижен, потом собран и сосредоточен, всегда в белой рубашке и «офисных» очках. Характер, может быть, и не нордический, но не ощущается ни меланхолии, ни подавленности, ни отчаяния; кажется, он хорошо понимает, что происходит вокруг него и что



он *должен* сделать. Его театральный монолог кажется текстом ученого-футуролога или прозой писателя-фантаста. Этот Треплев самоубийство свое спланировал и совершил не в состоянии аффекта, но от этого оно не становится менее трагическим. Весь этот спектакль-воспоминание «обрамляют» зажженные свечи, наверное, в память о погибшем молодом художнике, – они периодически появляются вдоль авансцены малого, суженного до камерности, зала и в руках актеров, занятых в «Чайке». Лейтмотивом ностальгически звучит хорошо знакомая фортепьянная пьеса Бетховена...

В небезынтересной «Чайке» молодой режиссер и исполнитель роли начинающего художника А. Власов (Театральный центр Амфитрион) тяготеет к приметам искусства начала прошлого века (подзаголовок спектакля – «Декадентская пьеса сочинения Константина Треплева»). На программке – слова Евг. Вахтангова: «Пусть умрет натурализм в театре! О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова! Я хочу поставить “Чайку”. Театрально. Так, как у Чехова». Нередко отходя от оригинала, автор спектакля в целом придерживается чеховского текста. Уже весьма опытный актер и начинающий режиссер к Треплеву привлекает особое внимание, вызывает к нему и интерес, и сочувствие, – он творчески одержим и глубоко разочарован. Ну, а Нина (Е. Игнатьева), напротив, девушка не только изменившая ему, но – будущая Аркадина, в финале подражает своему идеалу, появляясь в точно такой же чалме, что её кумир в начале спектакля.

Нужно сказать об одной тенденции в работе над чеховскими спектаклями в последние годы. Бывает, что актеры вместе с режиссером, срететировав пьесу и вынеся свое прочтение на суд публики, продолжают продвигаться дальше в анализе действующего лица. В результате может существенно меняться концепция персонажа. Зритель и критик «отстают». Так, к примеру, происходит с Ниной (А. Зыковой) в Лаборатории, с Аркадиной (К. Булычевой) в Амфитрионе. Их не догонишь!

Специального разговора требует практика ежесезонных постановок в одном театре одной и той же чеховской пьесы – «Трех сестер» в театре «Около дома Станиславского» (режиссер Ю. Погребничко). Не возобновления, не актерские вводы, а совершенно новые редакции – премьеры подряд в трех сезонах. Внимание привлекают и новые сцены, и повторяющиеся эпизоды, и прежние исполнители, и новые. Отражается процесс режиссерского постижения пьесы. Есть редкая возможность проследить за режиссерской мыслью, но нет пока навыка проявлять к этому настоящий интерес. А жаль.

Чеховский театр Ю. Погребничко это вообще особая тема. В течение нескольких десятилетий он ставит пьесы Чехова (все главные названия вместе или по очереди практически не сходят здесь с афиши), сочетая непосредственный контакт с текстом пьесы, который провоцирует вдохновение автора спек-

такля, – и выход за пределы чеховской эстетики. Режиссер не отворачивается от текста, он переводит его на свой сценический язык. Это не уход от классической пьесы в иные сферы, а особый тип ее режиссерского прочтения.

\*\*\*

В зависимости от субъективных прочтений режиссеров и от влияния «времени на дворе», пьесы Чехова раскачивает, как лодки на волнах. Амплитуда колебаний порой очень велика. Однако процессы, которые происходят на сценах с пьесами Чехова, связаны не только с вечной проблемой *современного* прочтения классики. Дело еще и в том, что сами тексты драматурга-реформатора предрасположены к этому. Возможности множественного видения персонажей в одном и том же тексте роли кроются в самих текстах. Этому способствуют такие известные свойства Чехова, как наличие подтекста, принцип недосказанности, объективизм писателя по отношению к персонажам. И окончательно убеждают в этом практики театра. В 1980-х можно было стать свидетелем одного театрального опыта, который «провели» режиссеры разных городов тогдашнего СССР, даже не подозревая об этом. В одном и том же временном пространстве, общественно-социальном климате, историческом контексте на сцены девяти театров выходили актеры в ролях героев пьесы «Вишневый сад». Посмотрев все эти варианты, нельзя было не поразиться разночтениям в трактовке одних и тех же чеховских действующих лиц. Никто из исполнителей не ставил задачу быть оригинальным, то есть *во что бы то ни стало* отличаться от предшественников в тех же ролях, или отойти от традиции, а также изменить или исказить чеховский текст. Не буду углубляться в сравнения, так как подробно об этом тогда написала [Холодова 1985]. С одной стороны, – вполне естественны отличия в работах ярких индивидуальностей, актеры в большинстве своем замечательны. К примеру, роль Лопухина исполняли Высоцкий и Миронов, Гаева – Смоктуновский, Папанов и Кваша, Фирса – Ильинский и Гафт... И все девять Раневских были звездны и неповторимы: Алла Демидова, Алиса Фрейндлих, Ада Роговцева, Руфина Нифонтова, Вера Васильева, Татьяна Лаврова...

Но дело не в том, что, скажем, Нифонтова в роли Раневской так не похожа на Демидову-Раневскую по типуажу. Что пышные оборки нарядов одной дышат веком минувшим, как и ее старомодные парижские шляпы с цветами, перьями и фруктами на полях в духе импрессионистов 1880-х годов. А «мирискусническое» платье другой, с отделкой-орнаментом в стиле неоклассицизма, подчеркивает худощавость и угловатую пластичность независимой женщины нового столетия. Удивило то, что в них – *так мало общего* в принципе, хотя произносят они тот же самый текст. Они не смогли бы стать подругами, не

могли бы понять друг друга. У них совершенно разные характеры, разный жизненный опыт, разный менталитет, начинает казаться, как это ни парадоксально, что у них и биографии разные.

Думается, ничего подобного не могло бы случиться со знаменитыми героями других классиков. Ни с Катериной из «Грозы» Островского, ни с Гамлетом Шекспира... При том, что их тоже играли очень разные актеры, по-разному и в разные эпохи. Для перечисления вариаций на их темы, вероятно, хватило бы пальцев одной руки.

Проходят десятилетия. Удивительный феномен сценической жизни чеховских персонажей продолжается. Стоит коснуться хотя бы чеховских ролей «второго плана» в сегодняшней театральной жизни, и мы увидим, что, например, Кулыгины в «Мастерской Петра Фоменко» и на Чистых прудах в «Современнике» (Т. Рахимов и С. Юшкевич) разнятся настолько, что вряд ли, оказавшись в одной учительской своей гимназии, симпатизировали бы друг другу и уж точно не нашли бы общего языка. То же можно сказать о докторях Чебутыкиных в тех же двух московских «Трех сестрах» – между Ю. Степановым и И. Квашой в этой роли не было ничего общего, кроме профессии, это были противоположные типы чеховских стариков.

Чебутыкин Степанова подвергся серьезному разрушению временем – рыхлый, нездоровый, хромающий, он передвигается, опираясь на трость. А доктор Кваши словно окостенел или окаменел с годами – с неподвижной спиной, на негнущихся ногах. Ироничный, ерничающий Чебутыкин Степанова безразличен не только к окружающему («Всё равно! Всё равно!»), но, прежде всего – к самому себе. Не уважает как доктора, как личность, нарочно занижает самооценку. «Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик...» – произносит он в первом действии и весь спектакль это и играет. Натурально, точно, горько. Единственное, что он любит в себе, – свою любовь к трем сестрам («если бы не вы, то я бы давно уже не жил на свете...»). Чем-то актер в этой роли напоминал самого Фоменко.

Чебутыкин Кваши не столько любит сестер, сколько чувствует ответственность за них («я знал вас со дня вашего рождения... носил на руках...»). Этот доктор с досадой, конечно, признается, что, «как вышел из университета, так и не ударил пальцем о палец...». Однако здесь ключевые слова – «вышел из университета». Он не в депрессии, не в распаде, он в напряжении, будто боится расплескать, растерять хотя бы то небольшое (но и немалое), что обрел когда-то. В совсем иной чеховской роли Гаева актер дорожил этим же свойством своего героя, прожившего жизнь: он словно знал что-то важное и должен был сохранить это в себе; этакий лорд-хранитель печати.

Чехов-драматург создал несколько портретов врачей, весьма несхожих, некую галерею представителей одной профессии, к которой принадлежал и

сам: Львов, Астров, Дорн, Чебутыкин... На самом деле в «Трех сестрах», как видим, кроются по крайней мере два совершенно разных «военных доктора».

\*\*\*

Касаясь режиссуры чеховских пьес, как своего рода исследований текстов классика, остановимся на одном из сценических экспериментов, проводимых в Международной Чеховской лаборатории, о которой уже говорилось выше в связи с прочтениями «Чайки». Речь пойдет о, так сказать, «алогичных» назначениях актеров на роли, выявляющих особые свойства обитателей чеховских пьес.

Начнем с работ актера О. Дуленина, который выходит на сцену то в роли пожилого приживала Ильи Ильича Телегина по прозвищу Вафля («Дядя Ваня»), обедневшего помещика, простоватого и добродушного, то – в роли молодого, романтического, полного планов на будущее барона Тузенбаха («Три сестры»).

Уже не раз высказывались предположения о том, что у Чехова нет второстепенных героев, все они для автора равны. Что в его пьесах существуют определенного рода «пародийные пары-двойники» (скажем, Вафля – парафраз на тему Войницкого, а Шарлотта – пародия на Раневскую, Епиходов – на Гаева и т.п.). Но здесь выявляется парность иного свойства, – выходящая за пределы одной пьесы, скорее свидетельствующая об общем едином драматическом пространстве Чехова, об определенном перетекании одной пьесы в другую.

Сходство на первый взгляд ни в чем не схожих чеховских героев в спектаклях Лаборатории, исполненных одним и тем же актером практически без грима, интригует. Невозможно отделаться от мысли, что в Илье Ильиче и Николае Львовиче при всех различиях есть все же нечто общее. При том, что исполнитель этих ролей демонстрирует всякий раз достаточно точное попадание в биографию, настроение, психологию двух, казалось бы, полярных образов. Мысль о сходстве некоторое время продолжала выглядеть абсурдной, пока не пришло осознание, что у них действительно есть точки соприкосновения. Причем весьма существенные. Эти люди разные и по возрасту, и по воспитанию, и по образу жизни, оба – идеалисты, оба обладают наивностью (один – простолюдина, другой – интеллигента), редкой душевной чистотой и щедростью, не лишены благостности, их и зовут-то именами известных святых – Ильи и Николай. И каждый выполняет в «своей» пьесе Чехова функцию некоего нравственного камертона, к которому, впрочем, никто из окружающих не прислушивается.

Актриса А. Зыкова, исполняющая роль Елены Андреевны в «Дяде Ване», берется за роль Наташи в «Трех сестрах». Причем она почти не меняет своей манеры: внешней мягкости, неспешности, тихого голоса, неслышной походки,

неяркой пластики, пастельных тонов в одежде. И если к ее Елене льнут – и Астров, и дядя Ваня, и Соня..., то ее Наташа словно обволакивает свои «жертвы» – Андрея, сестер... Она редко срывается и как-то исподволь, негромко внедряется в дом Прозоровых, становясь его хозяйкой, совершая свою «бархатную революцию». В итоге перед нами нестандартное, неупрощенное, хочется сказать – по-чеховски мудрое решение. Такое смягченное, натуральное воплощение чеховской мещанки оказывается еще более жестким, чем традиционное гротесково-урашающее.

Актриса А. Сафронова органична в облики двух абсолютно разных чеховских женщин. Нервическая, то и дело прикусывающая нижнюю губу, ироничная Маша («Три сестры»), привлекательная и при этом закрытая, в неожиданных очках. Ее предыдущая чеховская роль в «Дяде Ване» – Соня – была почти такой же, практически без грима, и в то же время совсем иной. Изменилась пластика и взгляд: манкая стройность Маши возникла из непритязательной худощавости Сони, а декадентская загадочная бледность Маши выглядела у Сони просто изможденностью.

Маша у Сафроновой получилась менее чувственной и эмоциональной, более замкнутой и рациональной, чем привыкли зрители прежних «Трёх сестер». Когда она появляется в черном платье (так сказано у Чехова), хочется спросить, как у её тезки из «Чайки»: «Отчего вы всегда ходите в черном?». Не скоро здесь забывается реплика Андрея о том, что отец угнетал его и сестер «воспитанием» (читай «образованием»). Маша: «Мы знаем много лишнего». Ее Соня, напротив, хотя и ходила всегда в сером, была непривычно оживлена, светилась изнутри влюбленностью в Астрова.

