

Ю.В. Доманский

**Вариативность драматургии  
А.П. Чехова**

Монография

Тверь 2005

УДК 821.161.1.09+929Чехов  
ББК Ш5(2=411.2)53–4ЧеховА.П.536  
Д 66

**Доманский Ю.В.**

Д66 Вариативность драматургии А.П. Чехова. Монография. – Тверь: «Лилия Принт», 2005. – 160 с.

«Главные» пьесы А.П. Чехова («Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишнёвый сад») рассматриваются в монографии в аспекте их вариантопорождающего потенциала. В качестве вариантообразующих элементов чеховских пьес анализируются персонаж, ситуация «один на сцене», ремарка и финал. Кроме того, на примерах романа Андрея Геласимова «Год обмана» и песни «Поспели вишни» прослеживается вариантопорождение драматургии Чехова в других литературных родах – в эпике и лирике.

Издание подготовлено на кафедре теории литературы Тверского государственного университета.

УДК 821.161.1.09+929Чехов  
ББК Ш5(2=411.2)53–4ЧеховА.П.536

© Доманский Ю.В., 2005

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
1. Персонаж.....	11
2. Ситуация «один на сцене».....	59
3. Ремарка.....	83
4. Финалы.....	109
5. Драма Чехова в эпике.....	127
6. Драма Чехова в лирике.....	148
Заключение.....	159

## ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день место Чехова-драматурга в истории русской литературы может быть обозначено следующим образом: Чехов завершает XIX век, подводит ему итог, и вместе с тем открывает век XX, становится родоначальником едва ли не всей драматургии минувшего века. Во многом именно Чеховым начинается в истории драмы посткреативистская (в терминологии В.И. Тюпы) парадигма, обусловленная кризисом креативистского художественного сознания, то есть с Чехова начинается собственно модернизм, – «творцу необходимо теперь выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата»<sup>1</sup>. Модернистская парадигма, появившаяся в результате исчерпанности «оснований и возможностей классической художественности»<sup>2</sup>, обладает ещё целым рядом важных критериев, которые подробно описаны и которые вполне приложимы к драматургии Чехова. Приведём для примера следующий теоретический тезис: «Новый статус художественного произведения потребовал от художественных структур эстетической неклассичности: известной незавершённости, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к *сотворчеству*. Но в то же время искусство активизировало своё воздействие на воспринимающее сознание <...>. Субъект художественной деятельности в рамках посткреативистской парадигмы – это *организатор коммуникативного события*. Отсюда столь существенная роль режиссёра в художественной культуре XX в., где искусство режиссуры, по сути дела, только и возникает»<sup>3</sup>. В этом ключе чеховская драма по двум, как минимум, критериям соотносится с парадигмой именно неклассической художественности, порождённой «кризисом авторства» (М.М. Бахтин), упадком креативизма.

Первый критерий обусловлен родовой спецификой – ведь в драме как роде литературы слово автора, на первый взгляд, редуцировано по сравнению с лирикой и эпосом. Следовательно, Чехов, сохраняя «память рода», обречён его законами, родовыми канонами на то, чтобы слово автора было сведено к минимуму. Однако если принять этот критерий как единственный, то придётся признать, что любая драма, начиная с античности, являла собой воплощение «кризиса ав-

---

<sup>1</sup> Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. С. 101.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 102.

торства», а следовательно – презентовала посткреативистскую парадигму. Ещё по мнению Аристотеля, автор в драме был обязан вывести «всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных»<sup>4</sup>. Комментируя этот тезис Аристотеля, современный исследователь пишет: «...принципиальным для первоначального родового отличия для филолога-философа оказывается анонимность автора в драме»<sup>5</sup>. У Чехова же, как показывают наблюдения, получилось несколько иначе<sup>6</sup>: с одной стороны, как никогда в драматическом роде прежде, в драме Чехова авторская позиция оказалась эксплицирована – эксплицирована средствами эпоса; тогда как, с другой стороны, в чеховской драме авторская позиция предоставила доселе невиданную свободу адресату, в сознании которого автор и выстроил художественную реальность.

Второй критерий вкупе с первым (родовым) позволит относительно уверенно говорить о месте Чехова-драматурга в череде парадигм художественности: драматургия Чехова направлена на то, что адресат будет её достраивать, порождая своё высказывание. Об этом исследователи пишут применительно не только к чеховской драме, но и ко всему наследию Чехова: «Между метасубъектными, виртуальными инстанциями Автора и Читателя чеховских произведений устанавливаются принципиально новые для литературы XIX века отношения. Если полифонический роман Достоевского, как было показано Бахтиным, привнёс в литературу диалогизацию отношения авторского сознания к сознанию героя, то инновационная коммуникативная стратегия чеховского творчества привнесла диалогизированную открытость в соотношение авторского и читательского сознаний»<sup>7</sup>.

Достраивание чеховской пьесы адресатом связано и с эксплуатацией родовой специфики (установка на соавторов при перекодировке драмы Чехова в театральный текст), и со спецификой собственно чеховских пьес. Последнее особенно важно, ведь драма Чехова, как многие уже отмечали, словно и не для театра предназначена. И.Е. Гитович по поводу сценических интерпретаций «Трёх сестёр» заметила: «...ставя сегодня Чехова, режиссёр из многослойного со-

---

<sup>4</sup> *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 648.

<sup>5</sup> *Ищук-Фадеева Н.И.* К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного» // *Драма и театр*. Тверь, 2005. Вып. 5. С. 18.

<sup>6</sup> «...“новые формы” Чехова складываются именно из полемического отношения к традиционному пониманию драматического действия» (Там же. С. 25).

<sup>7</sup> *Тюна В.И.* Коммуникативная стратегия чеховской поэтики // *Чеховские чтения в Оттаве*. Тверь; Оттава, 2005. (в печати).

держания пьесы выбирает всё-таки – сознательно или интуитивно – историю про что-то, что оказывается ближе. Но это неизбежно *одна* из историй, *одна* из интерпретаций. Другие же смыслы, заложенные в систему образующих чеховский текст “высказываний”, остаются нераскрытыми, ибо раскрыть *систему* за те три-четыре часа, что идёт спектакль, невозможно»<sup>8</sup>. Этот вывод может быть спроецирован и на другие «главные» пьесы Чехова. И действительно, театральная практика прошедшего века со всей убедительностью доказала две вещи, которые, на первый взгляд, противоречат друг другу: драмы Чехова на театре ставить нельзя, потому что любая постановка оказывается неполноценной относительно бумажного текста; драмы Чехова много, активно и часто успешно ставятся на театре.

---

<sup>8</sup> *Гитович И.Е.* Пьеса прозаика: Феномен текста // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 14. Ещё более радикально И.Е. Гитович высказалась на конференции в Германии (октябрь 2004 г.): «Кажущаяся неисчепаемость возможностей режиссёрских манипуляций с чеховскими текстами, равно как и попытка переделок пьес – перенесение их фабул в другое время и пространство, что многими считается знаком сохраняющегося внимания именно к Чехову – всё это вызвано на самом деле чрезмерной и провоцирующей неопределённостью текста, а неопределённость текста связана с нагрузками на драматургическое слово, которых оно – по природе своей – выдержать не может, так как в основе остаётся словом прозаическим» (*Гитович И.Е.* Драматургия прозаика, или Гениальные непьесы Чехова // Антон П. Чехов как драматург. Резюме. Badenweiler, 14–18 октября 2004. С. 22). Сравним эти высказывания с тем, что пишет по поводу театрализации вставной пьесы в «Чайке» Е.Д. Толстая: «...Чехов перетончил с пародией. Большой зритель воспринял монолог всерьёз. То, что при чтении про себя не могло не восприниматься как катастрофически “плохой” текст, в театре не было таковым. У Чехова монолог Треплева был плохой прозой и служил фрагментом, образчиком плохой прозы, а в театре он “играл”, “представлял”, символизировал нечто, некую фикцию, неизвестное никому и по сути ещё не существующее “новое искусство”, оценка которого складывалась из целого пьесы. Дырявый плащ на актёре в театре – не обязательно рубище, а жёлтые ботинки Лопухина даже в глазах современного зрителя не обязательно означали порядочность, как хотел Чехов; его не понял даже Станиславский. Чеховская метонимичность приходила в столкновение с какими-то главными театральными принципами <...> ...драма сообщила выморочным экзерсисам Кости Треплева таинственную жизнеспособность: текст воспринимался как новый, странный, амбивалентный – но не плохой: Мейерхольд-Треплев не мог написать плохо! <...> ...“новое искусство” в пьесе оказывается пронизанным той же самой амбивалентностью, что определяет её общее настроение: оно кажется свежим, плоским, молодым, комически бездарным, создающим волшебную атмосферу, завистливым, полным внутренней серьёзности, детским, бескрылым...» (*Толстая Е.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М., 2002. С. 276–277).

Такое противоречье продиктовано как очевидной сложностью перекодировки чеховского драматического текста в текст театральный и желанием постановщика сложность эту преодолеть, так и не менее очевидной простотой, порождающей иллюзию лёгкого пути при перекодировке Чехова с бумаги на сцену. Принято считать, что камнем преткновения при такой перекодировке оказывается, прежде всего, ремарка, воплощающая, как и положено ремарке в драме, авторскую позицию, но воплощающая таким образом, что при внимательном взгляде авторская позиция не только не раскрывается, а, пожалуй, даже скрывается – скрывается от читателя и уж тем более от зрителя. Авторская позиция, представленная в эпически-лирических чеховских ремарках, заставляет по-иному работать и довольно частые в пьесах Чехова ремарки чисто драматургические – указывающие на жест, интонацию, мизансцену. В результате и текст оказывается куда более многомерен, чем в драматургии дочеховской.

Но не только ремарки, не только паратекст, куда наряду с ремарками входят номинации персонажей перед репликами, список действующих лиц, заголовочный комплекс, указывают на смысловую многомерность пьес Чехова. В подобном ключе могут быть рассмотрены и реплики персонажей, ведь в них подчас важно не *что* произносится, а *как* произносится. Тем более что Чехов далеко не всегда снабжает реплики соответствующими интонационными ремарками, а когда снабжает, то эти ремарки зачастую ещё более запутывают интерпретатора.

Т.е. именно система основного текста и паратекста указывает на многозначность чеховских персонажей, на очень разные возможности интерпретации при перекодировке драматического текста в театральный. Но всё это потенциально заложено в бумажном тексте: у Чехова «само слово таит безграничную игру смысловых оттенков как залог читательской и зрительской интерпретации»<sup>9</sup>. Итак, *драма* Чехова, как любая драма, нуждается в постановке на театре, но как драма *Чехова* – сопротивляется постановке. В попытке понять механизм этого явления мы будем исходить из того, что драмы Чехова, являющиеся началом посткреативистской парадигмы в драматургии, потенциально содержат в себе бесконечное количество разных сценических интерпретаций. То есть тот, кто будет перекодировать бумажный текст Чехова в акционный театральный, обречён на создание нового варианта чеховской пьесы – варианта, лишь имплицитно представленного в

---

<sup>9</sup> Кузичева А.П. Что же главное в прозе и драме Чехова // Творчество А.П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние). Таганрог, 2000. С. 44.

бумажном тексте. Таким образом, драма Чехова – инвариант, способный бесконечно порождать акционные варианты, что обусловлено и родовой природой чеховского текста, и его посткреативистской, модернистской закреплённостью, интенционально направленной на со-творчество адресата. Следовательно, среди прочего нас будет интересовать проблема акционализации чеховского драматургического текста, его театрализации как процесса вариантопорождающего.

Исследователи, занимающиеся изучением проблемы театрализации драмы, пришли к выводам о том, что при перекодировке драматического текста в текст театральный неизбежно происходит процесс метатекстуализации<sup>10</sup> или вторичной интерпретации<sup>11</sup>. Из этого следует, что авторский «бумажный» текст при акционализации становится полиавторским. Но вместе с тем очевидно и то, что смыслы, реализованные в акционных вариантах, заложены уже в варианте бумажном как инварианте относительно всех театральных интерпретаций. Однако эксплицировать эти смыслы можно лишь при акционном исполнении, т.е. при подключении адресатов-соавторов.

Другое дело, что единичный акционный текст будет лишь одним из вариантов бумажного инварианта, т.е. воплотит только незначительную часть смыслов, спрятанных в инвариантном тексте; но воплотит то, что спрятано, эксплицирует имплицитное. В результате бытие чеховской пьесы можно представить следующим образом: есть бумажный инвариант с безграничным смысловым потенциалом, способным раскрыться только в варианте сценическом, или, шире, в любом другом варианте, порождённом в процессе рецепции инварианта (например, включение текста Чехова в свой текст «новым автором»).

---

<sup>10</sup> «По отношению к ДТ <драматическому тексту. – Ю.Д.> (*материнскому*) ТТ <театральный текст. – Ю.Д.> вступает как метатекст, как элемент в системе интерпретации текста, как декодер семиотических фрагментов текста-объекта <...>. В ТТ реализуются интенциональные послышки комментатора-режиссёра, обладающие иногда отличными от ДТ векторами смысла <...> ...текст, дополненный другим автором, открывает новые параметры сознания, представляет собственные интерпретации модели смыслов» (*Ходус В.П.* Корреляция драматургического и театрального текста: А.П. Чехов – К.С. Станиславский // Речь. Речевая деятельность. Текст. Таганрог, 2000. С. 164).

<sup>11</sup> «Вторичная интерпретация драматургического текста – это связь пьесы с опытом интерпретатора (режиссёра, переводчика), определяющая новый текст (спектакль, перевод), созданный на основе пьесы. Это переопредмечивание смыслов пьесы в новой форме». (*Сафронов А.А.* Смыслообразование в драматургическом тексте и его вторичных интерпретациях. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2003. С. 4).



Т.е. чеховская пьеса устроена так, что смыслы, заложенные в ней, оживают при рецептивном осмыслении, воплощённом художественными средствами, при любой художественной (в том числе – сценической) интерпретации. Но поскольку каждая такая интерпретация эксплицирует только часть скрытых смыслов инварианта, значит, для хотя бы относительной полноты картины необходимо соотнесение как можно большего количества рецептивных вариантов пьесы Чехова, ведь только совокупность инварианта и максимального числа вариантов позволит говорить о произведении как таковом, произведении как системе текстов-вариантов, его воплощающих, транслирующих и эксплицирующих смыслы, имплицитно присутствующие в инварианте. Почему это происходит именно с драмой Чехова? Потому что она остаётся драмой по родовой принадлежности, но воплощает авторскую точку зрения так, как в драме до Чехова (по крайней мере, в России) принято не было, т.е. родовая память и направленность на соавторство адресата вступают в отношения парадоксально конфликтной корреляции. Родовые признаки (от особой графической организации печатного драматургического текста до предназначения к постановке на сцене) сохраняются в полной мере, но статус литературного произведения относительно предшествующей традиции в корне меняется: произведение только теперь мыслится как коммуникативное событие, благодаря тому, что статус адресата повышается, и поэтому каждое восприятие является вариацией первичного бумажного текста. Чехова в этой связи можно признать родоначальником вариативности в данном смысле, ведь его драматургия в полной мере сохраняет театральное предназначение, как и положено данному роду литературы: «...драматургический текст предназначен и рассчитан для вторичной интерпретации, а все другие тексты – нет»<sup>12</sup>. В этой связи очевидно, что бумажный текст пьесы станет своего рода инвариантом к тексту театральному.

Но художественная рецепция драматургии Чехова не ограничивается театральными постановками – наряду со сценическими вариантами имеет смысл учитывать киноварианты, варианты музыкальные, наконец, варианты сугубо литературные. И во всех случаях реципиент, художественно осмысливающий чеховскую драму, не просто выступает в роли репродуктора неких «идей автора», а становится сотворцом Чехова, создавая чеховско-свой вариант чеховского инварианта. Конечно, любой адресат-соавтор реализует свой вариант в диалоге не только с автором инварианта, но и в диалогах с другими адре-

---

<sup>12</sup> Там же. С. 7.

сатами-соавторами, создавшими свои варианты чеховских пьес. Однако нас будет интересовать не текстовая совокупность вариантов, а такие особенности инварианта, которые способны такую текстовую совокупность породить.

Мы попытаемся рассмотреть те элементы чеховской драматургии, благодаря которым пьесы Чехова, сохраняя в полной мере родовые признаки, оказываются всё же столь необычными в плане рецептивного вариантообразования. К таким элементам мы отнесли персонажа, ситуацию «один на сцене», ремарку и финал. Все эти элементы присущи любой драме, но у Чехова каждый из них представлен весьма необычно – необычно прежде всего с точки зрения потенциального вариантопорождения при театрализации. Однако мы не будем ограничивать себя только акционным вариантообразованием, а проследим некоторые особенности чеховской драматургии в вариантах собственно литературных – посмотрим, что даёт для экспликации скрытых смыслов драматургического инварианта вариативная перекодировка его средствами иных родов литературы – эпики и лирики.

# 1. ПЕРСОНАЖ

Как только речь заходит о персонажах хрестоматийной литературы, русской классики, почти неизбежно даже у искушённого читателя срабатывают определённые стереотипы – либо готовые, заложенные ещё, вероятно, общеобразовательной школой, ассоциации, точно направленные на того или иного литературного персонажа (как то: Онегин – лишний человек, Акакий Акакиевич – маленький человек, Базаров – нигилист); либо стереотипы, обусловленные клишированным подходом к литературному герою – неосознанным желанием отыскать в хрестоматийном персонаже некий «стержень», некую доминанту. Такая доминанта не будет одинаковой во все времена и у всех читателей (в отличие от навязанных школьных клише), её характеристики вполне могут меняться на иные вплоть до противоположных: сравним, к примеру, Трофимова – будущего революционера, и Трофимова – фарсового неудачника. Более того, практика поиска такой доминанты (а по сути – того, что на поверхности, того, что во многом упрощает персонаж) видится, на первый взгляд, довольно порочной, ведь подчинение читателя стереотипному «стержню» может уничтожить неисчерпаемую глубину и многогранность литературного персонажа. Другое дело, что от персонажной доминанты «проницательный читатель» способен идти вглубь характера героя, уточнять доминанту, корректировать её, наконец – сопротивляться ей, постигая многогранность персонажа. В данном разделе мы попробуем следовать именно такой логике – в осмыслении некоторых имплицитно представленных граней персонажа чеховской драмы идти от выработанной критикой, наукой, театральной практикой доминанты этого персонажа, очевидной, казалось бы, в инварианте – пьесе Чехова; но идти, учитывая то, что персонаж в драме Чехова построен предельно многопланово: потенциальная театрализация даже на уровне характеристики персонажа позволяет говорить о великом множестве способов воплотить этот образ акционно, о громадном спектре возможностей для актёра, способного к сотворчеству, способного быть адресатом-соавтором, на что чеховский текст и нацелен в силу принадлежности к посткреативизму; т.е. такого актёра, который оказывается в состоянии создать свой вариант инвариантного персонажа. Проще говоря, персонаж Чехова на бумаге, отчётливо имея характерологическую доминанту, скрывает за ней (а во многом – и в ней) большое количество самых разных характеристик, которые вполне могут быть реализованы при перекодировке драматического текста в текст теат-

ральный, и значит, персонаж драматургии Чехова потенциально вариативен, а система персонажей чеховской драмы – элемент вариантующий и вариантопорождающий.

Исходя из этого, рассмотрим вариативный потенциал такого элемента, как персонаж, на трёх примерах, каждый из которых довольно самобытен, но и весьма репрезентативен в плане осмысления своеобразия художественного мира Чехова-драматурга. Это Маша Шамраева из «Чайки» и Солёный и Вершинин из «Трёх сестёр». Начнём с Маши. В качестве характерологического «стержня» этого персонажа можно с уверенностью выделить *пьянство*. Даже очень разные интерпретации эту характеристику берут за основу образа – сравним прекрасных Маш Евгении Добровольской в МХТ и Любви Павличенко в фильме М. Тереховой. Первая – типичная начинающая алко-голичка с непредсказуемыми сменами настроения; вторая – пьёт как бы нехотя, «по имиджу» (подобно тому, как носит траур по своей жизни). Т.е. эти очень разные Маши и пьют очень по-разному. Но пьют! И это то, что бросается в глаза зрителю, то, на чём зритель строит своё понимание персонажа, то, что сохраняет зритель после спектакля в памяти: «Эта, которая пила...» Разумеется, пьёт в драмах Чехова не только Маша Шамраева. Отличающиеся друг от друга по социальному статусу, возрасту, способностям герои активно или не очень, на сцене или вне её употребляют спиртные напитки: пьют мужчины (пьяный отец Лопахина, бывший сына палкой), дворяне (Сорин пьёт херес; Любовь Андреевна упрекает Гаева, что тот много пьёт, и вспоминает, что также много пил её муж, он, по её словам, даже умер от шампанского), слуги (Яша в финале «Вишнёвого сада» выпивает всё шампанское), военные (Вершинин, Солёный, Тузенбах), купцы (от Лопахина после торгов пахнет коньячком), нищие («слегка пьяный» прохожий в «Вишнёвом саду»), актеры («внесценический» Суздальский в воспоминаниях Шамраева), пьянствуют даже двое из трех чеховских докторов (Астров и Чебутыкин)<sup>13</sup>. Выпивают и женщины: Соня и Елена Андреевна пьют брудершафт, Маша в «Трёх сёстрах» говорит, что выпьет винца, Аркадина пьёт и курит... Однако именно Машу Шамраеву следует признать самым пьющим персонажем

---

<sup>13</sup> Т.Г. Ивлева пишет, что Астрова и Чебутыкина объединяет «и поиск *in vino*, если не истины, то, по крайней мере, забвения» (Ивлева Т.Г. Доктор в драматургии А.П. Чехова // Драма и театр. Тверь, 2001. Вып. II. С. 68). Можно обозначить пьянство докторов и как саморазрушение, тем более, что «мотив смерти, а отнюдь не ожидаемого исцеления, оказывается <...> тесно связан с образом доктора» (Там же. С. 67).

«главных» пьес Чехова. Уже на этом основании можно говорить о том, что внешняя характерологическая доминанта образа Маши прочно связана именно с мотивом питания. Исходя из такой доминанты попытаемся увидеть вариативный потенциал образа Маши в «Чайке».

Исследователи успешно находили и иные грани образа Маши. Так, З.С. Паперный сделал акцент на трагизме: «В образе Маши, второстепенном, но в чём-то и особенно важном (она как бы уравнивает полярных героев – приземлённого учителя и мечтателя Треплева)» общая тупиковость выражена «с какой-то первостепенной значительностью. Характерная особенность: каждое из четырех действий “Чайки” открывается словами о её трагедии»<sup>14</sup>; «микромONOлоги Маши – своего рода печальные увертюры, настраивающие пьесу на определённую эмоциональную волну <...> ...герой появляется как будто вместе со своей трагедией»<sup>15</sup>. Кроме того, «почти у каждого героя не только своя драма, трагедия, но и свой творческий сюжет, который он предполагает или предлагает реализовать»<sup>16</sup>. Для понимания образа Маши это особенно важно, ибо её «сюжет» фиксируется беллетристом Тригориним.

А.П. Скафтымов увидел в Маше *тоску* и *печаль*: «Маша Шамраева из действия в действие каким-то новым шагом надеется преодолеть своё тоскующее состояние <...>, но исправления нет, безрадостное состояние только отягощается, и ровные дни постоянной печали для неё не имеют конца»<sup>17</sup>. Но будем помнить и мысль учёного о том, что в пьесах Чехова «страдают все (кроме очень немногих, жестких людей)»<sup>18</sup>. И, конечно, причину этого (и в плане идиосюжета каждого, и в плане *страдания*) можно усмотреть в словах Дорна в одной из ранних редакций «Чайки», не включенных в окончательный текст: «Вот потому-то что всякий по-своему прав, все и страдают»<sup>19</sup> (С. 13; 263).

На *страдание* Маши обращает внимание, исходя из начального диалога Маши и Медведенко, Э.С. Афанасьев: «Едва ли драматургу

---

<sup>14</sup> Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 130.

<sup>15</sup> Там же. С. 131.

<sup>16</sup> Там же. С. 154.

<sup>17</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 431.

<sup>18</sup> Там же. С. 414.

<sup>19</sup> Тексты Чехова цит. по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. Все ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках; сочинения обозначаются буквой «С», письма – буквой «П».

интересно знать, кто из этих персонажей несчастнее, ему важен внутренний “жест” каждого из них, подтекст их диалога: кто из нас больший страдалец? Попробуй, читатель, разберись в этой проблеме, если каждый из персонажей пьесы считает себя сугубым страдальцем, в чём охотно исповедуется. Страдание – это способ самоутверждения чеховского персонажа, потому что оно внушает ему сознание внутренней своей значительности – хотя бы в собственных глазах. Однако в глазах окружающих страдания мало что стоят, не находят понимания»<sup>20</sup>.

Причину страдания Маши и похожих на неё героев в других пьесах Чехова стремится выявить Л.А. Мартынова: «...горечь жизни рождается у персонажа не от будничного состояния жизни, а от того, как он живёт, чем наполняет свои дни», такие персонажи «не только не мечтают, но и не задумываются о будущем. Они однообразно живут в настоящем, превращая его в неинтересное прошлое»<sup>21</sup>. На искренности героев «Чайки» настаивает и В.Б. Катаев: «Каждый из персонажей – носителей своей правды, своей претензии к жизни – абсолютно искренен»<sup>22</sup>.

Противоположной точки зрения придерживается С.А. Мартынова. Рассматривая героев «Чайки» через призму их речевого поведения, исследовательница по поводу образа Маши замечает: «...риторические итоговые фразы помогают Маше (всегда одетой в чёрное) скорее играть трагическую героиню, чем действительно и всерьёз осмысливать свою жизнь»<sup>23</sup>. Ещё более категорична О.А. Палехова, называющая реплику Маши о трауре по её жизни «примитивным враньем»<sup>24</sup>.

Как видим, исследователи стараются смотреть вглубь персонажа, а внешнее – пьянство героини – обходят вниманием. Но образ Маши не может быть понят только как трагический, страдальческий, не может он быть исчерпан и только игровым моментом; образ активно сопротивляется однозначным толкованиям, равно как сопротивля-

<sup>20</sup> *Афанасьев Э.С.* «Я – чайка... не то. Я – актриса». О жанровой специфике пьесы А.П. Чехова «Чайка» // *Русская словесность.* 2000. № 3. С. 44–45.

<sup>21</sup> *Мартынова Л.А.* Проблема Прекрасного в художественном мире А.П. Чехова-драматурга. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. С. 14, 15.

<sup>22</sup> *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 199.

<sup>23</sup> *Мартынова С.А.* Афоризмы, сентенция, цитата в речевом поведении персонажа комедии А.П. Чехова «Чайка» // *Истоки, традиция, контекст в литературе.* Владимир, 1992. С. 84.

<sup>24</sup> *Палехова О.А.* Версия «Чайки». Попытка сцены // *Полиогнозис.* 1999. № 3. С. 111.

ется и вся пьеса, «населённая» сложными характерами: «В чеховской пьесе складывается уникальная ситуация: в мир трагедии, наполненный различными знаками судьбы, помещается герой с принципиально иным типом поведения, свойственным комедии, в результате чего и рождается столь оксюморонный жанр, как комедия рока»<sup>25</sup>. И действительно, жанровая «необычность» «Чайки»<sup>26</sup> во многом определяется «странностью» персонажей, ведь «Чехов по-новому строит и характеры героев, не преследуя цели чётко поделить их на типы: так называемых положительных и отрицательных героев в “Чайке” нет»<sup>27</sup>. Кроме того, «большое значение имеет у Чехова ориентация героя в мире, насколько его представления о жизни соответствуют ей. Момент их несовпадения не только драматичен, но и комичен»<sup>28</sup>. Такое «несовпадение» характерно и для образа Маши, что порождает её «странность» – «носит траур по своей жизни, где не реализована любовь к Константину»<sup>29</sup>, и, казалось бы в противоположность этому, – *нюхает табак и пьёт водку*. Уже эти характеристики в их соотношении, следуя исследовательской традиции, можно оценивать как тяготеющие к символу, ведь «рисую в “Чайке” общечеловеческие проблемы, поднимая бытийные вопросы, Чехов делал художественный символ важнейшим средством философизации драмы»<sup>30</sup>.

Такое тяготение к символике, на первый взгляд, легко обнаруживается при обращении к цвету одежды Маши. «Введённый в пьесу чёрный цвет, – пишет Г.И. Тamarли, – раскрывает судьбу Маши, женщины-неудачницы <...> суть её характера, угрюмость и озлобленность, доминанту настроения, тоску и уныние, и одновременно формулирует мотив плача и тему смерти»<sup>31</sup>. Как видим, исследова-

<sup>25</sup> *Фадеева Н.И.* «Чайка» А.П. Чехова как комедия рока // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000. С. 133.

<sup>26</sup> Б.Я. Зуяне приходит у выводу, что «Чайка» – «комедия иронического сожаления, в ней выражено скептическое отношение к печали о непоправимом, где непоправимое – это события, на ход которых повлиять невозможно» (Зуяне Б.Я. К.С. Станиславский и А.П. Чехов в работе над «Чайкой»: К проблеме психологии творчества. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997. С. 15).

<sup>27</sup> *Романенко С.М.* Авторская позиция как структурообразующий элемент комедии А.П. Чехова «Чайка» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1999. Часть II. С. 27.

<sup>28</sup> *Собенников А.С.* «Чайка» А.П. Чехова и «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (К типологии сюжета) // Чеховские чтения в Ялте. М., 1997. С. 56.

<sup>29</sup> *Фадеева Н.И.* «Чайка» А.П. Чехова как комедия рока. С. 133.

<sup>30</sup> *Собенников А.С.* Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 160.

<sup>31</sup> *Tamarли Г.Л.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д, 1993. С. 64.

тельская мысль в очередной раз пытается найти «стержень», но чеховский драматический персонаж не может быть исчерпан однозначной характеристикой<sup>32</sup>. Другие исследователи и в цвете одежды Маши находят иные значения: «...возникает образ молодости, которая носит “траур по своей жизни”. Образ этот характерен для рубежа XIX–XX вв. Он составляет сущность всей декадентской литературы. И, скорее всего, Треплев и Маша читают Надсона и символистов»<sup>33</sup>; «Чёрный цвет одежды Маши Шамраевой – “оскаруальдовский” пурпур, виньетка её гармонии: её неудовлетворенность жизнью – удовольствием, объяснение своей ирреальности, безнадежности, замкнутости на двух рюмочках. Маша – пародирующий двойник Треплева: он стреляет в чайку, Маша выходит замуж за Медведенко. Во всем чёрном <...>. Медведенко – это ещё один двойник Треплева, отголосок его пьесы-монолога, его тень»<sup>34</sup>. Однако и эти трактовки диссонируют с нюханьем табака и склонностью к рюмке.

А между тем современная Чехову критика обратила внимание именно на характеристики, связанные с табаком и спиртным: «Вызывали нарекания и некоторые резкие детали в характеристике персонажей – и в этом ряду прежде всего нюхающая табак Маша: “Маша <...> молода, но нюхает табак, как инвалид солдат, и пьёт водку, как сапожник” (“Петербургский листок”, 1896, 19 октября, № 289), “С какой стати молодая девушка нюхает табак и пьёт водку?” (“Петербургская газета”, 1896, 19 октября, № 289)»<sup>35</sup>. Как видим, критикам «вторая сторона» Маши показалась нонсенсом. Между тем, если следовать подходу чисто биографическому, «пороки» Маши могут быть прочитаны как жизненное наблюдение. Т.И. Щепкина-Куперник при первом чтении «Чайки» определила, что «привычка Маши нюхать та-

---

<sup>32</sup> Попутно заметим, что в чёрное одета ещё одна чеховская Маша – в «Трёх сёстрах». Видимо, в этой связи стоит задуматься об особой памяти этого имени для автора. Для любителей биографического подхода: уж не Мария ли Павловна вспоминалась Чехову в чёрном цвете? Но тогда только трагедией чеховские Маши не исчерпаются при всем желании.

<sup>33</sup> Рубцова А. Предметность в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Молодые исследователи Чехова IV. М., 2001. С. 287.

<sup>34</sup> Палехова О.А. Указ. соч. С. 119.

<sup>35</sup> Примечания (С. 13; 375). Интересно, кроме того, что к женскому пьянству в «Чайке» не остался равнодушен и цензор. Так, Потапенко в письме от 23 августа 1896 г. писал Чехову о характере своей правки пьесы, чтобы удовлетворить требования цензуры, и между прочим отметил: «Слова “Она курит, пьёт, открыто живет с этим беллетристом” заменены: “Она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом”» (С. 13; 363). Это об Аркадиной.



бак и “пропускать рюмочку”» списана «с нашей общей знакомой, молодой девушки, у которой была эта привычка»<sup>36</sup>. Имелась в виду певица и режиссёр Московской частной русской оперы, подруга Л.С. Мизиновой Варвара Аполлоновна Эберле. Но и фиксацией жизненного наблюдения образ Маши не исчерпывается. Из реального прототипа вырастает драматургический персонаж, на первый взгляд, странный и нелогичный, если уж суммировать точки зрения критиков и исследователей на него.

Но ведь странность и нелогичность вполне можно принять за доминанту персонажа. А это те характеристики, которые и способны породить широкий спектр вариативных возможностей в сценических интерпретациях. Единственное, чего не должны делать сценические интерпретации, это рушить авторскую концепцию образа, которая в чеховской драме, как и в драме вообще, формируется по нескольким составляющим: персонаж говорит о себе; другие говорят о нём; то, что о герое можно узнать из паратекста. Именно это и должно стать способом выяснения авторской точки зрения, ведь особенность чеховских пьес в том, что для них характерно «с одной стороны – отсутствие конкретной позиции автора, а с другой – постоянное ощущение нисходящей от него одухотворенности»<sup>37</sup>, т.е. ощущение при восприятии пьесы «голоса автора». Механизм выявления авторской позиции в чеховской драме обозначила на примере иронии Т.Г. Ивлева: «Авторская ирония над персонажами выражается не только в <...> множественности точек зрения (своей и чужой), в их столкновении друг с другом, но и в особой авторской позиции в драме. Здесь автор не просто присутствует в паратексте, как и в любой драме. Он является носителем совершенно определённой точки зрения – “со стороны”, даже “с высоты птичьего полета”»<sup>38</sup>. Выявить авторский взгляд на тот или иной персонаж можно по совокупности обозначенных составляющих, что мы и попытаемся сделать на примере образа Маши Шамраевой, дабы определить степень вариативности характеристики драматического образа и ответить на вопрос, есть ли предел вариантопорождению на уровне системы персонажей в драме Чехова?

---

<sup>36</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 248.

<sup>37</sup> Давтян Л.А. О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 125.

<sup>38</sup> Ивлева Т.Г. Доктор в драматургии А.П. Чехова. С. 70–71.

«Чайка» начинается с диалога Маши и Медведенко, где Маша декларирует свою «концепцию» жизни. На вопрос учителя «Отчего вы всегда ходите в чёрном?» Маша отвечает: «Это траур по моей жизни. Я несчастна» (С. 13; 5). Маша первой из персонажей делает по ходу пьесы то, что отметил применительно к героям «Чайки» З.С. Паперный: «Герои <...> предлагают друг другу разные сюжеты, в которых выражено их понимание жизни, их точка зрения, их “концепция”»<sup>39</sup>. Чуть позже Маша развивает эту «концепцию», но развивает как бы не до конца: «По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем... Впрочем, вам не понять этого...» (С. 13; 6). Маша не досказывает здесь и сейчас, чтобы досказать потом другим: Дорну, Аркадиной, Тригорину. Мотивировки выбора объекта для исповедей будут различны, но всюду Маша будет добавлять новые чёрточки к своей «концепции», во многом зависящие от личности слушателя. Перед Медведенко Маша душу открывать не будет, а вот перед Дорном...

Завершается первое действие диалогом Маши и доктора: «Маша. (*Волнуясь.*) Я не люблю своего отца... но к вам лежит моё сердце. Почему-то всей душой чувствую, что вы мне близки... Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу её... Не могу дольше... <...> Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! (*Кладет ему голову на грудь, тихо.*) Я люблю Константина» (С. 13; 20). Как видим, сколь скрытна была Маша с Медведенко, столь искренна она в разговоре с Дорном.

Второе действие тоже открывается сценой с участием Маши<sup>40</sup>. Теперь Маша излагает свою «концепцию» в диалоге с Аркадиной: «А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить. (*Садится.*) Конечно, это всё пустяки. Надо встряхнуться, сбросить с себя всё это» (С. 13; 21). А затем Маша раскрывает, как кажется на первый взгляд, причину своего состояния: «...(*сдерживая восторг*). Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта» (С. 13; 23). Это о Треплеве. И здесь Маша, как кажется, искренна, здесь она не играет.

---

<sup>39</sup> Паперный З.С. Указ. соч. С. 154.

<sup>40</sup> Напомним наблюдение З.С. Паперного о том, что все действия «Чайки» открываются Машей.

Наиболее же развернута «концепция» Маши в начале третьего действия; на этот раз в диалоге с Тригориным. Маша с самого начала подчёркивает: «Всё это я рассказываю вам, как писателю. Можете воспользоваться». И далее: «Я вам по совести: если бы он ранил себя серьёзно, то я не стала бы жить ни одной минуты. А всё же я храбрая. Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву <...>. Любить безнадежно, целые годы всё ждать чего-то... А как выйду замуж, будет уже не до любви, новые заботы заглушат всё старое. И всё-таки, знаете ли, перемена». И тут же Маша впервые сама начинает говорить о своей склонности к вину: «Не повторить ли нам? <...> Ну, вот! *(Наливает по рюмке.)* Вы не смотрите на меня так. Женщины пьют чаще, чем вы думаете. Меньшинство пьёт открыто, как я, а большинство тайно. Да. И всё водку или коньяк. *(Чокается.)*». И далее: «Мой учитель не очень-то умён, но добрый человек и бедняк, и меня сильно любит. Его жалко. И его мать старушку жалко. Ну-с, позвольте пожелать вам всего хорошего. Не поминайте лихом. *(Крепко пожимает руку.)* Очень вам благодарна за ваше доброе расположение. Пришлите же мне ваши книжки, непременно с автографом. Только не пишите “многоуважаемой”, а просто так: “Марье, родства не помнящей, неизвестно для чего живущей на этом свете”. Прощайте! *(Уходит.)*» (С. 13; 33–34). «Концепция» в сравнении с предыдущими диалогами с участием Маши углубляется и несколько трансформируется, тем более что цель Маши в этом диалоге не противоречит цели Тригорина, ищущего материал для своих произведений.

А вот в начале четвёртого действия всё снова возвращается на круги своя. Хотя и прошло два года, Маша вновь такая, как была в начале действия первого. Её слушатели – Медведенко, а затем Треплев (молчащий всю сцену) и Полина Андреевна. Причем, это уже не монолог, а короткие реплики. Вот что теперь говорит Маша своему мужу в ответ на его напоминание о ребенке: «Пустяки. Его Матрёна покормит». И далее: «Скучный ты стал. Прежде, бывало, хоть пофилософствуешь, а теперь всё ребенок, домой, ребенок, домой, – и больше от тебя ничего не услышишь». Маша злится на мать, рассердившую Треплева, а затем, оставшись с Полиной Андреевной один на один, излагает свою «концепцию»: «Всё глупости. Безнадежная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и всё чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо её вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда – все забуду... с корнем из сердца вырву <...> (де-

лает бесшумно два-три тура вальса). Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семёну перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки всё это» (С. 13; 45–47).

Итак, в собственных высказываниях Маша – страдальца, безнадежно влюблённая в Треплева, влачащая жалкое существование с нелюбимым мужем и мечтающая о прекрасном будущем. Как видим, даже на уровне речевых самохарактеристик образ Маши не поддаётся однозначной интерпретации, способствует вариантопорождению даже, можно сказать, провоцирует вариантопорождение, толкает адресата на создание своей собственной Маши Шамраевой. Есть и ещё одна грань концепции героини: Э.А. Полоцкая убедительно доказала, что образ Маши несёт в своей речи отчётливые следы речевых приёмов самого Чехова – если в письмах «важной для него темы Чехову приходилось коснуться впрямую, он спешил скрыть её серьезность <...> словом: “пустяки”. На подобном снижении <...> построены многие монологи драматических героев Чехова»; и для Маши «“пустяки” стало, видимо, её привычным словом – как щит, ограждающий от отчаяния <...>. Кроме молчания и слова “пустяки” в её запасе “спасительных” средств – и такие, как нюхание табака, рюмка водки»<sup>41</sup>. Трагизм не просто редуцируется бытовыми способами: табаком, вином, игрой в лото – образ Маши получает здесь и иные смыслы, способствующие многоплановости персонажа.

Вслед за А. Рубцовой посмотрим на потенциальную зрительскую рецепцию эпизода игры в лото при его акционализации: «Выкрикивание цифр выполняет ту же смысловую функцию, какую в другой традиции выполнял бы бой часов, отсчитывающих последние минуты жизни героя, звон поминального колокола, биение сердца, готового остановиться, стук молотка на аукционе, где выставлены на продажу благополучие, известность и успех, удары гонга, останавливающие игру и возвещающие о победе в состязании. Все это знаки, звуковые символы судьбы человека. Правда, важно именно то, что происходит смена знака, снижение смысла, возникает нелепость, абсурдность происходящего. Всё как в кошмаре. <...> Важен, должно быть, и сам факт выкрикивания цифр в лото. <...> Важен расчёт на зрительское восприятие. Игра в лото с её монотонным, резким звучанием предполагает внутреннюю сосредоточенность и нарастающее нервное напряжение. Зрители, которые когда-либо (особенно в детстве, в пору наиболее ярких впечатлений) играли в лото, через ассоциативный ряд воспримут весь комплекс воздействий, которые связаны с

---

<sup>41</sup> Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М., 2001. С. 87.