Подобные нетривиальные решения с распределением ролей в Лаборатории преследуют несколько целей, в частности, касаются проблемы чеховских амплуа, поставленной еще самим драматургом (который, к примеру, настаивал на Лопухине-Станиславском, а Варю «приемыша 22 лет» сулил Книппер...), а также предлагают лабораторным актерам упражнения по освоению полярных сценических образов Чехова без использования «маски» (имеются в виду грим, костюм, чисто внешнее перевоплощение). Результат такой работы – поучителен.

\*\*\*

Режиссеры корректируют наше восприятие текста, внося порой существенные дополнения в понимание некоторых принципов драматургической поэтики Чехова. Подобного рода уточнения *стоят* того, чтобы теоретики, литературоведы и театроведы, больше внимания обращали на сценические работы практиков и относились к ним не только как к произведениям театрального

искусства, режиссерским интерпретациям классики, но и как к результатам исследования текста пьесы, проведенного режиссером. В качестве исследователя выступает и актер, в том случае если он не просто выполняет задание постановщика, но и сам является полноценным соавтором интерпретации роли.

## Литература

*Долженков П.* «Дело не в старых или новых формах» // Современная драматургия. 2010. № 1. С. 222-230.

*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Т. 1.

*Остроумова-Гутимидт О.* «Я – Аркадина... Не то. Я – чайка...» Беседу ведет Ю. Фридштейн // Современная драматургия. 2010. № 1. С. 202-207.

*Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988.

*Холодова Г.* «Вишневый сад»: между прошлым и будущим // Театр. 1985. № 1. С. 148-169.

*Чудаков А. П.* «Чайка» // Чеховиана. Из века XX в XXI. М.: Наука, 2007. С. 626-641.

## В. Смолакова

### «Чайка» Петра Лебла, или «Добрый вечер, кошмарная компания!»

*В программе Первых международных Скафтымовских чтений критик и искусствовед Власта Смолакова (Чехия) выступила с докладом о постановке «Чайки» Петра Лебла в сопровождении видеопозаказ спектакля. Для публикации в настоящем сборнике В. Смолакова предоставила статью, написанную двадцать лет назад после премьеры «Чайки» П. Лебла в театре «На забрадли» в Праге, которая состоялась 20 апреля 1994 года. Статья была опубликована на чешском языке в газете «Чески денник» 10 июня того же года. Автор намеренно не вносит сейчас никаких изменений в текст своей рецензии, сохраняя энергию первого впечатления и непосредственность зрительской реакции. Таким образом, все указанные в статье данные и ссылки относятся ко времени премьеры «Чайки» в апреле 1994 года. (Ред.)*

Два года назад в театре «Лабиринт» Петр Лебл представил свою первую профессиональную постановку – пьесу «Войцев» Э. Тобиаша. Молодой драматург определил свою дебютную работу как «свободное драматическое переложение Чехова», а молодой режиссер усилил свою связь с Чеховым прямым цитированием классика. Тем не менее: острая гротесковая гипербола (вместо ожидаемого чеховского психологизма) спровоцировала шокированную критику сделать легкий и модный вывод, назвав постановку постмодернистской и отказавшись от задачи искать в ней какие бы то ни было (пусть и своеобразные) логику, структуру, смысл.

Новые постановки Лебла в «Лабиринте» и в театре «На забрадли», художественным руководителем которого он с нынешнего сезона является, критикам этого так не оставили. Данные работы убедительно продемонстрировали уникальность творческой фантазии Лебла, показав, как по-разному, неповторимо,

проявляет она себя по отношению к конкретному автору. Точнее говоря, черпает вдохновение в тексте и контексте самого произведения, проникая при этом в потайные пространства и глубины его «души». Вот удивились бы Жене и Струпежницкий<sup>2</sup>!

А сейчас в театре «На забрадли» пришла очередь настоящего Чехова и его «Чайки». Пьеса, с треском провалившаяся в 1896 году, а позднее вошедшая в историю современного театра как произведение основополагающее, – это и искушение, и пробный камень для личности режиссера. В памяти каждого человека, связанного с театром, живет своя стая конкурирующих друг с другом «Чаек». Последняя из увиденных мной, по счету тринадцатая, и она – вне конкуренции. В чем? Во всем! Но прежде всего в феноменально новаторском, точном, будоражащем и в высшей степени театральном прочтении жанра и так называемого подтекста чеховской пьесы, то есть комедии.

В первый раз Чехов читал текст «Чайки» своим друзьям в декабре 1895 года в Москве. В тот же месяц и год (а почему бы и не день?) братья Люмьер в Париже продемонстрировали свой кинематограф. Совпадение случайное? Для постановки Лебла оно не только ключевое, но и служит исходным импульсом: последовательно черно-серо-белая тональность оформления сцены (его автором является сам Лебл) и костюмов великолепной Катержины Штефковой, грим как в кино – маски, мимика и жесты усилены, как бывает при отсутствии звука, гротескно-мелодраматически гиперболизированы ситуации. Но главное: эра архитипальных актерских ампула немого кино, первых звезд и идолов. Театральная актриса Аркадина (потрясающая Йорга Котрбова) – провинциально-блеклая копия кинозвезды, для прочих же женских персонажей – пример для подражания: все, как она, пергидролевые блондинки, Полина (Яна Доланска) – прямо ее двойник. Писатель Тригорин (Карел Добры) несколько декадентски подражает самовлюбленному соблазнителью из исторических фильмов. Несчастному Сорину (Борживой Навратил) досталась, правда, неуместно, роль взлохмаченного бородатого мерзавца. Учителишка Медведенко (покорный Ян Грушински) напоминает бродягу Чаплина.

Нина Заречная (превосходная Барбора Грзанова) в начале пьесы предстает наивным созданием в стиле Мэри Пикфорд, чтобы потом напомнить печально известную девчущку, которая невинно режется, не ведая, что за буком ее подстерегает опасность. Извините: за березой. У господ или богемы в постановке имеется свой подпольный враг – «народ», представленный шайкой Якова. Ее члены заметно-незаметно прохаживаются в декорациях меж березками, то пробежит поваренок с разделочным ножом, то дворовый с киркой. Когда Аркадина после скандала с пьесой Треплева закуривает травку и пускает сигарету

<sup>2</sup> Ладислав Струпежницкий (1850-1892) – чешский драматург. С 1882 г. до конца своей жизни работал в Национальном театре (Прага). – Прим.ред.

по кругу, Яков с дружками стоят буквально за спиной у господ – и затягиваются собственной сигаретой! Они друг друга стоят ...

Остроумно-ироничное, оригинальное – в духе кинематографа – осмысленные пьесы в конце второго действия неожиданно осложняются «антикой»: на декорацию березовой рощи (реплика из постановки «Войцев») накладывается, перекрывая ее, что-то вроде античной колоннады (реплика из постановки «Фернандо Крапп мне написал письмо»). С этим перекликаются и патетические позы, в которых главные герои до сих пор появлялись (у Чехова – проходили) в глубине сцены на передвижной площадке – девальвированной эскизке, и кружили на живописном поворотном мини-круге.

Следующая фаза распада раскрывается Леблом с ошеломляющей смелостью, до упора: полуголый Тригорин срывает яблоки, вырывая с корнем и деревце, они напиваются вместе с Машей (замечательная Магдалена Сидонова), и та, судя по всему (а может, и у Чехова так?), с ним спуталась. Заречной приходится вручать медальон с посвящением своему напившемуся идолу два раза, поскольку он сразу его роняет. И мы, понимая, что вместе с медальоном она предлагает ему и свою жизнь, ощущаем боль за нее в этой неловкой ситуации. Аркадина в большой сцене с Тригориным впивается в него кровожадным поцелуем, наглядно подтверждая, что женщина-вамп произошла от вампира. И в памяти невольно возникает реплика Войцева: «Добрый вечер, кошмарная компания!» – И: доброй ночи!

Четвертое действие, спустя два года и после антракта, полностью решенное в больнично-санаторном белом цвете, принадлежит уже призракам, вечности, смерти (и смирению перед их лицом?).

Часть действия играет за прозрачным белоснежным занавесом. Работающие на авансцене вентиляторы раздувают воздух, и от его дуновения (смерти?) ткань занавеса посмертной маской прилипает к лицу Тригорина. К доктору Дорну (все понимающий Леош Сухаржипа), единственному персонажу, у которого с самого начала нет грима, присоединяется «разгримированный», человеческий пациент (покойник?) Сорин, как контраст все более невероятным нарядам призрачных идолов. Светильник косо висит в пространстве – в безвременье; деревянный ангел, поддерживающий стол Треплева, становится ангелом смерти; стол превращается в катафалк.

Заречная и Треплев просто до отчаяния живые и настоящие: Нина вся в черном, вместе с тюрбаном снимает с головы и кудри блондинки. Каскад густых русских волос, защитные позы и жесты, беззащитные эмоции – щемящее чувство одиночества и потребность самой интимной близости, нежность и отвага: страстное, отчаянное переплетение тел, так что перехватывает дыхание. Нинин укус – и разъединение; окончательное. Она – с коготком, увязшим в театре, растерянно прячется за фальшивыми манерами артистки. Он (поразительный

Радек Голуб) окончательно и бесповоротно погружается на дно своей хрупкой, отчаявшейся и потерянной души. Достаточно заглянуть в его глаза. Свое наследство он рвет зубами – руки его будто парализовало, и вообще удивительно, что он вообще сможет застрелиться... Крик чайки.

Постановка «Чайки» для меня – абсолютный театр, в котором Петр Лебл вместе со своей труппой пока продвинулся дальше других в диалоге с Музами, для которого он предназначен более чем кто-либо другой. В том процессе раскрытия тайны Чехова, которым живет современный европейский театр, эта постановка, по моему мнению, имеет принципиальное значение.

*Перевод с чешского Ольги Савченко (Москва).*

**А. Г. Головачёва**

### **Испытание Чеховым: Днепровская «Чайка» 1995 года**

Чехов был мастер импровизации и литературной мистификации. Среди огромного количества сохранившихся его писем – родственных, дружеских и деловых – есть таинственная записочка на голубой бумаге, напоминающая отрывок из неоконченного романа:

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

Адресована записка «Ее высокоблагородию Татьяне Львовне Куперник», дата на штемпеле – 15 октября 1894 года. Так писатель, только что вернувшийся из месячного путешествия по Европе, сообщал о своем приезде в Москву и желании видеть своих приятельниц. Безумец, выброшенный волнами на берег, – это он сам, Чехов. Две белые чайки – это писательница Т. Л. Щепкина-Куперник и ее подруга, актриса Л. Б. Яворская.

За год до упомянутого эпизода, осенью 1993-го, Чехов намеревался сочинить для Яворской пьесу, тогда еще безымянную. Л. П. Гроссман в работе «Роман Нины Заречной» полагал, что в этом замысле угадывались некоторые черты будущей «Чайки» [Гроссман 1960: 25]. «Чайка» – так мог бы называться и литературный журнал, издание которого проектировали в 1893 году А. С. Суворин и А. П. Чехов [П V, 163]. И хотя название в конце концов было отвергнуто, всё же достаточно очевидно: в художественном сознании Чехова та или иная причастность к искусству ассоциировалась с образом птицы, причем именно чайки. Нет ничего неправдоподобного в том, что и шутка о «двух белых чайках», писательнице и артистке – это один из этапов рождения главного образа-символа будущей пьесы, в которой «много разговоров о литературе», а еще более – о театре и сценическом искусстве.

История создания «Чайки» как литературного произведения интересна, сложна и, возможно, не договорена еще до конца. Не менее интересны порой и истории ее воссоздания, театральные воплощения, в которых пьеса всякий раз словно рождается заново. Ниже пойдет речь об одной постановке на украинской русскоязычной сцене 1990-х годов.

18 ноября 1995 года на сцене Днепровского русского драматического театра им. М. Горького состоялась премьера «Чайки» А. П. Чехова. Таким, наверное, могло быть начало рассказываемой истории. Но, как известно, редкая история обходится без предыстории. А она-то подчас оказывается не менее значимой. Есть предыстория и у днепровской премьеры. И начинается она с того же, с чего начинался когда-то чеховский замысел пьесы о чайке: с бунтарства.

Написанная на тему о любви, таланте, выборе своего пути (в жизни ли, или в искусстве), эта пьеса всегда будет привлекать в первую очередь молодых. Так уж она сочинялась, эта загадочная и многолика «Чайка». По первоначальному замыслу автора, в центре ее стоял молодой герой, талантливый, ищущий и бунтующий против «рутинеров» в искусстве, которые подавляют «наивных и чистых». И при этом один из самых ранимых чеховских образов – Константин Треплев. Какие бы купюры ни делались после в разных постановках «Чайки», всегда неприкосновенным оставался пространственный монолог Треплева о современном театре. В нем – не только зерно характера персонажа, но и суть концепции всего спектакля днепровцев:

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

В театре им. Горького эту роль исполнял молодой актер (счастливое совпадение с возрастом Треплева) Юрий Вязовский. Одновременно он дебютировал как режиссер и сценограф. Монолог о рутине современного театра и необходимости новых форм он сделал Прологом всего спектакля: именно с этих слов перед опущенным занавесом, а не с диалога Медведенко и Маши на открытой сцене, начиналась днепровская «Чайка». И сразу возникал вопрос: кому же принадлежат взволнованные слова Пролога, бросаемые в тишину настораживающегося зрительного зала? Чехову ли, не скрывавшему от современников своего отношения к состоянию театрального дела? Чеховскому ли герою, жизнь которого через несколько минут начнется на сцене и затем

трагически оборвется в финале? Похоже, что в еще большей степени – самому режиссеру, уловившему в репликах классического текста откровение о своем, небезразличном ему театре. Если Треплев противопоставлял театральной рутине свою «декадентскую» пьесу о Мировой душе, то Вязовский противопоставил – «Чайку», сделав свой выбор далеко не случайно. То, что именно этот спектакль, именно в этих стенах – было его художественной реакцией. Мопассан, как известно, бежал от пошлости Эйфелевой башни в путешествие по Средиземному морю, Треплев искал спасения от маленькой, удобопонятной морали – в сложности авангардистских форм. Режиссер-дебютант и его актеры, сплоченные Чеховым, ставшие единомышленниками, попытались уйти от театра – к Театру, но только к *другому* театру, который может открыть правду о жизни и заставить зрителей плакать.

Пишущие о Чехове любят повторять его высказывание о том, что «Чайка» написана «вопреки всем правилам драматического искусства» [П VI, 100]. Рокковое слово на сто лет вперед определило сценическую судьбу этой необычной комедии. Хрестоматийным стал провал премьеры 1896 года – но разве вся последующая жизнь чеховской пьесы на разных сценах не шла, как правило, под аккомпанемент всевозможных «вопреки»? Получили свою долю из этого аккомпанемента и днепропетровцы. Если бы надо было подобрать ключевое слово ко всей истории постановки у «горьковцев», им бы стало – *преодоление*. Преодоление в первую очередь того, что можно назвать «античеховской ситуацией». Десять лет прошло, как здесь отыграли последний чеховский спектакль. Это был «Вишневый сад», где роль Раневской исполняла заслуженная артистка Украины Людмила Шкуркина. «Чайку» за все почти 60 лет существования театра не ставили здесь никогда. Именно Л. А. Шкуркина, мечтавшая после Раневской сыграть Аркадину, стала инициатором и художественным руководителем новой постановки. Нашелся и Треплев – актер, не только близкий по духу исполняемому персонажу, но изначально поставленный в положение чеховского героя. Юрий Вязовский, репетируя Треплева, взял на себя, как отмечено выше, и режиссерский труд. В пьесе Чехова Треплев тоже дебютирует как режиссер, и к его затее относятся, как к шутке, как к капризу самолюбивого мальчика. Вязовскому пришлось преодолевать ту же самую ситуацию, когда театральное руководство также расценило его замысел «Чайки» как шутку, как легкомысленную и самонадеянную попытку замахнуться на то, на что решались не всякие великие режиссеры. Помимо сомнений в его творческой состоятельности, существовало еще одно «вопреки», бич всех театров – «кассовость» спектакля. Классика – классикой, но соберет ли эта пьеса достаточно нынешней публики, больше охочей до «мыльных опер» или «крутых» зрелищ? При этом перед глазами был опыт другого днепропетровского коллектива, украинского музыкально-драматического театра им. Т. Г. Шевченко, поставившего

«Вишневый сад» в жанре «джаз-комедии», а фактически – секс-фарса с канканом, обнажением женского торса и акцентами на телесном низе.

Выбор «Чайки» и в этом смысле пришелся на страх и риск Л. Шкуркиной и Ю. Вязовского. Началась в буквальном смысле самостоятельная работа: без помощи дирекции, администрации, с внеплановыми репетициями, а позже – с необходимостью самим распространять билеты, расклеивать афиши и печатать программки. На афишах и программках стояли знаменательные слова: «Самостоятельная работа артистов театра».

Еще более сложным и, несомненно, более важным оказалось преодоление той внутренней актерской рутины, которая вдруг дала знать о себе в соприкосновении с Чеховым. По свидетельству режиссера, почти каждому исполнителю, кроме Л. Шкуркиной-Аркадиной, пришлось пройти через мучительное состояние, испытанное Ниной Заречной, когда она «не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом» [С XIII, 58]. Поначалу все усилия направлялись на то, чтобы актеры заговорили, как живые люди. И когда наконец удалось добиться этого, был сделан первый шаг по пути постижения чеховского театра. В свое время Чехов пытался внушить режиссерам и исполнителям его пьес, что играть в них надо «не жестикуляцией, а грацией» [П IX, 7]. Он назвал свою «Чайку» комедией потому, что понимал: назви он ее трагедией или драмой, ее тотчас начнут играть так, как говорится в этой же самой пьесе: «грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами» [С XIII, 50]. Подобный стиль игры, ставший привычным в репертуаре, был безоговорочно осужден Вязовским-режиссером и безжалостно изгонялся им с первых же репетиций. В итоге медленно, но направленно выработывалась новая, неизвестная тональность. Это новое качество было обозначено как *выразительность простоты*. Несомненной удачей в этом смысле стали роли Маши (Олеся Алексеева), Полины Шамраевой (Нелли Трибрат), Медведенко (Игорь Масальский). Эти актерские работы, по неизбежному театральному амплуа относимые к ролям второго плана, показали то, что было важно у Чехова его современникам, что волновало и людей конца XX века: «скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы» [Немирович-Данченко 1979: 103].

Открытие чеховских персонажей повлекло за собой открытие актеров (чаще бывает наоборот, но у этой «Чайки» оказалась своя логика и свой ход художественных открытий). С самого начала постановщик и режиссер подбирали актерский состав по чеховскому принципу: все должны быть интеллигентны, не должно быть каботинства на сцене, перетягивания каната на себя. Выбирали тех, в ком чувствовался какой-то огонь, какая-то нереализованность. «Заболели» то Сориним, то Дорном, начали пробовать, и мало-помалу каждый начинал открывать для себя чеховского человека, а вслед за тем – о чем поначалу и не думалось – открывать *себя* в чеховском человеке. Взгляд внутрь себя

помогал, когда казалось, что роль не шла, – тогда рождалось какое-то нервное движение, выдававшее большее внутреннее содержание, чем передавалось в словах. В результате работа над этим спектаклем позволила раскрыться новыми сторонами своего дарования таким актерам старшего поколения, как Валерий Павлов (Дорн) и Василий Соболев (Сорин). Но и о молодых исполнителях – Нинели Амутных (Заречная), Юрии Вязовском (Треплев), Олеге Блохине (Тригорин) – можно сказать, что каждый из них нашел себя в чеховском герое. В актерской судьбе такое совпадение – не частый подарок судьбы, большая творческая удача.

Помимо чисто творческих достижений, коллектив, решившийся на «Чайку», оказался вознагражден и с другой, непредвиденной стороны. Актеры вдруг стали интересны друг для друга как люди, сошлись друг с другом по-человечески, а уж потом и сыгрались. Спешили на внеплановые репетиции, работали на взаимном доверии, без ссор и каких-либо выяснений отношений. Им хотелось встречаться, общаться – как с чеховскими персонажами и как с людьми, осознавшими в этой совместной работе, какова должна быть норма человеческого общения. В итоге и спектакль получился талантливый и культурный, трогающий зрителя. Сдали его в июне, после был перерыв, гастроли, а встретились снова с одним настроением: так хочется еще сыграть Чехова!

История днепропетровской «Чайки» в отдельные моменты могла бы походить на некий новоявленный миф о преображении театра Чеховым, если бы не был известен другой пример – общепризнанный «феномен Липецкого театра». В середине 1980-х годов Липецкий драматический театр им. Л. Толстого, обратившись к Чехову, пережил в буквальном смысле возрождение, сумел не только самовоспитаться, но и воспитать на этом репертуаре новое поколение зрителей. Но если для липецких «толстовцев» равнение на чеховскую драматургию стало установкой всего театра, то «горьковцам» в Днепропетровске пришлось отстаивать свое право играть Чехова.

Почти два года Вязовский и его команда шли к чеховской премьере. Нашелся спонсор спектакля – АО «Тригон». Премьере было решено сыграть никак не позже осени 1995 года. Хотя сценическая история «Чайки» отсчитывается с петербургской премьеры 17 октября 1896 года, известно, что пьеса была завершена на год раньше, в ноябре 1895 года. К 100-летию ее создания и приурочили этот спектакль, сделав подарок Чехову и вместе с тем опередив на год Международный театральный фестиваль «Полет “Чайки”», который будет проведен в Санкт-Петербурге 4-13 ноября 1996 года.

Какими только не изображали персонажей «Чайки» на протяжении столетия! Героизированными и занудливыми, талантливыми и бездарными, карикатурными, патологически болезненными, склонными к наркомании, сексуально озабоченными, сознательно лгущими и самообманывающимися, играющими

не свойственную им роль или, как говорится там же, «родства не помнящими, неизвестно для чего живущими на этом свете». Днепропетровцы, приступая к работе, сразу решили для себя: надо любить своих героев. Одно из требований, выдвинутых режиссером, было буквально следующим: «Любовь каждого к своему герою должна быть неограниченной!» Ведь и сам Чехов полагал, что лучше сказать человеку «мой ангел», чем назвать его «дураком», хотя бы человек и походил больше на дурака, чем на ангела; он же сетовал, что современная драматургия наводнена сплошь ангелами и злодеями. В спектакле не появилось ни ангелов, ни дураков, ни злодеев, ни психически неполноценных. Здесь все – хорошие люди и все талантливы: талантлива Нина, которую сцена властно влечет, как озеро – чайку, и талантлива Аркадина, которая ни мгновения не может прожить без сцены и блеска; талантлив и бесконечно предан своему писательству Тригорин – и бесспорно талантлив и чуток Треплев, из которого мог бы выйти большой писатель.

Тем драматичнее разворот каждой судьбы, тем досаднее цепь невольных обид и взаимных непониманий, по которой от первой и до последней реплики строятся их отношения. Аркадина отнеслась к сочинению сына, как к шутке, а оказалось – обидела всерьез; Треплев, не желая того, обижает Машу, а Маше и до, и после замужества волей-неволей приходится обижать Медведенку; Нина не понимает Треплева, и т.д. Кажется, всё происходит по схеме, которую Дж. Б. Пристли счел сценической слабостью «Чайки»: «*A* любит *B*, *B* любит *C*, *C* любит *D* – эта схема скоро начинает раздражать» [Пристли 1976: 182]. Но в спектакле Вязовского – цепь не только безответно влюбленных, но бесконечные цепочки и ручейки мелких обид и житейских несоответствий, выливающих в нечто огромное, что в итоге определяет или, точнее, и составляет их жизнь. Сами герои «Чайки» еще не сознают того, что будет осознано и высказано в последующих чеховских пьесах: в «Дяде Ване» в полуабсурдной фразе «Не судьба... Фатальное предопределение» [С XIII, 105], или в «Трех сестрах» в фразе трагической: «Все делается не по-нашему» (вариант: «Жизнь идет по своим законам, а не по нашим. Да») [С XIII, 184, 306]. Однако в представлении режиссера жизнь, которую они ведут, сами того не ведая, – главный и неисчерпаемый источник драматизма спектакля.

Установка на лучшее в каждом герое естественно породила другую режиссерскую формулировку: «Нет второстепенных героев». Поэтому так выразителен и интересен здесь Сорин, осознающий, что жизнь прожита, и не желающий с тем смириться. Местами рисунок его роли напоминал другого чеховского старика, Чебутыкина из «Трех сестер», – хотя и родственник, но более сложный сценический образ, оставшийся в потенциале В. Соболева. Значителен и непрост был Шамраев (Виктор Захаров) с его непритворным интересом к «сцене» и такой же страстной преданностью «хозяйству». Исполнение этой



роли наводило на аналогию с садоводом Песоцким из рассказа Чехова «Черный монах»: с одной стороны – практичный прагматик, с другой – влекущийся к высоким материям, далеким от его основного занятия.