этой мизансценой, конечно, в том случае, если актрисе, исполняющей роль Маши, удастся правильно расставить акценты, т.е. выделить интонационно звуковой рисунок сцены. У зрителей, не искушенных в данной игре, также должно рождаться внутреннее напряжение, раздражение, возникающее из-за резкого, монотонного голоса актрисы. Это напряжение, которое разрешается выстрелом в конце IV действия, само по себе необходимо для подготовки публики к финалу пьесы»<sup>42</sup>. Таким образом, очевидно, что роль Маши в пьесе как бы получает совершенно новую грань, прежде нигде и никак не актуализированную: её трагический облик в самооценке, словно редуцированный бытовыми подробностями, вдруг воплощается в её функции вестника смерти (как тут не вспомнить чёрный цвет одежды Маши в тривиальной интерпретации), но в облике лотошного крупье. И этот эпизод ещё раз акцентирует странность и нелогичность чеховского персонажа.

С.М. Романенко отмечает, что, в частности, «взгляд Аркадиной на себя не совпадает со взглядом на неё окружающих. <...> Так же ведут себя и другие герои. Они видят и слышат только себя, и все наивно уверены, что каждый из них поистине прав»<sup>43</sup>. В связи с этим имеет смысл посмотреть на Машу с точек зрения других героев «Чайки». Это, прежде всего, её собеседники, всегда меряющие Машу по себе. Медведенко в первом действии: «Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. Мне живётся гораздо тяжелее, чем вам». И далее: «Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть верст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны. Это понятно. Я без средств, семья у меня большая... Какая охота идти за человека, которому самому есть нечего?» (С. 13; 5–6). Треплев оценивает Машу, как кажется, однозначно: «Несносное создание» (С. 13; 18); в глаза Маше Треплев говорит: «Оставьте! Не ходите за мной!» (С. 13; 19). Дорн чувствует расположение к Маше. Вот финал действия первого: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! (*Нежно.*) Но что же я могу сделать, дитя моё? Что? Что?» (С. 13; 20). Редкий случай в пьесах Чехова – герои, кажется, услышали друг друга, что ещё раз позволяет говорить об особых отношениях Маши и Дорна. О.А. Палехова, интерпретируя финальную сцену первого действия, отмечает, что для Дорна, вышвыривающего машину табакерку, «табак лишь повод, чтобы выплеснуть свою эмоцию, переживание –

<sup>42</sup> Рубцова А. Указ. соч. С. 284.

<sup>43</sup> Романенко С. М. Указ. соч. С. 30, 31.

он всё ещё в оцепенении от треплевской пьесы. <...> Маша по ходу жеста ловит его настроение, цепляется за него – ей хочется попасть в контекст его состояния, выговорить своё наболевшее, очиститься от него»<sup>44</sup>. В действии втором Дорн высказывается о Маше довольно цинично, в противовес Сорину, который Маше сочувствует: «Дорн. Пойдёт и перед завтраком две рюмочки пропустит. Сорин. Личного счастья нет у бедняжки. Дорн. Пустое, ваше превосходительство. Сорин. Вы рассуждаете, как сытый человек» (С. 13; 24). Аркадина просит Дорна сравнить себя и Машу на предмет «кто из нас моложе» и, получив удовлетворяющий её ответ доктора, поясняет Маше: «А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живёте...» (С. 13; 21). Тригорин рассматривает Машу как возможного прототипа<sup>45</sup>: «...(записывая в книжку). Нюхает табак и пьёт водку... Всегда в чёрном. Её любит учитель...» (С. 13; 28). Обратим внимание, что именно Тригорин, исходя из «жанровых особенностей» записной книжки писателя, контактирует несоотносимые, казалось бы, характеристики, словно заранее предвосхищая создание странного, нелогичного образа – модели странной и нелогичной Маши Шамраевой. В результате можно говорить о близости точки зрения Тригорина к пониманию Маши автором «Чайки», как персонажа, парадоксально сочетающего высокий трагизм и низменные физиологические потребности. И, наконец, мать Маши просит Треплева быть поласковее с Машей и говорит: «Она славненькая», а затем, после ухода Треплева: «Жалко мне тебя, Машенька» (С. 13; 47).

---

<sup>44</sup> Палехова О.А. Указ. соч. С. 116.

<sup>45</sup> Такое отношение в принципе невозможно со стороны другого писателя «Чайки», художника «новой формации» Треплева. И не только из-за личной неприязни к Маше – М.А. Шейкина пишет: «Если в Тригорине основным настроением была усталость, инерция, то в Треплевле прорывалось творческое нетерпение» (Шейкина М.А. «Чайка» А.П. Чехова: Автор и его герои (проблема литературного творчества). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 9). А.А. Ивин, сопоставляя Тригорина и Треплева, полагает, что «Тригорина постепенно засасывает обывательская среда, он утрачивает нравственную память, духовность. Искания Треплева включены в эсхатологический контекст, проходят под знаком апокалипсиса» (Ивин А.А. Сюжетостроение драматургии А.П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 1999. С. 11–12).

Итак, Медведенко Машу любит и понимает, что её недостойн, Сорин и Полина Андреевна жалеют, Треплев не переносит<sup>46</sup>, Тригорин интересуется, Аркадина осуждает, Дорн и сочувствует, и осуждает. Герои по-разному относятся к Маше. Но оценки каждого не меняются. Только Дорн высказывает, казалось бы, противоположные суждения. Однако никто не понимает Машу так, как она того бы хотела – как трагическую героиню, как страдальицу. Так уж построен диалог в «Чайке», что герои не понимают друг друга<sup>47</sup>. Маша, между тем, дифференцированно подходит к своим собеседникам: с Медведенко и Полиной Андреевной не желает быть открытой, а с Дорном и Тригориним, хотя и по разным причинам, но, кажется, искренна<sup>48</sup>. Несмотря на такое различное отношение Маши к собеседникам, никто из них не осуждает Машину склонность к вину; сама себя она не осуждает тоже. И получается, что мотив питания, определённый нами как доминанта образа Маши, уже не кажется особенно важным. Видимо, не случайно исследователи в поисках доминанты сосредотачивались на иных характеристиках. Критика же, современная Чехову, обратила внимание на мотив питания только по трём репликам: реплике Маши в диалоге с Тригориним о женском пьянстве, реплике самого Тригорина «в записную книжку» и реплике Дорна в диалоге с Сориным. Но характеристика персонажа не исчерпывается только речевыми элементами.

Есть ещё один уровень создания образа в драме – ремарки. Л.П. Вагановой отмечено, что ремарки у Чехова в отличие от предшествующей драматической традиции «характеризовали его <персонажа. – Ю.Д.> внутреннее состояние и выстраивали психологическую линию поведения»<sup>49</sup>. Т.Г. Ивлева убедительно доказала, что «в драма-

---

<sup>46</sup> При этом интересно, что у Треплева и Маши есть одно принципиальное сходство: они оба «старыми и уставшими от жизни ощущают себя» (*Мартынова Л.А.* Указ. соч. С. 8).

<sup>47</sup> Н.А. Кожевникова отметила: «Своеобразие “Чайки” Чехова во многом обусловлено тем, что ближние связи между репликами героев ослаблены, а дальние усилены» (*Кожевникова Н.А.* Диалог в «Чайке» Чехова // *Драма и театр.* Тверь, 2001. Вып. II. С. 56).

<sup>48</sup> Согласимся с С.А. Мартьяновой в том, что «на одном полюсе “Чайки” – возвышенно-поэтическая речь персонажей, а на другом – неопределённость, будничность высказывания, а то и молчание <...>. В силу особенностей мироощущения Чехова <...> его персонажи обречены на колебания между характером и бесхарактерностью» (*Мартьянова С. А.* Указ. соч. С. 86).

<sup>49</sup> *Ваганова Л.П.* «Уходит; походка виноватая» (К вопросу о чеховской ремарке) // *Творчество А.П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние).* Таганрог, 2000. С. 198.

тургии Чехова ремарка, традиционно выполняющая “вспомогательную” функцию, приобретает самостоятельную художественную значимость. Она не только становится полноправным способом раскрытия характера, не только создает эмоциональную атмосферу, “настроение” пьесы, но в сложном взаимодействии с диалогом продуцирует её смысл»<sup>50</sup>. По сути дела, большинство ремарок, связанных с Машей, указывают на один жест: в разговорах с Медведенко, Дорном, Полиной Андреевной Маша «нюхает табак» (С. 13; 6, 19, 46). Наиболее значимым мотив табакерки оказывается в диалоге с Дорном. Доктор «(берет у неё табакерку и швыряет в кусты)», резюмируя: «Это гадко!» (С. 13; 19). Заметим, что Дорн выступает и противником пьянства. Вот что он говорит Сорину: «Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Пётр Николаевич, а Пётр Николаевич плюс ещё кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу – он» (С. 13; 23). Однако это – реплика в никуда. По наблюдению Т.Г. Ивлевой «в пьесе присутствуют лишь две попытки доктора воздействовать на ход событий: во-первых, он выбрасывает в кусты Машину табакерку <...> ...во-вторых, пытается объяснить Треплеву опасность писательского труда без цели»<sup>51</sup>. Роль табакерки для понимания образа Маши подробно рассмотрена А. Рубцовой: «Табакерка представляет собой атрибут Маши. Это её предмет-компаньон (также как записная книжка Тригорина, трость и кресло Сорина). Мизансценой с табакеркой I действие начинается и заканчивается. <...> Снова табакерка появляется в самом начале IV действия <...>. Таким образом, предмет организует композицию и ритм действия. Кроме того, используя манипуляции с табакеркой и последующие паузы, актёры получают возможность выразить всю сложную гамму чувств, принадлежащих внутреннему, скрытому плану пьесы. <...> Дорн, на протяжении всей пьесы проявляющий ироничное отношение к вредным привычкам обитателей усадьбы, вдруг по-отцовски гневно расправляется с табакеркой Маши. Только этот жест может доказать нам, что не зря Маша “всей душой чувствует”, что Дорн близок ей. <...> Таким образом, в системе чеховской драмы вещь и следующий за ней сценический жест соответствуют поступку героя в драме действия и представляют собой доминанту драматического движения пьесы, так как в этих эпизодах скрытые во внутреннем плане пьесы смыслы находят свою реализа-

<sup>50</sup> Ивлева Т.Г. Особенности функционирования чеховской ремарки // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 134–135.

<sup>51</sup> Ивлева Т.Г. Доктор в драматургии А.П. Чехова. С. 69.



цию во внешнем сценическом действии»<sup>52</sup>. Т.е. табакерка в паратексте (в авторской концепции) – важнейшая деталь характеристики Маши.

Вообще же отношение Дорна к Маше, заявленное и в его репликах, и в паратексте, во многом, как кажется, обусловлено отголосками более ранней (вероятно, первой) редакции финальной сцены действия первого. Вот рассказ об этой редакции Вл.И. Немировича-Данченко: «...первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быть развит, или от него отказаться совсем. Тем более, если этим заканчивается первый акт. Конец первого акта по самой природе театра должен круто сворачивать положение, которое в дальнейшем будет развиваться <...>. Он <Чехов. – Ю.Д.> со мной согласился. Конец был переделан»<sup>53</sup>. Финальная сцена первого действия, лишившись интриги в духе мелодрамы, тем не менее, осталась ключевой и для всей пьесы, и для раскрытия образа Маши: не только героиня говорит о себе, но отношение к ней высказывают Треплев и Дорн. Образ же Дорна в «Чайке» занимает совершенно особое место: «Дорн способен верно определять суть происходящего. Не помогая другим напрямую, он только даёт им ориентир, но ни Треплев, ни Медведенко, ни Маша его не слышат <...>. Этот персонаж воплощает исключительно важную для автора идею. Он понимает заблуждения других персонажей: они хотят изменить жизнь, тогда как надо изменить своё собственное отношение к жизни. У этих людей (Аркадиной, Сорина, Тригорина, Маши, Медведенко) очень велик разрыв между внутренней и внешней жизнью, причем последняя преобладает»<sup>54</sup>. Дорн как никто другой помогает обнажить определённые грани характера Маши. Такая противоречивость обусловлена характером и функцией доктора Дорна в «Чайке»: «И умный, проживший “разнообразную” жизнь бонвиан, и равнодушный к жалобам пациента врач, и сытый философ, и тонкий ценитель нового. В нем уживаются трезвость медика и вкус эстета, утомленность уездного Дон Жуана и солидность духовного пастыря <...> ...и он, на свой лад, позволяет понять закономерности происходящего. Но иллюстрирует, проясняет он их не своими сентенциями <...>, а своей вовлечённостью

---

<sup>52</sup> Рубцова А. Указ. соч. С. 281.

<sup>53</sup> Немирович-Данченко Вл.И. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 293.

<sup>54</sup> Зуяне Б.Я. Указ. соч. С. 16.

стью, наравне с остальными, в общий круговорот слагающихся в повседневности драм и злосчастий»<sup>55</sup>. Всё это в совокупности позволяет говорить о том, что образ Маши раскрывается прежде всего с помощью образа Дорна, причём – по всем трём уровням функционирования персонажа в пьесе.

Обратим внимание на некоторые ремарки: в разговоре с Григориним Маша «наливает по рюмке», а затем «чокается» (С. 13; 33); в разговоре с Полиной Андреевной «делает бесшумно два-три тура вальса» (С. 13; 47); когда входит Треплев «Маша всё время не отрывая от него глаз» (С. 13; 49); наконец, в самом финале входит «Яков с бутылками и Маша» (С. 13; 59). Таким образом, из паратекста можно увидеть следующее: Маша нюхает табак, пьёт, влюблена в Треплева и склонна к романтической мечтательности (бесшумные туры вальса).

Какова же тогда доминанта образа Маши, если отмеченный нами мотив питья при внимательном взгляде оказался всего лишь одним из мотивов, характеризующих этот персонаж? Вероятно, доминанта и заключается в её отсутствии, которое подчёркивает многозначность чеховского образа, невозможность его однозначной интерпретации, способность к порождению бесчисленного множества вариантов при сценической интерпретации: так, даже в письмах Чехова важной чертой являлось «чередование высоких мотивов с “низкими” – бытовыми трудностями»<sup>56</sup>. Но при художественной рецепции каждая грань несет свою важную функцию. Применительно к образу Маши Шамраевой оказываются важны и заявленные среди прочих мотивы питья и нюханья табака. Благодаря этим мотивом можно, в частности, говорить о натуралистических тенденциях в драматургии Чехова, что в сочетании с уже не раз описанными символистскими тенденциями<sup>57</sup> и рождает одну из черт оригинального творческого метода Чехова-драматурга, ведь «уже современники стали в тупик перед двойственностью средств выразительности, коими пользовался художник. Сочетание реальной, бытовой, натуралистической детали и её символически-возвышенного наполнения создавало основную сложность при постановке пьес на сценических подмостках. Малейший “крен” в сторону быта или излишней символизации разрывал ху-

---

<sup>55</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 192–193.

<sup>56</sup> Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. С. 71.

<sup>57</sup> Из работ о «Чайке», посвященных этой проблеме, см.: Куликова Е.Г. «Куропатки» и «соловьи»: драматическая форма у Чехова и Метерлинка // Молодые исследователи Чехова III. М., 1998.

дожественную ткань, уродовал лиризм, изящество и глубокую философичность чеховских произведений»<sup>58</sup>.

Если же во главу угла поставить натурализм, то обозначенная самой Машей, другими персонажами, ремарками, наконец, критиками склонность её к питию может быть рассмотрена как физиологическая деталь, детерминирующая поведение Маши с биологических позиций. Тогда вся её трагедия обусловлена физиологически – тяжелым недугом алкогольной зависимости. Понимаемое в сугубо реалистическом ключе пьянство чеховских персонажей рассматривается обычно как *способ* ухода от реальности или *следствие* неудавшейся жизни; однако если подходить к чеховским образам с позиций натурализма, то пьянство может быть расценено как *причина* и ухода от реальности, и неудавшейся жизни (достаточно вспомнить Чебутыкина). Разумеется, физиология может определять и поведение других персонажей «Чайки» – скажем, старость Сорина или сексуальная озабоченность Аркадиной. Но такое понимание неизбежно сужает образ. Так, одна из причин расхождения Чехова и Станиславского была связана как раз «с обилием “натуралистических” деталей, которыми Станиславский буквально “нашпиговал” чеховские спектакли. Но <...> проблема была не в количественном накоплении этих деталей, а в качественном их наполнении смыслом, ибо Чехов <...> вкладывал в это иное содержание, нежели режиссёр»<sup>59</sup>. Ещё А.П. Скафтымов отметил, что «бытовая деталь у Чехова приобретает огромную эмоциональную ёмкость. За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом»<sup>60</sup>. То же можно сказать и о натуралистической детали. И специфика чеховского образа как раз в том, что он определяется совокупностью из различных факторов, за счёт чего и формируется многомерность и неоднозначность чеховских героев, а в конечном итоге, пьес Чехова, в которых писатель «по-новому связал символ и сюжет: буквализировав метафору, он тем самым перевел её в иное состояние, срастил с “прозой жизни”. Так возникло то странное сочетание символизма и реальности, которое в начале века многим казалось ложным и неорганичным»<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Сидоренко Л.Н. Пьесы А.П. Чехова 90–900-х годов на сценах Московского художественного театра и Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 21.

<sup>59</sup> Там же. С. 19.

<sup>60</sup> Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 419.

<sup>61</sup> Карасев Л.В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 88.

Однако художественная рецепция образов «Чайки» вряд ли может идти по пути передачи всей совокупности противоречивых характеристик, а чаще всего строится на доминировании одних характеристик при редукции других. Пример тому – интерпретация образа Маши в «Чайке» Б. Акунина, где акцент как раз сделан на физиологии. Вот некоторые ремарки к Маше: «Маша некрасиво и громко кричит басом»<sup>62</sup>; «(Закуривает и говорит, отчетливо выговаривая каждое слово)» (21); «(зло затягивается папирсой <...>. Заходится кашлем, никак не может остановиться, кашель переходит в сдавленное рыдание)» (44); «(стоит спиной к зрителям у окна и курит)» (53). Как видим, в ремарках доминантой образа Маши становится её курение (у Чехова Маша только нюхала табак), причем образ гротескно снижается за счет крика басом и кашля (по причине курения). В репликах же других персонажей Б. Акунина Маша выступает в ипостаси безнадежно влюблённой в Треплева. В Дубле 4 Шамраев объясняет, почему он убил Треплева: «Он презрительно так засмеялся и говорит: “Пошлая девчонка до смерти надоела мне своей постылой любовью”. Да-да, Машенька, именно так он сказал! Представьте себе, господу, муку отца, услышавшего такое!» (60). Казалось бы, получается по-чеховски «странный» образ, содержащий в себе и высокое, и низкое. Но Полина Андреевна в том же дубле, сводя воедино любовь Маши к Треплеву и её склонность к питию, подводит под это физиологический знаменатель, тем самым редуцируя принципиальную для Чехова несочетаемость высокого и низкого: «Ведь было у Машеньки с Костей, было! И ребеночек от него! (Медведенко вжимает голову в плечи.) Ладно бы от любви или хоть бы от сладострастия, а то обидным образом, спьяну» (61). В такой интерпретации Акуниным Маша представлена лишь одной своей стороной – сугубо физиологической. Особенность же Чехова в том, что его синтез основан на диссонансе между высоким и низким, но в пределах одного персонажа – это важная черта неповторимой манеры Чехова. Каждая из составляющих образа ощущается как бы автономной, но существует она в системе с другими составляющими. Такой механизм и формирует «странную» Машу, других «странных» героев<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Акунин Б. Чайка. СПб.; М., 2001. С. 21. Далее страницы указываются в тексте.

<sup>63</sup> Отметим ещё одну важную для нашей темы деталь из акунинской пьесы: Дорн у Акунина «наливает в стакан вина и пьёт» (22). Напомним, что в пьесе Чехова доктор Дорн – противник пьянства, но по ранней редакции «Чайки» – отец пьющей Маши. Таким образом, Акунин в какой-то степени эксплицировал натуралистический мотив наследственности. А заодно и исправил ещё одну чеховскую

В отличие от Акунина у Чехова, как мы попытались показать, образ Маши из «Чайки» оказывается куда как более многомерен и, следовательно, предельно вариативен при возможной акционализации, несмотря на то, что в нём при желании отыскивается вполне твёрдая доминанта. Но даже наличие такой доминанты вовсе не является залогом однозначного прочтения. Более того, на основе доминанты можно увидеть варианты персонажа, этой доминанте как противоречащие, так и близкие ей. Именно в совокупности всех такого рода смыслов и рождается чеховский персонаж, а с ним – безграничное поле для порождения сценических вариантов. Другое дело, что на театре персонаж всегда окажется менее многомерен, чем в бумажном тексте, всю полноту бумажного, инвариантного образа даже сверхгениальный актёр передать не сможет. Автор же, создавая драматургический персонаж, провоцирует реципиента на художественное сотворчество, а сам при этом словно устраняется за родовой принадлежностью текста, выступая только организатором события в сознании адресата. Но об этой проблеме мы ещё не раз будем говорить. Пока же продолжим разговор о персонажах Чехова, обратившись к двум действующим лицам «Трёх сестёр».

Образ Солёного из этой пьесы не однажды становился объектом исследовательского внимания. Комментировались прежде всего его характерологические черты, сводимые к негативному началу. Н.Я. Берковский, говоря об «уродстве Солёного», отмечал: «Сама его фамилия – претензия, он хочет быть остроумцем, хотя только одним элементом остроумия он владеет – внезапностью <...>. Грубой внезапностью высказываний и выпадом всё у Солёного начинается и кончается»<sup>64</sup>. З.С. Паперный обращал внимание на поведение персонажа: «Штабс-капитан Солёный ведёт себя в доме Прозоровых безобразно»<sup>65</sup>; Г.А. Шалюгин указывал на его «странность, внутреннюю противоречивость»<sup>66</sup>.

Глубоко образ Солёного рассмотрела Т.М. Родина: «“Странность” Солёного воспринимается нами в пьесе на двух уровнях: на уровне индивидуальной психологии персонажа и на уровне особенно-

---

нелогичность: уж раз Астров и Чебутыкин пьют, то пусть пьёт и третий доктор – Дорн. Дорн, выпив вина, состоялся как чеховский врач; но вот многозначность интерпретаций редуцировалась.

<sup>64</sup> Берковский Н. О русской литературе. Л., 1985. С. 312.

<sup>65</sup> Паперный З.С. Ещё одна странная пьеса (сюжет в «Трёх сёстрах») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов сегодня. М., 1987. С. 53.

<sup>66</sup> Шалюгин Г.А. «Три сестры»: сибирские мотивы // Там же. С. 71.

стей того культурно-исторического подтекста, который лёг в основу этого образа»<sup>67</sup>; «Солёный дан в пьесе как человек, чуждый жизненному обиходу дома Прозоровых»<sup>68</sup>; «Речь Солёного демонстративно груба, споры, которые он затевает, нарочито нелепы и унижительны для тех, кому он их навязывает»<sup>69</sup>; наконец, «Солёный остается вне движения живой культуры. Он в неё не включен ни психологически, ни душевно, у него атрофировано чувство будущего, чувство своей связи с жизнью человека»<sup>70</sup>. Норико Адати продолжила эту мысль: «В драматическом мире “Трёх сестер” Солёный выполняет функцию разрушителя счастья других персонажей»<sup>71</sup>; «Он уверен, что он умнее и лучше, чем кажется другим, но страдает оттого, что потерял самого себя и не может выразить своей личности»<sup>72</sup>. Отметим, что все эти характеристики совпадают с теми оценками, которые дают Солёному другие герои пьесы. Сравним: «Грубый, невоспитанный человек!» (С. 13; 149, Наташа), «шутник» (С. 13; 128, Тузенбах), «характер странный» (С. 13; 150, Тузенбах), «смешной этот Солёный» (С. 13; 151, Тузенбах), «Солёный воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет» (С. 13; 177, Чебутыкин).

И исследователи часто выносят Солёному приговор на основании сопоставления этого героя с другими персонажами пьесы: «Никогда не забывает Солёный о своём намерении быть принципиально неприятным, по всякому поводу имитировать чью-то едкость, будто она его собственная, и предается грошовому демонизму. Солёный, которому выпало жить и действовать среди совсем настоящих людей, сам сводится к одним только мнимым величинам. Великое уродство жизненных отношений лежит в энергии, в решимости, которыми наделён ленивый человек, Солёный. У людей настоящих, у людей истинных нет уверенности, что и как надо делать, а у лжечеловека, у Солёного, она есть»<sup>73</sup>. Похожий вердикт, основанный на сравнении Солёного с другими персонажами, выносит и З.С. Паперный: «Группе героев, которые все время ждут и не могут дождаться, противостоит другая, ко-

---

<sup>67</sup> Родина Т.М. Литературные и общественные предпосылки образа Солёного («Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 23–24.

<sup>68</sup> Там же. С. 24.

<sup>69</sup> Там же. С. 27.

<sup>70</sup> Там же. С. 31.

<sup>71</sup> Норико Адати. Солёный и другие (К вопросу о литературной цитате в «Трёх сёстрах») // Молодые исследователи Чехова. III. М., 1998. С. 180.

<sup>72</sup> Там же. С. 178.

<sup>73</sup> Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 313.

торые, не дожидаясь, стремятся добиться своего. Насколько все не осуществляется в мире Прозоровых, Тузенбаха и Вершинина, – настолько сбывается – жестоко и зловеще – у Солёного <...>. Всё химеричней и несбыточней становится мечта трёх сестер о Москве; и – всё более неотвратно приближается час, когда осуществится кровавая мечта Солёного. Туманному миру обманутых ожиданий противостоит другой, где намерения исполняются»<sup>74</sup>. Противопоставлен Солёный другим персонажам и на уровне такого мотива как запах: «Как правило, персонажи реагируют на посторонние запахи, и только Солёный сообщает о том, что его руки “пахнут трупом”. С первого акта пьесы до последнего эмоционально-смысловое поле образа штабс-капитана строится на столкновении аромата духов с неприятным запахом, с каким именно, становится известно только в финале, это запах трупа <...>. Солёный страшает громко, нагло, постоянно, но никто ничего не предпринимает, чтобы предотвратить беду, каждый занят собой, все много говорят, и никто никого не слушает»<sup>75</sup>. Подобного рода оценки справедливы, но в них актуализируется только одна сторона образа: ведь и те действующие лица, с которыми соотносится Солёный, далеко не так «истинны», как представлялось Берковскому или Паперному<sup>76</sup>. Думается, что семантика этого персонажа всё-таки богаче. И многие учёные обращают внимание на иные грани образа Солёного.

Так, А.Н. Кочетков, говоря о месте Солёного в системе образов, замечает: «На уровне семантики подтекста становится понятной сила зла, заключенного в Солёном и Наталье Ивановне. Эти герои не аутентичны сами себе в том смысле, что они представляют собой ложные подобия тех существей, которые они изображают, маски. Для Солёного это позиция романтического бретёра á la Лермонтов <...>. Именно то, что Солёный и Наталья Ивановна – только маски, делает сложными для героев, незаинтересованных в наличной реальности, распознавание в них зла, почему разрушительная сила зла и обрушива-

---

<sup>74</sup> Паперный З.С. Ещё одна странная пьеса (сюжет в «Трёх сёстрах»). С. 52.

<sup>75</sup> Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 115.

<sup>76</sup> Приведём в качестве примера понимание образов в «Трёх сёстрах» М. Горьким: «Вершинин мечтает о том, как хороша будет жизнь через триста лет, и живёт, не замечая, что около него все разлагается, что на его глазах Солёный от скуки и по глупости готов убить жалкого барона Тузенбаха» (*Горький М. А.П. Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. С. 449–450*). И напомним мысль А.П. Скафтымова о том, что в пьесах Чехова «виноваты не отдельные люди, а всё имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы» (*Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 427*).

ется на них: Солёный убивает “идеального человека” Тузенбаха»<sup>77</sup>. Н.Е. Разумова считает, что в «Трёх сёстрах» «обнажается роль “судьбы” как некоего универсального начала бытия, причем её непосредственными орудиями становятся Наташа, Солёный и т.п.»<sup>78</sup>. Л.А. Мартынова относит Солёного, Чебутыкина, Полину Андреевну, Машу Шамраеву к персонажам, которые «ничего не предпринимают для возрождения своей души, не задумываются о своей духовной жизни: для них не существует проблем самопознания и самореализации. В пьесах Чехова это объективно неплохие люди, но бездуховность, ограниченность делает их малопривлекательными, неинтересными и, порой, бездушными»<sup>79</sup>. С.Ю. Николаева отмечает: «Солёный явно завышает планку, раздвигает границы своеволия и превращается в пошляка. К нему можно отнести сентенцию Вершинина: “Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?”»<sup>80</sup>. Как видим, образ Солёного допускает неоднозначные интерпретации. И в этом плане наиболее интересна концепция В.Б. Катаева, который убедительно доказал предельную многогранность Солёного в контексте остальных персонажей «Трёх сестёр»: «В системе персонажей пьесы он <Солёный. – Ю.Д.> занимает ту же двойную позицию, что и все остальные: быть в страдательной зависимости от жизни, от окружающих и в то же время оказаться виновником чужих страданий, ведь он так же одинок, как и большинство героев пьесы. И так же, как и остальные герои, в ответ на порыв к счастью терпит неудачу, встречает холодный отказ. <...> ...Солёный – лишь заострённое продолжение остальных персонажей, ещё одно воплощение наиболее частой в чеховском мире разновидности утверждения себя. Видеть в нём нечто инородное в кругу персонажей пьесы – слишком простая задача»<sup>81</sup>. Именно такое понимание образа Солёного нам наиболее близко в силу учёта в нём потенциальной многомерности персонажа, невозмож-

---

<sup>77</sup> Кочетков А.Н. Концепция драматической формы и эволюция соотношения «текст – подтекст» в драматургии Чехова (от «Трёх сестер» к «Вишнёвому саду») // Творчество А.П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние). Таганрог, 2000. С. 15-16.

<sup>78</sup> Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Иркутск, 2001. С. 402.

<sup>79</sup> Мартынова Л.А. Указ. соч. С. 7–8.

<sup>80</sup> Николаева С. Ю. А.П. Чехов и древнерусская литература. Тверь, 2001. С. 47.

<sup>81</sup> Катаев В.Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сёстрах» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. С. 126, 127.



ности отнести его строго к полюсу негативного, чем грешат многие исследователи и постановщики.

Доминантой же этого персонажа, если уж пытаться отыскать таковую, становится самосоотнесение Солёного с Лермонтовым. «Ему нужна защитная, поднимающая его форма, которой и становится его подражание Лермонтову. Солёный имитирует Лермонтова на уровне своих возможностей»<sup>82</sup>; «“сходство с Лермонтовым” придает элементарному убийству видимость роковой необходимости, освященной высокой культурной традицией»<sup>83</sup>; «Страстная потребность Солёного походить на Лермонтова является и проявлением его тоски по культуре, способом общения с нею, но общения, протекающего в формах искаженных и ложных, утеравших свой гуманистический смысл, свою содержательность»<sup>84</sup>; «Из биографии Лермонтова мы знаем, что порой он отталкивал окружающих своими неуместными шутками в обществе. А Солёный уловил только эту одну сторону поэта и отождествил себя с ним»<sup>85</sup>; «Солёный строит свое поведение по определенному образцу, литературному, и, следуя ему, совершает убийство на дуэли»<sup>86</sup>, «Солёный – сниженный вариант сильной личности, он считает, что похож на Лермонтова и имеет право “подстрелить как вальдшнепа” соперника в любви»<sup>87</sup>. Однако Солёный, по замечанию В.Б. Катаева, претендуя быть не столько Лермонтовым, сколько лермонтовским персонажем<sup>88</sup>, на самом деле является «образом-цитатой по отношению к тургеневскому бретёру»<sup>89</sup>. Как видим, литературный контекст образа Солёного только Лермонтовым или его героем не ограничивается: «Солёный всё время цитирует образы из литературных произведений, он подчеркивает своё сходство с Лермонтовым и называет своего соперника Тузенбаха Алеко. Он не только произносит слова из пьесы “Горе от ума” и басни “Крестьянин и работник”, но и

---

<sup>82</sup> Родина Т.М. Указ. соч. С. 27.

<sup>83</sup> Там же. С. 28.

<sup>84</sup> Там же. С. 29.

<sup>85</sup> Норико Адати. Указ. соч. С. 180.

<sup>86</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 212.

<sup>87</sup> Николаева С. Ю. Указ. соч. С. 47.

<sup>88</sup> Обратим внимание на оценку самим Чеховым сходства Солёного с Лермонтовым. Драматург в письме разъяснял Тихомирову: «Действительно, Солёный думает, что он похож на Лермонтова; но он, конечно, не похож, смешно даже думать об этом... Гримироваться он должен Лермонтовым. Сходство с Лермонтовым громадное, но по мнению одного лишь Солёного» (Цит. по примечаниям. – С. 13; 442).

<sup>89</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 216.

порой повторяет действия шекспировской леди Макбет»<sup>90</sup>. По мнению Н.Е. Разумовой, «в устах Солёного случайные, по видимости, цитаты обретают угрожающее “судьбоносное” звучание»<sup>91</sup>. Цитация, таким образом, осложняет интерпретацию образа Солёного и при чтении, и при акционализации; цитатность же признаем внешней доминантой этого персонажа.

Трудность сценического воплощения Солёного отметил А.В. Эфрос: «У Чехова Солёный влюблён в Ирину, именно **влюблён** и именно в Ирину, в это молоденькое и самое светлое существо. Не известно ещё, с какой интонацией Солёный говорит о том, что его руки пахнут трупом»<sup>92</sup>. Т.е. сценическая интерпретация этого персонажа может идти по разным направлениям, что ещё раз подтверждает невозможность трактовки образа Солёного только как негативного. На это указывает и позиция самого Чехова: после переработки, начатой в декабре 1900 года, «в роли Солёного добавлены фразы, подчеркивающие его странную манеру “задираться”: в I акте – умозаключение по поводу того, что “два человека сильнее одного не вдвое, а втрое”, затем – предсказание Чебутыкину его судьбы (“Года через два-три вы умрёте от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб”), рассуждение о вокзале, который “если бы был близко, то не был бы далеко”, а также реплика о наливке, настоянной “на тараканах”; во II акте – реплика о ребёнке, которого он “изжарил бы на сковороде и съел бы”, поддразнивание барона (“Цып, цып, цып...”), угроза убить “счастливого соперника”, привычка опрыскивать себя духами <...> ...в III акте добавлен эпизод, в котором он задирает Тузенбаха (“Почему же это барону можно, а мне нельзя?” и т.д.), а в IV акте в его речь добавлены две стихотворные цитаты («Он ахнуть не успел, как на него медведь насел», “А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой”))»<sup>93</sup>. Как видим, удельный вес добавленных моментов весьма значителен и указывает на безусловное усложнение образа Солёного по сравнению с первым вариантом и на внимание Чехова к этому персонажу.

---

<sup>90</sup> Норико Адати. Указ. соч. С. 177.

<sup>91</sup> Разумова Н.Е. Указ. соч. С. 400.

<sup>92</sup> Эфрос А.В. Заметки режиссёра, или Вновь о пьесе Чехова «Три сестры» // Чеховский чтения в Ялте. М., 1997. С. 43,

<sup>93</sup> Приводится по примечаниям (С. 13; 431, 432). Добавим, что образ Солёного дорабатывался и позднее, так, при подготовке VII тома «в роли Солёного введена дополнительная ремарка, отмечающая его привычку прыскаться духами: “Достаёт из кармана флакон с духами и льёт на руки”» (Приводится по примечаниям. – С. 13, 439).

Видимо, не случайно общий вывод почти во всех исследованиях сводится к тому, что образ Солёного – «один из самых загадочных в драматургии Чехова»<sup>94</sup>; что «Солёный в “Трёх сёстрах” Чехова является загадочным и особенным персонажем, он как будто не имеет ничего общего с другими действующими лицами»<sup>95</sup>. В этой связи особое внимание при разгадке образа Солёного уделяется его речи. Так, «недостаток индивидуальности в Солёном Чехов раскрывает и через его речь, в которой господствуют штампы стёртого литературного стиля, гаснут и вымирают чужие слова и фразы»<sup>96</sup>.

Норико Адати предлагает своеобразную типологию реплик Солёного: «Рассмотрев все слова Солёного в “Трёх сёстрах”, можно заметить, что все они либо литературные цитаты, либо пустые, бессмысленные слова, кроме признания в любви Ирине и разговора с Тузенбахом о своей застенчивости. Солёный не имеет своих слов»<sup>97</sup>. Последний тезис не может не вызвать возражений, ибо «свои» слова у Солёного все же есть – как раз те, которые исследовательница называет «пустыми, бессмысленными», а другие учёные – шутками: «...он “шутит” упорно, хотя и немногословно, всякий раз внося в атмосферу “живой жизни”, в её естественные ритмы резкие перебои, угнетая и встревоживая людей непонятностью своих намерений»<sup>98</sup>. Ещё более категоричен Н.Я. Берковский: «Каждый раз одно и то же: Солёный настраивает на эффект остроумия, самого же остроумия не было и нет»<sup>99</sup>. Г.П. Бердников называет шутки Солёного «ужасающими остротами»<sup>100</sup>.

Итак, исследовательская мысль пришла к логичным выводам о том, что Солёный – загадочный образ, который предельно цитатен (прежде всего на уровне моделирования своего поведения и речевых самохарактеристик) и противопоставлен всем прочим героям пьесы как своей загадочностью, так и явно негативной ролью в сюжете пьесы; реплики Солёного – либо угрозы, либо глупые и лишённые смысла шутки. Именно последнее и станет объектом нашего анализа<sup>101</sup>.

<sup>94</sup> Родина Т.М. Указ. соч. С. 21.

<sup>95</sup> Норико Адати. Указ. соч. С. 177.

<sup>96</sup> Родина Т.М. Указ. соч. С. 29.

<sup>97</sup> Норико Адати. Указ. соч. С. 178.

<sup>98</sup> Родина Т.М. Указ. соч. С. 25.

<sup>99</sup> Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 312.

<sup>100</sup> Бердников Г.П. Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. М., 1972. С. 221.

<sup>101</sup> В связи с этим обратим внимание на замечание А.С. Абдуллаевой: «Поскольку информативность многих реплик героев, как правило, минимальна, и фраза

Дело в том, что «шутник» – такая же доминанта этого персонажа, как и «цитирующий»; а в русле нашей проблемы «шутник» – та грань образа Солёного в инварианте, которая не часто эксплицируется в художественных рецептивных вариантах, но вполне имеет право на экспликацию, увеличивая и без того широкий спектр вариативности образа Солёного при театрализации.

Шутки Солёного лишены смысла для тех, кто его слушает, для других персонажей пьесы, и как следствие, для литературоведов. Но так ли это? С.Ю. Николаева пишет, что слова Солёного «о шести пудах – попытка оценить возможности человека в этой жизни», а «шутка» о наливке, настоенной на тараканах, комментируется исследовательницей следующим образом: «Никто не знает настоящей правды, внешне благополучная жизнь внутренне драматична, и не мудрено, что малиновая наливка может быть настоена “на тараканах”»<sup>102</sup>. Как видим, и то, что, казалось бы, не имеет смысла, поддаётся осмысленной интерпретации. Мы тоже попробуем понять смысл одной, на первый взгляд, бессмысленной реплики. Вершинин в первом действии удивляется, что вокзал железной дороги находится в двадцати верстах от города, «и никто не знает, почему это так» (С. 13; 128). Солёный реагирует на этот факт: «А я знаю, почему это так. *Все глядят на него*. Потому что если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко. *Неловкое молчание*» (С. 13; 128). Очевидно, что данная шутка строится на парадоксе. Вообще, Солёный первого действия – парадоксалист, если понимать парадоксы как «формально логические противоречия», которые «возникают тогда, когда два взаимоисключающих (противоречащих) суждения оказы-

---

здесь не стремится к диалогу, оставаясь монологичной по сути, то более значимыми в ряде случаев по сравнению с содержанием реплик становятся их “художественные сцепления”, рождающие эмоционально-дисгармоничный строй пьесы. Формирующаяся столь необычным для традиционной драмы образом диалогическая структура создает как бы второй план, где взаимодействие тематически не связанных между собой реплик образует свой сюжет, переводящий реально-бытовое содержание пьесы на философско-символический уровень <...> ...реплики персонажей как бы автономизируются, они перестают быть характеристичными. С этим связан, как мы полагаем, один из принципов поздней чеховской драматургии, впервые проявляющий себя именно в “Трёх сёстрах”, суть которого – в “размытости” характеров, в некоторой деперсонализации героев» (Абдуллаева А.С. Сценическое действие и эмоционально-эстетическая атмосфера в драме А.П. Чехова («Три сестры» и «Вишнёвый сад»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. С. 5).

<sup>102</sup> Николаева С.Ю. Указ. соч. С. 47.

ваются в равной мере доказуемыми»<sup>103</sup>. Реплики персонажа в первом действии зиждятся на парадоксах, на смешении несовместимого, что и героям пьесы, и её реципиентам кажется глупостью. Сравним: «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше...» (С. 13; 122); к Чебутыкину – «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой» (С. 13; 124); «Если философствует мужчина, то это будет философистика или там софистика; если же философствует женщина или две женщины, то это уже будет потяни меня за палец» (С. 13; 125)<sup>104</sup>.

Однако вернёмся к Солёному первого действия, к его «железнодорожной шутке». По своему содержанию она является претензией на парадоксальное осмысление кажущимся парадоксальным (но при этом вполне реального<sup>105</sup>) факта, и, как сам этот факт, на первый взгляд, лишена всякого смысла. Однако открытия литературы XX века позволяют порою отыскать смысл в том, что кажется очевидной бессмыслицей. Таким ключом к пониманию «железнодорожной шутки» Солёного может стать «железнодорожный» пассаж героя поэмы

---

<sup>103</sup> Философский словарь. М., 1991. С. 332.