На равных с судьбами двух «чаек», Треплева и Заречной, открывались судьбы Маши и Полины Андреевны. У Чехова на протяжении всей пьесы происходит постепенное сближение этих внутренне одиноких женщин, каждая из которых, любя одного человека, вынуждена оставаться женой другого. В последних сценах их близость ясно подчеркнута тем, что Полина Андреевна, говоря о Маше, тихо произносит: «По себе знаю». Одна из странностей отзыва Чехова о почти написанной пьесе: «Комедия, три женских роли, шесть мужских» [П VI, 85] – при том, что женских ролей не три, а четыре, объясняется, видимо, авторским восприятием Маши и ее матери если не как одного женского лица, то во всяком случае как единой женской судьбы. И они были похожи в этом спектакле, обе изящны и грациозны не только внешней грацией, но переполненностью чувств, таящихся в глубине каждой из этих страдающих героинь. Только Полина Андреевна, как и свойственно старшей по возрасту, была более скрытной и умела держать себя в руках, Маша же тяготела к повышенному драматизму, но все-таки – по настоянию режиссера – оставалась в рамках сдержанного рисунка роли.

В известные моменты спектакля на виду оказывался и запоминался даже такой эпизодический персонаж, как работник Яков (Олег Гарькавый), помогающий Треплеву строить театральный помост, а позже хлопочущий с чемоданами отъезжающих Аркадиной и Тригорина. В определенный момент крупный план переносился даже на сверхэпизодических персонажей, повара и бессловесную горничную, которым Аркадина перед отъездом давала рубль «на троих». Появляясь на минуту, они тем не менее представляли каждый в своем рисунке роли: повар (Владимир Жевора) нерешительно принимал заветный рубль, нагловатая горничная (Татьяна Жадан) вырывала у него этот рубль и прятала у себя; мимическая игра длилась мгновение, не акцентировалась и не заслоняла собой других исполнителей, но шла параллельно с другими. Здесь характеры были вычитаны из одной небольшой ремарки: у Чехова поначалу повар «выглядывает» из двери, «немного погода входит нерешительно» [С XIII, 43], – кто и когда придавал значение этим ничтожным подробностям? Однако такая детальная проработка даже, казалось бы, необязательного эпизода – свидетельство тщательного вчитывания в текст, результат стремления сделать сценическое действие продолжением жизни, текущей вне сцены.

И все же спектакль получил двух явных лидеров в лице исполнителей Дорна и Аркадиной. В. Павлову удалось совместить амплу резонера, как ни странно бы это звучало для чеховского театра (но это подмечено в чеховедении: «Дорн близок к амплу резонера. Он судит героев – ненавязчиво, сдержанно, ирони-

чески» [Паперный 1976: 186]), с тем самым «живым лицом», откомментированным Треплевым, что ест, пьет, любит, ходит, носит свой пиджак и шляпу. Немногословный, безошибочно ироничный, он видел всех насквозь и смотрел на всех чуть-чуть со стороны. Но всякий раз оказывался на виду, когда приходил его черед. В такой подаче Дорн раскрывался как скрытый двигатель всего спектакля: каждая его реплика, падая точно в цель, подталкивала действие, определяла новые сюжетные повороты, недаром он же и завершал спектакль, произнося его заключительные слова.

Аркадина Л. Шкуркиной была актрисой до мозга костей, стремящейся во всем быть на первых ролях, будь то театральная сцена или деревенская усадьба ее брата. Яркая, громкая, с отточенными жестами и отработанной техникой голоса, привыкшая к борьбе, она не щадила не только такую соперницу, как Нина, но даже сына родного, вздумавшего покуситься на ее милый театр. Треплев, признаваясь, что «сильно любит» мать, нимало не кривил душой, но неизменно, пытаясь пробиться к матери, наталкивался на актрису. Хуже всего – актрису, воплотившую все злое, все ненавистное ему в современном театре. Аркадина и Треплев представляли в спектакле двумя полюсами, во взрывоопасном противостоянии. Пускай Тригорин недоумевал: всем хватит места – зачем толкаться? – для Треплева и Аркадиной не могло быть и речи о мирном сосуществовании. В чеховском тексте их отношения взрывались дважды (в первом действии провал треплевской пьесы, в третьем ссора во время перевязки), но на сцене пресловутая склянка с эфиром могла лопнуть в любой момент. И сразу же становилось ясно, за кем останется победа. Победительность была сутью ее натуры, где сплетались расчет и азарт, дарвиновская борьба за существование и пушкинское «упоение в бою».

Еще одно выделяло Аркадину в этом спектакле – исполнение ею романсов, за которым тянулся личный жизненный шлейф актрисы Л. Шкуркиной. В первом действии она брала в руки гитару и пела «Солнышко» – цыганский романс, который 17 лет назад исполняла в поставленном в этом же театре спектакле «Цыгане». По замыслу режиссера, зрители, когда-то любившие этот спектакль, теперь, придя на «Чайку», должны были при этом испытать собственный всплеск чувств, ностальгию по жизни, которая ушла, по безвозвратно уходящему времени. («Время наше уходит, мы уже не молоды...» [С XIII, 26], – в унисон говорит в другом месте Полина Андреевна.) Все это в сочетании с такими «мелочами», как пение соловьев за сценой и многими деталями хорошего летнего вечера, было призвано вызвать в зрительном зале сердечный отклик, безотчетное томление, когда вдруг неизвестно отчего слезы наворачиваются на глаза и пробуждаются глубинные человеческие эмоции.

В третьем действии Л. Шкуркина пела другой романс – «Луны волшебной полосы...» Только что у Аркадиной одна за другой подряд прошли три энер-

гичных сцены (с Сориным, Треплевым и Тригориним), она со всеми перессорилась, всех одолела, настояла на своем – и теперь может расслабиться. Тут она и запела – и надо было слышать, как победно ликующе «разделявала» она романс, оставляя от его элегичности не более, чем от только что вновь покоренного Тригорина. В светлом нарядном платье, с сияющими глазами, выплескиваясь в порыве, она в этот момент напоминала белую чайку, – но не чайку из этой пьесы, а ту, из чеховской шутилой «роковой» записки, – к которой безутешно простирал руки бедный безумец...

Пробный камень всех постановок «Чайки», как бы ни различались они по концепции, – режиссерская версия самоубийства Треплева. Порой как будто вовсе не задавая вопросом: «Отчего стрелялся Константин?» – или, напротив, ставя его впереди всего действия (московская театральная версия Ю. Погребничко даже шла под таким заглавием), не всякий театр дает на него достаточно внятный ответ. И дело не только в том, что сам по себе ответ оставляет зрителя неудовлетворенным, – бывает, просто не предлагается никакого ответа и ситуация напоминает ныне уже забытый, а в чеховские времена небезызвестный анекдот из «Гамбургской драматургии» Лессинга: «Во время представления <...> трагедии, <...> в которой один из главных героев умирает совершенно здоровый, один из зрителей спросил у соседа: “Отчего же он умер?” – “Отчего? От пятого акта”, – отвечал тот» [Лессинг 1953: 13].

В отличие от пятиактной классицистской драмы XVIII века, четырехактная психологическая драма конца века XIX-го предоставляет гораздо больший простор в интерпретации сюжетных итогов. К примеру, самоубийство Треплева можно строить на одной только неразделенной любви. Приходит Нина и признаётся в своей безумной любви к Тригорину, признаний Треплева как будто не слышит; исчезновение последней надежды – это ли не достаточный повод к трагической развязке? Можно сделать акцент на творческой неудаче – последний акт «Чайки» оставляет и эту возможность истолкования. Если же взять обе причины сразу, выйдет почти объемная картина несостоятельности героя. Полученную психологическую канву останется расцветить рядом таких мотивов, как одиночество, неверие в свое призвание, а главное – противопоставление нашедшей свою дорогу Нине, которой он на прощание говорит: «... вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез...» [С XIII, 59]. При этом, правда, кое-что не впишется в концепцию: то, например, что Треплев до самой встречи с Ниной полон воспоминаний, дающих ему силы жить, и полон творческих устремлений, что он на наших глазах в последнем действии находит свой перспективный путь в литературе, когда просматривает рукопись и принимает решение: «Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон» [С XIII, 55]. Но ведь на то она и классика, что в ней есть всё; на то она и интерпретация, что в ней есть что-то...

Вязовский нашел свой ключ к разгадке самоубийства Треплева также в последней встрече с Ниной Заречной, но сделал свои особые акценты. Слушая Нину, глядя, как она то порывается уйти, то просит воды и остается, рассказывает о себе и о своем призвании актрисы, его герой вдруг прозревал: Нина здесь *лжет*, это неправда, что главное для нее – не блеск, не слава, что она нашла свою настоящую дорогу. Н. Амутных играет Нину так, что все эти слова звучат фальшиво, и Треплев слышит фальшь; только что устремленный к ней, он вдруг оказывается бесконечно далеко, сам по себе, как остается сама по себе и она, напоминая чем-то в этот момент Аркадину. О Нининой любви к Тригорину он знал и раньше и, может быть, отчасти с этим смирился, теперь же, видя, как она становится такой же, как Аркадина, Треплев теряет последнюю надежду, что Нина близка ему по духу. Он любит ее и, чтобы не огорчать, говорит, что она знает, куда идет, нашла свою дорогу; при этом он понимает, что «новые формы», о которых он так страстно мечтал, не проявились ни в нем, ни в ней. А ведь когда-то он определенно заявил: «если их нет, то лучше ничего не нужно» [С XIII, 8]. Он говорил об этом перед первым исполнением своей пьесы о мировой душе, и Нина только что напомнила ему об этой пьесе. «Ничего не нужно» – и потому он совершенно сознательно принимает решение, начав с того, что, следуя ремарке автора, «в продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол...» [С XIII, 59].

Но прежде, чем после этого навсегда уйти, Треплев Вязовского почти произвольно совершал еще один, не предусмотренный ремаркой великолепный жест: он гасил горящую на письменном столе свечу тонкой струей воды из стакана, из которого только что пила Нина. В этом жесте, по сути, заключался целый рой поэтических символов: в мировой символике горящая свеча всегда была символом жизни человека, гаснущая свеча означала конец индивидуальной жизни, вода была символическим предвестием смерти [Керлот 1994], а то, что это стакан воды из рук Нины Заречной, добавляло еще мотив безответной любви, способной угаснуть только вместе с жизнью. Жизнь, смерть и любовь, неразделимо и навсегда вплетенные в треплевскую судьбу, были таким образом выражены в одном ярком театральном приеме, счастливой сценической находке.

Такие находки возникали, когда режиссер с доверием относился к чеховскому тексту и подтексту. «Попали и мы с вами в круговорот» [С XIII, 57], – говорит Треплеву Нина в четвертом действии – и метафору кружащегося мира героев в спектакле воплощает вращающаяся сцена. Несколько раз, будто цитируя Станиславского, Вязовский усаживал действующих лиц спиной к зрительному залу, но в важные моменты поворачивал их с помощью круга, давая возможность заглянуть им в лица, в глаза. Так происходило во время представления треплевской пьесы, а также в последней сцене, когда Дорн сообщает о самоубийстве Треплева.

В спектакле принимал участие ансамбль «Ретро» под управлением Вадима Жаворонкова, звучала живая камерная музыка. Под И.-С. Баха исполнялся монолог мировой души, сцены с участием Нины сопровождалась музыкой Шопена. Звуковым обрамлением спектакля стал «Маленькой венский марш» Ф. Крейсlera: в начале, на первый выход артистов, он звучал оживленно и весело, в конце, в финале, вдруг превращался в шемящую мелодию, никак не затухающую после известия о смерти Треплева. Музыканты чувствовали, когда им надо войти и выйти, в зависимости от игры актеров; рояль, скрипка, виолончель были неотъемлемой частью сценического действия и безусловным украшением спектакля.

Но, наряду с находками, не обошлось и без каких-то потерь. Так, для меня неожиданной и досадной оказалась потеря начальных реплик:

«М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?»

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна» [С XIII, 5], –

а ведь известно, какое значение Чехов придавал началам и концам своих и чужих пьес. В чеховедении отмечено, что «Чайка» словно заключена в траурную рамку, – первым об этом написал З. С. Паперный: «Особенно важна ее первая реплика: смыкаясь с финалом, она создает траурное обрамление пьесы. “Чайка” начинается словами Маши и завершается выстрелом Треплева» [Паперный 1976: 164]. Конечно, у режиссера был свой замысел: Пролог перед закрытым занавесом у него сменялся на сцене оживленной массовой, в которой Треплев не принимал участия; так сразу, грубовато, была заявлена его обособленность и противопоставленность шумной компании, где первенствует Аркадина. В ту же компанию были вовлечены и Маша с Медведенко, пританцовывавшие в резвом ритме и разделявшие веселье большинства. Понятно, что в подобной ситуации не до разговоров о «трауре по жизни». С устранением первых реплик новое начало выглядело более зрелищным, но тонкость чеховского письма была потеряна. Невольно возникало подозрение, что режиссер не совладал с особой магией начала «Чайки» и попросту сбежал в проверенную театральность (даже в этом наследуя Треплеву, который так много рассуждал о новых формах и вдруг нечаянно сполз к рутине).

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 виде и в самом деле пространственные рассуждения персонажа, хотя на таком материале и отрабатывается сценическое мастерство. Мне как свидетелю премьерного спектакля в такие моменты хотелось предьявить 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!

Премьера «Чайки» в Днепропетровском русском драматическом театре прошла с аншлагом, что подтвердило востребованность Чехова в городе, где много учащейся молодежи и большая часть публики – русскоязычное население, истосковавшееся по классическому репертуару. Казалось, полет этой «Чайки» должен быть долгим, но отыграли только 7 спектаклей, а потом состав распался – по причинам, лежащим *вне* собственно этого спектакля или, используя выражение Треплева, «по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим» [С XIII, 8]. Словно призрак Треплева (как Тень отца Гамлета) изначально витал над этим спектаклем и направлял его театральную судьбу.

По прошествии многих лет, когда Ю. Вязовский занимался театром уже не просто за пределами Днепропетровска, но и за пределами Украины, мне случилось встретиться с ним и задать несколько вопросов. Главным образом меня волновали два: какую роль сыграла (если сыграла) «Чайка» 1995 года в истории театра им. М. Горького и какую – в судьбах отдельных исполнительниц. Ответом на первый вопрос было – «никакую»; ответом на второй – «очень большую». Как бы ни складывались в дальнейшем актерские судьбы и личные жизни – чеховские уроки, по мысли Вязовского, ни для кого не прошли бесследно. По сути, это тоже одна из чеховских ситуаций. В одном из текстов, создававшихся рядом с «Чайкой», сказано: «Если бы у меня была охота заказать себе кольцо, то я выбрал бы такую надпись: “ничто не проходит”. Я верю, что ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» [С V, 279]. – А. П. Чехов, повесть «Моя жизнь», 1896 год.

## Литература

*Гроссман Л. П.* Роман Нины Заречной. К творческой истории «Чайки» А. П. Чехова // Уч. зап. МГПИ. Т. CVII. М., 1960. С. 1-52.

*Керлот Х. Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

*Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия / Пер. И. П. Рассадина. М.: Изд-е К. Т. Солдатенкова, 1883.

*Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1979. 608 с.

*Паперный З. С.* Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976. 392 с.

*Пристли Дж. Б.* Антон Чехов (Главы из книги) / Перевод В. Б. Катаева // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М.: Книга, 1976. С. 179-186.

**Е. О. Кутукова**

## **Произведения Чехова на казахстанской сцене**

Театр Чехова в Казахстане востребован. Это становится ясно даже при поверхностном знакомстве с сегодняшним репертуаром казахстанских театров. Постановки Чехова разнообразны. Это не только его большие пьесы, но и одноактные, и даже инсценировки рассказов. Так, «Вишневый сад» идет на сцене Государственного Академического русского театра имени М. Ю. Лермонтова (г. Алматы) и Уральского русского драматического театра имени А. Н. Островского (г. Уральск), «Иванов» есть в репертуаре Государственного Академического русского драматического театра имени М. Горького (г. Астана), а «Чайка» поставлена сразу пятью театрами: Семипалатинским русским драматическим театром имени Ф. М. Достоевского, Кокшетауским русским драматическим театром, Павлодарским казахским музыкально-драматическим театром имени Ж. Аймаутова, Усть-Каменогорским драматическим театром имени Жамбыла и Павлодарским областным театром драмы имени А. П. Чехова, этим же театром поставлен водевиль «Предложение».

Не обошли вниманием казахстанские театры и пьесу «Три сестры», которая в основном привлекла внимание новаторов. Например, в Павлодарском областном театре эта пьеса идет с подзаголовком «Сны», Карагандинским Государственным русским драматическим театром имени К. С. Станиславского поставлена драма с элементами ностальгии в двух актах «Милые мои сестры». В Казахском государственном академическом театре драмы имени М. Ауэзова (г. Алматы) спектакль идет под чеховским названием, но на казахском языке.

Нельзя оставить без внимания интересную сценографию еще одного чеховского произведения, поставленного в Государственном театре кукол. Это «Каштанка», ставшая настоящим триумфом в театральной жизни Алматы 2013 года.

Рассмотрим некоторые постановки подробнее. Известный московский режиссер Александр Каневский в январе 2008 года на сцене Государственного

Академического русского драматического театра имени М. Горького реализовал давнюю мечту – поставил пьесу «Иванов». Этот спектакль получил и восторженные отзывы зрителей, и резкие критические отклики. Но, несмотря на последние, в марте того же года была одержана победа в театральном фестивале в номинациях «Лучший спектакль», «Лучшая женская роль», «Лучшая мужская роль второго плана», а в 2010 году «Иванов» стал лауреатом XII международного фестиваля русских драматических театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России», проходившем в Санкт-Петербурге. В спектакле традиционное и новаторское слиты воедино, не существуют и не могут существовать друг без друга. Акценты расставлены таким образом, что у зрителя остается ощущение: со времен Чехова ничего не изменилось, все то же пошлое общество со злорадными сплетнями, те же душевные переживания одинокого отчаявшегося героя, то же несоответствие с окружающим миром. И все это сваливается на голову порядочного человека, приводит его к гибели.

Заслуживает особого внимания постановка, сделанная Карагандинским Государственным русским театром, – это драма с элементами ностальгии в двух актах «Милые мои сестры» (по пьесе «Три сестры»). Режиссер спектакля – заслуженный деятель искусств РФ Дмитрий Горник, который был приглашен из Москвы. Казахский зритель привык к следующей трактовке пьесы, данной художественным руководителем русского театра драмы имени М. Лермонтова Рубеном Андриасяном: «У всех трех сестер и у брата не сложилась жизнь, но они находят в себе силы преодолеть все это, испытать, пусть со слезами на глазах. Но заканчивается все на оптимистической ноте. И это жизненная позиция автора, который призывает нас преодолевать все сложности жизни, идти вперед, несмотря на сопротивление, и быть оптимистом» [Андриасян 2013].

Д. Горник увидел в пьесе другое: равнодушие. Все герои пьесы – порядочные люди, живущие, казалось бы правильной жизнью, говорящие правильные слова. Но равнодушие делает их слепыми и глухими. У всех на глазах готовится убийство, его необходимо предотвратить, и это может сделать почти каждый, но все заняты только самими собой: своими мечтами, чувствами, любовью. Традиционно считается, что любовь должна сделать человека лучше, открыть его душу к сопереживанию. А в «Милых моих сестрах» все иначе. Здесь любовь – очередная преграда, стоящая на пути тех, кто мог бы не допустить трагедию. Любовь, наоборот, делает людей еще более глухими и равнодушными к чужому горю. Не скажешь лучше самого Чехова: «Люди обедают, только обедают, а в это время <...> разбиваются их жизни» [цит. по: Скафтымов 2010: 788].

Режиссер Павлодарского областного театра Игорь Меркулов в постановке «Трех сестер» тоже отказывается от тех типов и образов, которые были наработаны годами – он знакомых персонажей показывает совершенно иначе. Одним

шагом к этому стало добавление подзаголовка «Сны» к названию. Герои этого спектакля действительно спят, и им снятся увлекательные сны, наполненные гораздо большим действием и насыщенными более активными диалогами, чем реальная жизнь. Сны – это мечты и размышления героев о жизни, об утраченном, невозможном, несбыточном. Именно благодаря второму плану, плану сновидений, зритель не скучает, а вовлечен в действие, становится полноправным героем событий, разыгрываемых на сцене, как бы попадает на сеанс психологической разгрузки, на лечение гипнозом.

Новый театральный сезон Алматинского Государственного театра кукол ознаменовался сразу четырьмя премьерными спектаклями, среди которых спектакль «Каштанка». Постановку осуществил главный режиссер театра Кубанычбек Адылов, который сумел сохранить как трогательность чеховской истории о собаке, так и атмосферу замечательного мультфильма, снятого на студии «Союзмультфильм» в 1952 году Михаилом Цехановским. В то же время К. Адылов использовал при постановке несколько новаторских ходов, которые придали спектаклю неповторимость и непохожесть на другие театральные интерпретации «Каштанки». Это, прежде всего, музыка, написанная специально для этого спектакля композитором Игорем Кимом и звучащая в живом исполнении.

Другим необычным приемом для кукольного театра становится выведение актеров на сцену. Их видят зрители, что очень важно. По мнению режиссера, куклы и артисты должны быть равноправными, т.к. последние должны иметь возможность смеяться и плакать вместе со зрителями, жить вместе со своими героями полноценной жизнью. Чтобы люди не вытеснили кукол, был придуман удачный ход: актеры-кукловоды одеты в черные рубашки и серые свободные брюки с подтяжками. Это позволяет кукловодам выступать и от лица персонажа, и играть собственную роль. Такое равноправие кукол и актеров создает иллюзию развертывания событий в двух мирах: человеческом и животном. Благодаря этому, зрителю животный мир становится понятнее, ближе, роднее. В спектакле находят что-то свое и дети, и взрослые. Дети увлеченно наблюдают за куклами, представляющими животных, сопереживают проблемам героев. Взрослые задумываются о бедности и богатстве, о жизни и смерти, о том, что для человека лучше – сытая стабильность или свобода, которая бывает иногда пополам со слезами и голодом. «Гусь, кот и хрюшка прекрасно знают, как закончится их жизнь, у них все расписано наперед. А Каштанка знает и другую жизнь, пусть она голодная, пусть тебя иногда пинают, но это интересно, доставляет больше эмоций и красок» [Адылов 2013].

На казахской сцене Чехов – не такой частый гость, как на русской, поэтому каждая постановка по чеховским произведениям – это событие. К тому же, это своего рода следование заветам известного казахского писателя Мухтара Ауэзова, который писал: «Пора театру подойти к настоящей чеховской драме.

Это будет знаменовать глубокое приобщение нашей общественности, нашего народа еще к одному чудесному источнику духовной культуры великого русского народа» [Ауэзов 1967: 247].

В первой половине 1980-х годов Азербайджан Мамбетов в Казахском государственном академическом театре драмы имени М. Ауэзова ставил «Дядю Ваню». В 1990-х годах Булат Атабаев обратился к «Чайке». Спектакль получился спорным. Режиссер прочел чеховскую пьесу совершенно по-своему, за что подвергся критике. Постановки Б. Атабаева и ранее отличались максимальным привнесением собственной интонации. Чеховская «Чайка» не была исключением. Зрителям и критикам, недовольным парадоксальностью нового звучания пьесы, Б. Атабаев советовал пойти в библиотеку и прочитать пьесы Чехова в оригинале.

В 2009 году казахскоязычные театры вновь вернулись к чеховскому творчеству. И опять это была интерпретация «Чайки», но уже Усть-Каменогорским драматическим театром. Постановка была осуществлена Лауреатом государственной молодежной премии «Дарын», режиссером Руستمом Есдаулетовым, который сразу заявил, что спектакль будет во многом новаторским, начиная с оформления сцены. Действительно, трава, цветы, глина были натуральными, а не искусственными. Впервые на сцене было сооружено «озеро», из которого герои «Чайки» могли вылавливать живых рыб; в него же погрузилось тело Константина Треплева после того, как он покончил жизнь самоубийством.

Отдельного внимания в этой постановке заслуживает игра актеров. Диляре Абдуллиной удался образ Маши – угрюмой и озлобленной девушки, которая будто бы действительно носит траур по своей несостоявшейся жизни, по любви, молодости, мечтам.

Мадина Кумарова в роли Ирины Аркадиной сумела вжиться в образ и передать различные нюансы характера своей героини: актерскую сентиментальность, мелочный эгоизм, ревнивость, тщеславие и доходящую до смешного скудность. Все это – безо всякого оттенка напыщенности и неестественности, декламационности, но с удивительной энергетикой, которую актриса щедро дарит зрителям на протяжении всего спектакля.

Айдын Салбанов играл Константина Треплева. Актер создал образ мечтательного, преданного искусству и любви молодого человека, который стремится к ниспровержению штампов, но ему не хватает для борьбы душевных сил. Именно это несоответствие между желаниями и возможностями приводит героя к трагедии.