<sup>104</sup> Надо сказать, что в дальнейшем Солёный предстаёт в несколько иной ипостаси. Вот лишь некоторые примеры его речи и поведения: «Если бы этот ребёнок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы» (С. 13; 149) (правда, съедает Солёный не ребенка, а «конфетки»); соотносит себя с Лермонтовым, а Тузенбаха называет Алеко; ведёт споры с Чебутыкиным о чехартме и черемше и с Андреем о Московском университете (интересную интерпретацию этих споров даёт С. Ю. Николаева: «Спор Солёного и Чебутыкина “пустошной”, мнимый, он раскрывает не разницу позиций, а общность судеб этих двух героев <...>. На уровне художественной логики, благодаря “рифме ситуаций”, продолжением спора Солёного и Чебутыкина выглядит спор Солёного с Андреем» – *Николаева С. Ю. Указ. соч. С. 132*); признаётся в любви Ирине, грозясь убить счастливого соперника; в конце концов убивает Тузенбаха. Как видим, Солёный по ходу действия перестаёт быть носителем парадокса – он почти не отпускает своих «глупых шуток».

<sup>105</sup> Один из вероятных ответов на вопрос, почему вокзал может быть расположен не в городе, даётся в повести «Моя жизнь», что в некоторой степени редуцирует парадоксальность этого факта: «Вокзал строился в пяти верстах от города. Говорили, что инженеры за то, чтобы дорога подходила к самому городу, просили взятку в пятьдесят тысяч, а городское управление соглашалось только на сорок, разошлись в десяти тысячах и теперь горожане раскаивались, так как приходилось проводить до вокзала шоссе, которое по смете обходилось дороже» (С. 9; 207).

Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»: «Вот мы сейчас едем в Петушки, и почему-то везде остановки, кроме Есино. Почему бы им не остановиться и в Есино? Так вот нет же, пропёрли без остановки. А всё потому, что в Есино нет пассажиров, они все садятся или в Храпунове, или во Фрязева. Да. Идут от самого Есино до самого Храпунова или до самого Фрязева – и там садятся. Потому что всё равно ведь поезд в Есино прочешет без остановки»<sup>106</sup>. Структура данного фрагмента подробно рассмотрена А.В. Щербенком: «В рассуждениях про Есино сразу заметен логический круг. Поезд не останавливается в Есино, потому что там нет пассажиров, которых нет, потому что поезд в Есино не останавливается. По отношению к этой ситуации расписание выступает как трансцендентальный закон, происхождение которого не может быть объяснено имманентно самой реальности поезда и пассажиров»<sup>107</sup>. Таким образом, «закон трансцендентен явлению, поскольку попытка найти причину в нём самом приводит к логическому кругу»<sup>108</sup>. Рассуждения подобного рода, относящиеся к постмодернистской художественной системе, приложимы, как это ни неожиданно, и к «железнодорожной шутке» Солёного: «...если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко». Следовательно, объяснение того, что вокзал далеко от города (факт, с точки зрения горожан лишенный логики), вводится в логический круг: если бы вокзал был близко, то не был бы далеко и т.д.

Конечно, здесь можно отыскать некий аллегорический смысл, в какой-то степени позволяющий постичь и один из смыслов всей пьесы. А.В. Щербенок по поводу есинского фрагмента у Вен. Ерофеева пишет: «...движение поезда представляет собой аллгорию жизни, а не её метафору. Она основывается на внешнем, метонимическом соположении, не несущем никакого субстанционального смысла»<sup>109</sup>. Если приложить процитированное суждение к «Трёх сестрам», то можно представить всю пьесу как аллгорию бытия, где настоящая жизнь проходит не в городе, а в двадцати верстах от него. Этот план очевиден. И вывод закономерен будет соответствовать сентенции Щербенка о поэме Вен. Ерофеева: «Хотя постоянно замыкающееся в

---

<sup>106</sup> Ерофеев В. Москва–Петушки. М., 1990. С. 67.

<sup>107</sup> Щербенок А.В. «Остановки по всем пунктам – кроме Есино» (пути Господни в «Москве–Петушках») // «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. С. 93.

<sup>108</sup> Там же. С. 93.

<sup>109</sup> Там же. С. 94.

порочный круг причин и следствий бытие предполагает существование трансцендентальной инстанции, герой не способен вырваться к ней за пределы созданного автором мира, но и сам автор способен лишь на аллегория, лишенную субстанциональных связей с бытием»<sup>110</sup>. Применительно к «Трём сестрам» достаточно указать на то, что факт отдалённости вокзала от города вербализован Вершининым, который тем самым констатирует свою отдалённость от жизни. А вот Солёному недостаточно констатации, он поднимается, как ему кажется, до уровня интерпретации. И это позволяет приблизиться к пониманию определённых граней персонажа. Попробуем развить такое понимание Солёного в заявленном ключе.

Солёный, строя поведение по определённой модели, как бы предвосхищает житнетворческие концепции XX века, но не может считаться *житнетворцем*, ибо он лишь копиист, не создающий своего. Однако, помимо соотнесения с житнетворчеством, поведение Солёного допускает и иную интерпретацию: насыщая речь «чужими» словами, Солёный подчеркнуто стремится скрыть «своё» и тем самым по модели поведения становится постмодернистом. В эстетике постмодернизма нелогичное должно логизироваться, а логичное лишаться логики. Если смотреть на Солёного как на носителя постмодернистской концепции мира, то оказывается, что в нелогичной логике «железнодорожной шутки» сосредотачивается один из важных смыслов пьесы, где любая логика делогизируется, а любая нелогичность логизируется. Результатом становится круг, из которого в состоянии вырваться только постмодернист Солёный; недаром и уход его из города происходит по другому пути, нежели у всех его сослуживцев; Федотик говорит: «Из нашей батареи только Солёный пойдет на барже, мы же со строевой частью» (С. 13; 173).

Из всех героев только Солёный понимает, что происходит на самом деле, потому и побеждает; все же прочие лишь предаются иллюзиям и показывают на фоне Солёного свою несостоятельность. Таким образом, Солёный не просто злой гений или бездарный копиист: только он в состоянии постмодернистски взглянуть на ситуацию, правильно понять истинную сущность всего происходящего, стать не бессознательным участником трагедии, а её зрителем и даже режиссёром. И если в «Вишнёвом саде» или «Дяде Ване» «то, что могло стать драмой, состоялось как комедия, и это балансирование между драмой и комедией, местами даже фарсом, постоянно ощущается»<sup>111</sup>,

---

<sup>110</sup> Там же. С. 95.

<sup>111</sup> *Фадеева Н.И.* Новаторство драматургии А.П. Чехова. Тверь, 1991. С. 57.

то в «Трёх сёстрах» драматическая ситуация обернулась трагедией, но, благодаря участию Солёного, трагедией на грани фарса. Согласимся, что и сценическая интерпретация этого персонажа вполне может осуществляться по данной модели, создавая вариант Солёного-постмодерниста. Но, конечно же, такой рецептивный вариант отнюдь не единственный и уж тем более не главный.

Наряду с приведенной интерпретацией образа Солёного возможна и другая. Так, ясно, что парадокс о Есино в «Москве–Петушках» содержит весьма широкий спектр смыслов, тогда как отыскать самодостаточный смысл «железнодорожной шутки» Солёного невозможно. Формально парадокс очевиден, но парадокс этого парадокса в том, что при внешней парадоксальной стилистике в него не заложено никакого парадоксального содержания. «Железнодорожная шутка» – пародия на парадокс, претензия на остроумие. В результате и инвариантный образ Солёного может породить иной вариант – это не столько антагонист относительно всех остальных, сколько герой, претендующий на оппозиционность. Солёный и все остальные – два полюса одной системы, одного мира, где все без исключения терпят поражение; проигрывают даже те, кто уверен в своей победе. Таким образом, даже внутренне бессодержательное высказывание формирует важные смыслы пьесы.

Итог предложенных толкований пьесы на основе только одного персонажа, даже одного эпизода с участием этого персонажа – возможность постмодернистского прочтения «Трёх сестер», не только свидетельствующего о том, что драма Чехова – новый этап истории театра, но и указывающего на расширение вариативного спектра «бумажного» инварианта при подключении к нему постчеховских эстетических концепций. Потому что уже в «Чайке» новаторство «затронуло все её слагаемые: от конфликта до первоэлемента драмы – слова»<sup>112</sup>, а в «Трёх сёстрах» вербальный компонент пьесы предварил художественные открытия литературы XX века, когда смысл может быть явлен не в действии, а в его отсутствии, не в содержании реплик, а в их явной бессмысленности. Чехов открыл XX век, но и XX век обогатил наследие Чехова новыми смыслами, увеличил вариативные возможности чеховской драмы. Тем самым мы попытались показать, что и образ Солёного безгранично многозначен; даже одна его «шутка» способна породить в системе с другими репликами такой персонаж, который потенциально содержит в себе множество вариантов, способных эксплицироваться при сценическом воплощении в разно-

---

<sup>112</sup> Там же. С. 29.



образных концепциях героя, лежащих в спектре от полюса «хуже всех» до полюса «лучше всех». «Бумажный» текст не только не противоречит такой широте, а всячески ей способствует, направляет мысль адресата-соавтора на создание своего неповторимого Солёного.

Ещё один образ «Трёх сестёр», на который мы обратили внимание – это образ Вершинина. Спектр толкований этого персонажа простирается от серьёзных, даже трагических, до ироничных, что воплощается в его сценических интерпретациях. В качестве же доминант, на которые чаще всего опираются интерпретаторы, имеет смысл выделить две: тяга к словесным построениям светлого будущего и любовь к Маше. «Раскрутка» этих доминант не обошлась без участия самого Чехова, который указывал Качалову, сыгравшему роль Вершинина во время петербургских гастролей Художественного театра: «Хорошо, очень хорошо. Только козыряете не так, не как полковник. Вы козыряете, как поручик. Надо солиднее это делать, поувереннее...»<sup>113</sup>. Хрестоматийной стала интерпретация образа Вершинина К.С. Станиславским. Вот как отзывалась на эту роль «Петербургская газета» (1901, 19 марта, № 76): «В изображении г. Станиславского полковник Вершинин оказывается единственным свежим, бодрым, полным нравственной мощи, а потому сильным и обольстительным человеком среди остальных “нудных” персонажей <...>. Только бодрая вера неунывающего полковника заставляет примиряться с чеховским изображением провинциальной жизни. Живая струя его радостных мечтаний имеет значение картинного солнечного пятна на пасмурном фоне. Быть может, в художественных бликах Станиславского-Вершинина и кроется причина того, что со сцены “Три сестры” не производят такого гнетущего впечатления, как в чтении, когда уже на предпоследней странице является еле преодолимое желание удавиться от тоски»<sup>114</sup>.

Может быть, от подобного рода интерпретации и берут начало трактовки образа Вершинина как серьезного, сознательно устремлённого в светлое будущее человека: достаточно вспомнить исполнение этой роли В. Гафтом в «Современнике» (старая постановка), С. Любшиным во МХАТе им. Чехова, Е. Копеляном в БДТ... Но образ Вершинина на театре поддается и иным трактовкам. По поводу новой постановки «Современника» В. Гульченко отмечает: «В облике

---

<sup>113</sup> Качалов В.И. <Из воспоминаний> // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 421.

<sup>114</sup> Цит. по примечаниям (С. 13; 458).

и поведении резонёрствующего Вершинина (Сергей Юшкевич) не обнаруживается ничего, что могло бы на самом деле привлечь внимание Маши (Ирина Сенотова) и оторвать её от Кулыгина. В Вершинине мало мужчины, мало в нём личности. Кулыгин (Геннадий Фролов) рядом с ним не то что не проигрывает, он выглядит содержательнее. Ситуация почти что парадоксальная: в этом Вершинине можно заподозрить Кулыгина, а в Кулыгине же как раз наоборот – Вершинина <...>. Лирический дуэт Маша – Вершинин, история их несостоявшейся любви не становится событием спектакля – этим существенно обедняется его содержание»<sup>115</sup>. На наш взгляд, и такого рода сценическая интерпретация не может считаться актёрским и режиссёрским произволом – инвариантный текст не способствует прочтению образа Вершинина только как «сильной» личности, указывая нам всю его вариативную многомерность.

Укажем, что несколькими годами раньше новой постановки «Современника» нечто похожее было сделано в петербургском театре «На Литейном» (постановщик А. Галибин): «Внутренняя опустошённость, присущая многим героям галибинского спектакля, пожалуй, ярче всего проявляется в образе Вершинина, которого актер Е. Меркурьев представляет законченным пошляком, солдафоном, гогочущим над собственными шутками. Пожалуй, в подобном решении ощутима полемика не только с “мхтовскими” канонами, но и с последующими традициями чеховского театра. И в товстоноговских “Трёх сёстрах”, где эту роль исполнял Е. Копелян, и в спектакле А.В. Эфроса в театре на Малой Бронной, где Вершининым был Н. Волков, этот персонаж обладал несомненным обаянием. То был чуть “странный человек” – типичный московский интеллигент, философ и мечтатель, которого армейская форма тяготит не меньше, чем Андрея Прозорова служба в земской управе <...>. Теперь в театре “На Литейном” жизнь перемолола “влюблённого майора”. Его философствования живут как-то отдельно от персонажа; они не соотносятся с его сутью. Реальность лишает их смысла. Режиссёр весьма точно уловил здесь тенденцию к обесцениванию слова, характерную именно для отечественного театра 1990-х годов и связанную прежде всего с неверием ни в какие высокие идеи»<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Гульченко В. «Три сестры». Театр «Современник», Москва // Чеховский вестник. М., 2001. № 8. С. 85.

<sup>116</sup> Воронов А.М. Драматургия А.П. Чехова в петербургском театре 1990-х годов. СПб., 2000. С. 25–26. Добавим, что, в отличие от постановки в «Современнике», в театре «На Литейном» не выигрывает и Кулыгин: «И уж совсем откровенным

Итак, сценические варианты образа Вершинина различны: от серьёзного, философского, почти трагического характера до иронически осмысленного, сниженного, пародийного. Такому обилию вариантов способствует сам чеховский текст, позволяющий актуализировать различные грани, потенциально присутствующие в образе.

По-разному толкуют образ Вершинина и литературоведы. Наиболее устоявшаяся интерпретация этого образа, как и самая традиционная трактовка его на театре, связана с одной из отмеченных нами доминант – носитель авторских оптимистических взглядов на будущее. Подобное прочтение в значительной мере обусловлено позицией самого Чехова. Судя по воспоминаниям о писателе, его футуристическая концепция во многом совпадает с концепцией Вершинина. К.С. Станиславский писал: «Антон Павлович был самым большим оптимистом будущего, какого мне только приходилось видеть. Он бодро, всегда оживленно, с верой рисовал красивое будущее нашей русской жизни»<sup>117</sup>. А.И. Куприн вспоминал слова Чехова: «...– Знаете ли, через триста-четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна» – идея, которую Куприн спроецировал и на творчество Чехова: «Эта мысль о красоте грядущей жизни, так ласково, печально и прекрасно отозвавшаяся во всех его последних произведениях, была и в жизни одной из самых его задушевных, наиболее лелеемых мыслей <...>. Вся сумма его большого и тяжелого житейского опыта, все его огорчения, скорби, радости и разочарования выразились в этой прекрасной, тоскливой, самоотверженной мечте о грядущем, близком, хотя и чужом счастье.

– Как хороша будет жизнь через триста лет!»<sup>118</sup>.

Перед нами почти прямые цитаты «из Вершинина». И не случайно высказывания этого героя были восприняты некоторыми молодыми современниками Чехова как своеобразное руководство к действию: «Волна выступлений в Петербурге и других городах в начале марта 1901 г., их подавление и политические репрессии, совпавшие по времени с гастролями Художественного театра, вызвали у молодой зрительской аудитории обостренный интерес к тому, что говорилось в пьесе о надвигающейся “здоровой и сильной буре”, о маячащей впе-

---

ничтожеством оказывается в этом спектакле Кулыгин в исполнении Е. Иловайского» (Там же. С. 26).

<sup>117</sup> Станиславский К.С. А.П. Чехов в Художественном театре (Воспоминания) // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 401.

<sup>118</sup> Куприн А.И. Памяти Чехова // Там же. С. 509–510.

реди “невообразимо прекрасной жизни” и т.д., придавали этим высказываниям остро злободневный смысл<sup>119</sup>.

Сходные трактовки вершининских умозрительных построений о жизни в будущем характерны и для исследователей пьесы Чехова: «Бытие нынешних людей, по Вершинину, приобретает настоящую цель лишь через духовную связь с будущим, в свете “невообразимо прекрасной, изумительной” жизни, которая наступит когда-нибудь <...>. Нынешнее время всё больше приобретает преходящий, предваряющий характер – в перспективе невообразимо прекрасной жизни будущих поколений»<sup>120</sup>. Как видим, важнейшей чертой чеховского персонажа признается его оптимизм во взглядах на будущее, чем объясняются и однозначные трактовки образа. Так, Л.А. Мартынова пишет, что Вершинин наряду с Тузенбахом, Астровым, сёстрами Прозоровыми, Трофимовым относится к персонажам, «мечта о будущем у которых в соединении с их желанием (как правило, “теоретическим”, неосуществленным) изменить свою жизнь выявляет в них людей неравнодушных, ценящих красоту»<sup>121</sup>. Ещё более прямолинейную концепцию образа Вершинина находим в «Записках из мешка» современной писательницы Нины Горлановой: «Был Сеня. Глубоко о Чехове: “Вершинин – вот ведь не случайная фамилия. Значит, для Чехова его мысли – вершина... о том, что счастье через 200 лет возможно”»<sup>122</sup>. Однако образ Вершинина отнюдь не исчерпывается только позитивной оценкой. Уже современники заметили, что взгляды героя на грядущее провоцируют не только серьёзное, но и ироничное осмысление. Например, в пародии Л.Г. Мунштейна «Три сестры в Москве» Вершинин представлен как карикатура на утописта. Вот несколько его реплик:

Лет через триста, даже двести,  
Я поручиться вам готов, –

---

<sup>119</sup> Приводится по примечаниям (С. 13; 444).

<sup>120</sup> *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 47. При этом Зингерман не идеализирует Вершинина, но, помещая его в систему других чеховских персонажей, явно ему симпатизирует: «Традиционно-“сложные” характеры у Чехова целиком вписываются в существующие общественные отношения. А наши – и Чехова – любимые герои – и Костя Треплев, и Нина Заречная, и дядя Ваня, и три сестры, и Тузенбах, и Вершинин, и Раневская – при всей их деликатной сдержанности и душевной утонченности, в сущности говоря, простые души» (Там же. С. 54).

<sup>121</sup> *Мартынова Л.А.* Указ. соч. С. 14.

<sup>122</sup> *Горланова Н.* Светлая проза. М., 2005. С. 313.

Не будет вовсе паспортов,  
Не будет паспортной системы, –  
Жить по-другому станем всем мы!..

<...>

(восторженно)

Придет пора – всё будет чисто.  
Лет через двести, через триста  
Культура двинется вперед, –  
Мы проведём водопровод!..  
Никто страдать не будет жаждой,  
О, нет, в квартире будет каждой,  
Как слезы, чистая вода!

<...>

(задумчиво)

Лет через двести, через триста  
Не будут мест искать совсем:  
Довольно места будет всем!<sup>123</sup>

Снижающие образ Вершинина детали отмечали и литературоведы. З.С. Паперный исходит из того, что система образов в пьесе «Три сестры» только кажется простой: «Очень часто у Чехова действуют, добиваются своего, оказываются хозяевами положения люди душевно черствые, грубые, тупые. Им противостоят люди внутренне интеллигентные, но во многом беспомощные, непрактичные. И между ними – слабодушные, безвольные, которые все больше нравственно опускаются, смыкаются с “хозяевами положения” <...>. Мы наметили три группы персонажей “Трёх сестёр”. Но распределение это во многом относительно <...>. Развитие сюжета в пьесе “Три сестры” совершается не только в формах, характерных для каждой из намеченных групп персонажей, но в виде неожиданных “вспышек”, которые перечеркивают, хотя и не до конца, указанное деление <...>. “Три сестры” <...> таит в себе много странного, непривычно-нового. Это касается и конфликта, в котором так по-разному участвуют различные группы героев; и контраста бесчисленных “несвершений” – в большом и малом – с делишками тех, кто привык и умеет “вершить”; и парадоксального выпадения героя из колеи ожидаемого, его спора не с другими персонажами, а с его собственной натурой»<sup>124</sup>. Закономерным поэтому оказывается и понимание З.С. Паперным ряда эпизодов, связанных с Вершининым; так, в последнем акте Вершинин *ожидает*

<sup>123</sup> Цит. по: Чудаков А.П. Драматургия Чехова в кривом зеркале пародии // Чеховский сборник. М., 1999. С. 226–228.

<sup>124</sup> Паперный З.С. Ещё одна странная пьеса (сюжет в «Трёх сёстрах»). С. 54–55.

лучшего будущего, и, постоянно смотря на часы, *ожидает* своего ухода: «Замечательно это чисто чеховское соединение двух вершинских “ожиданий”. Герой говорит, что недалеко время, когда жизнь станет совсем ясной, и при этом смотрит на часы, как будто хочет увидеть, сколько до этого времени осталось. Сугубо личный счёт минут незаметно включается в ход истории»<sup>125</sup>.

Взгляды Вершинина на будущее оцениваются как утопия, которой никогда не суждено сбыться. В результате Вершинин попадает в один ряд с Петей Трофимовым и даже с Солёным, поскольку «активно не желает быть “здесь и сейчас”, и это связано с его нежеланием воплощаться до конца в предлагаемую ему жизненную форму (“В Москву!” сестёр и “ресторан Тестова” Андрея функционально равноценны “счастливому будущему людей через 200–300 лет” Вершинина, толстовскому идеалу Тузенбаха, лермонтовскому идеалу Солёного)»<sup>126</sup>. Подвергается сомнению прямое воплощение в пьесе авторского идеала: «Идеал в “Трёх сёстрах” не явлен в своём зримом и конкретном выражении, он как-то неуловим, но и сама возможность его существования в мире чеховской пьесы не отвергается <...>. И в этом парадоксальном поединке надежды, веры и разочарования, в атмосфере его незавершимости и живёт чеховская пьеса, являя размытость, даже разорванность авторского сознания»<sup>127</sup>.

Противоречивость точек зрения на один и тот же персонаж указывает на то, что образ Вершинина в «Трёх сёстрах» не поддается однозначной оценке, тем более что «всё, что предстоит сказать в пьесе Вершинину, заранее снижается иронической характеристикой, данной ему Тузенбахом»<sup>128</sup>: Вершинин со своей утопией оказывается снижен ещё до своего появления на сцене.

В то же время наряду с ипостасью утописта в образе Вершинина не менее существенна и ещё одна грань, воплощенная в прозвище «влюблённый майор» и в сюжетной коллизии «Вершинин – Маша». Определить эту сторону как важную в семантике персонажа позволяет поведение Вершинина в пьесе: будучи уже полковником и человеком, женатым второй раз, Вершинин продолжает нести звание «влюблённого», на сей раз – в Машу.

---

<sup>125</sup> Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. С. 187.

<sup>126</sup> Кочетков А.Н. Указ. соч. С. 13.

<sup>127</sup> Абдуллаева А.С. Указ. соч. С. 7.

<sup>128</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 210.

Соотнесение граней «влюблённого» и «утописта»<sup>129</sup> становится причиной многозначности и сценических толкований образа Вершинина. Актёр обычно акцентирует внимание на какой-либо одной из этих граней, не предусматривая возможного синтеза их.

Наша задача состоит в том, чтобы на основе чеховского текста осмыслить образ Вершинина, учитывая мнения других персонажей о нём, его собственные реплики, паратекст и контекст других произведений Чехова.

Прежде всего обратимся к характеристикам Вершинина, данным другими героями пьесами – Машей и Тузенбахом. Пожалуй, наиболее подробно описывает Вершинина Маша: «Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...» (С. 13; 169). Итак, Вершинин в рецепции Маши переживает несколько этапов: странный – вызывающий жалость – любимый человек. Действительно, вначале Маша видит в Вершинине «земляка» и вспоминает: «Помнишь, Оля, у нас говорили: “влюблённый майор”. Вы были тогда поручиком и в кого-то были влюблены, и вас все дразнили почему-то майором <...>. У вас были только усы... О, как вы постарели! (Сквозь слезы.) Как вы постарели!» (С. 13; 127). И чуть ниже, после одной из реплик Вершинина о светлом будущем: «Александра Игнатьевича называли когда-то влюблённым майором, и он несколько не сердился» (С. 13; 130). Итак, сперва Маша делает акцент на влюбчивости, что в совокупности с нелестным отзывом о внешности Вер-

---

<sup>129</sup> Ср.: в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» Веня характеризует ревизора Семёныча: «А Семёныч, между нами говоря, редчайший бабник и утопист» (Ерофеев В. Москва–Петушки. С. 67). Предельная сложность соотнесения в Семёныче этих смыслов специально рассмотрена И.А. Калининым: «...сексуальное влечение и построение утопического пространства, две сферы человеческого опыта, имеющие, казалось бы, мало общего. Если за эротическим дискурсом традиционно закреплена с трудом поддающаяся артикуляции сфера внутреннего интимного опыта, то утопические построения обычно связываются с идеологическим дискурсом, направленным на овладение социальной реальностью. Тем не менее поэма В. Ерофеева “Москва–Петушки” демонстрирует случай, в котором эти два типа дискурса тесно переплетены» (Калинин И.А. Бабник versus Утопист (эротика и утопия в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки») // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7 / Анализ одного произведения: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. С. 88). Нечто похожее происходит и с образом Вершинина в «Трёх сёстрах», который, как и хронологически следующий за ним ерофеевский Семёныч, синтезирует в себе то, что не должно по логике поддаваться синтезу – любовь и утопию.

шинина («Как вы постарели!») редуцирует возможность трагического прочтения этого образа.

В действии втором Маша реагирует на признание Вершинина в любви тихим смехом: «Маша (*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 всё равно...» (С. 13; 144). «Маша тихо смеется» и после очередной реплики Вершинина о том, что будет «через двести-триста, наконец, тысячу лет» (С. 13; 146).

В третьем действии Маша уже влюблена в Вершинина: «Я люблю, люблю... Люблю этого человека» (С. 13; 168). И, наконец, в действии четвёртом, после ухода Вершинина: «Маша (*сдерживая рыдания*). У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У лукоморья... дуб зеленый... <...> У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (*Пьет воду.*) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Всё равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли» (С. 13; 185). И такая трагикомичность Вершинина в восприятии героиней спровоцирована двумя с трудом соотносимыми для Маши ипостасями этого образа – нелепый утопист и любимый и любящий человек. Существенно, что та эволюция отношения к Вершинину, о которой Маша говорит в действии четвёртом, практически не приводит к возрастанию трагического начала в ущерб комическому: в самые, казалось, бы, патетические для Маши моменты – во время признания в любви она смеется, а после расставания вдруг вспоминает строки из Пушкина. В.Б. Катаев пишет, что роман Маши и Вершинина «соткан из цитат»: цитируются «У лукоморья...» Пушкина, «Гамлет» и «Король Лир», «Анна Каренина»... В результате «любовь Вершинина и Маши, о которой они предпочитают говорить цитатами, настолько индивидуализирована, что о цитатности не думаешь, она кажется результатом самой неповторимой комбинации обстоятельств, какую может изобрести только сама жизнь. И положение каждого из них нелепо, и мир, в котором они существуют, висит на волоске, и до его полного крушения остаётся совсем немного – и вот в этих наименее вероятных условиях всё-таки возникает любовь <...>. Разговоры героев “Трёх сестёр” о будущем, о смысле жизни, о необходимости верить находятся в резком контрасте с нелепостью реального положения спорящих, вступают в разлад с реальным ходом событий»<sup>130</sup>. В

<sup>130</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 217–218.



результате роман Вершинина и Маши может быть представлен в диапазоне от драмы семейного человека, искренне влюбившегося в замужнюю женщину, до ситуации почти водевильной.

Такая поливариативность, заметим, изначально заложена в Вершинине и не исчерпывается только его ролью влюблённого в одну из сестёр, что подмечено и его своеобразным оппонентом, тоже утопистом, Тузенбахом ещё до появления Вершинина на сцене: «Самое большее, лет сорок, сорок пять <...>. По-видимому, славный малый. Неглуп, это – несомненно. Только говорит много. Ирина. Интересный человек? Тузенбах. Да, ничего себе, только жена, теща и две девочки. Притом женат во второй раз. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет. Жена какая-то поумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу. Я бы давно ушел от такой, но он терпит и только жалуется» (С. 13; 122). Как видим, характеристика явно неоднозначная, строящаяся на соотношении того, что Вершинин «славный малый» и «странности» его отношения к семейной жизни.

Надо сказать, что Тузенбах в пьесе высказывает свою утопическую «концепцию» словно в параллель с «концепцией» подполковника. Отличие утопии Вершинина от теории Тузенбаха подробно рассмотрено Н.Е. Разумовой: «Вершинин и Тузенбах исходят из разных представлений о соотношении “большого времени” и человеческой жизни <...>. Для Вершинина отдельная жизнь безусловно подчинена общей <...>. Для Вершинина это жизнь человеческая, но не индивидуальная, а всеобщая. Она прорывает рамки отдельного существования, но всё же мыслится именно антропоцентрически»<sup>131</sup>. Думается, что своеобразный диалог «концепций» Вершинина и Тузенбаха строится по отмеченному З.С. Паперным закону диалога в драмах Чехова вообще: «Чехов отказывается от такого разговора героев, в котором ощущается их тесный, непосредственный контакт, их взаимозависимость. Диалог выступает не как слитный словесный массив, не как спор героев об одном и том же. Скорее, это разговор персонажа с самим собой»<sup>132</sup>. На основании анализа утопии Тузенбаха можно понять его отношение не только к вершининской утопии (барон редуцирует её собственными теориями и вниманием к настоящему), но и к самому Вершинину. Вот лишь некоторые сентенции Тузенбаха: «А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением.

<sup>131</sup> Разумова Н.Е. Указ. соч. С. 398–399.

<sup>132</sup> Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...». С. 191.

Теперь нет пыток, нет казней, нашествий, но вместе с тем сколько страданий!» (С. 13; 129); «Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно подготовиться к ней, нужно работать...» (С. 13; 132); к Ирине: «Вам двадцать лет, мне ещё нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди, длинный, длинный ряд дней, полных моей любви к вам» (С. 13; 135). Итак, Тузенбах, в противовес Вершинину, склонен позитивные моменты искать в настоящем, в работе и любви. Поэтому вершининская утопия на фоне обращения Тузенбаха к ценностям более земным выглядит именно как утопия, что снижает и сам образ её творца.

Если рассматривать образ Вершинина через призму его собственных высказываний, то и в этом случае мы убедимся, что его философские размышления о месте человека в мире могут быть произнесены со сцены и как вполне серьёзные (недаром в них часто видят чуть ли не авторские декларации), и как комические. Ср.: «То, что кажется нам серьёзным, значительным, очень важным, – придет время, – будет забыто или будет казаться неважным. <...> И интересно, мы теперь совсем не можем знать, что, собственно, будет считаться высоким, важным и что жалким, смешным» (С. 13; 128); «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если её нет пока, то он должен предчувствовать её, ждать, мечтать, готовиться к ней» (С. 13; 131); «Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?» (С. 13; 143); «Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через двести-триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для неё живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим её – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье <...>. Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков» (С. 13; 146); «А пройдет ещё немного времени, каких-нибудь двести-триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь тоже будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, все нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжёлым, и очень неудобным, и странным. О, наверное, какая это будет жизнь, какая жизнь!» (С. 13; 163); «Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и безнадёжной, но всё же, надо сознаться, она становится все яснее и легче, и, по-видимому, не далеко время, когда она станет совсем ясной <...> ...человечество

страстно ищет и конечно найдет. Ах, только бы поскорее!» (С. 13; 184). Именно *частотность* в пьесе такого рода построений позволяет рассматривать Вершинина в ироническом ключе, тогда как каждая реплика в отдельности может быть воспринята серьёзно.

Философские реплики Вершинина часто соседствуют с замечаниями бытовыми. Так, рассуждения о специфике русского человека продолжает характеристика жены (С. 13; 143); мечты о прекрасном будущем сочетаются с желанием выпить чаю (С. 13; 145); притчеобразный рассказ о французском министре, заметившем птиц только из тюремного окна, переходит в сообщение о том, что жена опять отравилась (С. 13; 149) и т.д., причём «отклонение» в быт знаменует переход от «утописта» к «влюблённому». Вершинин много говорит о своей семье, и в результате его последняя роль оказывается инверсированной: некогда влюблённый майор переродился в жалующегося нытика: «У меня жена, двое девочек, притом жена дама нездоровая и так далее, и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы...» (С. 13; 132); «Я сегодня не обедал, ничего не ел с утра. У меня дочь больна немножко, а когда болеют мои девочки, то мною овладевает тревога, меня мучает совесть за то, что у них такая мать. О, если бы вы видели её сегодня! Что за ничтожество! Мы начали браниться с семи часов утра, а в девять я хлопнул дверью и ушёл» (С. 13; 143); «Жена моя сейчас вздумала попугать меня, едва не отравилась. Всё обошлось и я отдыхаю теперь... <...> Я дома не могу оставаться, совсем не могу» (С. 13; 156). Но и эти реплики могут быть поняты по меньшей мере двояко: как ирония по отношению к герою, беспрестанно твердящему о лучшем будущем, но не умеющему устроить собственный быт, и как воссоздание трагедии человека, ищущего счастья для всего человечества, но не нашедшего гармонии в своей семейной жизни. И эта неоднозначность воплощена в одной из реплик Вершинина, где утопия обретает конкретные черты, соотносится не с далеким будущим, а с современностью, с проекцией на себя. Признавая своё жизненное поражение и восхищаясь квартирой Прозоровых, Вершинин констатирует: «Я часто думаю: что если бы начать жизнь снова, притом сознательно? Если бы одна жизнь, которая уже прожита, была, как говорится, начерно, другая – начисто! Тогда каждый из нас, я думаю, постарался бы прежде всего не повторять самого себя, по крайней мере создал бы для себя иную обстановку жизни, устроил бы себе такую квартиру с цветами, с массой света...» (С. 13; 132). Таким образом, «концепция» Вершинина сближается с «концепцией» Тузенбаха и обретает трагическое звучание.

Сам Вершинин порою словно осознаёт, что его высказывания могут выглядеть комичными, и поэтому редуцирует серьёзность смехом или репликами типа: «Простите, я опять зафилософствовался» (С. 13; 163). В сцене прощания Вершинин извиняется: «Много, очень уж много я говорил – и за это простите, не поминайте лихом» (С. 13; 184). Однако тем самым он не столько реабилитирует себя, сколько редуцирует свои утопические построения, которые до того могли восприниматься как вполне серьёзные.

Итак, потенциально двойственное прочтение этих реплик и усиление их комичности за счёт частотности приводит к снижению, которое наблюдается и на уровне паратекста: часто речь Вершинина прерывается ремаркой *пауза*. Во время своих рассуждений Вершинин несколько раз *смеётся* (С. 13; 131, 162–163, 164, 184), переводя всё в комическую плоскость, а однажды сразу после очередной возвышенной декларации даже *поёт*: «Любви все возрасты покорны, её порывы благотворны» (С. 13; 163). После тушения пожара Вершинин, хваля солдат, «*Потирает от удовольствия руки*» (С. 13; 161), в сцене прощания с Машей трижды *смотрит на часы* (С. 13; 183–184). Таким образом, исходя из ремарок, можно сделать вывод о редукции серьёзности слов и поступков жестом и, следовательно, о трагикомичности персонажа.

Еще одна снижающая героя характеристика: Вершинин часто повторяет уже им сказанное. Например: «Но ведь вас три сестры. Я помню – три девочки. Лиц уж не помню, но что у вашего отца, полковника Прозорова, были три маленьких девочки, я отлично помню и видел собственными глазами» (С. 13; 126). И почти сразу же: «Я вас не помню собственно, помню только, что вас было три сестры» (С. 13; 127).

В комическом духе могут быть произнесены со сцены его реплики, близкие к романтическим штампам: «Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе <...>. Милые, скромные берёзы, я люблю их больше всех деревьев» (С. 13; 128). Но эти же реплики могут прозвучать и как серьёзные. То же самое можно сказать о признании Вершинина в любви Маше: «Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная женщина!» (С. 13; 143). Сама любовь Маши и Вершинина – одновременно и личная трагедия каждого из героев, и комическая ситуация. Достаточно вспомнить диалоги Маши и Вершинина, при том, что эти же диалоги могут быть

воплощены на сцене и как игра двух влюблённых, которым не нужно слов: «Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Трам-там...

Маша. Тра-ра-ра?

Вершинин. Тра-та-та» (С. 13; 163-164).

«Голос Вершинина: “Трам-там-там!”

Маша (*встает, громко*). Тра-та-та!» (С. 13; 170).

Интересно, что на уровне «музыкальных цитат» в своих репликах Вершинин тоже может быть проинтерпретирован двояко. Так, Н.Ф. Иванова, анализируя пропеваемое Вершининым в действии третьем начало арии Гремина из оперы Чайковского «Евгений Онегин» «Любви все возрасты покорны, её порывы благотворны», приходит к логичному выводу, что «в словах и поступках Вершинина происходит несовпадение этического и эстетического начал, музыкальный образ Гремина помогает Чехову раскрыть несостоятельность его литературного “двойника”. Мы видим внутреннее бессилие, обречённость чеховского героя, иронию автора над первоначальными намерениями Вершинина, в общем-то, субъективно честными и искренними». В результате, «прозвучавшие строки – “Любви все возрасты покорны, её порывы благотворны” получают иное “звучание”, ироническое, “благотворны” ли?»<sup>133</sup>. Добавим к этому крайне убедительную мысль В.Я. Звизняцковского: «...батаре́йный командир подполковник Вершинин *напева́ет* знаменитую арию “бойца с седой головой”, который тоже, в конце концов, “покорился любви” (ничего подобного нет, конечно, в пушкинском первоисточнике текста – всё это придумал либреттист, добрый знакомый Чехова – М.И. Чайковский). А Маша очень точно *подпева́ет* Вершинину, а точнее – *аккомпанирует голосом* (как, видимо, до этого *уже*, и быть может *не раз* – «за сценой» – аккомпанировала ему на рояле)»<sup>134</sup>. Целиком соглашаясь с исследователями, отметим, что этот «музыкальный фрагмент» в совокупности с приведённым выше диалогом поддаётся и интерпретации в трагическом ключе: отношения Маши и Вершинина проецируются на любовь Онегина и Татьяны в финале «Евгения Онегина», на любовь, которая не может быть реализована.

<sup>133</sup> Иванова Н.Ф. Об одном «музыкальном моменте» в пьесе Чехова «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. С. 207.

<sup>134</sup> Звизняцковский В.Я. Если б ты меня слышал, я б с тобой не говорил (Структурирующий прием драматургии Чехова как предугаданный им принцип современной культуры) // Чеховские чтения в Оттаве (в печати).

Итак, собственные реплики героя и сопровождающие эти реплики ремарки позволяют представить Вершинина трагическим персонажем, ищущим счастья для всего человечества и искренне влюблённым в Машу без надежды подарить ей это счастье, но в той же степени – и персонажем комическим: много говорящим, строящим речь на штампах, склонным к не очень уместным жестам.

Однако семантика образа Вершинина не ограничивается в пьесе только тем, что о нём думают другие (Маша, Тузенбах), и тем, что он демонстрирует собственными репликами и поступками. Существенно дополняет эту семантику соотнесение Вершинина с другими действующими лицами пьесы. Так, в ряде случаев он оказывается близок своему антагонисту Кулыгину. В действии втором Вершинин просит чаю: «Мне пить хочется. Я бы выпил чаю» (С. 13; 142), «Чаю хочется. Полжизни за стакан чаю!» (С. 13; 145). В том же действии просит чая и Кулыгин: «Чаю очень хочется» (С. 13; 156). Оба чая не получают и в конце действия уходят вместе. Ещё одна параллель: своеобразным лейтмотивом Кулыгина в его речевых самохарактеристиках является то, что он всем доволен: «Сегодня я весел, в отличном настроении духа» (С. 13; 133); «устал и сегодня чувствую себя счастливым» (С. 13; 134); «Я доволен, я доволен, я доволен!» (С. 13; 165); «Я доволен, я доволен, я доволен» (С. 13; 166); «А мне вот всю мою жизнь везёт, я счастлив» (С. 13; 175); «и я счастлив, что бы там ни было» (С. 13; 185). Подобное ощущение счастья высказывает и Вершинин, находясь у Прозоровых: «Мне у вас так хорошо!..» (С. 13; 134). Между тем очевидно, что оба на самом деле несчастны; оба не только влюблены в одну женщину, но и заявляют об этом открыто; оба болтливы, часто повторяют уже сказанное. Всё это позволяет говорить о близкой семантике этих образов, несмотря на внешний антагонизм, причём не столько Кулыгин поднимается до уровня Вершинина, сколько Вершинин снижается до ничтожности своего соперника. Мы вправе сделать вывод о том, что Маша, когда-то ошибочно увидевшая в Кулыгине умного человека и вышедшая за него замуж, ошибается и в Вершинине, который может быть представлен на сцене не менее ничтожным, чем традиционно представляется Кулыгин.

Неожиданное сходство обнаруживается у Вершинина и с совсем, казалось бы, на него не похожим Солёным. Оба влюблёны, хотя каждый, конечно же, по-своему; оба ищут выход (опять-таки, каждый – свой). Но в одном случае их позиции вдруг странным образом оказываются близки. Вершинин, объясняясь в любви Маше, обращает внимание на её глаза: «Вы великолепная, чудная женщина. Велико-

лепная, чудная! Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз» (С. 13; 143). Спустя некоторое время Солёный объясняется в любви Ирине и тоже говорит о глазах почти в тех же выражениях, что и Вершинин: «Роскошные, чудные глаза, каких я не видел ни у одной женщины...» (С. 13; 154). И не важно уже, что один принят, а другой отвержен, что один устраняется сам, а другой устраняет конкурента – оба оказываются искренне и безнадежно влюблены; оба, в конечном итоге, покидают город<sup>135</sup>. Сходство любви Солёного и Вершинина позволяет говорить о снижении Вершинина и в характеристике «влюблённый». При этом сопоставление с Кулыгиным и Солёным не отменяет прочтения Вершинина как влюблённого утописта.