Чеховские персонажи современны и сегодня. Смотря «Чайку» Усть-Каменогорского театра, ловишь себя на мысли, что действие пьесы не привязано к какому-либо времени или какому-либо социальному слою. Не ощущаются и языковые барьеры, ведь язык театра понятен всем.

Еще один казахскоязычный театр обратился к чеховской «Чайке» – Павлодарский казахский музыкально-драматический театр. Режиссер спектакля – Еrsaин Тапенов. Эта постановка была признана лучшей на Чеховском фестивале в Москве среди национальных театров других стран, а за ее постановку Е. Тапенов был награжден медалью имени А. П. Чехова.

Различные характеры, различные судьбы видит зритель за два акта театральной постановки. Здесь и муки творчества, и неестественные амбиции, и проблемы отцов и детей, ставшие традиционными, но любви здесь больше всего: счастливой и несчастливой, взаимной и разделенной, глубокой и поверхностной. Однако разбираться в любовных перипетиях зрителю приходится самостоятельно, так как треугольник «Треплев – Заречная – Тригорин» в пьесе не единственный. Зал с самого начала и до конца держит особая атмосфера спектакля, наполненная, с одной стороны, интригой, любовными муками, страданиями, с другой – особой утонченностью и интеллигентностью.

2013 год в Алматы ознаменовался еще одной постановкой чеховской пьесы на казахском языке. На сцене театра драмы имени М. Ауэзова идет спектакль «Три сестры». Режиссер-постановщик – народный артист Казахстана Рубен Андриясян. На казахский язык драму Чехова перевела Алия Бопежанова, литературный критик, заслуженный деятель искусств Казахстана, эксперт по культуре. Ей удалось сохранить чеховские интонации, которые придают тексту какую-то особую утонченность и естественность, лишают надрывности и раздражающего пафоса.

В спектакле задействованы лучшие актеры театра – заслуженный деятель культуры Республики Казахстан Данагуль Темирсултанова (Ольга), заслуженная артистка Казахстана Меруерт Утекешева (Анфиса), народный артист Республики Казахстан Куман Тастанбеков (Кулыгин), Нузгуль Карабалина (Маша), Зарина Карменова (Ирина), Анар Бокенбай (Наташа), Берик Айтжанов (Вершинин) и др. Со своей трудной задачей актеры справились – спектакль получился интересным, нескучным, запоминающимся.

Р. Андриясян так говорит о спектакле: «Получился своеобразный симбиоз. Передо мной не стояла задача сделать из казахов русских. Они, естественно, пользовались своим национальным багажом, и пересадка на эту почву Чехова дала удивительные результаты. <...> Чеховские полутона, внесенные на почву очень эмоционального национального театра, заставляли актеров работать, невольно сжимая кулаки, поскольку их захлестывал темперамент. <...> Так что постановка в чужом театре – взаимообогащающий процесс» [Арцишевский 2013].

По задумке режиссера, ни на одном из характеров не было акцентировано внимание. Но, несмотря на это, все вместе представляют собой единое целое, единый сплав, что способствует раскрытию главной идеи – тревоги накануне чего-то неизвестного, чего-то непонятого, но уже витающего в воздухе и на-

рушающего размеренный ход провинциальной жизни.

Современные театры Казахстана, как и всего мира, обращаются к творчеству Чехова потому, что автор в своих пьесах ставит общечеловеческие проблемы. Почти все герои его пьес – неудачники, не умеющие жить, существующие в разладе с собой, проходящие мимо любви, счастья, хотя стремятся к ним больше всего. Но Именно поэтому они нам так близки и понятны. Чехов – это целый мир, и каждый человек, каждое время находят в нем то, что волнует, не дает спокойно жить, заставляет задуматься.

## Литература

*Адьялов К.* Игра в куклы по-взрослому // URL: <http://www.time.kz/articles/grim/2013/12/14/igra-v-kukli-po-vzrosloму> (дата обращения: 18.12.2013).

*Андриясян Р. С.* Чеховские «Три сестры» впервые поставили на казахском // URL: <http://www.solutio.kz/news/kultura/76-chehovskie-tri-sestry-vpervye-postavili-na-kazahskom.html> (дата обращения: 18.12.2013).

*Арцишевский А.* Шаги командора. Он служит театру Казахстана уже полвека // URL: <http://camonitor.com/archives/9564> (дата обращения: 18.12.2013).

*Ауэзов М.* Тезисы к докладу о Чехове // *Ауэзов М.* Статьи, исследования. Алма-Ата, 1967. 325 с.

*Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *А. П. Чехов: pro et contra.* Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 783-812.

## VI. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

А. С. Сергеев

### Н. Я. Стецкий о творчестве А. П. Чехова

В 1904 году не стало Антона Павловича. Множество изданий откликнулось на его кончину. Среди них был и доживающий последние годы консервативный журнал «Русский вестник». Трехстраничный некролог в августовском номере посвятил Чехову Ник. Ст. (мы можем наверняка утверждать, что этот псевдоним принадлежит Н. Я. Стеч(ь)кину (1854-1906) – на то указывает и прозрачность выбранного имени, и узнаваемый стиль критика. (Надо заметить, к слову, что у И. Ф. Масанова в «Словаре псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей» в четырёх томах этот псевдоним Стечкина не учтён).

Н. Я. Стецкий – ведущий литературный критик журнала в 1903-1906 годах, постоянно публиковавшийся в разделе «Литературное обозрение» под псевдонимом Н. Я. Стародум. Под стать коллегам по изданию, Стецкий отличался радикальными взглядами в литературе, с трудом принимал новые веяния и относился с большой долей подозрения к тем писателям, которых сложно было отнести однозначно к новаторам. С любовью принимая Пушкина, Гоголя, Гончарова, Тургенева (с ним он был знаком лично, сохранились и были опубликованы письма Ивана Сергеевича к Стечкину) и многих других, он в то же время отвергал творчество символистов, которых называл декадентами, Леонида Андреева, Максима Горького. Смешанные оценки давались Льву Тол-

стому, Мережковскому, Сологубу, Случевскому. В их ряд входит и Чехов, о котором, впрочем, Николай Яковлевич старался не высказываться при жизни и только после смерти Антона Павловича дал свою оценку.

«<...> кончина Чехова скорбно поразила всех знавших его, как человека и как писателя, – сожалеет Стецкий, – Человеком он был добрейшей души и мягкого сердца. Все его знавшие любили его. Зависть, пронырство, интриги были ему чужды. В нем до конца дней сохранилось много чисто детской простоты и доверчивости» [Н. Ст. 1904: 939]. Он искренне сожалеет о том, что гроб с телом Чехова «в Москве провожало много народу с распорядителем похорон В. А. Гольцевым во главе. Но взрыва печали и преклонения не обнаружилось. Сочувствий и соболезнований семья покойного получила не мало. Покойный их вполне заслужил» [Н. Ст. 1904: 940-941]. Не стоит придирается к словам, однако, кажется, оценка «вполне» в какой-то мере является ключевой во взглядах Стечкина на Чехова, которого он считал добротным автором, но отказывал в статусе великого писателя. При этом Стецкий проводил довольно четкое разделение удачного и «неудачного» творчества Чехова. К первому относилась малая проза: «Его очерки, исполненные тонкой наблюдательности, знания серенькой, немудреной жизни, грустного юмора достигают, иногда, почти совершенства» [Н. Ст. 1904: 939]. В то же время критик стремится подчеркнуть тот факт, что Чехов не способен работать с крупными формами: «О романе он мечтал и говорил, но опытов в этом направлении не делал, в драме он себя пробовал не раз, но всегда неудачно. Его коротенькие одноактные вещицы милы и живы, его многоактные пьесы глубокомысленны, иногда искусственно, но менее всего отвечают требованиям сцены» [Там же]. В общем-то, Стецкий не одобрял драматургию Чехова, но едва ли его взгляды можно назвать резким неприятием: «Чехов, взамен того драматического элемента, который являлся неизменным в драмах всех типов, – борьбы, создал драматургию “настроения”. Такая драматургия не могла воздействовать на массы <...> для свежего человека драмы Чехова, утомительные и нудные в чтении, ничего не дают и при превосходной постановке их на сцене. Чеховская драматургия так же мало подходит к театру, как мало нежная акварельная миниатюра может заменить собою декорацию. Большая, чем в повествовании, рельефность, так сказать, стремительность драматического рисунка не может быть заменена ни вдумчивой психологией, ни ультрареальными проникновениями в причины человеческих поступков. Штрих в драме особый. Нельзя трубу заменить свирелью, треск выстрелов – звуками Эоловой арфы» [Н. Ст. 1904: 939-940]. Как видим, ключевой и, по сути, единственный явный недостаток драматургии Чехова, с точки зрения Стечкина, – это якобы утомительность и нудность. Причинами того являются, соответственно, психологичность и «настроения» в чеховской пьесе. Можно было бы сделать вывод, что это театр не готов к Чехову, однако,

зная взгляды Стечкина, его преклонение перед драматургией Островского, мы не можем прийти к такому выводу. Иными словами, Стечкин заявляет, что при всей тонкости работы драматургия Чехова, в принципе, не способна смотреться живо на театральной сцене, в чем он, разумеется, ошибся.

Однако это не единственный недостаток пьес Чехова. Хочет писатель того или нет, но он подпадает под вкусы современного зрителя, которого так не любил Стечкин: «Для нее <драматургии> нужен был особый театр и особая публика. Такой театр Чехов нашел в предприятии г.г. Станиславского и Влад. И. Немировича-Данченко. Такую публику – в исключительной публике этого театра, публике, требующей, чтобы на *ее* театре все было не так, как везде, и берушей на веру, как перл создания, всякую новинку своих поставщиков и восхищающейся не только во время и после представления новой пьесы *своего* театра, но и задолго до него.

Такая публика совершенно в духе времени, всего отданного на служение моде и ищущего восторгов не в сущности художественного создания, а в его котировке на бирже неумеренных стадных и неразумных рукоплесканий» [Н. Ст. 1904: 939-940]. В контексте вышесказанного получается, что Чехов хоть и сам невольным образом подпитывал «бездумную» публику, делал это, вероятно, непреднамеренно. Так или иначе, подытоживает критик, «Чехов-драматург, нарочито прославленный, заслонил собою Чехова-новеллиста, завоевавшего силою дарования свое положение. Все это не лишает драм Чехова их достоинства, заключающихся в психологическом исследовании самых сокровенных тайников человеческого духа» [Н. Ст. 1904: 940].

Так какое место Чехов занимает в отечественной литературе? Стечкин не дает на этот вопрос какой-либо конкретный ответ. И не дает не столько в силу неоднозначности фигуры Чехова, сколько в силу противоречивости самой эпохи: «Утрата Чехова потому особенно чувствительна, что слишком уже велика скудность нашей современной изящной словесности. Дарование Чехова блистало в этой пустыне, где Лев Толстой закопал свой гениальный талант и где никто не заменил Гончарова, Достоевского, Островского, Писемского, Тургенева, не говоря уже о Пушкине и Гоголе» [Там же]. К сожалению, в попытке точно определить место Чехова в литературе критик порой скатывается на полемику с коллегами, которая не очень уместна в некрологической статье. В частности, он спорит с В. М. Дорошевичем, утверждавшим, что А. Ф. Маркс, купивший права на издание сочинений, «эксплуатировал» писателя. Стечкин категорически не соглашается с этим утверждением, опять-таки переводя разговор в плоскость переоценки современных работников пера: «Бойкий г. Дорошевич, придя в негодование, заявил, что 75.000 рублей не деньги для Чехова, что теперь талантливый газетный сотрудник получает до 25.000 в год. И очень жаль, что получает, потому что такая цифра, равная министерскому

жалованию, вовсе не соответствует действительной стоимости, – ну, хотя бы остроумного и талантливого гаерства г. Дорошевича. Цифра эта – не оценка труда, а порождение конкуренции. Все равно, как на аукционе иногда вещь, когда торгующие зарвутся, точно в азартной игре, идет гораздо выше своей ценности» [Н. Ст. 1904: 941]. Надо полагать, что под этими «вещами» Стечкин предполагал и творчество Чехова, по пути подмечая, что атака на Маркса вызвана скорее сведением личных счетов.