Восприятие образа Вершинина ещё более усложняется в контексте остального чеховского творчества. Так, фраза «Полжизни за стакан чаю!» (С. 13; 145) отсылает не только к «Королю Лиру», но и к героине повести Чехова «Три года», воинствующей феминистке Рассудиной: «– Полцарства за стакан чаю! – проговорила она глухим голосом, закрывая рот муфтой, чтобы не простудиться» (С. 9; 42). Такое сравнение не может быть в пользу Вершинина, ибо Рассудина – персонаж, как кажется, вполне однозначный: это сатира на эмансипированную женщину. Вершинин, таким образом, вновь оказывается снижен. Однако и это сопоставление поддаётся иному толкованию: Вершинин может быть понят в трагическом ключе, если судьбу Рассудиной интерпретировать как *трагедию* эмансипированной женщины.

Вершинин неоднозначно воспринимается и в кругу персонажей других чеховских пьес. Ирина показывает Вершинину рамочку для портрета, которую ей подарил брат. «Вершинин (*глядя на рамочку и не зная что сказать*). Да... вещь...» (С. 13; 130). Вершинин снижен и ремаркой, и контекстом: дело в том, что при характеристике материальных предметов эта фраза в пьесах Чехова произносилась ещё дважды, причём оба раза персонажами, тяготеющими к полюсу комического – Шамраевым в «Чайке» и Гаевым в «Вишнёвом саде». Ср.: разговор в «Чайке» во время игры в лото «Аркадина. Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (*Снимает с груди брошь и бросает на стол.*) Шамраев. Да, это вещь...» (С. 13; 53). В «Вишнёвом саде» Гаев начинает свое знаменитое обращение к шкафу

---

<sup>135</sup> Интересно, что в постановке «Трёх сестёр» Киевским театром им. И. Франко (режиссёр Андрей Жолдак) именно Солёный и Вершинин говорили на русском языке, тогда как все остальные персонажи – на украинском (см. об этом: *Сухих И.* «Три сестры» (Театр им. И. Франко, Киев) // Чеховский вестник. М., 1999. № 5. С. 67).

так: «Да... Это вещь...» (С. 13; 206). Тождественны и ситуация (осмотр вещи – броши, рамочки, шкафа), и произносимая по этому случаю фраза; Вершинин попадает в один ряд с персонажами отнюдь не героическими, неуместно болтливыми (еще одна параллель!) Шамраевым и Гаевым.

Попутно позволим себе предложить ещё один возможный способ расширения вариативности образа Вершинина – это обращение к его прототипической основе. Э. Орлов в своем исследовании аргументировал некогда высказанное Е.М. Сахаровой<sup>136</sup> предположение о том, что возможным прототипом Вершинина является его полный тезка Александр Игнатьевич Иваненко. Так, у персонажа и прототипа, по мнению Э. Орлова, есть ряд сходных черт: «Драма Вершинина и Иваненко отчасти и в том, что они сами понимают, что говорят много, длинно, о вещах никому не интересных или общеизвестных, но поделаться ничем с собой не могут», «Иваненко и Вершинин не руководствуются ничем», обоим не везет с женщинами и пр.<sup>137</sup> В результате Э. Орлов делает принципиальный вывод относительно семантики образа Вершинина и его возможной сценической интерпретации: «Нужно отметить, что в театральной традиции Вершинин – благородный, импозантный, уверенный, влюблённый, призывающий к труду. Но если всмотреться в этот персонаж сквозь призму судьбы и характера “великомученика” А.И. Иваненко, перед нами предстает совершенно особый художественный образ»<sup>138</sup>. Как мы уже знаем, именно в таком негероическом ракурсе Вершинин был представлен в последней постановке «Современника» и в театре «На Литейном». Снижается образ Вершинина и благодаря тому, что его прототип Иваненко является также прототипом совсем уж комичного Епиходова в «Вишнёвом саде». А.С. Лазарев-Грузинский писал: «У Чехова я познакомился с Александром Игнатьевичем Иваненко, молодым музыкантом, которого переписка Чехова рисует очень простодушным человеком и с которого Чехов будто бы писал Епиходова <...> ...что касается до житейских несчастий, то Иваненко действительно не везло»<sup>139</sup>. О том,

---

<sup>136</sup> См.: Сахарова Е.М. «Мои симпатии к Вам и Вашей семье вечны...» // Чеховиана: Чехов и его окружение. М., 1996.

<sup>137</sup> См.: Орлов Э. «Александр Игнатьевич со Старой Басманной» (К вопросу о прототипах А.И. Вершинина в пьесе «Три сестры» А.П. Чехова) // Молодые исследователи Чехова. IV. М., 2001. С. 293 и далее.

<sup>138</sup> Там же. С. 300.

<sup>139</sup> Лазарев-Грузинский А.С. А.П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 100.



что для характера Епиходова были взяты некоторые черты Иваненко, вспоминал и М.П. Чехов<sup>140</sup>. Возможно, что Иваненко стал прототипом и для Телегина («Дядя Ваня»)<sup>141</sup>. В этой связи Вершинин, имеющий общего прототипа с Епиходовым и Телегиным, может быть понят как неудачник, много и глупо рассуждающий, как утопист без всякой надежды на реализацию утопии, как влюблённый без всякого шанса на успех. Разумеется, такое прочтение возможно и, как мы пытались показать, обусловлено текстом пьесы и контекстом творчества Чехова. Однако нельзя забывать и традиционную, идущую от Станиславского интерпретацию этой роли: благородный офицер, с оптимизмом смотрящий в будущее и искренне влюблённый в Машу. И такое прочтение тоже вполне обосновано текстом пьесы «Три сестры».

Образ Вершинина, следовательно, не только синтезирует в себе «влюблённого» и «утописта», но и каждую из этих ипостасей реализует двояко: Вершинин влюблён неудачно, ибо его любовь лишена перспектив, поэтому он и смешон, и, вместе с тем, вызывает сочувствие, поскольку влюблён искренно и взаимно, что возвышает его над многими другими; Вершинин, словно уподобляясь Пете Трофимову и прочим чеховским недотёпам, не может устроить свой быт, свою жизнь, много говорит, мало делает, отчего выглядит комично, но его взгляд на будущее, его утопия – одновременно и нелепость в окружающем обыденном мире, и воплощение оптимистической концепции самого автора, надеющегося на лучшее грядущее.

Влюблённый утопист Вершинин, следовательно, не просто трагикомический персонаж, каковых множество в пьесах Чехова; в его характере трагикомизм доведен до полюсов трагического и комического. В этом и кроется сложность воплощения образа Вершинина на театре, где актёр чаще всего в силах сыграть какую-либо одну крайность, максимально редуцировав другую, тогда как его задача, если следовать логике чеховского текста, иная: попытаться воплотить образ во всей его многогранности.

Возможно ли это? Или персонаж останется поливариантным только на бумаге, на сцене же неизбежно воплощение только какого-то одного варианта? Ответы на эти вопросы может дать лишь театральная практика. Наша же задача – продемонстрировать, что персонаж чеховской драмы в «бумажном» инварианте по всем уровням многозначен, широкий спектр инвариантов имплицитно представлен в персонаже; и эти варианты могут быть эксплицированы при сцени-

<sup>140</sup> См.: Чехов М.П. Вокруг Чехова. Чехова Е.М. Воспоминания. М., 1981. С. 109.

<sup>141</sup> См.: Орлов Э. Указ. соч. С. 292.

ческой интерпретации, т.е. театральный вариант создаётся из инварианта «бумажного», черпает из него смыслы для себя; но, конечно же, черпает не все смыслы, а только те, которые адресат-соавтор счёл нужным или смог увидеть в авторском инварианте.

Таким образом, на примере трёх чеховских персонажей мы попытались показать, что действующие лица оказываются весьма расположены к порождению вариантов при перенесении «бумажного» текста на сцену. Потенциал вариативности заложен в самом «бумажном» тексте-инварианте, где персонаж оказывается предельно многогранен и направлен на художественное сотворчество реципиента-актёра согласно намерению автора. Но вот воплотить этот потенциал на театре удаётся далеко не всегда: при акционализации актёр самым способом бытия своего искусства обречён на то, чтобы делать из персонажа что-то более-менее однозначное, тогда как «бумажный» его инвариант как раз и нацелен на почти безграничную поливариантность. Однако именно конкретные сценические интерпретации, актёрские работы позволяют эксплицировать то, что в «бумажном» тексте может быть скрыто и обнаружено лишь путём рецептивного сотворчества. То есть персонаж драмы Чехова «сделан» таким образом, что его потенциальная поливариативность эксплицируется лишь тогда, когда реципиент, адресат принимает интенцию автора на сотворчество и творит значение персонажа в своём сознании.

Теперь от описания вариативности персонажа перейдём к описанию многомерности ситуации «один на сцене» в «главных» пьесах Чехова.

## 2. СИТУАЦИЯ «ОДИН НА СЦЕНЕ»

Рассмотрение этой ситуации в аспекте вариативности позволит увидеть смыслопорождающие возможности и пределы так называемого «основного текста» чеховской драмы, состоящего, как известно, из монологов и диалогов.

В русской драме XIX века ситуация «один на сцене» чаще всего предполагает монолог персонажа. В драме монолог – «это внутренний диалог, формируемый на особом “внутреннем языке”, в котором участвуют говорящее Я и слушающее Я, <...> монолог непосредственно обращён ко всему социуму: в театре вся сцена целиком выполняет роль собеседника, для которого произносится монолог. В конечном итоге монолог адресован непосредственно к зрителям, призванным в качестве сообщников и “подслушивающих”»<sup>142</sup>. Мысль о диалогичности монолога (равно как и о монологичности диалога) в драме находит подтверждение и в работах М.М. Бахтина, корректируя сложившееся понимание которых, С.Н. Бройтман заключает: «...монологическое по внешней форме высказывание может быть по существу диалогическим <...>, ибо в нем <...> имеет место речевое взаимодействие и активно реагирующие друг на друга разнонаправленные контексты слова. Это явление “внутренней диалогичности” снимает жёсткое противопоставление монолога и диалога, часто приписываемое М.М. Бахтину. Мало того, оказывается, что согласно его точке зрения, монологическое высказывание может обладать качеством диалогичности в большей мере, чем композиционно выраженный диалог»<sup>143</sup>. Отмечается исследователями драмы и своего рода самостоятельность монолога, но самостоятельность в контексте всего текста драматического произведения: «Специфика монолога состоит в том, что он представляя собой целостную систему, одновременно является важным элементом драматического произведения. Соответственно, монологи персонажей, с одной стороны, характеризуются законченностью содержания, а с другой стороны, это содержание не завершено <...>. Смысловая завершённость драматических монологов

---

<sup>142</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 191, 192.

<sup>143</sup> Бройтман С.Н. «Диалог» и «монолог» – становление категорий (от «К философии поступка» к «Марксизму и философии языка») // Бахтинский тезаурус: Материалы и исследования. М., 1997. С. 154–155.

<...> способствует тому, что монологические высказывания характеризуются относительной автономностью содержания»<sup>144</sup>.

Итак, характеристики монолога могут быть несколько парадоксально обозначены как внутренняя диалогичность и законченная незавершённость. Но эти особенности воплощаются в полной мере далеко не в любых драмах; особенно, когда речь идет о ситуации «один на сцене». Так, в пьесах Н.В. Гоголя «Ревизор» и «Женитьба» монологи «одиноких» персонажей – не более чем аналог реплик «в сторону», они воплощают именно и только внутреннюю речь, те мысли, которые не должны быть известны прочим действующим лицам, но должны стать известны зрителю. Рассмотрим ситуацию «один на сцене» у Гоголя подробнее.

В «Ревизоре» право остаться наедине с собой получают лишь три персонажа: по одному разу Городничий и Осип и семь (!) раз Хлестаков. Сцена с участием Осипа (начало второго действия) рассматривалась как очередное вранье, своеобразная проекция хозяина на его слугу («Хлестаковское можно отыскать даже в характере Осипа. Разговор Осипа с самим собой до прихода барина – ещё один вариант сцены вранья»<sup>145</sup>). Но именно эта сцена выполняет очень важную функцию представления истинного облика Хлестакова зрителю: то, что не должны знать прочие участники действия, зритель знает почти с самого начала<sup>146</sup>, ведь именно «Осип – единственный, кто знает всё про всех в этой комедии», а «зритель, с начала 2-го действия уже знает, что Хлестаков вовсе не ревизор, что его принимают за ревизора. Знает это на сцене один только Осип»<sup>147</sup>. Таким образом, Осип говорит в данной сцене то, что думает, и вовсе при этом не врёт.

---

<sup>144</sup> Крылова Л.В. К вопросу завершенности монологических высказываний драмы // Текст: Узоры ковра. Вып. 4. Часть 1. Общие проблемы исследования текста. СПб.; Ставрополь, 1999. С. 63, 66.

<sup>145</sup> Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 155.

<sup>146</sup> Обратим внимание в этой связи на своего рода противоречие, отмеченное Ю.В. Манном: «Автор “Ревизора” старательно соблюдал и поддерживал принцип “четвёртой стены”. Все, что происходит на сцене, как бы заключает цель в самом себе и не рассчитано на эффект зрительного зала». Однако исследователь не только отметил, что ряд финальных реплик персонажей направлены именно к зрителю, но и процитировал важное указание относительно «Развязки Ревизора»: «Первый комический актер (то есть М. Щепкин), ссылаясь на сообщенное ему мнение самого автора, объясняет: “...Вышло это само собой. В монологе, обращенном к самому себе, актер обыкновенно обращается в сторону зрителя”» (Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 246, 249).

<sup>147</sup> Прозоров В. «Ревизор» Гоголя, комедия в пяти действиях. Саратов, 1996. С. 48, 52.

Городничий, оставшись один в конце девятого явления третьего действия, тоже вполне искренен: он рассуждает о несоответствии внешнего вида «ревизора» и его статуса. Вряд ли Городничий стал бы излагать мысли такого рода на людях – ведь он явно бы убоился ревизорского гнева.

Сродни репликам «в сторону» и «одиноким» монологах Хлестакова. В третьем явлении второго действия Хлестаков излагает свою предысторию, раскрывая, как и Осип до этого, истинное положение дел<sup>148</sup> (33), эти рассуждения продолжаются в пятом явлении, но здесь уже Хлестаков начинает мечтать о красивом приезде домой (34–35). В таких, казалось бы, несбыточных мечтах – ещё одна грань характера Хлестакова, скрытая от прочих персонажей пьесы, но открываемая зрителю. И самое начало седьмого явления как бы завершает эту картину – вновь актуализируется тема голода, через которую просматривается истинный облик Хлестакова: «Право, как будто и не ел; только что разохотился. Если бы мелочь, послать бы на рынок и купить хоть сайку» (37). Следующие сцены, где Хлестаков остаётся в одиночестве, находятся уже в четвёртом действии. Тут уже другой Хлестаков, Хлестаков, осмысливающий свой новый статус, причем взгляды его от одного монолога к другому последовательно эволюционируют. Во втором явлении Хлестаков ещё не понимает, что происходит: «...Здесь, как я вижу, можно с приятностью проводить время. Я люблю радушие, и мне, признаюсь, больше нравится, если мне угождают от чистого сердца, а не то, чтобы из интереса <...>. Нет, я не знаю, а мне право нравится такая жизнь» (72). Но уже здесь исследователи обнаруживают интересную особенность: «Проснувшийся Хлестаков, как и во втором акте, выходит на пустую сцену. На это раз один. Автор, отправив остальных в паузу, дает возможность герою сказать короткий монолог. К хаосу времени добавилось время Хлестакова. Видно, что он доволен и умиротворен. Его состояние влияет и на ритм действия»<sup>149</sup>. После ухода судьи в третьем явлении Хлестаков произносит: «Судья хороший человек!» (74). То же самое и в четвертом явлении – после ухода почтмейстера Хлестаков резюмирует: «Почтмейстер, мне кажется, тоже очень хороший человек. По крайней мере ус-

---

<sup>148</sup> Здесь и далее пьесы Гоголя цит. по: *Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М., 1959. Т. 4. Номера страниц указываются в скобках в тексте.*

<sup>149</sup> *Зорин А.Н. Пауза в ритмическом строе комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Литературные мелочи прошлого тысячелетия: К 80-летию Г.В. Краснова. Коломна, 2001. С. 99.*

лужлив; я люблю таких людей» (76). И действительно: «...у Хлестакова, в противоположность Городничему и другим, почти совсем нет реплик “в сторону”. Такие реплики служили драматургу для передачи внутренней речи персонажа, его тайных намерений. По отношению к Хлестакову этого не требовалось: у него что на уме, то и на языке»<sup>150</sup>. Но только до поры до времени – до седьмого явления, где Хлестаков собирается писать письмо Тряпичкину: «Здесь много чиновников. Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека. Верно я вчера им подпустил пыли. Экое дурачье! напишу-ка я обо всем в Петербург к Тряпичкину. Он пописывает статейки. Пусть-ка он их общёлкает хорошенько <...>. А уж Тряпичкину точно, если кто попадёт на зубок – берегись, отца родного не пощадит для словца, и деньгу тоже любит» (83–84). Однако следом перед нами прежний Хлестаков: «Впрочем, чиновники эти добрые люди: это с их стороны хорошая черта, что они мне дали займы. Пересмотрю нарочно, сколько у меня денег <...>. Ну-ка теперь, капитан! ну-ка, попадись-ка ты мне теперь. Посмотрим, кто кого!» (84). Справедливо отмечено, что «садясь писать письмо Тряпичкину, Хлестаков мгновенно превращается в бойкого обличителя фельетонного склада»<sup>151</sup>. В результате можно заключить, что наедине с собой Хлестаков не врёт, он искренен; искренен он и в общении с обитателями города, но тут он искренен в своём вранье. Тем более, что «весь комизм “Ревизора” основан на том, что постоянно прорывающаяся в репликах Хлестакова “искренность” принимается погрязшими в мошенничестве чиновниками за “тонкое” плутовство»<sup>152</sup>. Итак, можно резюмировать, что ситуация «один на сцене» в «Ревизоре» оказывается фактически тождественной репликам «в сторону», раскрывая перед зрителем истинные мысли персонажа. Особенно хорошо это видно в «одиноких» монологах Осипа и Городничего. Зритель благодаря этим монологам узнает то, что не должны знать другие действующие лица. У «одиноких» монологов Хлестакова помимо этой функции (не случайно именно он наделен правом чаще других оставаться наедине с собой) есть ещё ряд особенностей, раскрывающих специфику этого персонажа: эволюцию Хлестакова от жертвы игры в карты до хозяина положения, осознающего этот свой статус; раскрытие того, что же думает Хле-

---

<sup>150</sup> Манн Ю. Указ. соч. С. 217.

<sup>151</sup> Маркович В.М. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 159.

<sup>152</sup> Крупчанов Л.М. Н.В. Гоголь. «Ревизор». Творческие доминанты // Проблемы поэтики русской литературы. М., 2001. С. 41.

стаков на самом деле, противопоставленное тому, что он говорит «на людях»; но, вместе с тем, и близость содержания «одиноких» монологов сказанному публично. Возможно, что в этом, как мы покажем ниже, кроется своего рода предтеча одного из приёмов чеховской драматургии, только у Гоголя такой приём специфичен, ибо раскрывает сущность лишь одного персонажа, а у Чехова он становится доминирующим и всеохватывающим.

По иному относительно «Ревизора» организованы ситуации «один на сцене» в «Женитьбе». Применительно к репликам героев этой пьесы отмечается, что «переключение стилистических кодов, т.е. резкий переход от одного функционального стиля к другому при переключении коммуниканта с “внешней речи” (“вслух”) на “внутреннюю” (“в сторону”), в которой выражаются истинные мысли и намерения персонажа, и наоборот»<sup>153</sup>; «Трагичность непонимания присуща пьесе в целом. Почти все разговоры действующих лиц пьесы построены на приёме “глухоты” <...>. Приём “диалог глухих” ассоциируется с проблемой одиночества в эстетико-философском контексте. Вместе с тем приём “разговор глухих” сближается с жанровой особенностью – сочетание комического и трагического»<sup>154</sup>. Как видим, многое сближает «Женитьбу» в этом плане с драмами Чехова. Но ситуации «один на сцене» здесь по-прежнему организованы как аналог реплик «в сторону». В отличие от «Ревизора» право остаться наедине с собой в «Женитьбе» получают почти все персонажи. И каждый раскрывает в таких монологах своё истинное лицо, свои тайные от других замыслы. Яичница в четырнадцатом явлении первого действия анализирует роспись приданного, чем даёт понять настоящую цель возможной своей женитьбы (237–236). В одиннадцатом явлении второго действия Жевакин рассуждает о том, почему ему никак не удаётся жениться (269–270). В семнадцатом явлении того же действия Кочкарев произносит довольно большой монолог о поведении Подколесина, о его нежелании жениться, а самое главное – осознание непонятности своей цели в этой истории. Интересно, что в этом монологе персонаж обращается к зрителям, как бы ликвидируя «четвёртую стену»: «Ну, скажите, пожалуйста, вот я на вас всех сошлюсь (277). Наконец, финальная реплика Фёклы: «Да, поди ты, вороти! Дела-то

---

<sup>153</sup> *Карякина В.Л.* Сопоставительный анализ текста Н.В. Гоголя «Женитьба» (внутриязыковой и межъязыковой аспекты). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1998. С. 13–14.

<sup>154</sup> *Кан Ын Кен.* Особенности драматической поэтики Н.В. Гоголя. Комедия «Женитьба». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. С. 12.

сватского не знаешь что ли? Ещё если бы в двери выбежал – ино дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно – уж тут, просто моё почтение!» (287). Эта реплика указывает не только на точку зрения Фёклы, на перспективы (вернее, отсутствие таковых) брака Подколесина и Агафьи Тихоновны, но и, находясь в сильной позиции (финал пьесы), как бы подводит итог всему действию – декларирует невозможность женитьбы как таковой для Подколесина<sup>155</sup>.

Чаще других в одиночестве остаются в «Женитьбе» главные герои – Подколесин и Агафья Тихоновна. В начале пьесы Подколесин несколько раз оказывается один – в явлениях первом, третьем, пятом, седьмом. Его одиночество нарушается периодически появлением Степана (второе, четвертое, шестое, седьмое явления). Но в «одиноких» монологах Подколесина в этой сильной позиции как раз и раскрывается перед зрителем его истинная сущность и, вместе с тем, осуществляется завязка всего действия пьесы. Подколесин размышляет, что надо бы жениться (215), рассуждает о цвете фрака и важности своего чина (217), о сапогах и уважении в хорошем обществе (218) и снова возвращается к теме женитьбы, к хлопотам, связанным с этим событием (218). Можно на основании этого сделать ряд наблюдений и над характером Подколесина (уже здесь важную роль играет его нерешительность), и над связью в художественном мире пьесы мира предметного (фрак, сапоги) и мира социального (положение в обществе, занимаемая должность). Окончательно же расставляет все акценты в образе Подколесина последнее явление с его участием. В нём он произносит длинный монолог, в котором на глазах зрителя происходит радикальная перемена точки зрения героя от осознания преимуществ женитьбы до осознания её недостатков и бегства через окно (282–284). Тем самым этот монолог становится квинтэссенцией образа Подколесина, раскрывая зрителю (но отнюдь не другим участникам действия) всю подноготную этого персонажа.

То же самое происходит и в «одиноких» монологах Агафьи Тихоновны. Её появление в пьесе начинается с ситуации «один на сцене» в первом явлении второго действия: Агафья Тихоновна размышляет о преимуществах того или иного жениха, о своём положении в ситуации выбора, бросает жребий на жениха (253–254). Следующее

---

<sup>155</sup> Укажем на иную точку зрения. Так, И.В. Данилевич пишет: «Зрителю остается только гадать, удастся Кочкареву воротить Подколесина, или нет, такое восприятие и характерно для открытого финала» (*Данилевич И.В. Поэтика финала в русской драматургии 1820–1830-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук.* СПб., 2001. С. 16).



её появление в одиночестве происходит в пятнадцатом явлении – здесь раскрывается её отношение к Подколесину: восхищение после разговора с ним (274). Эта же тема продолжается в восемнадцатом явлении (278–279), но теперь она переходит в плач по девичьей жизни, однако завершается этот «одинокий» монолог возвратом к прежней теме: «Да что ж Иван Кузьмич так долго мешкается?» (279). Наконец, в двенадцатом явлении небольшой одинокий монолог Агафьи Тихоновны уже предельно концентрирует в себе темы и боязни брака и желания замуж: «Ах! Если бы его хоть на минутку на эту пору не было в комнате, если бы он зачем-нибудь вышел! (*С робостью оглядывается.*) Да где же он? Никого нет. Куда же он вышел?» (284). Опять перед нами полное раскрытие характера героини, противоречивость её мыслей по поводу грядущего замужества, эволюция её взгляда на брак по ходу пьесы. И опять только зритель узнаёт истинную сущность персонажа.

Итак, у Гоголя ситуация «один на сцене» почти всегда оказывается способом реализовать внутреннюю речь персонажа, что сблизжает реплики в одиночестве с репликами «в сторону»: герои высказывают то сокровенное, что не должны знать все остальные. В результате, ситуация «один на сцене» в пьесах Гоголя открывает истинный облик персонажа, вынужденного в ситуации «на людях» носить маску. Степень же вариативности ситуации «один на сцене» сведена к минимуму: только искренность должно передать актёру, играющему того или иного гоголевского персонажа, поставленного в условия «одинокого» монолога. И такая «однозначность», одновариантность не удивительна, ведь гоголевская драма находится в классической парадигме, где авторское мнение, авторская точка зрения (в условиях драмы – то, чего автор хочет от своего персонажа) ставится во главу угла, а точка зрения реципиента, адресата сводится к тому, что он просто воспринимает то, что ему предлагает автор, и нисколько не озабочен построением своего варианта.

В пьесах Чехова, учитывая их отнесённость к посткреативизму, всё оказывается гораздо сложнее. Хотя сохраняется установка монолога на откровенность<sup>156</sup>, возникает множество моментов, указывающих на необычность чеховского монолога. Так, Джанг Хан Ик принципиально отграничила монологи в драматургии Чехова и Толстого

---

<sup>156</sup> В.И. Чудинова замечает: «Исповедальный характер имеют монологи героев драматических произведений Чехова» (*Чудинова В.И. Поэтика исповеди в рассказах и повестях А.П. Чехова 80-х – начала 90-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 18).*

от предшествующей традиции: «...в прежней драматургии монолог считался наиболее условной формой речи, его основная функция была осуществление связи драматурга со зрителем и читателем: из них он узнавал о предшествующих событиях, о настоящих мыслях героя, которые тот не высказывал в диалогах и т.п. Если обратиться к пьесам Толстого и Чехова, то можно заметить, что монологи в них играют довольно существенную роль, но это, как правило, монологи-признания, монологи-размышления <...>. В создании образа драматического персонажа все эти монологи играют очень существенную роль, так как часто концентрируют в себе наиболее важные высказывания героев, а значит, наиболее полно раскрывают его»<sup>157</sup>. Такого рода специфика монологов непосредственно связана с особенностями диалогов в пьесах Чехова. Эти диалоги тоже существенно корректируют драматургическую традицию: «...взамен диалога, движущего действие посредством развертывания речевых тем, Чехов разработал диалог, который состоит из параллельно движущихся, сквозных и лейтмотивных речевых тем, имеющих собственный тон и внутренний ритм, сосуществующих по законам полифонизма и контрапунктирования. Одна из функций этого диалога – утвердить самостоятельность каждого персонажа по отношению друг к другу, автономность круговорота его жизни перед лицом самодвижущегося бытия <...> ...чеховский диалог построен таким образом, что он содержит множество одновременно и автономно текущих персонажных линий»<sup>158</sup>. Как видим, диалоги оказываются по сути своей монологичны: «Исследователи не раз говорили о монологизированном характере диалогов в пьесе Чехова <имеется в виду пьеса «Три сестры». – Ю.Д.>, о неслиянности сознаний его персонажей, о невозможности между ними глубинных контактов как о выражении их личностной автономности, следствием которой становится их трагически неразрешимое одиночество»<sup>159</sup>.

Таким образом, именно чеховская драматургия подтверждает суждение о том, что диалог в драме монологичен, а монологическое

---

<sup>157</sup> Джанг Хан Ик. О средствах создания образа драматического персонажа в психологических пьесах А. Чехова и Л. Толстого // Молодые исследователи Чехова 4. М., 2001. С. 275, 276.

<sup>158</sup> Иезуитова Л.А. Комедия А.П. Чехова «Чайка» как тип новой драмы // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 334, 335.

<sup>159</sup> Гуцанская Е.М. Поэтика драматургии Чехова девятисотых годов (Характер конфликта, построение действия, система героев). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. С. 13.

по форме высказывание может быть по существу диалогичным<sup>160</sup>. Именно такая особенность монологов в ситуации «один на сцене» была заложена в «монопьесах» Чехова<sup>161</sup>. Действительно, монологи чеховских героев, когда они остаются одни, существенно отличаются от дочеховской традиции воплощения этого приёма в драме, формируя широкий спектр вариантопорождающих возможностей.

В пьесах Чехова реализация ситуации «один на сцене» оказывается сложнее и, соответственно, вариативнее уже на формальном уровне: наряду с традиционной организацией ситуации «один на сцене» (герой произносит монолог, оставшись один и в пространстве сцены и в пространстве пьесы), возникают иные способы организации данной ситуации, что влияет на её вариативный потенциал.

К необычно организованному с формальной точки зрения способам относится ситуация «сцены на сцене» в «Чайке», когда героиня Нины Заречной находится в одиночестве в поставленном Трепловым спектакле, но на сцене уже чеховской пьесы располагаются в качестве зрителей остальные персонажи. В.Б. Чупасов характеризует ситуацию «сцена на сцене» как «*театральное* представление, включенное в *драматургический* текст. Это две разные семиотические системы, основанные на принципиально гетероморфных системах кодирования»<sup>162</sup>. Предложив поделить «сцены на сцене» на типы спектакля-ролевой игры и спектакля-действия, «сцену на сцене» в «Чайке» исследователь отнёс к спектаклю-ролевой игре, где «реципиент перемещается из зрительного зала на сцену, однонаправленная коммуникация («сцена – зрительный зал») сменяется диалогизмом. “Спектакль-ролевая игра” не ищет воздействия на зрителя, поэтому фиктивная публика в данном случае факультативна: смысл этой деятельности заключен для участников в ней самой»<sup>163</sup>. Исходя из этого, представление пьесы Треплева в пространстве чеховской «Чайки» может быть рассмотрено как особая ситуация, моделирующая принципиально иное, нежели у чеховских героев, мироощущение, но, вместе с тем, вписывающаяся в общую парадигму ситуаций «один на

---

<sup>160</sup> См.: Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 150, 154.

<sup>161</sup> Подробнее о взаимодействии приёмов в «монопьесах» Чехова с пьесами «большими» см.: Васильева С.С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (Поэтика сюжета). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002. С. 16.

<sup>162</sup> Чупасов В.Б. «Сцена на сцене»: Проблемы поэтики и типологии. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. С. 12.

<sup>163</sup> Там же. С. 19–20.

сцене», ибо героиня Заречной находится *на сцене*, и находится на ней *в одиночестве*. Однако в отличие от традиционного решения ситуации «один на сцене», монолог Мировой души прерывается репликами «из зала», что редуцирует содержание этого монолога, лишая его логики. Мировая душа говорит: «...и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит...» (С. 13; 13), а реплики из зала указывают на то, что все её слышат и даже хотят поддержать диалог. В результате ситуация «один на сцене» обретает смысл, сформулированный Л.А. Иезуитовой: «...пьеса-мистерия Треплева имеет скрытую сюжетную функцию: она проецирует спектакль условного театра о борьбе Мировой души с дьяволом на повседневность, отчего получает конкретный, земной облик, а борьба духовного начала с материальным, которая происходит в душе действующих лиц “Чайки”, обретает философско-мистериальный смысл»<sup>164</sup>. Но это лишь один из смыслов рассматриваемой ситуации<sup>165</sup>.

Мы обратим внимание на тождество формальной организации этого эпизода с содержанием монолога Мировой души. Мировая душа одна на сцене, этим реализуется традиционный в такой ситуации мотив одиночества («Я одинока» – С. 13; 13); он гиперболизирован идеей автора-Треплева о том, что на всей земле осталась только героиня Нины Заречной. Но своего рода парадокс заключается в том, что Мировая душа вобрала в себя *все* жизни: «Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню всё, всё, всё, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» (С. 13; 13). Тогда получается, что одиночество – результат синтеза множества; а на вербальном уровне – переход вселенского полилога в монолог: персонаж выступает перед самим собой, но говорит от имени всех и, в результате, для всех. Ситуация «один на сцене» выходит из традиционной схемы и обретает совершенно новые смыслы: при сохранении откровенности редуцируется характерное для креативизма значение «в сторону» – герой желает быть услышан, желает быть откровенен и перед собой, и перед другими. Другие – в Мировой душе, но другие и сидят «в зале» на пьесе Треплева. Последние получают право голоса, в результате монолог Мировой души прерван: вторжение в монолог диалогических отношений редуцировало откровенность; герои, как часто бывает у

<sup>164</sup> Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 342–343.

<sup>165</sup> Подробнее исследовательские концепции сцены на сцене в «Чайке» мы рассмотрим в разделе «Ремарка».

Чехова, опять друг друга не услышали. Как видим, спектр вариативных возможностей этой сцены благодаря вторжению диалогических отношений оказывается гораздо шире, чем при формально традиционном решении ситуации «один на сцене», поскольку потенциальная вариативность диалога выше, нежели монолога, выше за счёт возможности достраивания смыслов в сознании адресата, способного художественно участвовать в диалоге.

Другой тип необычной организации ситуации «один на сцене» – герой находится один на сцене, но желает быть услышан другими героями (своего рода инверсия традиционного значения ситуации): в пьесе «Три сестры» Андрей произносит монолог, когда Ирина и Ольга находятся за ширмой (т.е. зрители видят на сцене одного Андрея) и не желают его слушать. Откровенный монолог Андрея словно подготавливается откровенностью Маши перед сестрами. Маша говорит о своей любви к Вершинину, Ольга же демонстративно старается не слушать:

«Ольга (*идёт к себе за ширму*). Оставь это. Я все равно не слышу.

Маша. Что же делать! (*Берётся за голову.*) Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...

Ольга (*за ширмой*). Я не слышу, всё равно. Какие бы ты глупости не говорила, я всё равно не слышу» (С. 13; 169).

Монолог Маши прекращается с приходом Андрея и Феррапонта. Затем сцена постепенно освобождается: сначала Ирина уходит за ширму, потом Маша уходит с Вершининым, наконец, к себе за ширму идет Ольга. Андрей остаётся один на сцене, но его монолог обращён к Ольге и Ирине, которые находятся за ширмами. Он желает быть услышан. Речь Андрея делится на четыре части: сам Андрей нумерует свои «тезисы»; кроме того, между каждым «номером» возникает ремарка «пауза». Перед четвертой частью кроме паузы совершается ещё приход Кулыгина и его уход.

И в этом четырехчастном делении речь Андрея оказывается строго структурирована. Первый тезис – оправдание Наташи. Вторым тезисом – оправдание собственной служебной деятельности. Третьим тезисом – извинения за то, что заложил дом. Во всех трёх случаях Андрей, как кажется, искренен. Он верит, что Наташа – «честный человек, прямой и благородный» (С. 13; 170), что служение в земстве «такое же святое и высокое, как служение науке» (С. 13; 170), что он больше не будет играть в карты. Но тут появляется Кулыгин: «Кулыгин (*в*

дверь). Маши здесь нет? (*Встревожено.*) Где же она? Это странно... (*Уходит.*)» (С. 13; 171). И после ухода Кулыгина звучит четвертый тезис Андрея, опровергающий предыдущие три, в которых Андрей, как выясняется, обманывал и себя и сестер: «Не слушают. Наташа превосходный, честный человек. (*Ходит по сцене молча, потом останавливается.*) Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... все счастливы... Но боже мой... (*Плачет.*) Милые мои сёстры, дорогие сёстры, не верьте мне, не верьте... (*Уходит.*)» (С. 13; 171). Таким образом, формально сохраненная ситуация «один на сцене» оказалась инверсирована сразу по нескольким уровням: Андрей остался перед зрительным залом один, но из-за ширм его монолог слышат Ольга и Ирина; более того, Андрей, как до этого Маша, хочет быть услышан и хочет быть откровенен. Но эта откровенность – с поправкой на слышащих его сестёр: Андрей говорит то, что, как ему кажется, хотят услышать Ольга и Ирина. Появление Кулыгина – повод к ревизии всего вышесказанного самим Андреем: «...не верьте мне, не верьте...», но без последовательного опровержения предыдущих тезисов, только на уровне констатации. Таким образом, Андрей один на сцене, но не наедине с собой; Андрей откровенен, но его откровенность не более чем самообман. Такая инверсия ситуации «один на сцене» позволяет говорить и о подключении рецептивного сознания в качестве сотворческого – реципиент в состоянии сам порождать и художественно осмысливать выводы об отношении Андрея к самому себе, к жене, работе, сёстрам... Эти выводы прямо не следуют из того, что говорит Андрей, а проистекают из всей ситуации «один на сцене», которая в смысловом плане оказывается весьма многомерна благодаря со-противопоставлению звучащего слова и мизансцены и синтезу диалога и монолога, вернее, ситуации, когда монологическая по сути сцена обретает все признаки, характерные для диалога в традиционном понимании.

Обратную, если можно так выразиться, инверсию ситуации «один на сцене» (инверсию инверсии) относительно только что описанной, находим в той же пьесе в сценах так же с участием Андрея. Дважды Андрей произносит монолог перед глухим Ферапонтом. Формально ситуации «один на сцене» здесь, конечно, нет – на сцене находятся два персонажа. Но содержательно монологи Андрея произносятся без поправки на рецепцию, т.е. как раз здесь Андрей, как кажется, может быть откровенен: «Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестёр я боюсь почему-то» (С. 13; 141). Первый такой монолог – словно поправка к грядущему монологу перед

сёстрами по тезису о работе: «...я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это – быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый учёный, которым гордится русская земля!» (С. 13; 141). Очень важны оказываются и характерный для ситуации «один на сцене» мотив одиночества, и мечты Андрея, которые совпадают с мечтами сестёр, но всем этим Андрей может поделиться только с глухим собеседником: «...с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском <...>. Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий» (С. 13; 141).

Второй монолог Андрея перед Ферапонтом происходит уже после монолога перед сёстрами за ширмами. Этот монолог – мысли об ушедшем прошлом, об утраченных иллюзиях («О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялись надеждой?» – С. 13; 181), гневный вердикт настоящему с проекцией на себя («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 учёного, ни одного художника, ни мало-мальски знаменитого человека, который 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 жёны обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетёт детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери» – С. 13; 181–182) и декларация веры в светлое будущее (почти по «утописту» Вершинину): «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства...» (С. 13; 182). Андрей откровенен перед глухим Ферапонтом, но весь пафос его речи комически снижается репликами Ферапонта, рассказывающего, например, о том, что «зимой в Петербург мороз был в двести градусов» (С. 13; 182). Такой «монтаж» пафосного и наивного,

похожий на сочетание монолога Мировой души с репликами зрителей из зала в «Чайке», редуцирует саму возможность быть понятым собеседником в своей откровенности. Как результат, ситуация диалога, традиционная для драмы, когда на сцене два персонажа, содержательно превращается в традиционную ситуацию «один на сцене», когда персонаж высказывает перед самим собой те мысли, которые скрывает от других; но осложнение ситуации на формальном уровне, в рамках мизансцены позволяет и здесь говорить о поливариативности при рецепции, о возможности выстроить вариант на читательском поле и художественно этот вариант осмыслить.

И ещё одно необычное решение ситуации «один на сцене» в пьесах Чехова. Герой, оставшись один, не произносит реплик – его поведение передают ремарки: Любовь Андреевна и Варя в «Вишнёвом саду» плачут, оставаясь на короткое время в одиночестве: «В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет» (С. 13; 241); «Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает» (С. 13; 251). Казалось бы, ситуация «один на сцене» как раз способствует тому, что героини могут сделать то, что не в состоянии сделать на людях – выплакаться. Но слёзы Любовь Андреевны и Вари в пьесе не являются чем-то интимным, скрытым от других. Обе героини плачут и в других ситуациях – когда на сцене есть и кто-то ещё: Любовь Андреевна по ходу пьесы – говорит «*радостно, сквозь слёзы*» (С. 13; 199), «*Плачет*» (С. 13; 199), «*Сквозь слёзы*» (С. 13; 204), «*тихо плачет*» (211), «*Плачет*» (С. 13; 234), «*Нетерпеливо, со слезами*» (С. 13; 239), «Любовь Андреевна опустила на стул и горько плачет» (С. 13; 240), «Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали» (С. 13; 253); Варя произносит ряд реплик «*сквозь слёзы*» (С. 13; 201, 210, 226), «Варя тихо плачет и, танцуя, утирает слёзы» (С. 13; 229), «*со слезами*» (С. 13; 232, 252) дважды говорит с Петей; по словам Любви Андреевны, Варя «похудела, побледнела и плачет, бедняжка...» (С. 13; 250)<sup>166</sup>. Но именно ремарки, передающие плач героинь, строят эпизоды, принципиально лишённые вербального

---

<sup>166</sup> Отметим, что слезы не являются прерогативой только Вари и Любви Андреевны – активно плачут и другие персонажи «Вишнёвого сада». Так, ремарка «*сквозь слёзы*» встречается в характеристиках Дуняши (С. 13; 202), Гаева (С. 13; 208, 212), Трофимова (С. 13; 211), Фирса «*плачет от радости*» (С. 13; 203), даже Лопухин произносит монолог нового владельца Вишнёвого сада в числе прочего «*со слезами*» (С. 13; 240).