Критик призывает оценивать покойного адекватно, без преувеличения: «<...> всякий признает в нем писателя, который сделал бы честь любой литературе. Если возносить его на степень великого писателя, то легко упасть в нежелательный шарж» [Там же]. В этом стремлении взглянуть на Чехова трезво Николай Яковлевич позволил себе и весьма неосторожную реплику в адрес А. В. Амфитеатрова, сравнившего Антона Павловича с Паном (имя Александра Валентиновича Стечкин не указывает в статье, однако по приводимой им цитате понятно, о ком идет речь): «Легко сказать – смерть великого Пана есть безвозвратное крушение целой эпохи человеческой культуры. Умер «Пан» – умерло *Всё*. Таких слов нельзя сказать ни о Гомере, ни о Шекспире, ни о Гёте, ни о Пушкине. Зачем же издеваться над свежей могилой симпатичного и талантливого Чехова!» [Там же]. Не беремся утверждать наверняка, но едва ли Стечкин мог всерьез предполагать, что слова Александра Валентиновича являются насмешкой. Скорее всего, это была ясно выраженная попытка утвердить свою позицию насчет относительности дарования Антона Павловича. Не исключено, что здесь Стечкин, который ниже напишет о сведении счетов, сам, в свою очередь, стремился уколоть неприемлемого для него Амфитеатрова.

Критик подытоживает: «Многие его <Чехова> рассказы проживут долго. Если он и не достиг бессмертия, то, как писатель, будет долголетен» [Там же]. Как мы видим, критик старался обозначить границы таланта Чехова и сделать это по возможности обоснованно. К сожалению, тон его высказываний оказался не очень уместным для некролога, некоторые его суждения по прошествии времени стоит признать ошибочными, что, впрочем, не отменяет важность этого материала для чеховедов.

## Литература

*Амфитеатров А.* В посмертные дни (о кончине А. П. Чехова) // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 34 т. Т. 14. СПб., 1912. С. 13-24.

*Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1957-1960.

*Н. Ст.* <Н. Я. Стечкин> А. П. Чехов // Русский вестник. 1904. № 8. С. 939-941.



**Б. Ф. Егоров**

## **В Саратове**

### **(Дневниковый очерк 1958 года)**

*Недавно, осенью 2013 года, нашел листки более чем полувековой давности: впечатления от первого приезда в Саратов. Я был приглашен на «Научную конференцию в ознаменование 130-летия со дня рождения Н. Г. Чернышевского и 50-летия Саратовского университета», организованную тремя учреждениями: Саратовским университетом, ленинградским Пушкинским Домом и саратовским Домом-музеем Н. Г. Чернышевского. Конференция состоялась 15-18 октября 1958 года. Открытие конференции 15 октября почему-то началось в 18 часов, так что я приехал в Саратов уже вечером.*

*Почтенный лингвист проф. А. Ф. Ефремов не был обозначен в программе, как нигде не был назван А. П. Скафтымов. Мой доклад «О некоторых различиях в критическом методе Чернышевского и Добролюбова» и Т. И. Усакиной «Чернышевский и Вал. Майков» были прослушаны 16 октября.*

*В очерке я упомянул IV международный конгресс славистов в Москве, участником которого я был. Он состоялся за месяц до саратовской конференции, 1-10 сентября 1958 г.*

*Б.Е.*

Современные представления о времени и пространстве очень перемешались из-за сосуществования разных видов транспорта. Самолет ТУ-104 покрывает расстояние Москва-Тбилиси за два часа. Дизель Москва-Ленинград проходит 700 км за 8 часов. Поэтому я надеялся, что скорый поезд Москва-Саратов преодолет 800 км между этими городами за одну ночь с небольшой добавкой. И – увы – просчитался. Оказывается, поезд в ходу около 22 часов, идет он всего раз в сутки, поэтому я попал в Саратов лишь через два часа после

открытия конференции. Безуспешно искал несколько минут такси, пока не выяснил случайно, что здание университета – рядом с вокзалом!

Успел еще на конец первого заседания. Все уже запарились, а саратовский лингвист профессор Ефремов всё еще никак не мог дочитать свой доклад о лексике Чернышевского. Председательствовал какой-то скромный высокий старик в черной тужурочке. Я и не предполагал, что это – всемирно известный ученый, чьими статьями мы восхищались еще на студенческой скамье, чье имя лишь при упоминании вызывало у наших иностранных коллег на международном конгрессе славистов восторженное «о-о-о!», в кого влюблена добрая половина Саратова, – профессор Александр Павлович Скафтымов.

На следующий день, после моего доклада, он подошел и долго беседовал со мною. Он говорил и о Чернышевском, и о Добролюбова, и о своей книге, подготавливаемой к печати, и о Саратове. Говорил тихо, скромно, но удивительно пронизательно и талантливо. В его спокойной, изящной манере было что-то от чеховской гениальности.

Антипод ему по характеру – Юлиан Григорьевич Оксман, живой, полный замыслов и концепций, брызжащий энергией, яркий, сангвинистический человек и ученый. В нем есть частица Карла Маркса.

Научный и технический руководитель конференции – профессор Евграф Иванович Покусаев, талантливый ученый с доброй улыбкой и легкой хитринкой в речи, заведующий кафедрой русской литературы Саратовского университета.

Вокруг маститых – талантливая научная молодежь. Только что окончившая аспирантуру Татьяна Ивановна Усакина прочла очень тонкий и эрудированный доклад о связях критического метода Валерьяна Майкова и Чернышевского.

Исключительно гостеприимно саратовцы относились к иногородним. После длиннейших вечерних заседаний все же считали долгом показывать нам город. Гуляли в знаменитых Липках, где любил бывать Чернышевский, бросали бумажных голубей в черную ночную Волгу, безуспешно пытались найти в полночь пароход, который перевез бы всю компанию на другой берег.

Гостеприимство не привело, однако, к научному лицемерию. Когда ульяновский историк Р. А. Таубин прочел халтурный доклад о связях Чернышевского с революционным подпольем, то местные историки В. В. Пугачев и И. В. Порох выступили с уничтожающей критикой. По этому поводу проф. В. Г. Базанов (зам. директора Пушкинского Дома) в прениях заметил шутливо, вызвав гром аплодисментов: «С саратовцами опасно спорить, у них ведь Покусаев! Пугачев!! Порох!!!».

Заседания проходили в великолепном здании Научной библиотеки СГУ, с сияющими залами, алюминиевыми стеллажами, и – самое главное – с превосходным, истинно научным коллективом сотрудников во главе с энтузиастом

книги и обаятельным человеком Верой Александровной Артисевич.

Были в доме-музее Чернышевского. К сожалению, очень мало сохранилось подлинных вещей. Раздражали многочисленные бездарные картины на стенах, где Чернышевский стандартно-апостольски декларирует, а остальные фигуры стандартно-пигмейски благоговейно. Встречала нас хозяйка, Нина Михайловна Чернышевская (внучка), в которой, к сожалению, тоже что-то было от картинных апостолов.

Очень грустное впечатление осталось от посещения саратовского кладбища. Над могилой Чернышевского сделали массивную кирпичного цвета арку чуть ли не пятиметровой высоты, которая напоминает наземный вестибюль московского метро «Кропоткинская» и совершенно не подходит в качестве надгробия к скромной могиле великого человека.

Но не эти досадности – главное. Мы уехали с чувством большой гордости за яркий талантливый коллектив саратовских литературоведов и за интереснейшую конференцию, которую теперь решили проводить постоянно.

**А. П. Скафтымов**

### **Письма к Б. Ф. Егорову (1952-1964)**

*Публикация и примечания Б. Ф. Егорова*

Письма и открытки с обратным адресом «Саратов, Камышинская, 111, кв. 8. Скафтымов А. П.». В 1961 г. улица переименована: «ул. Рахова». Но в письме 10 А. П. Скафтымов написал старое название.

Адресованы письма 1-4: «Тарту, Эст. ССР, ул. Бурденко, 42, Борису Федоровичу Егорову»; 5-6: ул. Ванемуйзе, 8, кв. 22; 7, 9-12: «Ленинград, К-37, Озерковский пр., 14»; 8: «г. Тарту Эст Государственный университет Кафедра русской литературы Борису Федоровичу Егорову».

1.

6. XII. 1952.

Многоуважаемый Борис Федорович!

Приношу Вам сердечную благодарность за присланный автореферат Вашей диссертации /1/. Прочитал с большим интересом. Полнота привлеченного материала, видимо, исчерпывающая и продумано все с большой основательностью. Вероятно, Ваша работа будет печататься, в целом, или по частям. Пожалуйста, пришлите /2/.

На Вашу просьбу о моих статьях могу пока ответить только оттисками из двух статей о Чехове /3/. Ничего пока у меня не осталось.

Будьте здоровы.

Уважающий Вас А. Скафтымов.

-----  
/1/ Егоров Б. Ф. Н. А. Добролюбов и проблемы фольклористики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тарту-ЛГПИ, 1952. 20 с.

/2/ Основная часть диссертации была потом издана: Егоров Б. Ф. Н. А.

Добролюбов – собиратель и исследователь фольклора Нижегородской губернии. Горьковское книжное издательство, 1956. 96 с. Книга была послана А. П. Скафтымову и положительно им оценена (см. письмо 4).

/3/ Эти оттиски были посланы несколько позже, 1 марта 1953 г. Это статьи А. П. Скафтымова «Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях» и «О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»»; на обеих одинаковая дарственная надпись: «Многоуважаемому Борису Федоровичу Егорову с приветом. А. Скафтымов. 1953. 1. III». В конце обоих оттисков А. П. приписал: «Ученые записки Саратов. Гос. Пединститута. Вып. XII, Саратов, 1948».

2.

9. IX. 1954.

Многоуважаемый Борис Федорович!

Приношу Вам свою сердечную благодарность за внимание и за интересную и ценную статью /1/.

Уважающий Вас А. Скафтымов.

-----  
/1/ По всей вероятности, речь идет о статье: *Егоров Б. Ф.* Молодой Добролюбов как фольклорист и этнограф // «Ученые записки Тартуского гос. университета». Вып. 35. 1954. С. 196-219.

3.

27. VI. 1956.

Многоуважаемый Борис Федорович!

Приношу Вам мою сердечную благодарность за Вашу статью о форме лит<ературно>-крит<ических> статей Н. А. Добролюбова /1/. Вопрос новый и свежий. У Вас оказалась масса интересных наблюдений, которые касаются не только Добролюбова, но и Белинского и Чернышевского.

Желаю Вам всего хорошего.

Уважающий Вас А. Скафтымов.

-----  
/1/ *Егоров Б. Ф.* О форме литературно-критических статей Н. А. Добролюбова // «Ученые записки Тартуского гос. университета». Вып. 43. 1956. С. 185-202.

4.

8. III. 1957.

Многоуважаемый Борис Федорович!

Приношу Вам мою сердечную благодарность за ценный подарок и добрую память. Я очень рад выходу в печати Вашей свежей и обстоятельной работы

/1/.

Уважающий Вас А. Скафтымов.

-----

/1/ См. письмо 1, примеч. 2.

5.

22. I. 1959.

Дорогой Борис Федорович!

Книгой /1/, конечно, распоряжайтесь, как Вам угодно. Мое ли это дело!

Высказывания Ап. Григорьева о недостаточности «смирного» типа мне известны /2/. В литературе об Ап. Григорьеве об этом писал Н. Н. Страхов (ближайший ученик и последователь Григорьева) и впоследствии В. С. Спиридонов.

Спасибо Вам за добрые пожелания.

Будьте здоровы!

Ваш А. С.

-----  
/1/ Несомненно, речь идет о книге: *Скафтымов А. П.* Статьи о русской литературе. Саратовское книжное издательство, 1958, –присланной автором с надписью: «Борису Федоровичу Егорову с новогодним приветом. А. Скафтымов. Саратов. 8. I. 1959». Кажется, кем-то из саратовцев был прислан еще один экземпляр, и я советовался с автором, в какую библиотеку его стоит отдать.

/2/ Я тогда начал работать над творчеством Ап. Григорьева (первая статья «Аполлон Григорьев – критик» появится в 1960 г.) и в предыдущем письме к А. П. или спрашивал про важную тему, или сообщал о своем подходе.

6.

21. VI. 1959.

Дорогой Борис Федорович!

Приношу Вам свою благодарность за добрую память и за статью о рец<ензии> Чернышевского на кн<игу> Готорна /1/.

Будьте здоровы!

Ваш А. Скафтымов.

-----  
/1/ *Егоров Б. Ф.* Кого пародировал Н. Г. Чернышевский в рецензии на книгу Н. Готорна? // Вопросы изучения русской литературы XI-XX веков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 321-322.

7.

9. X. 1960.

Дорогой Борис Федорович!

Сердечно благодарю Вас за добрую память и за интересную статью о тартуских студентах, впервые характеризованных в воспоминаниях А. Гончарова /1/.

Шлю Вам душевный привет и пожеланья всего хорошего.

Ваш А. С.