компонента, а значит актрисы полностью сосредоточены на мизансцене, жесте, интонации плача. Все эти элементы в совокупности в состоянии передать широчайший спектр эмоций персонажа. Т.е. такого рода эпизоды содержат большой вариантопорождающий потенциал, способный теми или иными гранями актуализироваться при театрализации.

Таким образом, можно выделить четыре типа нетрадиционной организации ситуации «один на сцене» в пьесах Чехова, каждый из которых обладает совершенно особой семантикой, а самое главное – становится залогом того, что перед нами ситуации, при которых текст оказывается способен породить бесконечное множество вариантов при сценической интерпретации, вариантов, порождённых обычным пониманием «с листа». Каждый вариант способствует многомерности персонажа, неоднозначному его прочтению.

Укажем, что оба центральных персонажа эпизодов «один на сцене» в «Чайке» и «Трёх сёстрах» – Нина и Андрей – в этих эпизодах строятся на соотношении двух противопоставленных смысловых планов. В «Чайке» это планы Нины Заречной (провинциальной девушки, мечтающей стать актрисой и влюблённой в юного драматурга) и Мировой души (персонажа пьесы в пьесе, одинокого существа, вобравшего в себя жизни всех, когда-либо живших на Земле). Соотношение этих планов в эпизоде треплевского спектакля при театрализации может варьироваться от превалирования одного над другим (вплоть до полной редукции какого-либо из планов) до попытки создания варианта, в котором оба плана в равной пропорции взаимодополняют друг друга. То же самое можно наблюдать и при театрализации «одиноких» эпизодов с участием Андрея («Три сестры»). Образ Андрея в этих эпизодах формируется в соотношении смысловых планов предельного откровения, с одной стороны, и лукавства даже перед самим собой – с другой. И опять-таки, сценическая интерпретация допускает множество вариантов, порождённых взаимодействием мизансцены и вербального компонента в аспекте разнонаправленных планов, каждый из которых может быть актуализирован при рецепции. Поливариативность рассмотренных эпизодов связана с нетрадиционной организацией ситуации «один на сцене» в драмах Чехова, организацией, определённой спецификой посткреативистской парадигмы и редукцией тенденций креативизма в чеховской драматургии.

Но даже в тех случаях, когда ситуация «один на сцене» формально решается традиционно, сложившаяся в креативистской парадигме традиция нарушается в содержательном плане. Точно так же,

как плач героинь «Вишнёвого сада» не является тайной от других обитателей сцены, реплики других героев, сказанные в одиночестве, так или иначе дублируются «на людях». Дорн в «Чайке», оставшись один, восторгается пьесой Треплева: «Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошёл с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показали красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки. Свежо, наивно... Вот, кажется, он идет. Мне хочется наговорить ему побольше приятного» (С. 13; 18). Почти тут же Дорн хвалит пьесу перед самим Треплевым: «Константин Гаврилович, мне ваша пьеса чрезвычайно понравилась. Странная она какая-то, и конца я не слышал, и всё-таки впечатление сильное. Вы талантливый человек, вам надо продолжать» (С. 13; 18). И ближе к финалу пьесы Дорн не меняет своего мнения о Треплеве, высказываясь прилюдно: «А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, яркие, и я их сильно чувствую» (С. 13; 54).

Нина рассуждает о знаменитостях, оставшись одна: «Как странно видеть, что известная артистка плачет, да ещё по такому пустому поводу! И не странно ли, знаменитый писатель, любимец публики, о нём пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные языки, а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух голавлей. Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу и своей славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство. Но они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все...» (С. 13; 26–27). Но свои «заблуждения» по поводу знаменитостей Нина не скрывает от других, их она высказывала и ранее – Треплеву: «...но у вас Тригорин... Играть при нём мне страшно и стыдно... Известный писатель...» (С. 13; 10); Тригорину: «Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют» (С. 13; 17). И после своего «одинокого» монолога Нина высказывает свои стереотипы: «*(Полине Андреевне)*. Отказать Ирине Николаевне, знаменитой артистке! Разве всякое желание её, даже каприз, не важнее вашего хозяйства? Просто невероятно!» (С. 13; 25); восхищается Тригориним в диалоге с ним: «Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам, – вы один из миллиона, – выпала на долю жизнь инте-

ресная, светлая, полная значения... Вы счастливы...» (С. 13; 28); «Вы заработались, и у вас нет времени и охоты сознать своё значение. Пусть вы недовольны собою, но для других вы велики и прекрасны! 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 вышатайся до меня, и она возила бы меня на колеснице <...>. За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы не любовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы...» (С. 13; 31).

Треплев в одиночестве размышляет о своем творчестве, сравнивая себя с Тригориным: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине <...>. Тригорин выработал себе приёмы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далёкие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно <...>. Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льётся из его души» (С. 13; 55–56). И задолго до этого монолога Треплев рассуждал об искусстве, объясняя Сорину, что «нужны новые формы» (С. 13; 8), Нине, что «надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах» (С. 13; 11); Треплев бросает эстетический вызов матери и Тригорину: «Вы, рутинёры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетёте и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!» (С. 13; 40). Наконец, почти сразу после своего «одинокого» монолога говорит о своём кризисе Нине: «...я всё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чём мое призвание» (С. 13; 59).

Такая же картина содержательной близости мыслей наедине и реплик перед другими и в пьесе «Дядя Ваня». В одиночестве Войницкий размышляет о своей несостоявшейся любви к Елене Андреевне, а потом, после паузы, переходит на мысли о профессоре и о своих утраченных иллюзиях: «Десять лет тому назад я встречал её у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в неё и не сделал ей предложения? Ведь это было

так возможно! И была бы она теперь моей женой... Да... Теперь оба мы проснулись бы от грозы; она испугалась бы грома, а я держал бы её в своих объятиях и шептал: “Не бойся, я здесь”. О, чудные мысли, как хорошо, я даже смеюсь... но, боже мой, мысли путаются в голове... Зачем я стар? Зачем она меня не понимает? Её риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира – все это мне глубоко ненавистно.

Пауза.

О, как я обманут! Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него, как вол! Я и Соня выжимали из этого имени последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами недоедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему. Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им! Всё, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... вижу – глупо обманут...» (С. 13; 80).

Но Войницкий ещё до своего «одинокого» монолога признаётся Астрову, что равнодушен к Елене Андреевне, и высказывает, что думает о её муже: «А как она хороша! Как хороша! Во всю свою жизнь не видел женщины красивее <...>. Глаза... Чудная женщина! <...> Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве <...>. Он вышел в отставку и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит двадцать пять лет он занимал чужое место» (С. 13; 66–67); прилюдно Войницкий рассуждает о своих утраченных иллюзиях относительно профессора: «Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь всё, в чём отказывает мне теперь моя старость!» (С. 13; 70); неоднократно открывает свои чувства перед Еленой Андреевной: «Могу ли я смотреть на вас иначе, если я люблю вас? Вы мое счастье, жизнь, моя молодость! Я знаю, шансы мои на взаимность ничтожны, равны нулю, но мне ничего не нужно, позвольте только глядеть на вас, слышать ваш голос» (С. 13; 74), «Днём и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство моё гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну <...>. И если бы вы знали, как я страдаю от мысли, что рядом со

мною в этом же доме гибнет другая жизнь – ваша!» (С. 13; 79). И после «одинокого» монолога Войницкий высказывает свои мысли уже в лицо Серебрякову: «Двадцать пять лет я вот с этою матерью, как крот, сидел в четырех стенах... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному» (С. 13; 101); говорит Астрову: «...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 всё прошлое забыто, рассеялось, как дым. *(Плачет.)* Начать новую жизнь...» (С. 13; 107–108).

Соня в одиночестве осмысливает поведение Астрова и переживает по поводу собственной некрасивости: «Он ничего не сказал мне... Душа и сердце его всё ещё скрыты от меня, но отчего же я чувствую себя такой счастливою. *(Смеется от счастья.)* Я ему сказала: вы изящны, благородны, у вас такой нежный голос... Разве это вышло некстати? Голос его дрожит, ласкает... вот я чувствую его в воздухе. А когда я сказала ему про младшую сестру, он не понял... *(Ломая руки.)* О, как это ужасно, что я некрасива! Как ужасно! А я знаю, что я некрасива, знаю, знаю... В прошлое воскресение, когда выходили из церкви, я слышала, как говорили про меня, и одна женщина сказала: “Она добрая, великодушная, но жаль, что она так некрасива”... Некрасива...» (С. 13; 85). Но и содержание этого монолога известно другим. Соня перед тем, как остаться одна, фактически признаётся Астрову в любви: «Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, – вы прекрасны. Зачем же вы хотите походить на обыкновенных людей, которые пьют и играют в карты? О, не делайте этого, умоляю вас! <...> ...скажите мне, Михаил Львович... Если бы у меня была подруга, или младшая сестра, и если бы вы узнали, что она... ну, положим, любит вас, то как бы вы отнеслись к этому?» (С. 13; 84–85). А уже после своего «одинокого» монолога говорит о своей любви к Астрову Елена Андреевна, и Елена Андреевна отнюдь не единственная, кто знает о любви Сони: «Не удержалась и вчера призналась дяде Ване, что люблю... И вся прислуга знает, что я его люблю. Все знают» (С. 13; 92).

Елена Андреевна, оставаясь одна, говорит о несчастной любви Сони к Астрову и, как и в монологе Войницкого, после паузы, о своём возможном чувстве к доктору: «Нет ничего хуже, когда знаешь чужую тайну и не можешь помочь. *(Раздумывая.)* Он не влюблён в неё – это ясно, но отчего бы ему не жениться на ней? Она не красива, но для деревенского доктора в его годы, это была бы прекрасная жена. Умница, такая добрая, чистая... Нет, это не то, не то...

Пауза.

Я понимаю эту бедную девочку. Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потёмок восходит месяц ясный... Поддаться обаянию такого человека, забыться... Кажется, я сама увлеклась немножко. Да, мне без него скучно, я вот улыбаюсь, когда думаю о нём... Этот дядя Ваня говорит, будто в моих жилах течет русалочья кровь. «Дайте себе волю хоть раз в жизни»... Что ж? Может быть, так и нужно... Улететь бы вольной птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете... Но я труслива, застенчива... Меня замучит совесть... Вот он бывает здесь каждый день, я угадываю, зачем он здесь, и уже чувствую себя виноватою, готова пасть перед Соней на колени, извиняться, плакать...» (С. 13; 93).

Елена Андреевна неоднократно по ходу пьесы размышляет прилюдно о своём отношении к Астрову, к Соне... Елена Андреевна говорит Войницкому: «У этого доктора утомлённое, нервное лицо. Интересное лицо. Соне, очевидно, он нравится, она влюблена в него, и я её понимаю. При мне он был уже здесь три раза, но я застенчива и ни разу не поговорила с ним как следует, не обласкала его. Он подумал, что я зла» (С. 13; 74); говорит Соне об Астрове: «Такие люди редки, их нужно любить...» и о себе: «...я очень, очень несчастна» (С. 13; 88–89); в сцене объяснения Астрова «*Кладет Астрову голову на грудь*» (С. 13; 97); наконец, перед отъездом раскрывается перед Астровым: «Я даже увлеклась вами немножко <...>. Куда ни шло, раз в жизни! (*Обнимает его порывисто, и оба тотчас же быстро отходят друг от друга.*)» (С. 13; 110–112).

В «Трёх сёстрах» Андрей высказывает сокровенное не только глухому Ферапонту, но и Чебутыкину: «Жениться не нужно. Не нужно, потому что скучно» (С. 13; 153), «Жена есть жена. Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всём том нечто понижающее её до мелкого, слепого, этакое шаршавого животного. Во всяком случае, она не человек. Говорю вам как другу, единственному человеку, которому могу открыть свою душу. Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю её, или, по крайней мере, любил...» (С. 13; 178). В той же пьесе Ирина «(*оставшись одна, тоскует*). В Москву! В Москву! В Москву!» (С. 13; 156). Понятно, что и эти слова не являются секретом ни для кого в пьесе.

Фирс в финальной сцене «Вишнёвого сада» остаётся один: «(подходит к двери, трогает за ручку). Заперто. Уехали... (Садится на диван.) Про меня забыли... Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреевич, небось шубы не надел, в пальто поехал... (Озабоченно вздыхает.) Я-то не поглядел... Молодо-зелено! (Бормочет что-то, чего понять нельзя.) 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. 13; 253–254). Но и прежние реплики Фирса похожи по содержанию на финальный монолог, ср.:

«Фирс входит; он принёс пальто.

Фирс (*Гаеву*). Извольте, сударь, надеть, а то сыро.

Гаев (*надевает пальто*). Надоел ты, брат.

Фирс. Нечего там... Утром уехали, не сказавшись. (*Оглядывается его.*)

<...>

Фирс. Живу давно. Меня женить собирались, а вашего папаши ещё на свете не было... (*Смеётся.*) А воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах...» (С. 13; 221).

«Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» (С. 13; 236).

Как видим, почти во всех случаях в ситуации «один на сцене» персонажи высказывают те же мысли, что и в диалогах с другими действующими лицами. Справедливости ради оговорим, что реплики воспроизводятся не слово в слово, возникают определённые оттенки, отличающие реплику в одиночестве от реплики «на людях». Но на уровне передачи содержания соотносимые реплики одного и того же персонажа оказываются фактически тождественны. Кроме того, совершенно особой семантикой наделяются паузы в монологах чеховских героев – вероятно, именно в паузах герои могут быть по-настоящему откровенны; но в паузах герои молчат, их истинная сущность остаётся тайной не только для других обитателей сцены, но и для зрителя.

Единственный эпизод в пьесах Чехова, когда персонаж произносит вслух мысль, которую всячески редуцирует, находясь на людях, – реплика Пети Трофимова в финале первого действия «Вишнёвого сада»: «...(*в умилении*). Солнышко мое! Весна моя!» (С. 13; 214). Реплика обращена к только что ушедшей Ане, Аня уже её не слышит. А на людях Петя всячески старается скрыть свою любовь. Ср.: «Варя боит-

ся, а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви» (С. 13; 227); «...я так далёк от пошлости. Мы выше любви!» (С. 13; 233). «Одинокая» реплика Трофимова оказывается единственным случаем во всех четырёх «главных» пьесах Чехова, когда ситуация «один на сцене» и формально, и содержательно решается традиционно – герой остается один, его никто в пространстве пьесы (и сцены) не слышит, и высказывает он то, о чём умалчивает на людях.

Отметим здесь одну интересную особенность: порою ситуации «один на сцене» помещаются в так называемые сильные позиции текста – в финалы действий. Нина в финале второго действия «Чайки» *«(подходит к рампе; после некоторого раздумья). Сон!»* (С. 13; 32); Ирина в финале второго действия «Трёх сестёр» *«(оставшись одна, тоскует). В Москву! В Москву! В Москву!»* (С. 13; 156); Петя Трофимов в финале первого действия «Вишнёвого сада»: *«(в умилении). Солнышко мое! Весна моя!»* (С. 13; 214); наконец, монолог Фирса в финале четвёртого действия той же пьесы. Такое размещение реплик в сильных позициях пьес (финалы действий) указывает на их значимость не только в плане характеристик персонажей, произносящих эти реплики, но и в плане смысла каждой пьесы. Реплика Нины вербализует важную для «Чайки» тему иллюзорности бытия, ирреальности реального. Реплика Ирины – лейтмотив всей пьесы «Три сестры»: стремление сестер в Москву. Реплика Фирса – одну из ключевых тем «Вишнёвого сада»: тему прожитой жизни, ухода времени, завершения эпохи. И только реплика Пети Трофимова стоит опять особняком, но и она позволяет говорить об актуализации в пьесе неожиданной грани образа Трофимова, указывает на неоднозначность этого персонажа. Кроме того, реплика Пети ставит во главу угла тему, которую не принято считать главной в «Вишнёвом саду» – тему любви. Таким образом, размещение «одиноким» реплики в сильной позиции, рассмотренное в контексте аналогичных явлений по другим пьесам, позволяет уточнить понимание той или иной пьесы Чехова.

И ещё одна показательная особенность ситуаций «один на сцене» в пьесах Чехова. В «Чайке» и «Дяде Ване» можно отметить общность тематики почти всех «одиноким» монологов. В «Чайке» это тема творчества, а в «Дяде Ване» – тема невозможности любви. В обоих случаях «одиноким» монологи воплощают важные темы пьес. В «Чайке», как принято считать, главная тема – любовь, но любовь, понимаемая широко. Исследователи отмечают «внимание Чехова к серьёзной общечеловеческой проблеме – проблеме любви в широком



смысле этого слова, любви как основы человеческих взаимоотношений, творческого труда, позиции личности»<sup>167</sup>. Но, оставшись наедине с собой, герои «Чайки» – и Дорн (С. 13; 18), и Нина (С. 13; 26–27), и Треплев (С. 13; 55–56) – говорят об искусстве: о театре, о литературе, о связи жизни и искусства. И герои «Дяди Вани», оказавшись в одиночестве, тоже развивают одну тему – тему невозможности любви в этом мире, невозможности реализации себя в этом человеческом чувстве (Войницкий (С. 13; 80), Соня (С. 13; 85), Елена Андреевна (С. 13; 93)). Более того, «одинокие» монологи не только реализуют важные темы пьес – в обеих пьесах каждый персонаж высказывает свою точку зрения на проблему, часто противореча другим точкам зрения. В результате возникает система из «одиноких» монологов, в которой ключевая тема предстает в многогранном содержательном наполнении. Творчество, искусство в «Чайке» одновременно вызывает и страх перед невозможностью реализовать себя (Треплев), и восторг перед возможностью преобразить жизнь с помощью искусства (Дорн, Нина). Но в конечном итоге эти точки зрения соотносятся с центральной проблемой пьесы – иллюзорностью бытия. Тем самым под систему из разных позиций подводится общий знаменатель: «Нина. Сон!» Размышления о любви в «Дяде Ване» рождают не только страх перед жизнью, где любовь невозможна, но и ощущение того, что жизнь всё-таки ещё имеет какой-то смысл. И в этом не явленный открыто, но ощутимый оптимизм пьесы. Таким образом, ситуации «один на сцене», выстраиваясь в систему и/или размещаясь в сильных позициях текста, могут реализовывать ключевые темы пьес во всём многообразии точек зрения. В этом ещё одна оригинальная особенность чеховской драматургии.

В целом же можно подытожить, что ситуация «один на сцене» в пьесах Чехова существенно трансформируется по сравнению с предшествующей креативистской традицией как в плане формальной организации, так и в плане содержания. В плане формальной организации мы отметили ряд способов необычной организации ситуации «один на сцене»: сцена на сцене в «Чайке», монологи перед глухим и перед отсутствующими на сцене, но слушающими в «Трёх сёстрах», отсутствие реплик и передача состояния героев в ситуациях «один на сцене» в «Вишнёвом саде». В каждом случае эти способы обладают совершенно особыми смыслами, позволяющими увидеть потенциальное обилие вариантов их прочтения, их сценических интерпретаций.

---

<sup>167</sup> *Калугина М.Л.* Жанровое своеобразие комедий А.П. Чехова «Чайка» и «Вишнёвый сад». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 7–8.

Но даже тогда, когда эти ситуации организованы традиционно, они перестают быть простым аналогом реплик «в сторону», порождая противоположность ситуациям такого рода: герои и наедине с собой говорят то же самое, что и в присутствии других (важное исключение составляет Трофимов). Такая «откровенность» может быть понята и как знак того, что герои всегда одиноки, что собеседники их не слышат, а потому можно всегда говорить то, что думаешь; и, вместе с тем, как знак невозможности быть искренним даже в одиночестве. Выстроенная таким образом «откровенность» может быть понята и как знак бессмысленности быть откровенным; тогда пиком откровения для героя становится пауза – вот где можно по-настоящему остаться наедине с собой.

Парадокс же чеховского театра в том и заключается, что откровенность не отменяет редукации откровенности; что каждый такой случай содержит в себе вариативные возможности, позволяющие дать разнообразные сценические интерпретации как того или иного персонажа (например, Петя Трофимов оказывается не только будущим революционером и / или фарсовым неудачником, но и искренне влюблённым молодым человеком), так и пьес целиком.

Согласимся, что, как и в случае с монологами Андрея Прозорова, монологи других персонажей, остающихся в одиночестве, формируют поливариативность потенциальных сценических интерпретаций в спектре от полной откровенности до невозможности быть откровенным даже наедине с собой, в своих мыслях. От того, какую стратегию в этом плане выберет реципиент-соавтор, и будет зависеть его конкретная сценическая интерпретация, тот вариант пьесы, который появится в сознании адресата. И драма Чехова всячески способствует этому нетривиальной организацией ситуации «один на сцене».

Следующим шагом в постижении вариантопорождающего потенциала посткреативистской драмы станет обращение к ремарке. В качестве объекта мы избрали одну ремарку из «Вишнёвого сада».

### 3. РЕМАРКА

Мы уже смогли убедиться в том, что попытка понять природу сложности чеховской драматургии предполагает обращение не только к самому тексту той или иной пьесы, но и к её сценическим воплощениям, к режиссёрскому замыслу, реализованному в спектакле, актёрской игре, ведь «драматургия в своём развитии подвергается развитию театра; учитывает сценические условия, пожелания актёров и режиссёров»<sup>168</sup>. В данной части исследования мы, не претендуя на полноту, попробуем на примере одной ремарки показать смысловую многомерность чеховской драматургии в плане вариантопорождения. Рассмотрим ремарку из третьего действия «Вишнёвого сада»:

«Начальник станции останавливается среди залы и читает “Грешницу” А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют» (С. 13; 235).

Уже сама необычная природа этой ремарки, природа, прямо скажем, нехарактерная для драматургического текста, позволяет при осмыслении её вариативных возможностей использовать достаточно широкий спектр путей, некоторые из которых мы и попытаемся представить.

Содержащееся в ремарке прямое указание на «чужой» текст подсказывает, казалось бы, наиболее очевидный путь – интерпретацию этого эпизода в ракурсе взаимоотношений текста-источника («Грешница») и текста-реципиента («Вишнёвый сад»), при которых «через цитату <...> происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом-предшественником»<sup>169</sup>. И благодаря этому подключению, «цитата аккумулирует определённые грани смысла, ассоциативные ходы того текста, из которого она взята, и привносит их во вновь создаваемый авторский текст, делая эти “чужие” смыслы частью становящейся содержательной структуры, причём частью, диалогически взаимодействующей с целым»<sup>170</sup>; т.е. про-

---

<sup>168</sup> Гришунин А.Л. Влияние театра на тексты пьес // Эдиционная практика и проблемы текстологии. М., 2002. С. 17.

<sup>169</sup> Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. С. 10.

<sup>170</sup> Там же.

исходит «подключение к авторскому тексту в том или ином масштабе смыслов текста-источника»<sup>171</sup>.

«Грешница» А.К. Толстого оказывается в этой системе текстом-источником. В ремарке цитируется заглавие поэмы, а это, как известно, и имя текста, и свёрнутый текст<sup>172</sup> – то есть благодаря упоминанию заглавия в текст-реципиент вводится *весь* текст-источник. Это означает, что ко всему смысловому потенциалу «Вишнёвого сада» подключается весь смысловой потенциал «Грешницы». Что же может дать анализ такого механизма взаимодействия для углубления понимания чеховской пьесы? «Грешница» А.К. Толстого – довольно вязкая по языку и банальная по сюжету поэма о том, как «блудница молодая», «дева падшая прекрасная», не страшась, по её словам, ни чьей власти, под взором Христа, пришедшего на пир, прозрела:

Внезапно стала ей понятна  
Неправда жизни святотатной,  
Вся ложь её порочных дел,  
И ужас ею овладел.  
Уже на грани сокрушенья,  
Она постигла в изумленье,  
Как много благ, как много сил  
Господь ей щедро подарил  
И как она восход свой ясный  
Грехом мрачила ежечасно...  
<...>  
Стеснённой груди слышен стон,  
Бледнеет грешница младая,  
Дрожат открытые уста,  
И пала ниц она, рыдая,  
Перед святынею Христа<sup>173</sup>.

Такой нехитрый сюжет с учётом заглавия толстовской поэмы (напомним, что лишь заглавие присутствует собственно в тексте пьесы, поэтому можно говорить не только о том, что поэма Толстого проецируется на «Вишнёвый сад», но, в первую очередь о том, что на текст Чехова проецируется сама лексема «грешница» – не только как свёрнутый текст или имя текста, а просто как слово со своим опреде-

---

<sup>171</sup> Там же. С. 22.

<sup>172</sup> См.: *Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста. Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998.

<sup>173</sup> Текст поэмы здесь и далее цит. по: *Толстой А.К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1.

лѐнным значением) применительно к пьесе Чехова очевиднее всего, на первый взгляд (если уж искать связи такого рода в тексте Чехова), проецируется на образ Раневской. Вот несколько примеров экспликации мотива греха в тексте пьесы применительно к Раневской. Как грешницу оценивает Раневскую Гаев: «Она хорошая, добрая, славная, я её очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, всё же, надо сознаться, она порочна» (С. 13; 212). Сама Раневская размышляет: «Уж очень много мы грешили...» (С. 13; 219); и чуть ниже: «О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая <...>. Господи, господи, будь милостив, прости мне мои грехи!» (С. 13; 220). И действительно, эта грань образа Раневской не раз привлекала внимание исследователей и режиссѐров, становясь доминантой персонажа при его исследовательских и сценических интерпретациях. Так, через категорию греха смотрит на Раневскую Б. Зингерман, предельно расширяя семантическое поле понятия «грех»: «В Любви Андреевне, помимо вкуса, изящества и доброты, главное – это доверие к жизни и лёгкость, лёгкость, лёгкий беспечный нрав»<sup>174</sup>; «у владелицы Вишнёвого сада есть грехи. Те, в которых она кается, и те, в которых мог бы упрекнуть её Петя Трофимов. <...> За грехи она должна понести наказание»<sup>175</sup>; «Потом выясняется, что вина, за которую казнит себя Любовь Андреевна, – это, может быть, и не главный её грех <...>. Грех, за который ей и её близким предстоит понести наказание, это крепостное право, жизнь в долг... <...> О грехах Любви Андреевны в пьесе высказываются таким образом две точки зрения. Одна принадлежит самой Раневской и её брату <...>, другая Пете Трофимову»<sup>176</sup>; «Её вина – её смертный грех, её рок, – это историческое прошлое её семьи и её сословия: помещичья жизнь на чужой счёт, за счёт рабского труда, долг предков, долг рода, который теперь приходится оплакивать»<sup>177</sup>.

Анализируя реплики Раневской о её прошлом, П.Н. Долженков приходит к выводу: «Любовь Андреевна, мягко говоря, приукрашивает свою биографию, свои грехи она либо замалчивает, либо трактует их так, что они идут ей в актив, в раздел “наказания”»<sup>178</sup>. Н.И. Ищук-Фадеева уже напрямую соотносит «грех» Раневской и указание на по-

---

<sup>174</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С. 337.

<sup>175</sup> Там же. С. 340.

<sup>176</sup> Там же. С. 343–344.

<sup>177</sup> Там же. С. 345.

<sup>178</sup> Долженков П.Н. Раневская и Лопахин: Версия взаимоотношений // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000. С. 136.

эму Толстого: «Решительное нежелание Раневской спасти то, что надо ещё **искупить**, – свидетельство её твёрдой и сознательной позиции грешницы, ищущей веру. В этом смысле особенно знаменательным становится чтение на балу у чеховской грешницы поэмы о грешнице А.К. Толстого <...>. Толстовская грешница обрела веру, а Раневская?..»<sup>179</sup>.

Актуализировалась категория греха применительно к образу Раневской и в ряде режиссёрских концепций. Так, режиссёр А.М. Лобанов, поставивший пьесу в студии Р. Симонова в 1934 года, высказывался следующим образом: «Мы вскрываем в Лопухине крупного хищника <...>, в Раневской – порочность...»<sup>180</sup>. Э.А. Полоцкая сравнивает такого рода трактовки с гораздо более близкой нам по времени интерпретацией режиссёра Л. Трушкина: «Легкомыслие и даже порочность Любви Андреевны, с лёгкой руки её родного брата, старого холостяка пятидесяти одного года (личная жизнь которого для читателя и зрителя тайна), стали охотно муссироваться в разных постановках, начиная с 1930-х годов. В спектакле Л. Трушкина сделан в этом направлении крайний шаг. До этого были случаи открытого изображения на сцене Раневской в качестве любовницы своего лакея, была актриса, ушедшая вся в мысли о своём парижском любовнике и весьма равнодушная к каким-то там “корням” своего рода, была, наконец, Книппер, в которой придирчивый рецензент-пуританин умудрился найти оттенок парижской кокетки <...>. Новая Раневская (Т. Васильева) создана так, словно навеки утерян генетический код героини <...>. Замена женственности фривольностью, сдержанности – хриплым, надрывным, с истерическими нотками, голосом, растрёпанная прическа и далеко не дворянские наряды (в третьем акте, правда, оправданные “маскарадом”, “пиром во время чумы”) – всё это далеко уводит зрителя от эталона женского изящества и молодости, который вот уже скоро сто лет держит в нашем сознании Раневская-Книппер. Правда, чеховский образ столь глубок и неисчерпаем, что и в этом “плебейском” его варианте открывается

---

<sup>179</sup> *Ищук-Фадеева Н.И.* «Вишнёвый сад» как документ культуры покаяния // *Культура*. 1994. 4 июня. С. 4.

<sup>180</sup> *Лобанов А.* Сценическое воплощение Чехова // *Советское искусство*. 1993. 14 апреля. Цит. по: Полоцкая Э.А. «Вишнёвый сад»: Жизнь во времени. М., 2003. С. 49.

неожиданная грань, заставляющая задуматься о возможной постсценической судьбе героини»<sup>181</sup>.

Обратим внимание в этой связи и на ближний контекст. Ремарка с «Грешницей» обрамлена репликой как раз Любови Андреевны: до ремарки – «Какой чудак этот Петя...»; сразу после ремарки – «Ну, Петя... ну, чистая душа... я прощения прошу... Пойдемте танцевать...» (С. 13; 235). Прощения Раневская просит за то, что чуть раньше обидела Петю, сказав: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (*Сердито.*) Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод... <...> “Я выше любви!” Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотёпа. В ваши годы не иметь любовницы!..» (С. 13; 234–235). Как видим, в этих репликах, обрамляющих чтение «Грешницы», эксплицируется своеобразная самооценка Раневской как грешницы в противоположность её же оценки Пети как «чистой души». В сцене оказалось всё взаимосвязано, и тогда смысл включения автором «чужого» слова (указание на поэму Толстого) в «своё» (*авторская* ремарка) может быть представлен как усиление за счёт авторитетного источника мысли о том, что Раневская порочна, как установка на прочтение образа в аспекте греха.

Однако очевидно, что образ Раневской не может быть сведен только к статусу грешницы, ведь «Любовь Андреевна обычно воспринимается нами как женщина легкомысленная, слабая, безвольная, но всё-таки и добрая, и обаятельная, и верная, – как женщина, которая предпочла разориться, но не уничтожить прекрасный сад и дом, с которым были связаны почти вся её жизнь, её счастье, беды и радости»<sup>182</sup>. Вновь приходится констатировать: чеховский образ гораздо более многогранен, поливариантен на бумаге, чем его можно представить на театре, поэтому режиссёры часто пытаются эксплицировать лишь какую-то грань – например, *Раневская как грешница*. Это вполне оправданно, ведь «в сценическом облике литературного героя может быть нарушено <...> внутреннее равновесие между чертами его характера. Вопреки определённой цельности человеческой природы в литературном произведении на сцене часто ярче высвечиваются отдельные её стороны. Но это “нарушение”, являясь результатом самовыражения актёрской индивидуальности (отвечающим большей частью режиссёрской установке), оказывается важным для достижения

<sup>181</sup> Полоцкая Э.А. «Неугомонная» душа: «Вишнёвый сад». Раневская в пьесе и на сцене // Театр. 1993. № 3. С. 96–97.

<sup>182</sup> Долженков П.Н. Указ. соч. С. 134.

потенциала, заложенного в литературном характере»<sup>183</sup>. Однако нельзя забывать, что рецептивный вариант всегда остаётся «одним из». Учитывая это, современные трактовки – по крайней мере, на уровне режиссёрской концепции – стараются хотя бы приблизиться к воспроизведению многогранности образа. Приведём рассуждения М.Г. Розовского по поводу сценического воплощения образа Раневской, когда установка делается как раз на сочетание, казалось бы, несочетаемого; и грех тогда становится только одной из граней персонажа: «...Я хочу увидеть такую Раневскую, которой ещё не видел наш театр, найти её, её секрет, в её игровом цинизме. Ум и наивность, чистота и порочность – как это всё в ней сочетается <...>. Она женственна, и в то же время надо, чтобы в ней было больше физиологии»<sup>184</sup>; «Что она делала в Париже?.. А ничего не делала. Любовью занималась. <...> Но любовью заниматься – это ещё не значит “ничего не делать”»<sup>185</sup>; «Казалось бы, мы делаем из Лопухина подлеца, а из Раневской – распущенную женщину, но ведь так у Чехова не написано!.. Однако то, что не написано, именно у него являет собою более полного Чехова, что ли, – нам интересны наши домыслы (не вымыслы!), достраивающие авторское сознание в нашем понимании и получающие в театральной интерпретации вполне доказательную убедительность <...>. Она добрая и искренняя, но она не умеет считать деньги. Раневская, избитая со всех сторон, разрушенная, в сущности, любит своих детей. С одной стороны – кукушка, а с другой – мечется, бьётся, как бабочка о стекло»<sup>186</sup>; «Образ Раневской написан Чеховым как многосложный образ. Многосложность как раз и заключается в том, что Раневская вовсе не является ходячей добродетелью, она порочна, признаётся в своих грехах, продает детей, в главном она поступает аморально...»<sup>187</sup>. То, о чём говорит режиссёр, действительно, во многом близко авторскому замыслу в плане потенциальной поливариативности персонажа при рецепции – сравним рассуждения Э.А. Полоцкой по поводу эволюции образа Раневской в процессе создания Чеховым «Вишнёвого сада»: «...природная доброта, соседствуя с неумением сопротивляться обстоятельствам, как-то отходит в тень <...>. Чем моложе и мягче к окружающим Раневская, тем менее она

---

<sup>183</sup> Полоцкая Э.А. «Неугомонная» душа: «Вишнёвый сад». Раневская в пьесе и на сцене. С. 89.

<sup>184</sup> Розовский М. К Чехову. М., 2003. С. 47.

<sup>185</sup> Там же. С. 48.

<sup>186</sup> Там же. С. 69–70.

<sup>187</sup> Там же. С. 94.



кажется *лично* ответственной за гибель вишнёвого сада, несмотря на свою непрактичность и бесхозяйственность»<sup>188</sup>.

И точно так же, как образ Раневской не может быть сведён только к статусу грешницы, так и не сводим смысл декламации на балу только к образу Раневской, хотя, казалось бы, оснований для такого сведения предостаточно, но предостаточно лишь в том случае, если мы примем такой анализ механизма цитирования как единственно возможный путь при интерпретации этой ремарки. Мы этого делать не будем, а обратимся к другим возможным путям.

Рассмотрим упоминание поэмы А.К. Толстого в контексте всего чеховского наследия, благодаря чему появляется возможность не только реконструировать авторское отношение к «Грешнице» и, шире, к поэзии А.К. Толстого, но и понять иные грани смысла, иные вариативные возможности интересующей нас ремарки.

По хронологии первое упоминание толстовской поэмы Чеховым – рассказ «Либеральный душка» (1884): Тлетворский предлагает текст, который можно прочесть на благотворительном спектакле

«– Что же лёгонькое? Нечто толстовскую “Грешницу”?»

– Тяжеловато, батенька! – поморщился Каскадов. – “Грешницу”, последний монолог из “Горя от ума”... все это шаблонно, заезжено и... полемично отчасти» (С. 3; 137).

Затем «Грешница» упоминается в рассказе «Лишние люди» (1886): «Зайкин сквозь сон слышит, как уговаривают Смеркалова прочесть “Грешницу” и как тот, поломавшись, начинает декламировать. Он шипит, бьёт себя по груди, плачет, хохочет хриплым басом... Зайкин морщится и прячет голову под одеяло» (С. 5; 202–203). В комментариях к Полному собранию сочинений Чехова находим следующее пояснение к этому эпизоду: «...её исполнение на любительских вечерах было в 80-х годах заезженным шаблоном»<sup>189</sup>.

Наконец, упоминание «Грешницы» в рассказе «Учитель словесности» (1889): Шебалдин «положил начало местному “Музыкально-драматическому кружку” и сам принимал участие в спектаклях, играя почему-то всегда только одних смешных лакеев или читая нараспев “Грешницу”» (С. 8; 316). Ср. комментарий: «...особенно часто исполнялось на любительских вечерах и к этому времени стало синонимом избитого номера»<sup>190</sup>.

<sup>188</sup> Полоцкая Э.А. «Вишнёвый сад»: Жизнь во времени. М., 2003. С. 14–15.

<sup>189</sup> Приводится по примечаниям – С. 5; 637.

<sup>190</sup> Приводится по примечаниям – С. 8; 512.

Для более глубокого понимания авторского намерения относительно «Грешницы» можно подключить и прочие упоминания поэзии Толстого Чеховым. Например, рекламное объявление на афише журнала «Зритель» в 1883, отнесённое текстологами Чехова к разделу «Коллективное» и озаглавленное «Открыта подписка на 1883 год. “Зритель”». Журнал иллюстрированный, литературный, художественный и юмористический в 1883 г.», содержит в числе прочих «рекламных слоганов» и отрывок из «Пантелеймона-целителя» А.К. Толстого: «В апатии мы видим источник всякой дряни, разъедающей общество, причину поголовного раскисания, которое следует разгонять весёлым и здоровым смехом, живую шуткою, сатирой безобидной, бодрящим юмором. Мы задались целью издавать такой именно журнал. Что же касается до тех, о которых сказал один из лучших наших поэтов, –

А ещё, государь, –  
Чего не было встарь, –  
И такие меж нас попадают,  
Что лечением всяким гнушаются.  
Они звона не терпят гусярного,  
Подавай им товара базарного...

то до этих людей нам дела нет; мы не дадим товара базарного... На нашем литературном рынке его развелось слишком много». И далее авторы сетуют на «падение вкуса читающей публики “опоенной злыми отравками”» – вновь цитата из того же стихотворения (С. 18; 80).

Другой пример: в повести «Три года» «Ярцев сел за рояль и спел чувствительный романс» (С. 8; 58). Но вот в варианте журнала «Русская мысль» (1895) этот момент более развернут: «Ярцев сел за рояль и с чувством спел “Средь шумного бала”» (С. 8; 382).

Укажем и на цитирование стихотворения Толстого в письме Ал.П. Чехову от 8 марта 1896 г. из Мелихово: «Весны нет. Оно как будто бы и не очень холодно, но и не тепло в то же время. Из-под эн-такой штуки не выходим: и шубы, и калоши, и печи – все по-зимнему. Щепки лежат ещё покойно и не лезут друг на друга» (П. 6; 128). Комментарии к последней фразе: «В № 10 “Вестника Европы” за 1895 г. было напечатано стихотворение А.К. Толстого “Весенние чувства необузданного древнего”, в котором имеются такие строки:

Дождусь ли той истории,  
Когда придёт весна  
И молодой цикории

Засветит желтизна!  
Уже любовной жаждою  
Вся грудь моя горит,  
И впрыгнуть щепка каждая  
На щепку норовит»<sup>191</sup>.

Как видим, из всего комплекса приведённых примеров эксплицированное отношение Чехова к поэзии А.К. Толстого является, мягко говоря, не очень серьёзным: включение фрагмента незатейливого стихотворения в рекламный текст, преследующий цель повеселить читателя ради успешной подписной кампании; исполнение романса героем – а романс, как мы знаем, жанр массовой культуры; несколько фривольная цитата легкомысленной и не очень глубокой метафоры в письме к близкому человеку. То есть все три примера так или иначе связаны с обращением Чехова именно к массовой культуре, своеобразным знаком которой и оказывается Толстой-поэт, и, что видно по другим примерам, Толстой как автор «Грешницы». Справедливости ради скажем, что это лишь явные экспликации чеховского отношения к поэзии А.К. Толстого, которое всё-таки было менее однозначным, – в подтверждение этого приведём авторитетное мнение Е.М. Сахаровой: «Говоря об отношении Чехова к А.К. Толстому, обычно вспоминают слова Чехова, приведенные в воспоминаниях И.А. Бунина: “Вот, по-моему, актёр! Как надел в молодости оперный костюм, так на всю жизнь и остался”. Однако “точек общего схода” у Чехова и А.К. Толстого значительно больше, чем расхождений. И это прежде всего общая любовь к Пушкину»<sup>192</sup>.

Что же касается собственно «Грешницы», то четыре упоминания в одном ключе позволяют сделать вывод о том, что авторское отношение сводится, по сути, к одному – «синоним избитого номера» на любительских вечерах; своего рода штамп, порождающий иронию со стороны культурного человека. Добавим сюда показательный смысл из «Учителя словесности»: Шебалдин «принимал участие в спектаклях, играя почему-то всегда только одних смешных лакеев или читая нараспев “Грешницу”» – такое сочетание актёрского амплуа с чтением «высокой» поэмы, конечно же, снижает, но снижает не столько саму поэму, сколько сам факт её декламации «смешным лакеем».

<sup>191</sup> Приводится по примечаниям – П. 6; 467.

<sup>192</sup> Сахарова Е.М. «Письмо Татьяны предо мною...» (К вопросу об интерпретации Чеховым образа героини «Евгения Онегина») // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 161–162. Воспоминания Бунина в статье Е.М. Сахаровой цит. по: Чехов А.П. О литературе. М., 1955. С. 308.