Вы живете в Ленинграде. Где Вы работаете? Как устроены? Хорошо ли Вам? /2/

-----

/1/ *Егоров Б. Ф.* Новые данные о тартуских студентах периода 1860-х гг. // «Ученые записки Тартуского гос. ун-та». Вып. 87. 1960. С. 136-144.

/2/ По моим обратным адресам на конвертах А. П. решил, что я переехал из Тарту в Ленинград. Но переехала лишь моя семья, и я часто находился там. Мой же переезд и переход на работу в ЛГУ произойдет в 1962 г.

8.

3. I. 1961.

Дорогой Борис Федорович!

Сердечно благодарю Вас за добрую память, за новогодний привет и за очень интересную книгу «Ученые записки» /1/. Поздравляю Вас с Новым годом! Будьте здоровы!

Прошу Вас, пожалуйста, передайте мой искренний привет и благодарность Юрию Михайловичу Лотману.

Ваш А. Скафтымов.

-----

/1/ «Ученые записки Тартуского гос. ун-та». Вып. 98. 1960. Здесь опубликована упомянутая выше моя статья «Ап. Григорьев – критик» (см. письмо 5, примеч. 2), большая статья Ю. М. Лотмана «П. А. Вяземский и движение декабристов» и программная коллективная статья: *Лотман Ю., Егоров Б., Минц З.* Основные этапы развития русского реализма.

9.

Саратов, 21. X. 1961.

Дорогой Борис Федорович!

Сердечно благодарю Вас и дорогого Юрия Михайловича за присланный том «Ученых записок» /1/. Сборник исключительно дельный и исключительно интересный, как всегда у «тартуанцев».

Всего, всего хорошего!

Искренне Ваш А. Скафтымов.

-----

/1/ «Ученые записки Тартуского гос. университета». Вып. 104. 1961. Здесь опубликованы статья Ю. М. Лотмана «Пути развития русской прозы 1800-х – 1810-х гг.», мои статьи о критике Ап. Григорьева и М. Михайлова, статья В. И. Беззубова «Лев Толстой и Леонид Андреев», воспоминания о Блоке Е. М. Тагер, В. П. Веригиной, Н. Н. Волоховой, и др.

10.

28 марта 1963 г.

Дорогой Борис Федорович!

Сердечно благодарю Вас и Юрия Михайловича за Пушкинский сборник /1/.

Ваша статья понравилась четким расчленением того, что представлялось сплошным. Статья Ю. М. Л. доставляет истинное удовлетворение новым и верным разрешением вопроса об идейной позиции Пушкина в «Капитанской дочке». Расчленение моральных побуждений на две категории (иногда резко противоречащие друг другу) представляется заслуживающим самого серьезного внимания.

Сердечно Ваш А. Скафтымов.

-----

/1/ Пушкинский сборник. Псков: Псковский гос. пединститут, 1962. Здесь опубликованы моя статья «О некоторых особенностях высказываний Добролюбова о Пушкине» (с. 74-76) и Ю. М. Лотмана «Идейная структура «Капитанской дочки»» (с. 3-20).

11.

5. I. 1964.

Дорогой Борис Федорович!

Сердечно поздравляю Вас с Новым годом, желаю доброго здоровья и всего, всего хорошего.

Ваш А. С.

Вашу статью о романе 60-70-х годов получил /1/. От души благодарю Вас.  
А. С.

-----

/1/ Статья была напечатана в виде брошюры: *Егоров Б.Ф.* Роман 1860-х – начала 1870-х годов о «новых людях». Тарту: ТГУ, 1963. 62 с.

12.

14. I. 1964.

Дорогой Борис Федорович!

Сердечно благодарю Вас за присылку Ученых записок ТГУ /1/. Книга очень

интересная. Пожалуйста, передайте мою большую благодарность всем товарищам за подарок и за дорогое внимание.

Поздравляю Вас с Новым годом.

Будьте здоровы и счастливы! Ваш А. С.

Посланную Вами книгу я только что получил. А. С.

-----  
/1/ «Ученые записки Тартуского гос. ун-та». Вып. 139. 1963. Обширный том содержал 10 статей и 9 публикаций, в том числе труды Ю. М. Лотмана о литературе и общественной мысли начала XIX века, мои статьи и публикации об Ап. Григорьеве и Вас. Боткине, воспоминания Е. Г. Полонской и мн. др.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Бут Анна Сергеевна** – аспирант Московского педагогического государственного университета (Москва).

**Борбунюк Валентина Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент Харьковской государственной академии дизайна и искусств (Украина, Харьков).

**Борисов Юрий Николаевич** – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой истории русской литературы и фольклора СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).

**Гапоненков Алексей Алексеевич** – доктор филологический наук, профессор кафедры новейшей русской литературы СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).

**Головачёва Алла Георгиевна** – кандидат филологических наук, заслуженный работник культуры Автономной Республики Крым (Крым, Ялта).

**Гульченко Виктор Владимирович** – театральный критик, режиссер, художественный руководитель театра «Международная чеховская лаборатория», заведующий отделом ГЦТМ им. А. А. Бахрушина «Чехов – институт» (Москва).

**Гушанская Елена Мионовна** – кандидат филологических наук, доцент Северо-западного института печати (Санкт-Петербург).

**Демченко Адольф Андреевич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской классической литературы и методики преподавания Педагогического института СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).

**Дербенёва Лидия Викторовна** – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и практики перевода Ивано-Франковского национального технического университета (Украина, Ивано-Франковск).

**Долженков Пётр Николаевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы МГУ им. М. В. Ломоносова (Москва).

**Доманский Юрий Викторович** – доктор филологических наук, профессор РГГУ, старший научный сотрудник отдела ГЦТМ им. А. А. Бахрушина «Чехов – институт» (Москва).

**Егоров Борис Федорович** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института истории РАН (Санкт-Петербург).

**Звоняцкий Владимир Янович** – доктор филологических наук, профессор, главный редактор журнала «Русский язык и литература в учебных заведениях» (Украина, Киев).

**Зинькевич Елена Сергеевна** – доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Украина, Киев).

Зорин Артем Николаевич – доктор филологических наук, **профессор кафедры общего литературоведения и журналистики СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).**

**Ибраимова Эвелина Ришатовна** – студентка историко-теоретического факультета Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Украина, Киев).

**Ищук-Фадеева Нина Ивановна** – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета (Тверь).

**Кашеев Владимир Иванович** – доктор исторических наук, профессор кафедры истории древнего мира СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).

**Комаров Сергей Анатольевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета (Тюмень).

**Кривонос Владислав Шаевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара).

**Кутукова Елена Олеговна** – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов (Казахстан, Алматы).

**Новикова Наталья Владиславовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).

**Петухова Елена Николаевна** – кандидат филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета экономики и финансов (Санкт-Петербург).

**Прозоров Валерий Владимирович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).

**Савельева Вера Владимировна** – доктор филологических наук, профессор Казахского национального педагогического университета (Казахстан, Алматы).

**Сергеев Андрей Сергеевич** – аспирант СГУ им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).

**Смолакова Власта** – критик, искусствовед (Чехия, Прага).

**Скафтымов Александр Павлович** (1890-1968) – выдающийся ученый-литературовед, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы СГУ им. Н. Г. Чернышевского (1923-1931, 1944-1951), профессор Саратовского педагогического института (1932-1944).

**Скафтымова Людмила Александровна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

**Тютелова Лариса Геннадьевна** – доктор филологических наук, доцент СамГУ (Самара).

**Холодова Галина Ефимовна** – кандидат искусствоведения, зав. отделом истории и библиографии журнала «Современная драматургия» (Москва).

**Ярко Александра Николаевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка и литературы Филиала МГУ им. М. В. Ломоносова (Крым, Севастополь).

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<p>Уроки Скафтымова ..... 3</p> <p><b>I. ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В КОНЦЕПЦИИ СКАФТЫМОВА..... 6</b></p> <p>А. А. Демченко Из истории изучения А. П. Скафтымовым драматургии А. П. Чехова..... 6</p> <p>А. А. Гапоненков Религиозно-философские мотивы в трудах А. П. Скафтымова о Чехове ..... 15</p> <p>Н. В. Новикова «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова..... 23</p> <p><b>II. ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА..... 48</b></p> <p>Ю. Н. Борисов Из ранних предчувствий поэтики чеховской драмы: комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Горе от ума» А. С. Грибоедова..... 48</p> <p>П. Н. Долженков Нелюбимое детище Чехова: о пьесе «Леший»..... 63</p> <p>В. Ш. Кривонос «...В этой самой Африке теперь жарыща...» (авторская ремарка и реплика героя в «Дяде Ване»)..... 70</p> <p>В. И. Кашеев «Здравствуй, ut consecutivum»: формы латинской грамматики и формы жизни в жизненной драме Федора Ильича Кулыгина..... 74</p> <p>Н. И. Ищук-Фадеева Парадоксы чеховского жанра: «Вишневый сад»..... 96</p> <p>Е. М. Гушанская «Вишневый сад» – место и время ..... 107</p> <p><b>III. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ МЕТОД СКАФТЫМОВА И СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА ..... 119</b></p> <p>Л. Г. Тютелова Новый тип эстетической коммуникации в чеховской драме: проблема границы..... 119</p>	<p>А. Н. Зорин ..... Не проговоренное: любовное признание в русской драматургии XIX века и ситуации коммуникативной неудачи..... 126</p> <p>В. В. Савельева Онейропоэтика пьес А. Чехова: онейрический текст и контекст ..... 135</p> <p>С. А. Комаров Скафтымовская версия «Чайки» и «Вишневого сада» в перспективе современного чеховедения ..... 155</p> <p>В. В. Гульченко «22 несчастья» – 22 августа – 31 пауза (Знаки катастрофы в пьесе Чехова «Вишневый сад»)..... 162</p> <p>Ю. В. Доманский «Испуганная»: о примечательной ремарке из «Вишнёвого сада»..... 175</p> <p>А. С. Бут..... Лингвистический анализ проблемы понимания в драматургическом тексте А. П. Чехова..... 184</p> <p>В. В. Прозоров Материалы к словарю крылатых слов и выражений из драматургии А. П. Чехова.. 188</p> <p><b>IV. ЧЕХОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ И ФОРМ XIX – XX – XXI вв. .... 199</b></p> <p>Л. В. Дербенёва «Безотцовщина» А. П. Чехова и «Подросток» Ф. М. Достоевского: типологические параллели в концепции семьи ..... 199</p> <p>Л. А. Скафтымова А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: к проблеме подтекста..... 207</p> <p>В. В. Гульченко «На дворе шумела непогода...» Вместо послесловия ..... 214</p> <p>Е. С. Зинькевич А. П. Чехов и украинская опера..... 217</p> <p>Э. Р. Ибраимова Опера М. А. Остроглазова «Хирургия» по рассказу А. П. Чехова..... 227</p> <p>В. А. Борбунюк «И тогда ваш вишнёвый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» («Вишнёвый сад» А. Чехова и «Коммуна в степях» М. Кулиша)..... 232</p>
--	---

Е. Н. Петухова	
Чеховская «Чайка» в интерпретации современных авторов.....	241
А. Н. Ярко	
Вишня в пьесах, написанных по мотивам «Вишнёвого сада» .....	249
V. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОИСКИ.....	256
В. Я. Звиняцковский	
Театр как философствование: Чехов «по Брехту».....	256
Г. Е. Холодова	
Режиссер как исследователь пьесы Чехова .....	268
В. Смолакова	
«Чайка» Петра Лебла, или «Добрый вечер, кошмарная компания!» .....	278
А. Г. Головачёва	
Испытание Чеховым: Днепропетровская «Чайка» 1995 года .....	282
Е. О. Кутукова	
Произведения Чехова на казахстанской сцене .....	294
VI. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ.....	300
А. С. Сергеев	
Н. Я. Стечкин о творчестве А. П. Чехова.....	300
Б. Ф. Егоров	
В Саратове (Дневниковый очерк 1958 года).....	304
А. П. Скафтымов	
Письма к Б. Ф. Егорову (1952-1964).....	307



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

**НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА  
И ПОЭТИКА ЧЕХОВСКОЙ  
ДРАМАТУРГИИ**

МАТЕРИАЛЫ ПЕРВЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ  
СКАФТЫМОВСКИХ ЧТЕНИЙ  
(САРАТОВ, 9-11 ОКТЯБРЯ 2013 Г.)

Коллективная монография

ISBN 978-5-901977-43-9

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

Издано в авторской редакции.  
Научный редактор А.Н. Ярмо  
В оформлении обложки использован рисунок Елены Васильевой  
Оформление и верстка Плиско Юлия

Отпечатано в Заказ №  
Бумага            Гарнитура            Формат            Усл. печ. л.  
Тираж  
2014