Кроме того, все три случая указания на «Грешницу» в чеховских рассказах довольно необычны в плане описания чтения поэмы вслух. В рассказе «Либеральный душка» всё сводится к отказу от рекомендации прочесть поэму, в «Лишних людях» герой слышит из-за стены и «сквозь сон» сначала уговоры, а потом и чтение поэмы, но не видит декламатора. В «Учителе словесности» – указание на то, что обычно делает Шебалдин, но не в данный момент, не в момент рассказа. В таком контексте в «Вишнёвом саде» перед нами, казалось бы, единственное в наследии Чехова полноценное исполнение поэмы Толстого. Но и тут всё упирается в необычность эпизода с «Грешницей» – декламация передаётся через ремарку, а значит в бумажном тексте чтения вслух опять нет. Более того, Чехов так нигде и не пошёл дальше цитации заглавия, так нигде и не процитировал собственно поэму Толстого. А это уже говорит о многом.

Таким образом, контекст чеховского наследия позволяет сделать ещё один вывод по поводу смысла интересующей нас ремарки. Этот вывод напрашивается сам собой: чтение «Грешницы» – не более чем избитый номер, пошлый с точки зрения хорошего вкуса, в своём высоком «пафосе» – комичный и, конечно, комический (вспомним жанровое определение «Вишнёвого сада»), а бал в усадьбе – не более чем жалкая карикатура на высший свет, характеризующая и хозяев, и гостей как, простите за необходимую вульгаризацию, отживающих своё, смешных и никчёмных людей. Обратим внимание и на то, что публичное чтение «Грешницы» было популярно в 1880-е годы. Из этого следует, что бал у Раневской помимо всего прочего ещё и старомоден.

Опять-таки очевидно, что исчерпать смысл этой ремарки таким выводом невозможно, но именно такое прочтение эпизода с «Грешницей» в контексте оценки Чеховым «популярности» публичного чтения этой поэмы во многом поддерживается и интерпретацией этого эпизода в контексте всей сцены – бала у Раневской. Эта сцена не раз становилась объектом исследовательской и режиссёрской рефлексии. Ещё в 1950-е гг. М.Д. Сосницкая обратила внимание на своего рода амбивалентность бала у Раневской, при которой эпизод с «Грешницей» вписывается в систему «пёстрого калейдоскопа внешних действий»: «Всё в этом действии полно противоречий, всё смешалось в какой-то хаос действий, слов, настроений, всё идет “вразброд” по выражению Фирса. Но замечательно то, что этот хаос не затушёвывает, а подчеркивает генеральную линию всей пьесы вообще и этого действия в частности – это линия нарастания тревоги, напряжённое ожидание катастрофы, сама катастрофа и завершение её, т.е.

то, что принято называть развязкой действия <...>. ...судьба всех решается в этот момент, но не здесь, на балу, а там, в городе. <...> А здесь танцуют, смеются, показывают фокусы, декламируют “Грешницу”, сломали бильярдный кий, упали с лестницы, чуть не потеряли деньги и пр. пр. <...>. Пёстрый калейдоскоп внешних действий в самый напряжённый, кульминационный момент нарастающей драмы, скрытой этой бестолковой сутолокой, заглушённой этим беспорядочным шумом. <...> Словом, “всё как в жизни”»<sup>193</sup>.

В похожем ключе соединения несоединимого – веселья и краха, своего рода «пира во время чумы» – рассматривает сцену бала А.П. Кузичева. Более того, с позиции этой исследовательницы именно чтение «Грешницы» оказывается одним из моментов, от которого действие отправляется в сторону крушения надежд владельцев усадьбы, но, по большому счёту, – в сторону будущего: «...многозначительная ремарка Чехова. Слушают чтеца невнимательно <...>. Вот-вот чередой последуют, сменяя друг друга: сообщение Ани, что вишнёвый сад продан, после чего она “танцует с Трофимовым”; просьба Симеонова-Пищика об очередном займе, которую он излагает, двигаясь в “вальсишке” с Раневской; высокопарные обиды Епиходова и наконец монолог Лопухина о купленном имении <...>. Всё вместе, всё соседствует: высокое и низкое, смешное и печальное, далёкое прошлое и уже подступающее грядущее»<sup>194</sup>.

По похожему пути экспликации амбивалентности данной сцены шли в своих концепциях и режиссёры. Б. Зингерман соотнёс подходы к постановке сцены бала Мейерхольда и Станиславского: «Мейерхольд хотел, чтобы в третьем акте “Вишнёвого сада” на сцену незаметно для людей входил Ужас. “Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте есть что-то метерлинковское, страшное”. Но хозяйка вишнёвого сада для того и устраивает вечер с танцами и еврейским оркестром, чтобы изгнать из своего дома ужас – не видеть его и не слышать. Куда уж ей до героев Метерлинка <...>. Мейерхольд знал, чего хотел, но и Станиславский с Немировичем-Данченко знали, что делали, – скука и есть русский ужас»<sup>195</sup>.

Свой «ужас» увидел в сцене бала П. Штайн. Вот как выглядит интерпретация этого режиссёра в критическом описании: «Напома-

<sup>193</sup> *Сосницкая М.Д.* «Ионыч» и «Вишнёвый сад» А.П. Чехова. М., 1958. С. 50, 52.

<sup>194</sup> *Кузичева А.П.* Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века» // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 143.

<sup>195</sup> *Зингерман Б.* Указ. соч. С. 322. Слова Мейерхольда цит. Б. Зингерманом по: *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 85.

женные верзилы и барышни-коротышки, кургузые форменные ту-  
журки и нелепые бантики. Длинные и короткие, толстые и тонкие фи-  
гуры даны с той преувеличенной, заострённой характерностью, кото-  
рая ставит их на грань правдоподобия. Сквозь огромные дверные  
проёмы мы видим, как они несутся в танце в глубине дома, описыва-  
ют круги или толпятся в дверях, уставившись на Раневскую. А та,  
будто уже за порогом, глядит издалека. Её отчуждающий взгляд пре-  
вращает лица в личины. Всё уплощается на глазах, вернее, в глазах  
Раневской. Всё ничтожно по сравнению с её переживанием»<sup>196</sup>.

И М.Г. Розовский видит эту сцену как «пир во время чумы»: «...бал, который устроили в этот день, – с одной стороны, праздник-отпевание, а с другой – праздник-пир во время чумы. Концепция нашего спектакля нуждается в серьёзном подтверждении именно здесь, поэтому та тревога, то ожидание, то настроение, которые царят на этом балу, во многом влияют на постановочное решение всего спектакля <...> ...к балу мы должны придумать массу деталей, поведенческих чёрточек, моментиков, элементиков, очень ярко это выявить. Тут может быть даже поведение, не выписанное Чеховым в ремарках. Найти такой трагикомический феллиниевский стиль, но в меру. Чехов умеет праздник превращать в нечто страшное. У него что юбилей, что свадьба – все летит в тартарары. Это классика – гибельный апокалипсис, карнавализация Смерти, извращение радости, дьяволиада... <...> Микроэпизоды – вот что создаст нервную обстановку: ускользание, появление, чьё-то пробегание, выпивка, и сельтерская подаётся, проникают звуки, происходят входы-выходы, кого-то с кем-то застали... На этих деталях и нужно всё строить: наливание, выпивание, чоканье, поиск глазами партнёра...»<sup>197</sup>.

Общий знаменатель сцены бала в этом ключе, таким образом, очевиден: веселье в камере смертников, через смену эпизодов праздника проступает ощущение чего-то ужасного, надвигающегося на тех, кто пока ещё веселится, но уже понимает, что веселье вот-вот кончится, а дальше – неизвестность. Разумеется, и это одно из прочтений, один из вариантов, но вариант, показательный эксплицированной многомерностью в силу попытки передать многозначность всей сцены. И в этом «карнавальном» контексте эпизод с «Грешницей» как нельзя лучше позволяет показать амбивалентность происходящего, ибо сам он по своей природе амбивалентен: поэма А.К. Толстого, конечно же, сама по себе есть воплощение «высокого», но вот её декла-

<sup>196</sup> Иванова М., Иванов В. Искусство быть // Театр. 1993. № 3. С. 5.

<sup>197</sup> Розовский М.Г. Указ. соч. С. 105–107.

мация Начальником станции с авторской позиции – «низкое». Особенно показательно, что декламирует именно Начальник станции. И почти сразу «знаковая» реплика интуитивно мудрого Фирса: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут» (С. 13; 235). Да и рекомендация самого Чехова к выбору исполнителя роли Начальника станции в письме к Вл.И. Немировичу-Данченко (2 ноября 1903 г.) подтверждает скепсис Фирса: «11) Начальник станции, читающий в III акте “Грешницу”, – актёр, говорящий басом» (П. 11; 294). В списке рекомендаций это последний пункт – тоже своего рода «сильная позиция». Напомним, что и Смеркалов в «Лишних людях» тоже декламирует «Грешницу» басом («Он шипит, бьет себя по груди, плачет, хохочет хриплым басом...»). Таков чеховский комизм – грустный, почти трагичный: да, поэма серьёзная; да, читается «серьёзным» басом; но вот читает её не генерал, барон или адмирал, даже не актёр (пусть и самодеятельный), а начальник станции... В результате, можно говорить, что эпизод с «Грешницей» в контексте всей сцены выполняет функцию трагикомического элемента в трагикомической системе, через контекст происходит снижение высокого; а всё это в совокупности указывает на потенциальную вариативность всей сцены при художественной рецепции.

Кроме того, заметим, что у Начальника станции есть ещё одна реплика, переданная уже прямо: в сценке выступления Шарлотты Начальник станции восторженно реагирует на номер с чревоуважением: «...*(аплодирует)*. Госпожа чревоуважательница, bravo!» (С. 13; 231). Согласимся, что такой контекст к пафосному чтению «Грешницы», снижающий и чтеца, и весь эпизод, снова позволяет увидеть трагикомизм ситуации. Добавим к этому, что в пьесе есть ещё одна декламация – тоже, как контекст уже по принципу сходства действия, отнюдь не возвышающий ни Начальника станции, ни его «номер»: во втором действии Прохожий «*(Декламирует.)* Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон» и тут же «*(Варе.)* Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать» (С. 13; 226).

Отметим и то, что чтение «Грешницы» прерывается «звуками вальса» («вальсишки», как говорит Пищик) – вот ещё один способ комически представить, снизить «высокий» текст. Как видим уже из этого примера, помимо так называемого «содержательного» контекста у ремарки с «Грешницей» есть в этой сцене и контекст «формальный» – вся сцена бала «технически» решена не совсем обычно. Реп-

лики и действия героев сопровождаются невербальными звуками, передающимися через ремарки: «...то звуки настраивающегося оркестра, то стук шаров из бильярдной, то звон ключей, брошенных Варей и поднятых Лопахиным»<sup>198</sup>. «Через ремарку звуковая и мелодическая режиссура Чехова проявляется ещё нагляднее, чем в диалоге. Чего стоит хотя бы начало бала у Раневской. <...> Еврейский оркестр <...> играет кадрили. Ритмичный танец звучит игриво, экзальтированно и печально, напоминая о юге, веселя и надрывая сердце. Еврейский оркестр играет кадрили, а Раневская напевает лезгинку, ритм лезгинки передает её бравурно взвинченное и напряжённо беззаботное настроение. В передней оркестр играет кадрили, в зале танцуют, в гостиной Раневская, нервничая, напевает лезгинку, а из соседней комнаты доносится костяной стук бильярдных шаров... <...> С чеховской режиссёрской партитурой третьего акта “Вишнёвого сада”, в своё время поразившей воображение молодого Мейерхольда, в западной драме XX в. может сравниться разве что ночная лунная сцена убийства в “Кровавой свадьбе” Гарсиа Лорки, возродившего на фольклорной обрядовой основе синтетизм и тематику барочного театра, – но Лорка был и стихотворец, и музыкант, и художник, – да, может быть, некоторые зонги в “Трёхгрошовой опере”, однако же Брехт, решительно споря с Вагнером и развивая идеи Вагнера о синтетическом театре через приём тотального разъединения всех элементов спектакля и тотального монтажа, сочинил их вместе с Куртом Вейлем, композитором»<sup>199</sup>.

Но во всём этом чеховском «синтезе» есть ещё один важный смысл – Т.Г. Ивлева, анализируя соносферу третьего действия «Вишнёвого сада» по ремаркам, сопровождающим действие и описывающим, по большей части, музыкальное сопровождение, отмечает, что «это система звуков, объединённых общей семантикой **игры**. Она выстроена по логике постепенной символизации мотива <...>. Возможно, в данном случае символизация мотива *игры* связана с **внутренностью** изображаемого пространства <...>. Возможно, речь здесь идёт о постепенном растворении человеческого мира в мире природном; ведь именно оно осуществится в последнем действии. Вероятнее же всего, оба семантических поля накладываются друг на друга, присутствуют в авторском комментарии одновременно»<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Кузичева А.П. Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века». С. 143.

<sup>199</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С. 381.

<sup>200</sup> Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь, 2001. С. 118–119.



Как видим, для понимания сцены бала очень важную роль играет учёт родовой природы текста, и – уже – специфики драматургической ремарки. Поэтому далее мы попробуем обратиться к «форме», ведь ремарка с «Грешницей», как мы уже указывали, сделана очень необычно. Это звуковая ремарка, и она тоже может быть рассмотрена в русле семантики, предложенной Т.Г. Ивлевой, ведь актёрская декламация – это тоже игра; игра, переданная через экспликацию мотива с помощью передачи «вставного текста», но передачи очень своеобразной: собственно в тексте пьесы реплики Начальника станции нет, а есть только авторская ремарка, «говорящая» об этой реплике при постановке пьесы на театре, т.е. при перекодировке «бумажного» текста в текст театральный. Вся ремарка тогда – метатекст к тексту, которого в пьесе нет. Из этого и будем исходить в дальнейшем.

Ещё И.Ф. Анненский заметил: «Чехов, если не хватает средств литературы, бутафора за бока: там шарманка заскрипит кстати, здесь начальник станции “Грешницу” декламировать начнёт. Жизнь, конечно, спора нет, – но так же и трогательное соединение искусств, чтобы сладко волновать слегка отяжелевшее сердце под лацканом смокинга»<sup>201</sup>. И ремарка с «Грешницей» в «Вишнёвом саде» не единична, поэтому следующий контекст, который мы рассмотрим – схожие ремарки: когда реплика (в широком смысле) персонажа, т.е. то, что предполагается вербально воплотить при постановке на театре, передаётся не основным текстом, а в паратексте – через «звуковую» ремарку.

Можно выделить несколько типов такого рода ремарок, отнюдь не предполагающих однозначных вариантов при театрализации. Это, прежде всего, разного рода «песенные номера». Сравним: Епиходов «играет на гитаре и поёт», Яша ему «подпевает» (С. 13; 215, 216), а уже перед отъездом Яша «хлопочет около чемоданов, тихо напевает» (С. 13; 247); Любовь Андреевна «напевает лезгинку», затем «сидится и тихо напевает» (С. 13; 230); Шарлотта «тихо напевает песенку» (С. 13; 248). При этом персонажи могут «напевать» и «со словами», переданными как реплика: так Яша «(тихо напевает). “Поймёшь ли ты души моей волненье...”» (С. 13; 237). Но есть и ремарки, передающие не пение, а именно речь – это три ремарки, относящиеся к Фирсу: в самом начале «торопливо проходит Фирс <...>; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова» (С. 13; 199); затем «Слышно только, как тихо бормочет Фирс» (С. 13; 224) в сцене «лопнувшей струны»; и, наконец, «Бормочет

<sup>201</sup> Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 323.

*что-то, чего понять нельзя»* (С. 13; 254) в самом финале. Этот контекст позволяет, на наш взгляд, увидеть дополнительные грани смысла в ремарке с «Грешницей»: когда персонажам нечего сказать, они начинают что-то напевать или вот читать «Грешницу». При этом и пение, и бормотание Фирса оказываются совсем не рассчитаны на какую бы то ни было реакцию собеседников, слушателей. И Начальника станции «слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют».

Таким образом, контекст близких по структуре ремарок указывает на не раз отмеченный очень важный для пьес Чехова смысл: разобщённость людей даже тогда, когда они находятся вместе и что-то друг другу говорят, поют; это, в конечном итоге, позволяет сделать вывод о бессмысленности какой бы то ни было коммуникации, а, следовательно, о бессмысленности жизни вообще.

Но во всех перечисленных случаях ремарки всё же организованы по несколько иному принципу, чем ремарка с «Грешницей», т.е. контекст формально близких ремарке с «Грешницей» ремарок является контекстом, позволяющим говорить и об оригинальности интересующей нас ремарки. Эта оригинальность может быть обозначена по ряду параметров, о которых уже говорилось и о которых речь пойдет ниже: это включение «чужого» текста в контекст и сцены бала, и всего чеховского наследия, переданное через ремарку, в которой содержится указание на вербальную реплику. Каждая из этих характеристик встречается в «Вишнёвом саде» и в других случаях, но встречается по отдельности, а вот в такой системе эти характеристики присутствуют только в эпизоде с «Грешницей». Своеобразие этого эпизода в следующем: перед нами элемент, организованный как «сцена на сцене», но на уровне собственно текста драмы не включающий в себя произносимый со «вторичной» сцены текст, а содержащий лишь авторское указание на его произнесение. Поэтому далее рассмотрим эпизод с «Грешницей» как «текст в тексте» в его драматической разновидности «сцена на сцене», но осложнённый тем, что собственно текста в тексте – в «бумажном» его изводе – как раз и нет. Именно последнее позволяет говорить о том, что эпизод с «Грешницей» обладает очень высокой степенью вариативности при театрализации даже в сравнении с другими эпизодами чеховских пьес. Любой адресат в состоянии создать свой художественный вариант этого эпизода, что и входит в авторское намерение и что заложено в бумажном тексте.

Итак, эпизод с «Грешницей» является реализацией ситуации «сцена на сцене» (поэтическая декламация). Если опустить то, что в

тексте «Вишнёвого сада» нету цитирования текста «Грешницы» в строгом смысле, то перед нами «простейший случай» ситуации «текста в тексте»: «Игра на противопоставлении “реального / условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте”. Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и всё остальное пространство произведения. Это будет картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определённых участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”»<sup>202</sup>. Но эта «простота» не отменяет того, что «введение внешнего текста в имманентный мир данного текста играет огромную роль. В структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение. Сложность и многоуровневость участвующих в текстовом взаимодействии компонентов приводит к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается вводимый текст. Однако трансформируется не только он – изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который он вводится»<sup>203</sup>. Таким образом, «“Текст в тексте” – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла»<sup>204</sup>. Однако такой подход может быть существенно подкорректирован тем, что перед нами специфический в родовом отношении текст – драма: «Основой смыслопорождения становится здесь *одновременная* реализация двух систем кодирования, скорее *под-ключением* дополнительной семиотической системы к основной, чем переключением, о котором говорит Ю.М. Лотман»<sup>205</sup>.

Как видим, драматический текст предполагает особые отношения между текстом обрамляющим и текстом обрамляемым, между первичной сценой и сценой вторичной. Интересующий нас эпизод является инкорпорированным спектаклем, который «часто не только и

---

<sup>202</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 156.

<sup>203</sup> Там же. С. 153.

<sup>204</sup> Там же. С. 155.

<sup>205</sup> Чупасов В.Б. Указ. соч. С. 15.

не столько эстетический объект, сколько поступок героя. Вставное сценическое представление данного типа ищет активного ответного действия со стороны сценических зрителей...»<sup>206</sup>. И, действительно, ответ зрителей (тех, что находятся на сцене), более того – именно ответное действие на чтение «Грешницы» есть: «Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается». Однако мы не можем да и не должны относить драму Чехова к классической парадигме, для которой такие отношения как раз характерны; ведь специфика чеховской драматургии, как мы уже указывали, и заключается в преодолении этой парадигмы в сторону парадигмы модернистской. Следовательно, и отношения двух текстов могут строиться по-другому. В.Б. Чупасов пишет о том, что «во внешней коммуникативной системе внутренний и внешний тексты нередко вступают в отношения либо параллелизма, либо контраста <...>. При этом, характеризуя отношения составляющих драму со СнС субтекстов как “контраст” и “параллелизм”, мы прибегаем к генерализации, которая зачастую оказывается избыточной, поскольку в основе “контраста” действий внутренней и внешней драм лежат отношения параллелизма»<sup>207</sup>.

Конечно, всё это работает при порождении театрального варианта пьесы Чехова – «механизмы смыслообразования, сформированные драматургическим текстом со СнС, в полной мере будут задействованы лишь при условии театрального воплощения этого текста»<sup>208</sup>; более того, определённые механизмы смыслообразования в драматургическом тексте со сценой на сцене «могут быть реализованы лишь в процессе театрального представления»<sup>209</sup>. В нашем случае это более чем принципиально. Если представить эпизод с «Грешницей» в театральной системе, то перед нами типичная «сцена на сцене»: персонаж выступает со сценическим номером – поэтической декламацией, а другие персонажи его слушают. Но меняется ли что-то в смысловом плане, если мы рассмотрим этот фрагмент как «сцена на сцене», по сравнению с рассмотрением данного эпизода как включения «чужого» слова в «своё»?

Чтобы ответить на этот вопрос, попробуем не просто учесть родовую природу чеховского текста, а смоделировать её возможное сценическое воплощение: раз уж это пьеса, то предназначена она для

---

<sup>206</sup> Там же. С. 19.

<sup>207</sup> Там же. С. 21.

<sup>208</sup> Там же. С. 13.

<sup>209</sup> Там же. С. 14.

постановки на театре; механизм цитирования универсален для любого художественного высказывания, механизм «сцена на сцене» применим только для высказываний, предназначенных к акционному воплощению. Попробуем представить эту ремарку в театральной системе, следуя авторским указаниям как в тексте ремарки, так и в «автомататексте» – письме к Немировичу-Данченко: «Актёр, говорящий басом», в роли Начальника станции «прочёл несколько строк» из «Грешницы» А.К. Толстого в разгар бала в усадьбе Раневской. Конечно, перед нами характерное для «сцены на сцене» удвоение кода: на сцене «первичной» идёт бал, участники которого в один из моментов останавливаются перед «вторичной» сценой, где Начальник станции, ставший на этот момент декламатором, читает «чужой» художественный текст. То есть по логике ситуации «сцена на сцене» должна происходить корреляция двух разноуровневых систем в их «одновременной реализации» (В.Б. Чупасов) – корреляция смыслов текста обрамляющего и текста обрамляемого. На уровне механизма происходит примерно то же самое, что происходит в «Чайке» при инсценировке треплевской пьесы.

Смыслы взаимодействия пьесы Тrepлева и пьесы Чехова не раз становились предметом изучения. А.Г. Головачёва полагает: «Пьеса Тrepлева, оборванная на монологе Мировой души, вошла в большую чеховскую пьесу как образец особого восприятия мира, выраженного в острой и яркой форме. Это, конечно, не пародия, но и не авторское самовыражение. Точнее всего было бы назвать её опытом стилизации: с использованием традиционной образности и стилистики. Тrepлевская пьеса столетие спустя доносит до нас дыхание той жизни, которая закончилась вместе с “серебряным веком”»<sup>210</sup>. Если принять эту точку зрения, то один из важных смыслов вставного спектакля в «Чайке» – вторжение в систему чеховского театра системы театра декадентского. Ещё более углубляет проблему в этом аспекте Е.Д. Толстая: «“Чайка” становится программой для ещё не родившегося русского модернизма, отнюдь не пародией – пародировать было, в общем, пока нечего – а парадигмой»<sup>211</sup>; «пьеса Тrepлева – злая пародия на сознательно непонятые и нарочно перевёрнутые темы авторов “Северного вестника”, образец какографии. Основной метод: напряжение между поэтикой метонимической – реалистической – детали и поэтикой прямого называния, как Чехов представляет себе сим-

---

<sup>210</sup> Головачёва А.Г. «Декадент» Тrepлев и бледная луна // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 193–194.

<sup>211</sup> Толстая Е.Д. Указ. соч. С. 11.

волизм. <...> В результате “Чайка” дала путёвку в жизнь тому самому новому искусству, которое осмеяла. Вставив в текст “чучело” декадентской прозы, Чехов вряд ли мог предугадать, что оно оживёт... <...> ...то, что планировалось как прививка от модернизма, стало прививкой публике вкуса к модернизму»<sup>212</sup>. Если следовать этой логикой в рассмотрении эпизода с «Грешницей» из «Вишнёвого сада», то зададимся вопросом: какой театр (да и театр ли вообще?) вторгается через эпизод с «Грешницей»? Думается, пошлый, дилетантский, наивный. Перед нами (если учесть контекст к «Грешнице» в остальном наследии Чехова, соотносимый с общекультурной ситуацией вокруг публичного декламирования этой поэмы в то время) так называемое «массовое» искусство, ещё более явно представленное в других эпизодах «сцены на сцене» в третьем действии «Вишнёвого сада» – в номерах Шарлотты. Напомним эти номера в виду того, что они являют пример большого вариативного потенциала. Сначала это карточный фокус: Шарлотта находит в колоде карты, загаданные Пищиком и Трофимовым. Затем номер чревоуещания:

«Ш а р л о т т а . <...> А какая сегодня хорошая погода!

Ей отвечает таинственный женский голос, точно из-под пола:

“О да, погода великолепная, сударыня”,

Вы такой хороший мой идеал...

Голос: “Вы, сударыня, мне тоже очень понравился”» (С. 13; 231).

Затем фокус с пледом:

«Ш а р л о т т а . Прошу внимания, ещё один фокус. (*Берёт со стула плед.*) Вот очень хороший плед, я желаю продавать... (*Встряхивает.*) Не желает ли кто покупать?

П и щ и к (*удивляясь*). Вы подумайте!

Ш а р л о т т а . Ein, zwei, drei! (*Быстро поднимает опущенный плед.*)

За пледом стоит А н я ; она делает реверанс, бежит к матери, обнимает её и убегает назад в залу при общем восторге.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*аплодирует*). Bravo, bravo!

---

<sup>212</sup> Там же. С. 276–277. Добавим к этому вопросы Дагласа Клэйтона: «Возникает, например, вопрос, как нужно играть тот эпизод в конце действия, где Нина повторяет речь из пьесы Треплева – неужели “с завываниями, резкими жестами”? Более того, как вообще исполнять роль Нины в 4–м действии – трактовать её как актрису, у которой есть талант и блестящее будущее? или же как актрису, которая играет “грубо, безвкусно” и у которой бывают только “моменты”? Иными словами, истолковать ли вопрос о её будущей карьере “позитивно” или “негативно”?» (*Клэйтон Д. «Я – чайка, не то...»: К истолкованию образа Нины Заречной в пьесе А.П. Чехова // Драма и театр. Тверь, 2005. Вып. 5. С. 135*).

Ш а р л о т т а . Теперь ещё! Ein, zwei, drei!

Поднимает плед; за пледом стоит В а р я и кланяется.

П и щ и к (*удивляясь*). Вы подумайте!

Ш а р л о т т а . Конец! (*Бросает плед на Пищика, делает реверанс и убегает в залу.*)» (С. 13; 231–232).

Мы не случайно привели этот номер целиком – здесь, как видим, ситуация сцена на сцене в «бумажном» варианте довольно конкретно направлена на сценическую реализацию, передана вербальными средствами так, как она может быть воспроизведена на театре. Будущая акционная многомерность передана разными типами шрифта. В результате, реплики персонажей перемежаются конкретными указаниями в ремарках на то, что должны делать участники эпизода как «на сцене», так и «в зале», с какой интонацией должны произносить свои реплики. Эпизод с «Грешницей» лишён столь подробных рекомендаций. Хотя он и организован по такому же принципу «сцены на сцене», его шрифтовое решение на бумаге одномерно – передано через ремарку, воплощенную одним шрифтом. Тем самым эпизод лишается однозначной направленности на акционность, а предполагает «режиссёрский произвол» в его сценическом решении, т.е. предполагает поливариативность. Такова в данном случае «воля автора». Но от этого эпизод с «Грешницей» не перестаёт быть сценой на сцене, а в этом случае контекст с номерами Шарлотты неизбежен. Тогда перед нами единый «спектакль», где на «вторичной» сцене и фокусы покажут, и «Грешницу» продекламируют. Этот «спектакль» коррелирует со сценой «первичной» – «Вишнёвым садом» Чехова. Один из результатов корреляции театра Чехова и театра пошлого, массового в этом ракурсе – утвердить первый тип и опровергнуть второй. На это указывает и отмеченный Чеховым бас актёра-Начальника станции. Тем более, если учесть контекст номеров Шарлотты и добавить к этому, что одним из номеров восхищается как раз Начальник станции – сразу после чревовещания. Напомним:

«Н а ч а л ь н и к с т а н ц и и (*аплодирует*). Госпожа чревовещательница, bravo!» (С. 13; 231).

И фокусница, и декламатор – актёры одного театра, того театра, над которым Чехов иронизирует, вводя номера гувернантки Шарлотты и номер Начальника станции. Как тут снова не вспомнить реплику Фирса, о том, кого приглашали на балы прежде и кого теперь! Наверное, прежде вряд ли бы в доме Раневской могли представляться фокусы или декламироваться «Грешница». Таким образом, реплика Фирса эксплицирует ещё один важный смысл для всей чеховской пьесы –

«тогда и теперь». И эта оппозиция, в числе прочего, актуализируется и при соотнесении «сцен на сцене» с их обрамлением «первичным» спектаклем. Тогда уже не только «высокое» искусство Чехова-драматурга противопоставляется «низкому» искусству Шарлотты и Начальника станции, но и искусство фокусов и пошлой декламации иллюстрирует то, что происходит теперь с усадьбой и её хозяевами – полное вырождение, нежелание себя спасти, нежелание работать, думать, искать выход из сложившейся ситуации. То есть по меньшей мере два уровня можно увидеть при анализе отношений между «сценой на сцене» и обрамлением: уровень эстетический, содержащий авторский «манифест», взгляд художника на современное состояние искусства<sup>213</sup> (опять напомним похожую ситуацию с пьесой Трехплева в контексте чеховской «Чайки»); и уровень нравственный, уровень, дающий возможность увидеть состояние душ героев через вставные «произведения искусства». Степень взаимодействия этих двух уровней во многом является гарантом поливариативности при театрализации. В зависимости от того, какую стратегию выберет режиссёр в качестве доминанты – этическую или эстетическую – и будет зависеть, в числе прочего, смысл сценического варианта данного эпизода.

До сих пор речь шла о самом факте чтения «Грешницы», без учёта того, что же всё-таки конкретно следует читать на «сцене на сцене» Начальнику станции, ведь от этого тоже во многом зависит смысл сценического варианта. Единственное, что мы знаем из текста пьесы по этому поводу, это то, что он «прочел несколько строк». Но «несколько» – это сколько? С начала ли читается поэма или нет? Указаний на это нет, поэтому постановщики пьесы на театре обречены на «соавторство» эпизода, перекодируя «бумажный» текст в акционный. Предположим, что поэма читается с начала, ведь иначе номер с декламацией теряет смысл. И выступающий думает, что прочтёт её до конца (другое дело, что ему это не удаётся в силу внешних обстоятельств – заиграла музыка). «Несколько» – не меньше двух. В этом случае Начальник станции читает, как минимум, первые две строки:

Народ кипит, веселье, хохот,  
Звон лютней и кимвалов грохот...

---

<sup>213</sup> Ср. мысль Ю.М. Лотмана: «Искусство второй половины XX в. в значительной мере направлено на осознание своей собственной специфики. Искусство изображает искусство, стремясь постигнуть границы своих возможностей» (*Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 379*).



Эти две строки могут быть соотнесены с происходящим в доме Раневской – с весельем на балу. «Атмосфера бала (“Народ кипит, веселье, хохот”), общая для обоих сюжетов, с обычными разговорами (“о торговле мире и войне”), пронизана близкой атмосферой ожидания некоей новой жизни...»<sup>214</sup>. Соотнесение может идти по меньшей мере по двум направлениям: отождествление бала с грандиозным пиром в Иудее (точка зрения чтеца) и противопоставление этих двух событий (опять в качестве подкрепления можно привести точку зрения Фирса). Мало что меняется в таком прочтении при увеличении количества «нескольких» строк. Заметим здесь, что по словарю Даля несколько – это «не Бог весть сколько, немного, не очень много, мало»<sup>215</sup>. Таким образом, максимальный объем прочитанного текста из Толстого – вся первая строфа, 13 строк:

Народ кипит, веселье, хохот,  
Звон лютней и кимвалов грохот,  
Кругом и зелень и цветы,  
И меж столбов, у входа дома,  
Парчи тяжёлой переломы  
Тесьмой узорной подняты;  
Чертоги убраны богато,  
Везде горит хрусталь и золото,  
Возниц и коней полон двор;  
Теснясь за трапезой великой,  
Гостей пирует шумный хор,  
Идёт, сливаясь с музыкой,  
Их перекрёстный разговор.

В результате соотнесения вставного текста с текстом обрамляющим убеждаемся в справедливости сентенции В.Б. Чупасова о том, что «в основе “контраста” действий внутренней и внешней драм лежат отношения параллелизма»; в нашем случае параллелизм (пир в Иудее – бал у Раневской) взаимодействует с контрастом (пир в Иудее vs бал у Раневской). Поясним: возможная проекция описания пира у Толстого на то, что происходит в доме Раневской – высокое – коррелирует со всем контекстом (сам факт декламации, социальный статус декламатора, обрамление репликами Раневской, реплика Фирса, фокусы Шарлотты... – всё то, что мы отмечали на разных уровнях ана-

<sup>214</sup> Ищук-Фадеева Н.И. «Вишнёвый сад» как документ культуры покаяния. С. 4.

<sup>215</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1954. Т. II. С. 535.

лиза эпизода с «Грешницей») – низкое. В результате такой корреляции рождается экспликация трагикомического смысла происходящего. Но такая экспликация оказывается возможной только при учёте как «бумажного» текста пьесы, так и возможно более широкого спектра его акционных вариантов.

Тут следует заметить, что в любом акционном варианте может происходить редукция смысла, отмеченного нами в варианте «бумажном», в самом начале, когда к образной системе текста-реципиента подключалось заглавие текста-источника как лексема («грешница») и как имя поэмы Толстого («Грешница»). Напомним, что в этом случае оказывалась возможна проекция на образ Раневской. В акционном варианте такая проекция возможна лишь в том случае, если Начальник станции начнёт декламацию с озвучивания заглавия (может быть – и имени автора). Предположим, что тогда реплика Начальника станции выглядит так: «Алексей Толстой. “Грешница”. Народ кипит, веселье, хохот...». В таком случае могут быть актуализированы обе проекции: и на Раневскую как грешницу, и на бал в её доме. Но это не более чем фрагмент потенциальной режиссёрской партитуры. Не менее возможна партитура, где чтение начнётся прямо с первой строки, без оглашения заглавия – тогда и произойдёт редукция смысла связи лексемы и «имени» «грешница» с образной системой чеховской пьесы (к тому же обратим внимание, что система «Раневская – грешница» находится вне точки зрения Начальника станции), но актуализируется смысл, отмеченный применительно к проекции начальных строк поэмы Толстого на сцену бала у Раневской. Т.е. мы вновь видим широкий спектр вариативных возможностей эпизода при его театрализации.

Имеет смысл добавить к этому невербальные средства создания театрального текста. Так, Начальник станции может прочесть строки поэмы с различной интонацией (от трагической до комической, даже соотнести их), сопроводить чтение мимикой, жестами – тоже самой различной семантики. Может, даже, выбрать интонацию одного значения, а жест другого, прямо противоположного интонации... Всё это тоже повлияет на семантику эпизода, на увеличение количества вариативных возможностей.

Но не будем подробно моделировать весь спектр «поведения» героя, а позволим себе пока ограничиться выводом о том, что эпизод с «Грешницей» – совершенно особая ситуация и с точки зрения механизма смыслопорождения, и с точки зрения воплощения в этой ремарке ряда аспектов проблематики «Вишнёвого сада» и, шире, автор-

ской позиции, выраженной в пьесах Чехова через паратекст, позиции интенционально направленной на сотворчество реципиента.

Однако, напомним, в «первичном» тексте, тексте чеховской пьесы, внутреннего текста в эпизоде с «Грешницей» нет. Он появляется только при постановке на театре. В «бумажном» тексте «Вишнёвого сада» есть только ремарка, *описывающая* реплику Начальника станции и сопровождающие её события. Таким образом, всё что мы говорили выше по поводу акционного воплощения этой ремарки, не более чем наше достраивание того, что прямо в авторском указании, в ремарке, не заявлено. Но заявлено, как и должно быть в посткреативизме, не прямо! И в этом логика чеховского текста и вообще чеховского театра: автор не даёт строгой экспликации своего замысла, а предлагает режиссёру, читателю самому додумать, домыслить, довоплотить сцену, представив её акционно. И вот тут как раз и возникает довольно широкий спектр вариантов, некоторые грани которого мы попытались выше представить. Однако при любом единичном воплощении акционно, при постановке на театре неизбежно произойдет редукция всего этого смыслового многообразия. Отсюда ещё раз убеждаемся, что Чехов на бумаге гораздо глубже и многограннее Чехова на театре, ведь весь спектр, потенциально заложенный в одной лишь ремарке, реконструировать при её акционном воплощении невозможно.

Но мы будем не правы, если ограничимся только констатацией того, что Чехов хорош и многомерен лишь на бумаге, тогда как на театре многогранность смыслов утрачивается. Пример эпизода с «Грешницей» убедил нас в том, что вся полнота смыслов оказывается возможна только при соотношении «бумажного» и акционных вариантов, ведь определённые смыслы эпизода в «бумажном» варианте оказываются редуцированы при воплощении их на театре, а смыслы, возможные в сценическом варианте, прямо не предусмотрены в тексте «бумажном» и могут быть только «дочитаны» при сценической интерпретации. Гарантом того, что весь смысловой потенциал этой одной ремарки эксплицируется лишь в системе бумажного и акционных вариантов, является уже то, что для актуализации того или иного смысла нам не хватило возможностей только бумажного текста, равно как и не хватило возможностей текста собственно театрального, который пришлось «домоделировать». Только система драматического и театральных текстов и оказывается способной относительно полно представить смысловой потенциал чеховской драмы. Театральный текст это совсем не обязательно реальная постановка или режиссёрская партитура. Более того, поставленная пьеса «Вишнёвый сад» бу-

дет являть собой тут или иную определённую грань смысла пьесы «бумажной», представлять лишь один из бесконечного множества вариантов «Вишнёвого сада», ибо при разовой акции актуализировать весь смысловой потенциал невозможно. Поэтому для получения театрального текста важнее создать модель акционного действия, действия, несуществующего в реальности, но приближенного к идеальному, поскольку в такой модели можно учесть множество смыслов, порою противоречащих друг другу. Это не означает отказа от смыслов, реализованных в реально существующих сценических интерпретациях. Наоборот, эти интерпретации должны всегда учитываться при анализе, ведь ни один исследователь не может предусмотреть всех ходов, которые могут прийти в голову тому или иному режиссёру.

И нельзя не согласиться с Э.А. Полоцкой, писавшей в начале 1990-х годов: «...я не берусь оценивать актёрские и тем более режиссёрские работы над “Вишнёвым садом”, я только пытаюсь некогда увиденное на сцене соотнести с тем, что уже известно из самой пьесы, и благодаря театру нахожу иногда потенциальные смыслы, в ней заложенные»<sup>216</sup>. Обратим внимание, что это касается не только специфики чеховской ремарки. В подобном ключе могут быть рассмотрены и другие элементы. Таким образом, не только ремарка, не только паратекст в чистом виде в посткреативистской драме являются залогом потенциальной вариативности. Вариативность обеспечивается взаимодействием паратекста с текстом остальным – с репликами персонажей. Попробуем убедиться в поливариативности драматургии Чехова на примере финалов всех четырёх «главных» пьес.

---

<sup>216</sup> Полоцкая Э.А. «Неугомонная» душа: «Вишнёвый сад». Раневская в пьесе и на сцене. С. 87.

## 4. ФИНАЛЫ

В этой части рассмотрим потенциальную вариативность при театрализации таких сильных позиций чеховских пьес как их финалы. Под финалом мы будем понимать текст пьесы с того момента, когда состав персонажей на сцене не меняется до ремарки «Занавес». Проще говоря, под финалом мы понимаем заключительное явление пьесы (если бы чеховские тексты членились, как в классической драме, на явления). И новаторство этих позиций в пьесах Чехова может быть определено по двум, по меньшей мере, параметрам: при перекодировке драматического текста в театральный и в контексте традиции драматургии<sup>217</sup>. Однако и это определение нуждается в верификации, что мы и попытаемся сделать, последовательно рассмотрев финалы четырёх «главных» пьес Чехова с позиции их потенциальной театрализации.

Начнём с финала «Дяди Вани»:

«Телегин входит на цыпочках, садится у двери и тихо настраивает гитару.

Войницкий (*Соне, проведя рукой по её волосам*). Дитя моё, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!

Соня. Что же делать, надо жить!

Пауза.

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживём длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлёт нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрём, и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя,

---

<sup>217</sup> Так, например, Р.-Д. Клуге пишет: «У Чехова можно констатировать присутствие чётких функций отдельных действий: в первом – экспозиция, представление персонажей, обстоятельств и конфликтов, во втором – развёртывание проблем и конфликтов; в третьем – решение или нерешение конфликтов заранее уже ожидаемым или даже известным образом; в четвёртом – повторное подтверждение ситуации в форме эпилога» (*Клуге Р.-Д. Антон Чехов и Сэмюэль Беккет – структурное сравнение больших драм Чехова с трагикомедией «В ожидании Годо» // Studia Rossica. O literaturze rosujskiej nowei i dawnei. Warszawa, 2000. С. 433*). Е.Д. Толстая полагает: «Строго говоря, чеховские нововведения суть направленные всплески раздражения: всё лишнее – долой, всё слишком явно и грубо; действие – за сцену, вместо саморазоблачительного монолога – пауза, вместо самоубийства – звуковой эффект, вместо бравурных финалов – открытые, мучительно провисающие концы, и всегда нежелание высказаться полностью» (*Толстая Е.Д. Указ. соч. С. 13*).

увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнём. Я верую, дядя, верую горячо, страстно...

*(Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.)* Мы отдохнём!

Телегин тихо играет на гитаре.

Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... *(Вытирает ему платком слёзы.)* Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... *(Сквозь слёзы.)* Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнём... *(Обнимает его.)* Мы отдохнём!

Стучит сторож.

Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры;

Марина вяжет чулок.

Мы отдохнём!

*Занавес медленно опускается»* (С. 13; 115–116).

Финал «Дяди Вани» оказывается ближе всех к традиционной драматургии, поскольку почти не оставляет возможностей для режиссёрских и актёрских интерпретаций, для порождения вариантов – жест, мизансцена и интонация прописаны предельно точно и сведены в легко поддающуюся театрализации систему. Так, первая ремарка – приход Телегина – не допускает многозначности при акционализации; однозначен и жест, сопровождающий реплику Войницкого, обозначена и направленность его высказывания. Ключом же к интонации в реплике Войницкого становятся восклицательные знаки, которые в совокупности с «риторическими украшениями» («Дитя моё», «О», дважды повторенное «как мне тяжело») формируют достаточно прямое осмысление семантики персонажа в одном эпизоде. После реплики Войницкого начинается монолог Сони, длящийся уже до самой ремарки «Занавес медленно опускается». И этот монолог почти повсеместно решён в традиционном ракурсе: восклицательные знаки и ремарки («утомлённым голосом», «сквозь слёзы») указывают на интонацию, чётко прописаны жесты («Становится перед ним на колени и кладёт голову на его руки», «Вытирает ему платком слёзы», «Обнимает его»), в нужный момент возникает музыкальное и просто звуковое сопровождение – тоже довольно точно прописанное («*тихо* играет на *гитаре*», «стучит сторож»). И на уровне содержания финал получается достаточно традиционным: итоговый монолог, содержащий и развязку, и перспективу развития действия в будущее; очевиден и

лейтмотив этого монолога: усталость, эксплицированная в повторяющейся реплике «Мы отдохнём». Потенциальный режиссёрский «произвол» редуцируется даже самой финальной ремаркой: «Занавес медленно опускается».

Лишь отдельные моменты допускают многозначное прочтение, способствуя вариативности всего эпизода: «пауза» после первой фразы в монологе Сони; многоточие перед ремаркой «Становится перед ним на колени...»; обилие многоточий в финале монолога Сони: «Я верую, верую... (*Вытирает ему платком слёзы.*) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (*Сквозь слёзы.*) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнём...»; отделение последней фразы Сони «Мы отдохнём!» от остальной части её монолога длинной ремаркой, описывающей немую на вербальном уровне сцену, которая то ли сопровождает окончание пьесы, то ли вторгается в монолог Сони, обрекая её на паузу: «Стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Т.Г. Ивлева по поводу этой ремарки пишет: «В результате появления этого авторского комментария линейное течение времени приостанавливается, ссора персонажей получает неожиданный ракурс изображения, а в подтексте пьесы возникает тема судьбы. Её эксплицирует не только визуальный образ парки-Марины, всегда находящейся *рядом* с остальными персонажами, но и звук гитары Телегина, *соответствующего*, как и Марина, течению собственной жизни. Неслучайно в финале пьесы автором создаётся единый – теперь уже аудиовизуальный – образ, воплощающий победу неизбежности над индивидуальной человеческой волей... <...> *Молчание* остальных персонажей – лишь мгновенная остановка в однонаправленном движении их жизни, не изменяющая и не отменяющая основного маршрута»<sup>218</sup>. В результате возникают вопросы, почему Мария Васильевна и Марина так поздно занялись этими своими делами? что они делали до этого? Укажем и на то, что в одном моменте текст и паратекст вступают в значимый конфликт: ремарка «утомлённым голосом» предшествует дважды произнесённой фразе «Мы отдохнём!», отмеченной восклицательным знаком.

Можно сказать, что все эти моменты не очень заметны, а, следовательно, и не очень принципиальны в рамках финала в силу их малого количества по сравнению с «однозначной» частью, и в результате можно трактовать финал «Дяди Вани» как вполне традиционный и не вызывающий трудностей при перекодировке драматического текста в

<sup>218</sup> *Ивлева Т.Г.* Автор в драматургии А.П. Чехова. С. 97.

театральный. Но можно утверждать и обратное: «трудные» моменты радикально осложняют остальной текст, лишают его очевидной на первый взгляд одновалентности. Тогда вся сцена перестаёт быть традиционной сценой драмы, а переходит в иной разряд. Но переход этот только ещё намечен, только отдельные моменты разрушают креативистский канон драматургического высказывания. Тем очевиднее, что в трёх других «главных» пьесах Чехова процесс редукции креативизма идёт по нарастающей.

Финал «Чайки» стоит начать не с явления Дорна, а чуть раньше – с ремарки о выстреле:

« Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (*испуганно*). Что такое?

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (*Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.*) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. (*Напевает.*) “Я вновь пред тобою стою очарован...”

Аркадина (*садясь за стол*). Фуй, я испугалась. Это мне напомнило, как... (*Закрывает лицо руками.*) Даже в глазах потемнело...

Дорн (*перелистывая журнал, Тригорину*). Тут месяца два назад была напечатана одна статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... (*берет Тригорина за талию и отводит к рампе*)... так как я очень интересуюсь этим вопросом... (*Тонем ниже, вполголоса.*) Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...

*Занавес*» (С. 13; 60).

Прежде всего, обратим внимание на паратекст. Ремарка о выстреле выполнена предельно однозначно в плане передачи звука и реакции на него персонажей. Лишено многоплановости и интонационное указание в первой реплике Аркадиной («испуганно»). Но дальше начинаются противоречия. В первой реплике Дорна первая ремарка, с которой и начинается последнее явление (явление Дорна), содержит указание на пространственно-временное решение, однако пространство и время оказываются в отношениях конфронтации: пространство указано предельно точно – «уходит в правую дверь», а время оказывается точным лишь с лингвистической точки зрения – очевидно, что фраза «через полминуты возвращается» с позиции её театрализации довольно условна, ведь если следовать ей как точному указанию, то всем актёрам, находящимся на сцене, обеспечена слишком долгая да-



же для МХАТа 30-ти секундная пауза<sup>219</sup>. С другой стороны, такая пауза очень чётко ограничивает собственно финал от остального текста, делая заключительное «явление» более «сильным», благодаря реализованному через ожидание напряжению.

Вторая ремарка первой реплики Дорна («Напевает») направлена на следующую за ней фразу («Я вновь пред тобою стою очарован...») и вызывает целый ряд вопросов возможного постановщика: кому напевает? для чего? с какой интонацией? как напевает? почему именно этот текст? А ведь только что Дорн видел труп Треплева! Он, конечно, врач, и видал, наверное, не такое, но *как* он должен и как он *может* после увиденного *напевать* эту (именно такую) фразу? (Кроме того, напомним, что начало этой фразы поётся у Чехова и в ином контексте: Боркин во втором действии «Иванова» «(Поёт.) “Я вновь пред тобою...”» – С. 12; 36). Получается слишком много вопросов для совсем маленького фрагмента<sup>220</sup>. Добавим к этому слова «лопнуло – лопнула», связывающую фрагменты до ухода Дорна и после его прихода: «Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь *лопнуло*. Не беспокойтесь. (*Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.*) Так и есть. *Лопнула* склянка с эфиром». В этом контексте лексема, конечно же, несёт бытовое значение. Но через несколько секунд зритель поймёт, что это *лопнуло* – это была смерть. А по авторскому замыслу зритель должен был понять, что случилось ещё раньше, ведь ремарка «Направо за сценой выстрел» не допускает иных значений кроме прописанного автором. Но в то же время все присутствующие на сцене словно и не поняли, что это был выстрел, согласились с тем, что это лопнула склянка с эфиром. Т.е. в финале «Чайки» прослеживается конфронтация ремарки со звучащей вербальной реакцией на неё. И как тут не вспомнить, что лопается и как лопается сначала во втором действии, а потом в финальной ремарке «Вишнёвого сада». Но звук лопнувшей струны будет потом...

---

<sup>219</sup> Вот как представлен этот микроэпизод в режиссерской разработке К.С. Станиславского: «Дорн уходит – секунд 10 пауза: живая картина. Замерли, боятся шевельнуться. Аркадина как встала, так и стоит. Что-то за сценой упало (шум падающего стула). Дорн быстро входит – сразу остановился, оправился» (Цит. по: *Балухатый С.* Чехов драматург. Л., 1936. С. 299). Как видим, Станиславский в некоторой степени заполнил большую паузу звуком из-за сцены.

<sup>220</sup> Станиславский попытался ответить на эти вопросы, но, как нам кажется, не очень убедительно: «Дорн уже овладел собой. Как ни в чём не бывало запеваёт и идёт к зеркалу. Наливает стакан воды, рука немного дрожит. Когда его никто не видит – беспокойная мимика лица» (Цит. по: *Балухатый С.* Указ. соч. С. 299).

Пока же следует последняя реплика Аркадиной. В этой реплике, казалось бы, ничего интересного на уровне паратекста – обе ремарки предельно точны в плане указания на жест («сажась за стол», «закрывает лицо руками»), но при этом нет прямых указаний на интонацию, тогда как содержание реплики Аркадиной вкупе с её профессией и двумя многоточьями оставляют огромный вариативный спектр для обыгрывания этой короткой реплики (в отличие от интонационного указания в предыдущей аркадинской реплике).

И, наконец, финальная реплика – снова реплика Дорна. В паратексте видим точные указания и на жесты («перелистывая журнал», «берёт Тригорина за талию»), и на направленность реплики («Тригорину»), и на мизансцену («отводит к рампе»), и на интонацию («тоном ниже, вполголоса»). Однако, во-первых, вся эта точность рассредоточена по тексту реплики и там, где есть интонация – нет жеста, где есть мизансцена – нет интонации и т.д., т.е. разные уровни указаний не поддерживают друг друга при развёртывании реплики во времени; и, во-вторых, вся эта точность паратекста вступает в конфронтацию с текстом основным, изобилующим многоточиями – их в сравнительно небольшой реплике целых пять. Конечно, здесь имеет смысл задаться вопросом, а что же вообще означают многоточия в чеховской драме? они интонационны? это синоним паузы?<sup>221</sup> Уже сами эти вопросы в силу того, что ответы на них будут неоднозначны, позволяют делать вывод и о потенциальном многозначном прочтении реплик с многоточиями при их театрализации. Особенно обратим внимание на многоточие в самом финале – после фразы «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...». Только здесь наступает развязка (вполне традиционная для драмы как таковой) и только эта фраза и содержит в чистом виде информацию, ведь до этого персонажи, как водится у Чехова, говорили ни о чём. А тут информация, способная в кои то веки породить коммуникативное событие! Но что же после неё? А вот то самое многоточие и ремарка «Занавес». То есть ничего? Или же что-то? Каков же тогда итог комедии? Итог – информация о гибели одного из героев? Или итог в многоточии? Что же тогда дальше?

---

<sup>221</sup> Так, А.Б. Криницын полагает, что паузы в числе прочего обозначаются у Чехова и многоточиями – «самыми короткими, но всё равно ощутимыми по своей протяжённости и значению» (*Криницын А.Б. Семантика молчания в драмах Чехова // Антон П. Чехов как драматург. Резюме. Badenweiler, 14–18 октября 2004. С. 39*). Думается, что только этим функция многоточия в драмах Чехова не ограничивается.

В результате убеждаемся, что вариативный потенциал этой фразы при её возможной театрализации оказался весьма широк – бумажный текст содержит множество прочтений, прячет в себе большое количество вариантов. Финал закрыт, но, в то же время, не завершён. Но что же тогда делать на сцене? Конечно, и на этот вопрос должен ответить постановщик. Но ему, вне всякого сомнения, предстоит каким-то образом учесть конфронтацию мелодраматичности последней реплики и «странного» многоточия после неё<sup>222</sup>.

В ещё большей степени конфронтация между разными уровнями текста проявляется в финале «Трёх сестёр»:

«Музыка играет всё тише и тише; Кулыгин, весёлый, улыбающийся, несёт шляпу и тальму, Андрей везёт другую колясочку, в которой сидит Бобик.

Чебутыкин (*тихо напевает*). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (*Читает газету.*) Всё равно! Всё равно!

Ольга. Если бы знать, если бы знать!

*Занавес*» (С. 13; 188).

Р.-Д. Клуге справедливо замечает: «Всё, что происходит в течение действия пьесы “Три сестры” – несмотря на такие значительные происшествия, как любовь Маши или гибель Тузенбаха на дуэли – оказывается неважно потому, что в конце изображается та же самая ситуация неудовлетворённой надежды и тоски, как в начале»<sup>223</sup>. Но как это делается? С помощью чего достигается? И как, наконец, это можно представить на сцене? Ведь финал в информативном плане отнюдь не стал коммуникативным событием, а значит в звучащем слове не передать даже тот смысл, который отметил Клуге. Поэтому уместно посмотреть на паратекст. Ремарка, открывающая финал, строится на синтезе музыкального сопровождения и мизансцены, но и здесь при всей кажущейся точности указаний вариативный спектр оказывается довольно широк. В каком временном отрезке музыка (а это марш, под который военные покидают город) становится всё тише? Откуда появляются и куда идут Кулыгин со шляпой и тальмой, Андрей с «другой» колясочкой? Как понимать эпитеты «весёлый» (передающий настроение, состояние) и «улыбающийся» (передающий ми-

---

<sup>222</sup> К.С. Станиславский «развернул» многоточие в целую мизансцену: «Исступлённый Тригорин; он остолбенел. Дорн грозит ему пальцем: тише, мол. Дорн опять запел, как ни в чём не бывало, и пошёл в комнату, где застрелился Треплев. Монотонный голос Маши, читающей цифры лото, и вполголоса пение с Аркадиной (весёлый голос). Тригорин бледный подошёл к спинке стула Аркадиной, остановился, так как не решается сказать ей ужасную вещь» (Цит. по: *Балухатый С.* Указ. соч. С. 300).

<sup>223</sup> Клуге Р.-Д. Указ. соч. С. 434.

мику)? Эти эпитеты тавтологичны в плане их театральной экспликации? Или же как раз важно их соседство в характеристике Кулыгина? Как соотносится мизансцена с музыкальным сопровождением? Проще говоря, что получается в системе маршевой музыки, которая «становится всё тише», и движения по сцене Кулыгина и Андрея? Как эти персонажи расположены относительно друг друга? Наконец, где располагаются Чебутыкин и Ольга, которым доверено произнести последние реплики? Всё это режиссёр обязан решить однозначно, а вот автор в своём тексте оставил вариативный простор, благодаря чему позволил толковать финал многопланово, представлять театральный текст в виде разных систем звучащего и визуального, разных систем в аспекте реализации мизансцены, а в конечном итоге – разных вариантов.

Ещё больший простор дают две финальные реплики. И если реплика Чебутыкина наделена ремарками, передающими интонацию («*тихо* напевает») и жест («читает газету»), то реплика Ольги лишена даже таких указаний. В реплике Чебутыкина сначала песенка – ничего, как кажется, не значащая, пустая<sup>224</sup>, но то, что он напевает её *тихо*, коррелирует с тем, что музыка марша становится *всё тише и тише*. Между тем музыка не прекращается совсем! Так Чебутыкин напевает свой «текст» под музыку марша или его песенка противоречит маршевому ритму? От режиссёрского ответа на этот вопрос будет зависеть значение этого микроэпизода: «подпевает» Чебутыкин уходу военных или «противостоит» своей песенкой затихающему маршу? заполняет возникающий в связи с затиханьем марша музыкальный вакуум или же в тон затихающей музыке напевает, по ремарке, *тихо*? продолжает марш или предлагает свою музыкальную альтернативу?<sup>225</sup>

А после этого «музыкального номера» двукратное «Всё равно!» Как произносить эту реплику? Что значит это удвоение, помеченное восклицательными знаками? С Чебутыкиным хотя бы понятно, что он

---

<sup>224</sup> См. об этой песенке: Рейфилд П.Д. «Тара-ра-бумбия» и «Три сестры» // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993; Тамарли Г.И. Музыкальная структура пьесы «Три сестры» // Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов/н.Д., 1993.

<sup>225</sup> Ср. толкование, предложенное В.В. Гульченко: «Грустный, но праздник. Возбуждённый город шумно прощается со своими любимцами – походные марши неизбежны. Но необходима и чебутыкинская “Тара-ра-бумбия” – она помогает преодолеть горечь утрат. Финал “Трёх сестёр” невозможен без полифонии, нуждается в ней» (Гульченко В.В. Финалы последних чеховских пьес // Драма и театр. Вып. II. Тверь, 2001. С. 74).

делает в момент произнесения этой реплики – он читает газету<sup>226</sup>. А Ольга? Что делает она? И что же всё-таки перед нами? Очередной диалог глухих? Но ведь никто не задаёт вопросов – и Чебутыкин и Ольга восклицают. Но что значат эти восклицания? Почему и Ольга, словно вслед за Чебутыкиным, повторяет дважды *свою* фразу «Если бы знать»? Но если это прямая параллель двух реплик, то почему тогда в реплике Ольги восклицательный знак встречается лишь однажды – в самом конце? Что, наконец, значат многоточия в «песенке» Чебутыкина? Это паузы? Что же это за песня, где столько пауз?

Конечно же, мы не собираемся здесь и сейчас отвечать на все эти вопросы по той простой причине, что ответов должно быть очень много. Но это *мы* можем дать много ответов, констатируя потенциальную поливариативность сцены; режиссёру же предстоит дать только один ответ по каждому вопросу, точнее – остановиться в каждом случае на чём-то одном, ибо акционное окажется менее многопланово чем вербальное графическое – такова уж природа акционного. Другое дело, что режиссёр обязан принять решение по каждому микроэлементу, а затем реализовать систему своих решений в системе разных субтекстов: звучащего вербального, музыкального, интонационного, визуального (жест, мизансцена). А вот эта система в силу экспликации в ней столь разнородных подсистем будет уже многопланова (если режиссёр, конечно, этого захочет). Т.е. следует признать, что чеховский текст в силу своей многозначности обладает громадной способностью к порождению текста театрального; не является прямым указанием режиссёру, но является плацдармом для режиссёрской интерпретации, для формирования полноценного варианта, порождённого через восприятие бумажного инварианта. В конечном итоге, неизбежной оказывается корреляция графического драматического текста и его театральной интерпретации.

---

<sup>226</sup> Т.Г. Ивлева обратила внимание на то, что ремарки о чтении газеты Чебутыкиным встречаются в пьесе двенадцать раз: «Очевидно, что двенадцать раз повторенное действие, уже в силу своей повторяемости, становится знаковым. <...> ...это действие маркирует особый тип мироощущения персонажа. Жизнь, по Чебутыкину, лишена смысла, и вследствие этого обстоятельства она теряет для него свою реальность <...>. Единственным способом ощутить своё **действительное** существование в определённом пространстве-времени, свою причастность к нему и, следовательно, единственной возможностью преодолеть своё тотальное одиночество оказывается в таком случае именно чтение газеты – кратко-го описания **происходящих** в мире событий» (Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. С. 107).

Эти выводы в ещё большей степени соответствуют построению финала «Вишнёвого сада»:

«Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно.

Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен.

Фирс (*подходит к двери, трогает за ручку*). Заперто. Уехали... (*Садится на диван.*) Про меня забыли... Ничего ... я тут посижу... А Леонид Андреевич, небось шубы не надел, в пальто поехал... (*Озабоченно вздыхает.*) Я-то не поглядел... Молодо-зелено! (*Бормочет что-то, чего понять нельзя.*) Жизнь-то прошла, словно и не жил... (*Ложится.*) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (*Лежит неподвижно.*)

Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

*Занавес»* (С. 13; 253–254).

Традиционная, а вернее, наиболее часто встречающаяся интерпретация этой сцены, – экспликация мотива смерти<sup>227</sup>. Но, разумеется,

---

<sup>227</sup> Сравним две разные трактовки – режиссёрскую и исследовательскую. При всём их принципиальном различии мотив смерти оказывается ключевым в обоих случаях. Екатерина Богопольская пишет о постановке «Вишнёвого сада» в театре Одеон (Париж), режиссёр Жорж Лаводан, премьера 22 января 2004 года: «В символике Лаводана конец Вишнёвого сада равнозначен смерти: рушатся декорации, исчезают тюлевые завесы, остаётся чёрная дыра, пустота. Один на один с этой пустотой остаётся голый человек на голой земле – Филипп Морье-Жену вкладывает в последний монолог Фирса интеллектуальное напряжение и холодное, отстранённое отчаяние текстов Беккета. И как-то неожиданно вспоминается: этот монолог Фирса – вообще последний, что был написан для театра Чеховым, умершим полгода спустя после премьеры “Вишнёвого сада”. И тогда становится понятно, что этот абсолютно белый цвет тоже нужен был Лаводану как цвет траура, смерти» (*Богопольская Екатерина. Парижский сад // Чеховский вестник. № 14. М., 2004. С. 90*). А вот точка зрения А. Королёва, который рассматривает финал «Вишнёвого сада» «с точки зрения африканской символики»: «...в пространстве беременной чистоты, в сердце материнской утробы оживает ребёнок вишнёвого сада – полумёртвый старик, страхолудное дитя, почти труп» (*Королёв А. Белая Африка. «Вишнёвый сад» и африканская символика // Век после Чехова. Международная научная конференция: Тезисы докладов. М., 2004. С. 101*). Добавим к этому и иную трактовку, которая, как это ни парадоксально, тоже основана на мотиве смерти, ведь редукция мотива это тоже способ его актуализации: «Исходный смысл “Вишнёвого сада” – в “звуке лопнувшей струны”, этом водоразделе между жизнью и бытием. И ещё он – в неувядаемости цветущего Сада и в неумирании старого Фирса. Это Треплев может у Чехова умереть,

и это лишь одно из возможных толкований. Уже ремарка, предвещающая появление Фирса, решается крайне необычно, соотносит в себе две коррелирующиеся оппозиции: визуальную (пустота – заполнение) и звуковую (тишина – звуки). Начинается всё с пространственной пустоты, постепенно наполняющейся звуками из «засценья»: «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи». После этого другая система: пустота + тишина – «Становится тихо». Затем снова звук из «засценья», но на этот раз решённый в системе не только с пустотой, но и с тишиной: «Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву...». Заметим, как протяжённа во времени вся эта сцена, представленная в ремарке. И это при том, что она не содержит реплик, т.е. звучащее вербальное здесь отсутствует, а источники невербальных звуков находятся вне пространства сцены. И казалось бы, вся эта система прописана предельно точно – все звуки (запирание дверей, отъезд экипажей, даже *глухой* стук топора) не предполагают никаких иных толкований, кроме тех, что прописаны автором. Но концовка ремарки сводит всю эту точность на нет метафорической характеристикой стука топора – «одинок и грустно». Таким образом, в этом микроэпизоде опять важна оказалась не точность авторских указаний режиссёру, а возможность передать настроение, ведь если для этого не достаточно средств театра, то можно прибегнуть и к метафорике.

И дальше снова звуки, которые теперь, как мы понимаем, сливаются со стуком топора – «Слышатся шаги». Не будем искать символического значения слияния в пустоте и тишине стука топора и шагов Фирса. Достаточно констатировать напряжённость, скрытую в системе звучащего (но не вербального) и визуального (но статичного в силу ненаполненности, пустоты). И только здесь пустота заполняет-

---

пускай и за сценой. Фирс же в финале готовится не умирать, а *вечно жить*. Он тут не долгожитель уже, а *вечножитель* – в поэтическом, разумеется, смысле. В финале последней чеховской пьесы, пьесы-завершения, и Сад рубят, и Дом заколачивают, как гроб, и Фирс, несомненно “в починку не годится”... Всё так. Но остаётся непобедимость жизни, которая извиняет смерть за её необходимость, но никак и никогда не примиряется с нею. Чтобы выразить это, быть может, и мало театра» (*Гульченко В.В.* Финалы последних чеховских пьес // Драма и театр. Вып. II. Тверь, 2001. С. 87). Наконец, укажем на великолепное наблюдение Н.А. Кожевниковой: «Партию Фирса обрамляет мотив смерти. В первом действии реплика “Барыня моя приехала! Дождлся! Теперь хоть помереть...” переключается с концом пьесы» (*Кожевникова Н.А.* Вишнёвый сад. Персонажи. Действующие и недействующие лица // Драма и театр. Тверь, 2005. Вып. 5. С. 167).

ся выходом Фирса. Его появление тоже прописано предельно точно, в соответствии с канонами креативистского театра: мизансцена («Из двери, что направо, показывается Фирс»), костюм («Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли»). Но опять же последняя фраза ремарки «Он болен» рушит в один миг традицию, ведь эта ремарка передаёт состояние Фирса, а не какие-то внешние характеристики. Не будем в очередной раз указывать на очевидную несценичность чеховской ремарки – об этом не раз писали и говорили. Нам сейчас важно обратить внимание на то, что в ремарке соседствуют элементы традиционные, вполне поддающиеся однозначной театральной интерпретации, и элементы, выражающие авторское отношение, передающие состояние, но выражающие и передающие таким образом, что реципиент обрекается на сотворчество при осмыслении этих элементов, на создание своего варианта при возможной их театрализации. В результате формируется система чисто драматургического и эпического (или даже лирического), вспомогательного и авторского. Именно в амбивалентной родовой природе этой системы и кроется одна из трудностей перекодировки чеховского драматического текста в театральный.

Но всё ещё более осложняется, когда дело доходит до реплики. Знаменитый финальный монолог Фирса графически организован таким образом, что соединяет в систему то, что говорит Фирс (основной текст), и то, что он делает в процессе говорения (ремарки, указывающие на действие, жесты). Жестовые ремарки предельно точны, почти абсолютно театральны: «...подходит к двери, трогает за ручку», «сидится на диван», «Ложится», «Лежит неподвижно». Театральны и ремарки, близкие к интонационным («Озабоченно вздыхает», «Бормочет что-то, чего понять нельзя»). Но вот семантика и количество этих ремарок для однозначного интонационного воплощения реплики Фирса на театре очевидно недостаточны. Эти ремарки мы даже в строгом смысле не можем назвать интонационными, характеризующими речевое действие; это, скорее, обозначение действия персонажа в более широком, не только и не столько речевом, смысле; они, пожалуй, даже ближе к ремарке физического действия<sup>228</sup>, а значит поддерживает не столько интонационные особенности реплики, сколько особенности мизансцены и жеста, правда, с явным указанием на звучащую природу, звучащую, но не вербальную, хотя и близкую к вер-

---

<sup>228</sup> Подробнее типологию ремарок см.: *Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С.* Типы и терминология ремарок // *Культура речи на сцене и на экране.* М., 1986. С. 150–170.



бальной в силу аналогичного происхождения. Таким образом, в монологе Фирса *прямых* указаний на интонацию нет. Это, например, да-ло право актёру маленького подмосковного театра в фильме «Третий вариант» (по повести А. Дмитриева «Призрак театра», сценарий Андрея Максимова, режиссёр Константин Худяков, 2003, роль этого актёра исполнил Игорь Кваша) сыграть монолог Фирса в агрессивном ключе.

Но всё же *непрямые* указания на интонацию в реплике Фирса присутствуют – они выражены в пунктуационных знаках: многочисленных многоточиях, которые встречаются как перед ремарками, так и внутри реплики, и двух восклицательных знаках, один из которых расположен в начале многоточия. Конечно, опять неизбежно задаёмся вопросом: можно ли считать пунктуацию ключом к интонации? А если да, то что тогда значит письменное многоточие при его озвучивании? Паузу? Думается, что и да, и нет. Видимо, придётся признать, что пунктуационный знак многомернее, чем прямое указание на интонацию в словесной ремарке. А это означает, что обильная пунктуация в реплике Фирса позволяет актёру применять более широкий спектр интонационных возможностей, чем было бы при прямых ремарках, характеризующих речевое действие, а то, что пунктуация эксплицирована в системе многоточий и восклицательных знаков, этот спектр увеличивает ещё больше. То есть реплика Фирса организована таким образом, что соединяет в систему строго и точно обозначенные жесты и предельно широко допустимый интонационный спектр произносимого. Это соединение тоже может быть обозначено как синтез драматического и эпического / лирического начал, а такой синтез в полной мере является способом представления очень широкого спектра вариативных возможностей. И родовой синтез предопределён самой структурой «бумажного» текста пьесы.

Финальная ремарка, вынесенная в отдельный абзац, начинается с указания на «звук лопнувшей струны», ставший знаком загадочности чеховской драматургии, «своего рода эталоном засценья в театре XX века»<sup>229</sup>. Добавим ко всем существующим интерпретациям только то, что при всей смысловой сложности эта ремарка в основе своей не должна, вроде как, вызывать сопротивления при постановке: ведь нужно просто воспроизвести звук лопнувшей струны, а этот звук легко воспроизводим и столь же легко узнаваем. Другое дело, что автор сам осложняет задачу звукорежиссёра, когда во втором действии

---

<sup>229</sup> Гульченко В. За кулисами чеховских пьес: Театроведы Израиля размышляют... // Чеховский вестник. М., 2003. № 12. С. 37.

«Вишнёвого сада» эксплицирует реакцию персонажей на этот звук, ведь никто из присутствующих как на звук лопнувшей струны на него не реагирует: сорвалась бадья, птица кричит, но только не струна лопнула (словно пару минут назад не проходил мимо Епиходов с гитарой). Сложность и в характеристике звука: «отдалённый», «точно с неба», «замирающий, печальный». А после этого снова корреляция оппозиции звука и тишины, как было до монолога Фирса: «Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Только сцена теперь не пуста – на ней Фирс – но не менее статична, чем была тогда, когда на ней никого не было, ведь Фирс «лежит неподвижно». Заметим, кроме того, что обе звуковые ремарки самого финала: звук лопнувшей струны и стук топора по дереву – являются на данный момент в драматическом тексте повторёнными: звук лопнувшей струны был во втором действии, причём описывался теми же словами, что и в финале; а стук топора был до реплики Фирса (другое дело, что при сценической интерпретации этот звук должен, скорее всего, сопровождать монолог Фирса)<sup>230</sup>.

Как видим, финал «Вишнёвого сада» строится на корреляции противоречий. И весь «Вишнёвый сад» сделан на корреляции таких противоречий. В этом сложность его и прелесть. Остаётся признать, что именно «Вишнёвый сад», по крайней мере финал этой пьесы, наиболее репрезентативен в плане столкновения традиционно театрального, тяготеющего к креативизму, и модернистского, посткреативистского, не поддающегося точной и однозначной сценической интерпретации и, как следствие, содержащего множество потенциальных вариантов, способных эксплицироваться при акционализации. В этом нам видится ключ ко всей чеховской драматургии, разрешение противоречия между тем, что Чехова ставить в театре нельзя, потому что на театре многогранность смыслов графического текста утрачивается, и тем, что Чехова активно и часто удачно в театре ставят.

---

<sup>230</sup> Возможна и такая трактовка паратекста финала «Вишнёвого сада»: «Щёлканье закрывающихся замков закономерно завершает постепенно исчезающий звук отъезжающих от дома экипажей. Отсюда – использование в ремарке *настоящего длящегося* времени, фиксирующего постепенность осуществления каждого действия. Угасание звуков *дома* сопровождается звуками, маркирующими смерть *сада*, неразрывно с ним связанного. Параллельно с ними в последний раз звучит пограничный звук *лопнувшей струны*, и, наконец, в самой ближайшей перспективе, возможно, в момент опускания занавеса, на сцене устанавливается ничем более не нарушаемая тишина вечности, в которой растворяется человеческий мир» (Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. С. 119–120).

Особо обратим внимание на такую особенность «главных» пьес Чехова, как закрытость-незавершённость финалов. Ни один из четырёх финалов нельзя назвать в классическом смысле открытым – всюду драматическое действие закончено. Но не завершено! После прочтения пьесы Чехова у адресата остаётся ощущение именно незавершённости. Как это сделано, мы от части постарались показать – и паратекст, и пунктуация основного текста провоцируют незавершённость. Как это передать на театре? Думается, у каждого режиссёра будет свой ответ на этот вопрос.

Отдельно отметим и ремарку, завершающую финалы всех четырёх пьес. В «Дяде Ване» это «*Занавес медленно опускается*», в трёх других просто «*Занавес*». Эта ремарка, как ей и положено, означает «абсолютный конец пьесы»<sup>231</sup>. И примечательно, что отступление от драматургического канона в этой ремарке у Чехова наблюдается только в финале одной пьесы – пьесы «Дядя Ваня», финал которой решён, напомним, наиболее традиционно в контексте остальных «главных» пьес. Хотя, конечно, нельзя сказать, что ремарка «*Занавес медленно опускается*» в «Дяде Ване» сложна для постановщика или для понимания.

Отметим и ещё одну характерную деталь «главных» пьес Чехова: финалы пьес «Дядя Ваня», «Чайка» и «Три сестры» содержат своего рода музыкальные номера – напомним, что в финале «Дяди Вани», «Телегин тихо играет на гитаре», в финале «Чайки» Дорн «*напевает*», в финале «Трёх сестёр» Чебутыкин «*тихо напевает*». В финале же «Вишнёвого сада» «музыкального номера» нет – есть только стук топора и звук лопнувшей струны, который может быть рассмотрен как знак *смерти музыки*, как редукция возможной музыкальной вставки. Не будем подробно рассматривать финалы пьес Чехова как систему таких «музыкальных номеров», где отсутствие музыки в финале «Вишнёвого сада» можно оценивать как минус-приём, а лопнувшую струну – как концептуальный знак в этой системе; мы только укажем на скрытую в «музыкальных номерах» финалов чеховских пьес возможность подтверждения эволюции Чехова-драматурга в сторону усиления поливариативности.

Именно в аспекте такой эволюции через сопоставление финалов «главных» пьес Чехова мы можем подвести некоторый итог. В «Дяде Ване» финал в аспекте его вариативности при потенциальной театрализации решён вполне традиционно, хотя ряд элементов, включая заключительную ремарку о *медленно* опускающемся занавесе, креати-

<sup>231</sup> Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Указ. соч. С. 154.

вистскую традицию существенно редуцируют. В финале «Чайки» элементы, необычные для драмы как рода литературы, уже выходят на передний план, они способны даже редуцировать мелодраматический пафос финальной фразы Дорна, которая в этом месте в результате выглядит необычно, эксплицирует не мелодраматизм, а напряжённость столкновения противоречий. А вот финалы «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада» при всей их нетривиальности для театра, содержат эксплицированную интенцию на акционность через усиление указаний на синтетическую природу, на корреляцию разных по своей природе субтекстов, выраженных тем не менее в единой системе графических слов, которые только транслируют субтексты потенциально невербальные. И эти потенциально невербальные субтексты вступают в конфронтацию как друг с другом, так и с чисто вербальным субтекстом. В результате полностью вербальный текст перестаёт быть словоцентричным, тяготея к вербально представленной синкретичности. Это происходит даже тогда, когда ремарка решается вполне традиционно для креативистского театра. Особенно наглядно это видно в финале «Вишнёвого сада», где источники невербальных звуков находятся за сценой (в отличие, например, от играющего на гитаре Телегина), сами эти звуки по сути своей вполне поддаются театрализации, но их авторская характеристика вступает в конфронтацию с простой природой этих звуков («одинокое и грустно», «точно с неба», «замирающий, печальный»). Таким образом, бумажный чеховский текст, активно сопротивляясь однозначной театрализации, является, вместе с тем, во-первых, плацдармом для театрализации, средоточием неисчерпаемого множества театральные интерпретаций, а во-вторых, эксплицирует авторское представление о театральном тексте – только эксплицирует в графической вербальной системе реплик и ремарок. И вдумчивый читатель вполне в состоянии увидеть это представление, мысленно перекодировать драматический текст в текст театральный, по сути – создать свой вариант чеховской пьесы.

Вся же полнота смыслов оказывается возможна только при соотношении бумажного и максимального числа разнообразных настоящих акционных версий, ведь смысл эпизода в «бумажном» варианте оказывается редуцирован при воплощении его на театре, а смысл, возможный в сценическом варианте, всё-таки прямо не предусмотрен в тексте «бумажном» и может быть только «дочитан» при сценической интерпретации, ведь «в чеховской драматургии заложена по-

требность домыслить её волей будущего воплотителя»<sup>232</sup>. И смыслы эти рождаются не только во взаимодействии паратекста и основного текста, в корреляции авторской позиции и точек зрения персонажей; но и во взаимодействии традиционного для драмы и неприемлемого для этого рода литературы. При театральной постановке чеховских пьес можно эксплицировать какую-то одну грань того или иного микроэлемента, все же прочие грани останутся лишь в бумажном тексте. Но всё же чеховская драма это именно драма. Просто драма с необычным для драмы способом экспликации авторской позицией. Такая драма позволяет творцам спектакля стать подлинными соавторами драматурга, позволяет зрителю в каждой постановке одного и того же драматического текста видеть новое произведение, а этого, по всей видимости, как раз и добивался автор.

Итак, только *система* драматического и театрального текстов оказывается способной относительно полно представить степень вариантпорожждения чеховской драматургии, тот предел вариативности, который, конечно же, должен быть, но который пока не виден в силу великого множества способов создать свой вариант на основе бумажного текста при его театральной интерпретации, сформировав свою собственную систему из слов, жестов, интонаций, мизансцен, музыки – всего того, о чём у Чехова сказано, но сказано так, что любой воплотитель буквально обречён создавать свой вариант. Более того, театральный вариант обладает способностью не просто эксплицировать смыслы, имплицитно представленные в бумажном инварианте, но активно обогащать инвариант смыслами.

Между тем, акционализация – отнюдь не единственный способ создания своего варианта из инварианта чеховского. Ещё один способ – включение чеховского текста новым автором в текст свой. Можно сказать, что это уже прямое следствие того, что Чехов оказался в посткреативистской парадигме, что его тексты оказались способны порождать варианты в сознании реципиентов-соавторов в русле словесности. И эти варианты обладают теми же признаками, что и варианты сценические, а именно – способностью эксплицировать скрытые в инварианте смыслы, способностью обогащать инвариант в смысловом плане.

Далее мы рассмотрим возможности включения элементов драматургии Чехова в иные роды литературы – в эпос и лирику. Отчасти, как мы отметили выше, чеховские пьесы сами провоцируют такое

---

<sup>232</sup> Давтян Л.А. О своеобразии художественного пространства драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 128.

включение, поскольку организованы они во многом на основе именно родового синтеза, на основе слияния драмы с эпосом и лирикой; отчасти желание «нового автора» включить чеховский текст в свой находится вне родовой проблематики, а вызвано просто интересом осмыслить «классику» – об этом мы тоже ещё скажем. Начнём с эпоса – попытаемся понять, что происходит с чеховской драмой (а именно – «Вишнёвым садом») внутри эпического текста (романа Андрея Геласимова «Год обмана»).

## 5. ДРАМА ЧЕХОВА В ЭПИКЕ

Примеров отсылок к «Вишнёвому саду» А.П. Чехова в русской культуре рубежа XX–XXI вв. можно при желании отыскать достаточно много. И интересны они в числе прочего будут тем, что каждый случай обращения современного автора к последней пьесе уважаемого классика не только позволит «обнаружить тривиальность или, наоборот, оригинальность сегодняшних моделей по отношению к вчерашним (всегдашним)»<sup>233</sup>, но и даст возможность представить определённый способ инкорпорированности чужого высказывания в своё, классики в современность, хрестоматийного в актуальное... В нашем же случае позволит увидеть формирование варианта чеховской драмы на ином в родовом отношении поле – поле эпоса. При этом механизмы взаимодействия могут быть самые разнообразные. К примеру, в «Жизни насекомых» В.О. Пелевина имеет место «сочинение текста, основанного на другом тексте, с подключением ещё иных текстов – а всё включено в общее понимание действительности как кем-то когда-то сочинявшегося текста»<sup>234</sup>; или, другой пример, «цитирование чеховских пьес в драматургии Коляды иногда мотивировано тем, что зачастую главными героями являются актёры или актрисы»<sup>235</sup>. Примеры обращения писателей конца XX века к чеховскому наследию и конкретно к «Вишнёвому саду» можно множить и множить – чего

---

<sup>233</sup> Катаев В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М., 2002. С. 9.

<sup>234</sup> Там же. С. 175. Правда, В.Б. Катаев не пошёл дальше описания механизма и вынесения «приговора» Пелевину, а между тем очевидно, что описанный учёным фрагмент пелевинского романа интересен и в плане анализа инкорпорированности в него чеховского текста, и в плане межродового взаимодействия.

<sup>235</sup> Щербакова А.А. Чеховский текст в драматургии Н. Коляды // А.П. Чехов: Байкальские встречи. Иркутск, 2003. С. 86. Если брать именно драматургию, то общие тенденции обращения к Чехову таковы: «У нынешних молодых драматургов к Чехову отношение не однозначное. В их творчестве можно ощутить и “отторжение”, и “притяжение”. Так, довольно часто, по крайней мере на словах, создатели “новой драмы” конца XX столетия открыто не принимают того Чехова, чьи герои “обедают, просто обедают”, “носят свои пиджаки”, “а между тем...”. Иногда открыто заявляется, что Чехов скучен, пройденный этап», однако «есть круг современных молодых драматургов, работающих в более традиционной чеховской манере, где бытовые ситуации, внешняя линия будничных событий “вытягивает” многоуровневый подтекст, придавая историям, описанным в драме, философское наполнение. Это интересные опыты в творчестве О. Михайловой, К. Драгунской, А. Слаповского» (Громова М.И. Русская современная драматургия. М., 2002. С. 145, 150).

стоит переосмысление комедии Чехова Ниной Искренко в пьесе «Вишнёвый сад продан?» или А. Слаповским в «Вишнёвом садике»... Думается, в будущем тема «“Вишнёвый сад” в русской литературе» вполне может быть вынесена в название монографии теоретического характера, где речь пойдёт о механизмах взаимодействия классической и современной литератур. Нас в этой части будет интересовать лишь один аспект такого взаимодействия, а именно – включение текста драмы в эпический текст.

В этом ракурсе роман Андрея Геласимова «Год обмана» – более чем благодатный материал. В тексте достаточно большого романа всего несколько отсылок к «Вишнёвому саду», но каждая из них является собой новый способ включения элементов чеховской пьесы в «свой» текст относительно предыдущей отсылки. Корреляция текстов Геласимова и Чехова идёт по нескольким уровням: «своё» – «чужое»; эпос – драма, современность – классика... И все эти уровни между собой тоже вступают в отношения корреляции. Из этого следует задача данной части – предложить типологии такой инкорпорированности в планах и формальной организации, и смыслового потенциала, и, как следствие всего этого, в плане вариантообразования. Думается, эти типологии могут быть релевантны не только конкретно роману Андрея Геласимова «Год обмана», но и рецепции современной отечественной культурой наследия Чехова вообще, а также рецепции эпикой драматургии.

Прежде всего, обозначим важные для нас особенности романа Геласимова: «Год обмана» организован как последовательная смена точек зрения персонажей-повествователей; все эпизоды романа, связанные с «Вишнёвым садом», расположены в главе, где повествователем является центральный персонаж – Михаил; отсылки к Чехову у Геласимова даются в такой последовательности, что являются своего рода этапы постижения художественного мира чеховской пьесы наивным в культурном плане сознанием персонажа-повествователя.

Первый эпизод, связанный с Чеховым, наиболее показателен. Михаил случайно попадает на репетицию третьего действия «Вишнёвого сада» и по незнанию воспринимает чеховский текст как житейскую ситуацию, реально разворачивающуюся на его глазах. Относительно этого эпизода уровней взаимодействия двух текстов может быть несколько. Прежде всего, это то, что принято называть цитацией – включение «чужого» в «своё». У Геласимова цитаты из «Вишнёвого сада» в данном эпизоде некоторое время не атрибутируются как



бы по условиям авторского замысла: персонаж-повествователь приезжает на дачу к подруге, слушает там беседу незнакомых ему гостей, и только через пару страниц выясняется, что это репетиция «Вишнёвого сада», даже даётся точная «атрибуция»: «“Вишнёвый сад”. Самое начало третьего действия»<sup>236</sup> (145). Другое дело, что «проницательный читатель» узнаёт чеховский текст раньше персонажа-повествователя, а поэтому находится на иных позициях, нежели Михаил, который уясняет ситуацию лишь при вербализации названия текста-источника; самой же пьесы Чехова, к слову сказать, Михаил не знает. Именно поэтому всё происходящее представляется ему ситуацией из жизни, в результате возникает сложная система взаимодействия «своего» и «чужого». «Своё» здесь – слово геласимовского персонажа, экспликация точки зрения Михаила; «чужое» – слова чеховских героев: Пети, Пищика, Любви Андреевны, Шарлотты, произносимые, правда, геласимовскими персонажами – молодыми актёрами. Происходит взаимодействие точек зрения, но все они инкорпорированы в точку зрения персонажа-повествователя. Нельзя сказать, что чеховский текст при такой инкорпорированности обесмысливается, но очевидно, что многие смыслы текста-источника редуцируются или даже утрачиваются. Зато появляются такие смыслы, которые в «оригинале» скрыты. Эти смыслы опредмечиваются Михаилом в его «комментариях» к репликам гостей. Вот пример с репликой Пети:

«– Если бы энергия, – говорил в это время сидевший слева от меня длинноволосый молодой человек, – если бы энергия, которую ты в течение всей своей жизни затратил на поиски денег, пошла у тебя на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов ты мог бы перевернуть землю.

Я как бы невзначай прислушался к его словам и вдруг подумал, что он говорит интересные вещи. Во всяком случае, я лично на эту проблему под таким углом раньше никогда не смотрел. Кто его знает, может, и правда все мы давно были бы уже какими-нибудь там гениями. Если бы из-за бабок не грузились так конкретно, как, например, сейчас. Хотя, с другой стороны, расскажите про это Черномырдину. То-то, наверное, обхохочется, толстячок. Так или иначе, я стал внимательно слушать их разговор» (143).

А вот микроэпизод с пропажей денег у Пищика:

«– Деньги пропали! – еле слышно выдохнул он. – Потерял деньги!

---

<sup>236</sup> Здесь и далее роман Геласимова приводится по изданию: *Геласимов А.* Год обмана. М., 2003. Страницы указываются в скобках в тексте.

Все с тревогой посмотрели на него. Он начал лихорадочно шаривать свои карманы. Лицо его стало белым как полотно. Мне даже показалось, что на глазах у него заблестели слёзы.

– Где деньги? – бормотал он. – Куда они пропали?

Все сидевшие за столом застыли в напряжённом ожидании. Даже я начал волноваться. Хотя, казалось бы, мне-то что? Я этого мужика видел первый раз в жизни» (143–144).

Как видим, монолог Пети без труда проецируется на современность, а «случай» с Пищиком и спустя сто лет может взволновать. Но с другой стороны, заметим, что комментируются эпизоды, по своей природе тяготеющие к фарсовости и к трагикомичности, но комментируются «серьёзно»; при этом важно, что во главу угла в обоих случаях ставится проблема денег. Чеховский текст, таким образом, допускает и такие смыслы, а значит – потенциально их содержит; в наивном сознании текст Чехова, не атрибутированный как текст художественный, способен вызвать и такие переживания. Правда, потом, когда текст уже «опознан», ощущение «носителя наивного сознания» оказывается более сложным, более многогранным. Но это потом, пока же Михаил рефлексировал не по поводу искусства, а по поводу «жизни»; а это означает, что высказывания героев Чехова могут восприниматься как актуально-злободневные. Таков один из возможных уровней прочтения взаимодействия текста-источника и текста-реципиента.

На «жизненность» направлены и некоторые отступления от оригинального чеховского текста в репликах персонажей Геласимова. Так, в реплике геласимовского Пети радикально относительно Пети из «Вишнёвого сада» изменён объект высказывания (с «вы» на «ты»), снята реалия, более характерная для начала XX века, нежели для начала XXI (уплата процентов), начальная фраза повторена дважды, что более характерно для устной речи:

У Чехова: «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. 13; 230). (Здесь и далее курсив в цитатах мой. – Ю.Д.)

У Геласимова: «– Если бы энергия, – говорил в это время сидевший слева от меня длинноволосый молодой человек, – если бы энергия, которую ты в течение всей своей жизни затратил на поиски денег, пошла у тебя на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов ты мог бы перевернуть землю» (143).

У Чехова: «А *вы* читали Ницше?» (С. 13; 230).

У Геласимова: «Да ты хоть читал Ницше?» (143).

Между тем, реплики Пищика даны с минимальными искажениями. У Чехова: «Ницше... философ...», у Геласимова: «А вот Ницше... <...> Философ...». Даже пунктуация оригинала сохраняется. Но и в репликах Пищика находим «отсебятину» – в сцене потери денег добавляется целая фраза: «Куда они пропали?» (144). Далее всё идёт по тексту, только в реплике Любви Андреевны опущена одна фраза, обращённая к Дуняше, что мотивировано отсутствием Дуняши у Геласимова.

У Чехова: «Любовь Андреевна (*напеваает лезгинку*). Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? (*Дуняше.*) Дуняша, предложите музыкантам чаю...» (С. 13; 230).

У Геласимова: «– Отчего так долго нет Леонида? – заговорила вдруг девушка, которая сидела прямо на против меня. – Что он делает в городе?» (144).

И изменение следующей реплики Любви Андреевны мотивировано как ситуацией геласимовского текста, так и поправкой на современность.

У Чехова: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати... Ну, ничего...» (С. 13; 230).

У Геласимова: «– И музыканты пришли некстати, – снова вздохнула девушка напротив меня. – И вообще, всё мы затеяли некстати... Ну, ничего...» (144).

Далее следуют карточные фокусы Шарлотты. У Геласимова в сравнении с Чеховым изменена начальная реплика Шарлотты (у Чехова: «Вот вам колода карт, задумайте какую-нибудь одну карту» – С. 13; 230; у Геласимова: «Задумайте какую-нибудь карту» – 144), опущено обращение «о мой милый господин Пищик», счёт «Ein, zwei, drei» дан в русской графике «Айн, цвай, драй», чеховское «она» во фразе «Теперь поищите, она у вас в боковом кармане» заменено на «карта». Интереснее же всего финал сцены с фокусами у Геласимова. По Чехову, Шарлотта после Трофимова должна обратиться к Пищику, однако у Геласимова Шарлотта-Марина обращается к Михаилу:

«– Есть! – сказала Марина и повернулась ко мне. – Ну? Какая карта сверху?»

– Туз червовый, – не раздумывая ответил я.

– Есть! – Она хлопнула себя по ладони, и колода исчезла, как будто растворилась в воздухе. – Какая сегодня хорошая погода!» (145).

Поразительно, но Михаил, не знающий текста, не догадывающийся о том, что перед ним пьеса, совершенно точно воспроизводит реплику Пищика, задумывая карту: «Туз червовый». Что это? Вероятнее всего, уже игра автора с «проницательным читателем», именно игра. А может быть это игра Михаила в простодушного и недалёкого? Ведь не случайно роман называется «Год обмана».

Наконец, совершенно по особому поступает Геласимов с чеховскими ремарками – большинство ремарок даются как бы в повествовательной расшифровке. Сравним. У Чехова: «*Ощупывает карманы, встревоженно*» (С. 13; 230), у Геласимова: «Он запустил руку в карман пальто, и вдруг лицо его изменилось» (143); у Чехова: «Сквозь слёзы» (С. 13; 230), у Геласимова: «Лицо его стало белым как полотно. Мне даже показалось, что на глазах у него заблестели слёзы» (143); у Чехова: «*Радостно*» (С. 13; 230), у Геласимова: «...наконец радостно закричал он» (144); у Чехова: «...*достаёт из бокового кармана карту <...> удивляясь*» (С. 13; 230), у Геласимова: «Тот немедленно достал из бокового кармана карту и с удивлением посмотрел на неё» (144). Уже из этих примеров мы видим, что Геласимов создаёт эпическое описание театрального действия<sup>237</sup>, словно перекодирует ремарку в акционный текст, а потом снова перекодирует в текст вербальный. Такая перекодировка позволяет посмотреть на этот эпизод с несколько иных позиций, которые и были нами заявлены в начале этой части.

В эпический текст Геласимова инкорпорируется текст иной родовой природы – текст драматический. Реплики передаются с изменениями, обусловленными ситуацией, ремарки нарративизируются, превращаясь в эпическую изображающую речь, т.е. чеховский паратекст предстаёт словно сначала акционно реализованный и только затем вербально записанный в плане события рассказывания. Тогда весь эпизод являет собой вербальное описание театрального действия, т.е. может быть рассмотрен как эпический метатекст к драматическому тексту «Вишнёвого сада» и / или к театральному тексту поставленной пьесы. Можно говорить и о порождении эпического варианта из драматического инварианта через гипотетический вариант театральный. А учитывая, что вариант театральный гипотетичен, можно

---

<sup>237</sup> Подобные приёмы встречаются и в эпике самого Чехова; особенно в тех рассказах, темой которых является театр – укажем, например, на рассказ «Трагик» (подробно см.: Малкина В.Я. К проблеме поэтики рассказа в творчестве А.П. Чехова и И.Э. Бабея // Контрапункт: Книга статей памяти Галины Андреевны Белой. М., 2005).

говорить и о своего рода «оживлении» чеховского текста: *как бы это было, если бы этот эпизод свершился на сцене*. И далее, учитывая особенности рецепции персонажа-повествователя, – *как бы это было, если бы было в жизни*.

Разумеется, в рассматриваемом эпизоде количественно, как и положено в эпосе, преобладает изображающая речь, реализующая точку зрения повествователя; но и речь повествователя тяготеет к драматичности по целому ряду моментов. Начинается эпизод со своего рода эпического описания звуковой ремарки: «До меня долетели звуки оживлённого разговора и обрывки музыки. Временами раздавался смех» (142). Сравним фрагмент начальной ремарки третьего действия «Вишнёвого сада»: «Слышно, как в передней играет еврейский оркестр...» (С. 13; 229). Затем у Геласимова вводится описание визуального ряда: «...я увидел, что гости расположились прямо среди деревьев. Они вынесли с веранды большой стол и поставили его рядом с крыльцом между двумя берёзами» (142). Это близко к традиционной для драмы ремарке оформления сцены. Обратим внимание, что персонажи Чехова в «Вишнёвом саду», пройдя в танце по гостиной (начальная ремарка), затем появляются в гостиной по очереди: сначала Пищик и Трофимов, потом Варя, потом Любовь Андреевна и Шарлотта... У Геласимова все сидят за столом сразу, это что-то вроде читки пьесы. И Михаила ещё до того, как зазвучал вербальный текст, приглашают на «сцену»:

«Только через минуту Марина взглянула в мою сторону.

Увидев меня, она улыбнулась и махнула рукой, приглашая садиться. Остальные продолжали спорить о чём-то, не обращая на меня никакого внимания» (142–143).

Далее следует более детальное описание «сцены» повествователем, более того – повествователь даже включается в действие:

«На столе была почти пустая бутылка “Киндзмараули”, несколько стаканов, тарелка с сыром и плетёная корзинка для фруктов. В ней ещё оставался виноград. Тёмно-синие ягоды были покрыты бархатистым налётом. Я протянул руку и отщипнул одну виноградину. Сок у неё оказался удивительно сладким» (143).

Здесь мы видим характерную для эпоса изображающую речь, но строится она таким образом, что прочитывается как описание реализованного паратекста драмы<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> За исключением, пожалуй, последней фразы, хотя очень похожий ход находим в одной из ремарок четвёртого действия «Пигмалиона» Б. Шоу: «Яблоко

Чеховский текст у Геласимова начинается с реплики Пети. Мы уже видели, как реплика изменилась относительно текста-источника и какова авторская мотивировка такого изменения. Обратим внимание и на то, что реплика Пети разбита речью изображающей, речью повествователя, в которой даётся номинация говорящего по внешности и местоположению относительно Михаила: «...говорил в это время сидевший слева от меня длинноволосый человек» (143). И после реплики длинноволосого уже упомянутая нами интерпретация сказанного повествователем. И далее все реплики чеховских персонажей словно растворяются в точке зрения повествователя. Диалоги становятся, как это ни парадоксально, элементами описания, нарративизируются за счёт оценок происходящего Михаилом. А после того, как деньги Пещиком обнаружены, следует своеобразный эпический аналог ремарки, где оказываются учтены и «чеховская пауза», и жест, и звук:

«На минуту за столом воцарилась полная тишина. Стало слышно, как в кустах чирикают птицы. Длинноволосый взял со стола свой пустой стакан и повертел его в воздухе. Неожиданно из дома донёсся звук настраиваемой электрогитары» (144).

Далее реплика Любви Андреевны, вновь разбитая речью изображающей, содержащей номинацию и указание на местоположение говорящей относительно повествователя: «...заговорила вдруг девушка, которая сидела напротив меня...» (144). То есть эпизод развивается по определённой схеме: искажённый либо точный чеховский текст – «ремарка» – интерпретация повествователем. Завершается эпизод фокусами Шарлотты, которую играет подруга Михаила Марина. Игровая природа микроэпизода с фокусами позволяет Марине включить в действие и Михаила, реплика которого «Где это ты так научилась фокусы показывать?» (145) разрешает ситуацию. После этого имя Чехова впервые вербализуется:

«– Мы тебя совсем запутали, – смеясь проговорила Марина. – Не обижайся. Просто забавно получилось. Это же Чехов» (145).

С этого момента начинается нарративизированная афиша, содержащая имя автора, название пьесы, номинации действующих лиц и исполнителей:

«...Это же Чехов.  
– Какой Чехов?

---

оказалось вкусным, и Хиггинс с довольным видом жуёт его» (*Шоу Б. Избранные произведения. М., 1993. С. 305*).

– “Вишнёвый сад”. Самое начало третьего действия. Помнишь, когда они сидят и ждут известий из города о том, кто купил вишнёвый сад?

– Чехов?

– Ну да. Антон Павлович.

<...>

– Вот Ира играет Любовь Андреевну.

– Очень приятно, – сказал я.

– А Петя Трофимов у нас Рамиль. – Марина кивнула в сторону длинноволосого.

<...>

– Всё будет хорошо, – сказал мужик, который искал деньги. – Меня зовут Борис Борисович Симеонов-Пищик» (145–146).

После этого – «явление» Лопухина:

«Тут на крыльце показался ещё один человек.

– А это Лопухин, – сказал я.

– Точно, – удивился длинноволосый. – Откуда ты знаешь?

– Сами же сказали, что он должен прийти.

– Железная логика, – отозвался другой.

– Ребята, – вмешалась Марина. – Перестаньте его дразнить. Это мой хороший друг. Его зовут Михаил.

– Добрый вечер, хороший друг, – густым басом сказал человек на крыльце.

– Его зовут Михаил, – как эхо отозвался длинноволосый.

– Продан вишнёвый сад, – тем же басом сказал “Лопухин”» (146).

Последняя реплика, заметим, в пьесе Чехова принадлежит Раневской и произносится с вопросительной интонацией, на что Лопухин отвечает одним словом: «Продан» (С. 13; 239). Обратим внимание и на кавычки в номинации «Лопухин» в изображающей речи, и на то, что фраза геласимовского «Лопухина» может быть рассмотрена как цитата заглавия пьесы Нины Искренко. Но всё это побочно относительно нашей темы. Пока же укажем, что окончательно ситуация разрешается переключением на современность через упоминание имени генерала Лебеда одним из актёров:

«– Могу сказать: “Упал – отжался” на два порядка ниже, чем генерал Лебедь» (146).

Итак, чеховский драматический текст эпизируется, нарративизируется. Через это порождается рефлексия носителя наивного сознания – рефлексия достаточно широкого смыслового спектра: от судеб

страны до переживания за человека, потерявшего деньги. За счёт эпизодической сформировался рецептивный вариант чеховской пьесы, а сам чеховский текст оказался своеобразно осмыслен.

Отметим также, что на уровне механизма нельзя говорить о родовом синтезе, хотя такой разговор, казалось бы, напрашивается. Тут, скорее, редукция драматического в эпическом. Но и при такой редукции не только обогащается смыслами текст-реципиент (мир персонажа романа Геласимова оказался проверен фрагментами миров чеховских персонажей, благодаря чему предстал более объёмно), но и текст-источник активизирует некоторые скрытые смыслы, которые оказываются актуальны для человека конца XX века, порождает свои собственные новые варианты.

Между тем, о полной редукции драматического говорить тоже нельзя – ведь рассматриваемый эпизод по меньшей мере *порождён* родовым синтезом. И вот тут уместно соотнести эпизод романа Геласимова с «жанром» сценки. Тем более, что «жанр» этот непосредственно связан с творчеством Чехова. В.Б. Катаев отметил, что ранний Чехов – это писатель, работающий в жанре сценки, основное содержание которой – «диалог или разговор с участием нескольких человек»<sup>239</sup>. Идеи Катаева развивает И.Н. Сухих: «Сценка похожа на стоп-кадр, мгновенную зарисовку с натуры <...>. Однако, превращаясь в Чехова, писатель постепенно терял интерес к сценке»<sup>240</sup>; «...и юмористические, и лирико-драматические, и даже пародийные формы можно рассматривать как разновидности чеховского повествовательного рассказа (если сценку считать драматическим рассказом), или новеллы»<sup>241</sup>. В более позднем творчестве Чехов, конечно, от «жанра» сценки отходит: «Под пером Чехова сценка – картинка с натуры, комизм которой заключён в словаре персонажей, – всё чаще превращается в рассказ, новеллу – житейский случай, порой анекдот, глубинная сущность которого выявлена средствами искусства: контрастным сопоставлением, композиционной игрой и неожиданным завершением. От поверхностной насмешки над жизнью Чехов шёл к её изучению»<sup>242</sup>.

<sup>239</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 16.

<sup>240</sup> Сухих И.Н. Чехонте без Чехова // Антоша Чехонте. Пёстрые рассказы. СПб., 2004. С. 7–8.

<sup>241</sup> Там же. С. 8.

<sup>242</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 23. Теперь герой «открывает для себя враждебность жизни, чувствует невозможность разобраться в ней» (Там же. С. 26). «“Рассказ открытия” состоит из определённого набора структурных элементов и строится по определённым правилам. Его герой, обыкновенный человек, погружённый в будничную жизнь, однажды получает какой-то толчок – это



Но эпизод с инкорпорированным чеховским текстом в романе Геласимова тяготеет именно к жанру «сценки» – словно реплики из «Вишнёвого сада» вернулись под перо Антоши Чехонте. Тогда «Вишнёвый сад», благодаря специфике типа повествования текста-реципиента, переходит в плоскость бытовую, «мелодраматическую» – и на такой вариант пьеса Чехова тоже имеет право.

Более того, соотнесение эпизода из романа Геласимова с «жанром» сценки позволяет увидеть ещё один уровень смыслопорождения: идёт репетиция пьесы, а значит перед нами описание такого феномена как театральный текст. В драме инкорпорированность репетиции в текст могла бы рассматриваться как уже упоминавшаяся нами «сцена на сцене». Но перед нами текст эпический, а поэтому уместнее говорить о явлении несколько иного порядка, которое можно обозначить как «сцена вне сцены». Такое наименование уместно ещё и потому, что сцены как таковой в рассматриваемом эпизоде нет: репетиция проходит в саду на даче. В результате не только полностью снята «четвёртая стена» (зашедший случайно «зритель» присоединяется к действию), но и редуцированы все прочие атрибуты театральной условности – границы театра и внетеатральной реальности отсутствуют, мир един и неделим. С другой стороны, мир Михаила – реальность, но этот мир – и театр, где представляется сценка, «звучащий» вербальный материал которой – «Вишнёвый сад» Чехова. В результате рассмотрение эпизода романа Геласимова как «сцены вне сцены» позволяет увидеть чеховский текст как бы в «новом изводе» – в контексте современной России. И фрагменты чеховского текста выдерживают проверку современным контекстом, вызывая рефлексию наивного сознания. Но это происходит до той поры, пока текст не узнан, пока он воспринимается как живой диалог.

Итак, можно говорить о том, что в рассмотренном эпизоде текст Геласимова взаимодействует с текстом Чехова по ряду уровней: «чужое» в «своём», драматическое в эпическом, «сцена вне сцены». Возможно рассмотрение и других уровней взаимодействия – например, классическое в современном. Все эти уровни, в свою очередь, взаи-

---

обычно какой-нибудь пустячный случай, “житейская мелочь”. Затем происходит главное событие рассказа – открытие. В результате опровергается прежнее – наивное, или прекраснодушное, или шаблонное, или привычное, или беспечное, или устоявшееся – представление о жизни. Жизнь предстаёт в новом свете, открывается её “естественный” порядок: запутанный, сложный, враждебный. Развязка тоже однотипна во всех случаях: герой впервые задумывается» (*Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 12*).

модействуют между собой, представляя оригинальный вариант, основанный на инкопорированности текста Чехова в текст Геласимова. И этот вариант, во многом благодаря множественности степеней взаимодействия, обладает смысловой многомерностью.

Можно остановиться на этом выводе, заключив, что спектр возможностей функционирования чеховского текста в современной эпической литературе в плане вариантопорождения очень широк; что мысли чеховских персонажей могут стать поводом для рефлексии нашего современника; что корреляция текстов из разных художественных парадигм несёт неисчерпаемый объём смыслов; что хрестоматийный классический текст, попадая в новый контекст, способен актуализировать смыслы и порождать варианты, которые в оригинале могут быть спрятаны, могут присутствовать только потенциально... Но и после рассмотренного эпизода чеховский текст продолжает вторгаться в текст Геласимова; а значит, появляются и новые возможности взаимодействия двух текстов.

Следующий эпизод – рефлексия повествователя по поводу репетиций пьесы. Это уже мысли человека, осознавшего, что перед ним художественный вымысел, и размышляющего о качестве этого вымысла. В начале этого эпизода описывается обстановка на репетициях:

«Я не очень много понимал во всем этом их театре, но всё равно делать было нечего. Так что мы спокойно ждали, пока закончится репетиция, и можно будет заняться чем-нибудь интересным.

Впрочем, наши “артисты” тоже не сходили с ума от счастья на этих самых своих “репетициях”. Они много спорили, иногда ругались. При этом обзывали друг друга такими словами, за которые среди нормальных людей легко можно было схлопотать по репе. Однако они никогда почему-то не обижались. Сначала кричали визгливыми голосами, могли бросить в кого-нибудь чем придётся, а потом спокойно пили на веранде чай и подсмеивались друг над другом. Лично мне нелегко было понять привычки этих людей.

Стоило одному из них произнести: “Чехов хотел сказать вот это”, как тут же кто-нибудь другой отвечал: “Пошел ты в зад!” “Это почему?” – спрашивал первый, и немедленно получал в ответ: “Потому что он не был таким идиотом как ты!” Они могли ругаться так очень долго, но почти всегда спор завершался одним и тем же выводом, что Чехов был гений, и что “за свой базар он отвечает”» (166).

Как видим, понимание актёрами пьесы Чехова различно, но в гениальности драматурга никто не сомневается; никто, кроме повест-

вователя. Однако важно здесь то, что и Михаил пытается понять пьесу, даже берёт для этого бумажный текст. И вывод оказывается для Чехова неутешителен:

«Я, честно говоря, не всегда был с ними согласен. Не в том смысле, что Чехов не отвечал за свой базар, а в том, что он был вот такой уж вот гений. На самом деле, когда они не ругались или не обсуждали развод Брюса Уиллиса и Деми Мур, я изо всех сил старался следить за тем, что происходило у них в этой пьесе. Я очень честно старался. Настолько честно, что даже попросил однажды у Репы его текст. Но там ничего не происходило. Я специально взял текст, чтобы посмотреть как там было у Чехова, но в пьесе всё было точно так же как и у них. То есть, там ничего не было.

Они ходили из угла в угол со скучными лицами и произносили длинные монологи, от которых маленький Мишка <младший брат Марины. – Ю.Д.> почти всегда засыпал. Я вообще заметил, что по его реакции можно смело судить о том, что хорошо и что плохо.

<...>

Пьесу Чехова в исполнении моих новых друзей можно было пропустить почти полностью» (167).

Добавим к этому негативную оценку пьесы Чехова и в описании знаменитой чеховской паузы:

«Они продолжали ходить со скучными лицами, сидели на стульях, смотрели друг на друга и куда-то под потолок. Каждый раз, как они смотрели под потолок, у них возникала долгая пауза, а потом кто-нибудь обязательно говорил: “Гениально”, и они все повторяли как заведённые: “Гениально! Просто гениально! Чехов был гений!” Видимо, им нравилось, когда удавалось вот так помолчать.

Но тогда этому Чехову вообще не надо было писать слов. Вышли бы на сцену, помолчали и разошлись. Вот это было бы гениально» (167).

Как видим, эпическими средствами достигается литературная запись даже такого сложного фрагмента театрального текста как пауза. И опять перед нами «сцена вне сцены», реализованная в «сценку», только теперь в «сценку» без слов. Эпизированный чеховский текст вылился в рефлексию по его поводу (правда, рефлексия получилась разнонаправленная: участники паузы сошлись на том, что это гениально, а «зритель» Михаил парадоксально заключил, что если это гениально, то Чехову «вообще не надо было писать слов» – 167). Заметим: это произошло с элементом паратекста – такого загадочного у Чехова.

Но впечатление от репетиций были у Михаила не только такого негативного свойства. Некоторые персонажи привлекают его – прежде всего те, которые кажутся ему смешными. Вот реакция Михаила на Петю Трофимова:

«Главный прикол начинался, когда очередь доходила до Рамиля. Он играл натурального отморозка. Я просто сдерживался изо всех сил, чтобы не рассмеяться, когда он принимался подгружать остальных насчет того, что “человечество идёт вперёд, совершенствуя свои силы”. Вот тут уж точно надо было обладать гением Чехова, чтобы написать такой текст. При этом лица всех остальных делались ещё скучнее, но они очень внимательно смотрели на его рот. Им надо было знать, когда он закончит. А он всю задвигал им про тех, кто “называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят “ты”, философствуют, а между тем у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота”. Меня лично больше всего добивало то, что “рабочие спят без подушек”. Это было круто. Это было не в бровь, а в глаз» (167–168).

Петя воспринимается Михаилом как комический персонаж («Я просто сдерживался изо всех сил, чтобы не рассмеяться»), а Чехов получает статус гения за текст «человечество идет вперед, совершенствуя свои силы». И оценка фразы «рабочие спят без подушек» Михаилом вновь, как и в предыдущем эпизоде, отсылает к проекции проблематики монолога Пети на современность. Но в целом роль Пети видится Михаилу всё-таки именно смешной. Как и роль Епиходова, хотя и в ней Михаил видит серьёзные нотки. Предельно амбивалентно в плане соотношения трагического и комического воспринимается Шарлотта, которую, напомним, играет подруга Михаила Марина. И судьба Шарлотты проецируется на судьбу актрисы:

«Но, разумеется, мы с Мишкой всегда оживали, как только выходила наша Марина. У неё была какая-то странная роль. Странная, но очень смешная. Она всегда говорила с немецким акцентом, показывала фокусы и без конца ела огурцы. Почему она ела именно огурцы, наверное, не знал даже Чехов. Взял, да заставил её есть первое, что пришло на ум. Может быть, сам в это время помыл себе огурчик. Но так-то, вообще, было прикольно.

Больше всего мне нравилось в её роли то место в начале второго действия, где она говорит о своих родителях. Каждый раз, как она начинала этот небольшой монолог, я испытывал к ней такую жалость, что с трудом мог смотреть в её сторону. Приходилось отворачиваться

и говорить себе, что это всего лишь пьеса, которой к тому же недавно исполнилось сто лет. Надо признать, в этом случае Чехов попал в десятку. Как будто на самом деле всё знал про Марину.

Сначала она с улыбкой вспоминала свое детство и то, как “отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие”. Но в следующее мгновение по её лицу пробежала тень, она опускала глаза и говорила, что “папаша и мамаша” теперь умерли.

Нельзя сказать, что я был большим другом Ильи Семеновича <недавно умерший отец Марины. – Ю.Д.>, но в эти минуты я удивительно остро понимал её одиночество. В этой сцене ей даже не надо было ничего играть. В словах, которые написал для неё Чехов, было так много её самой, что они выходили у неё совершенно естественно. Они звучали печально как последний вздох, и у меня каждый раз по спине бежали мурашки.

Потом она опускала голову ещё ниже и произносила глухим голосом: “Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет”. Однажды она заплакала в этом месте, а маленький Мишка соскользнул с моего колена, побежал к ней, по дороге запнулся, упал между стульев, вскочил и с такими же как у неё слезами обхватил её обеими руками за ноги. Так они стояли, обнявшись, и плакали, а мы не знали, что делать, и просто сидели с серьёзными лицами, стараясь не смотреть друг на друга.

Но в остальном, у неё была очень смешная роль. Такая же смешная как у Епиходова. Он тоже иногда говорил грустные вещи, но чаще просто прикалывался. Называл гитару мандолиной, рассказывал про тараканов у себя в квасе, про пауков на груди, пел песни и вообще нёс всякую чепуху. Эти две роли в спектакле мне нравились. По крайней мере, я их понимал» (168–169).

В рассматриваемом эпизоде Геласимов не так вольно обращается с чеховским текстом, как в предыдущей «сценке» – теперь цитаты даются точно и даже в кавычках; единственное, что себе позволяет писатель – одна купюра в монологе Трофимова. И такие точные цитаты порождают рефлексию Михаила, которая сводится к осмыслению Трофимова и Епиходова как смешных (комических?) персонажей, а Шарлотты как персонажа смешного, но странного (трагикомического?), чему способствует близость судьбы Шарлотты и судьбы Марины. Более того, роли Епиходова и Шарлотты нравятся Михаилу, нравятся потому, что он их понимает!

Итак, через цитаты реплик и рефлексию по поводу определённых персонажей (заметим, отнюдь не центральных – выбор именно их

тоже значим) более глубоко прорисовываются образы Михаила, Марины, маленького Мишки; т.е. текст Геласимова, вступая во взаимодействие с текстом классическим, обогащается новыми смыслами. Но и чеховский текст тоже обогащается – раскрываются такие грани чеховских образов, которые в ином контексте могут быть скрыты. Так, Петя уже не борец за справедливость, не будущий революционер, и не фарсовый неудачник, а «натуральный отморозок». А роль Шарлотты «какая-то странная. Странная, но очень смешная». Очень необычно сочетание смешного и трагического в проекции этой роли на печальную судьбу Марины. Кроме того, своеобразным «лейтмотивом» образа Шарлотты в этой интерпретации оказывается одиночество, обладающее подлинным трагизмом. И писатель, живший сто лет назад, создавал, по мысли Михаила, роль Шарлотты специально для Марины: «В словах, которые написал для неё Чехов...»; но и, вместе с тем, «в остальном у неё была очень смешная роль». Как видим, в романе Геласимова создаются эпические варианты драматургических персонажей чеховской пьесы.

Добившись понимания некоторых персонажей, Михаил при этом критикует то, что можно назвать новаторством Чехова в области драмы. Это те элементы, которые повествователь понять не способен – пауза, на которую мы указали выше, и художественная деталь:

«...и без конца ела огурцы. Почему она ела именно огурцы, наверное, не знал даже Чехов. Взял, да заставил её есть первое, что пришло на ум. Может быть, сам в это время помыл себе огурчик» (168).

Непонимание Михаилом такого рода художественных открытий Чехова в соотнесение с констатацией понимания ряда персонажей «Вишнёвого сада» позволяет, опять-таки, сделать определённые выводы о повествователе в романе Геласимова: наивное сознание способно понять отдельные стороны чеховских героев, но как бы вне контекста всей пьесы, перекодируя образы в однозначные трактовки, большинство же смыслов пьесы остаются непонятыми, и поведение большинства персонажей Чехова остаётся вне пределов понимания Михаила:

«Головной болью были обсуждения после репетиций. Иногда они приставали ко мне, чтобы узнать моё мнение. Их интересовал “свежий взгляд со стороны”. Я постоянно отнекивался, но временами они бывали очень настойчивы.

– Ну, как тебе? – спрашивал кто-нибудь из них.

Не всегда это был тот, кто мне нравился.

– Очень актуальная вещь, – говорил я. – Жизненная. Но секса мало. И, вообще, непонятно, чего они все хотят.

– Как это мало? Да здесь и не должно быть секса. Это же классика.

– Вот я и говорю. Никакого секса.

– Ну и что?

– Не знаю. Как-то не по приколу. Смысл какой им тогда собираться? Они же не на работу туда приходят. Хотя, и на работе такие вещи иногда бывают, что обхохочешься.

– В каком смысле?

– В смысле секса.

– Ну, и что ты имеешь в виду?

– Да ничего. Хороший, говорю, спектакль. Жизненный.

– Ты что, хочешь сказать, что “Вишнёвый сад” устарел?

– Я хочу сказать, что не понимаю, чего им всем надо.

– Подожди, я сейчас тебе все объясню...

И он пускался в длинные рассуждения по поводу глубокой поэтичности русской бессюжетной драматургии, гениальности психоанализа и тому подобных вещей, а я смотрел на Марину, которая передевала маленького Мишку, потому что он извожился в пыли, ползая под кроватью...» (169).

Но важно здесь не только иное понимание «Вишнёвого сада» относительно общепринятых концепций. Важно и то, что наивное сознание стремится к пониманию классического текста, и это стремление очень скоро выливается в проекцию ситуации пьесы на ситуации в жизни (конечно, как и в случае с Шарлоттой-Мариной, речь идёт о вторичной и третичной системах относительно реальности, но применительно к событиям романа Геласимова события чеховской пьесы выступают в отношениях вымысла к реальности). Марина печалится:

«– Ничего у меня не выходит. После его смерти <имеется в виду отец Марины. – Ю.Д.> всё просто валится из рук. Деньги исчезают как ветер. Экономь – не экономь. Скоро на хлеб не останется. От картошки, и правда, уже тошнит. Что делать? Может, дачу продать?

Она тяжело вздыхала, и лицо её становилось мрачным.

– Как в вашем спектакле, – говорил я.

– Что? – она непонимающе смотрела на меня.

– У Чехова. Там они тоже думают сад продать.

– А, – говорила она и снова опускала голову. – ещё этот спектакль не вовремя. Совсем не до диплома сейчас» (171).

Михаил всего лишь сравнивает эпизод из пьесы и эпизод из жизни, но показательно, что современная ситуация раскрывается через ситуацию из классического текста. При этом сравнение носит отнюдь не односторонний характер – и чеховская ситуация раскрывается через ситуацию текста Геласимова. Другое дело, что взаимообусловленность двух ситуаций опирается лишь на внешний событийный ряд, на не самое главное в чеховской драматургии. Но это пока. Очень скоро более концептуальные уроки чеховского театра оказываются востребованы Михаилом в экстремальной ситуации. Ему во что бы то ни стало надо вызвать из магазина своего врага, виновника несчастий Марины. И когда уже кажется, что враг не выйдет, Михаил идёт ва-банк:

«Теперь мне стало плевать на то, что я им сейчас скажу. Если надо будет, слова придут сами собой. Главное, чтобы было верно по ощущениям. Во всяком случае, так говорили Маринины однокурсники.

Раз подходит Чехову, значит, должно было подойти и мне» (176).

Как видим, Чехов вновь «оживает». Только теперь это не чеховский текст, не «Вишнёвый сад», а *подход* к чеховскому тексту, выработанный театральной практикой XX века; для культурно ангажированного человека – хрестоматийный подход: персонажи Чехова говорят о пустяках, но за этими пустяками скрыты глобальные проблемы. Однако Михаила культурно ангажированным человеком назвать нельзя, поэтому общее место для постановщиков Чехова оказывается для него новшеством. Герой Геласимова строит своё поведение по модели, заданной произведением искусства. И результат, заметим, оказался положительным: врага удалось вызвать. А всё потому, что оказалось «верно по ощущениям». И, конечно, важна фраза «Раз подходит Чехову, значит, должно было подойти и мне». В параллель этой фразе напомним суждение Михаила о Марининой роли: «В словах, которые написал для неё Чехов...» Таким образом, между прошлым и настоящим, вымыслом и реальностью, классикой и современностью уже сам Михаил провозглашает теснейшую связь.

Итак, в романе Геласимова «Год обмана» воспроизводятся своего рода этапы постижения художественного мира Чехова наивным сознанием нашего современника. В результате отношение к классическому тексту оказывается сложным, неоднозначным: что-то оценивается негативно, что-то, порою не самое главное, – позитивно. Но в целом постижение, думается, состоялось: скрытые смыслы эксплициро-



вались и чеховский текст обогатился через наивную рефлексивность геласимовского персонажа, получил необычную интерпретацию.

Но как удалось этого достичь? Не следует забывать, что над точкой зрения персонажа-повествователя стоит позиция автора, по интенции которого и инкорпорируется в «свой» текст текст «чужой». Поэтому для понимания вариантообразующей роли родового взаимодействия снова имеет смысл вернуться к формальной стороне: каким образом пьеса Чехова входит в роман Геласимова?

Напомним, что первый эпизод – репетиция начала третьего действия – оказался инкорпорируемым по нескольким уровням (от «чужого» в «своём» до «сцены вне сцены»), которые, взаимодействуя, выстроились в оригинальную систему. Второй эпизод – наблюдения за репетициями и размышления по их поводу – содержит в сравнении с первым новые «ходы». Здесь, например, видим, более развёрнутое, чем в первом эпизоде, эпическое описание визуального ряда театрального действия, воплощённого в драматургическом тексте ремаркой «пауза». По-новому относительно предыдущего эпизода инкорпорируется и основной текст пьесы Чехова – реплики персонажей: теперь это, как мы уже отмечали, заковыченные, атрибутированные и почти точные цитаты, контекстом для которых, как и в первом эпизоде, теперь становится изображающая речь повествователя. Между тем, здесь в ещё большей степени редуцируется ситуация «сцена на сцене» (не случайно герой берёт для чтения «бумажный» текст, именно через него пытаюсь понять Чехова), но реализуется её инвариант – «текст в тексте». В результате текст Геласимова обретает ещё большую степень метатекстуальности относительно текста Чехова – текста «бумажного», литературного, драматургического.

Как видим, оба эпизода демонстрируют несколько уровней взаимосопрежения двух текстов. Основанием для вариантообразования здесь может быть и соотнесение «своего» и «чужого», и инкорпорируемость одного литературного рода в другой, и попытка литературными средствами воссоздать текст театральный, и использование ситуации «текст в тексте», и трансформация ситуации «сцена на сцене»...

Добавим к этому, что два последующих эпизода, связанные с «Вишневым садом», технически тоже оказываются интересны: сначала «цитируется» ситуация пьесы Чехова, а затем «цитируется» театральное толкование специфики чеховской драматургии – и вновь с проекцией на ситуацию романа. Именно широта, техническое многообразие уровней подключения художественного мира Чехова в роман

Геласимова позволяет воплотить постепенное постижение наивным сознанием нашего современника отдельных аспектов художественного мира Чехова. Но важно и другое: все четыре эпизода, связанные с «Вишнёвым садом» в романе Геласимова, расположенные в порядке их следования, позволяют говорить о типологии отсылок к Чехову. Все типы отсылок, в свою очередь, выстраиваются в систему, которая, репродуцируясь в системе четырёх эпизодов, связанных с Чеховым, позволяет получить новый вариант «Вишнёвого сада», увидеть такие смыслы текста-источника, которые сами по себе не были эксплицированы.

Вот некоторые особенности этой метатекстуальной системы или системы в системе: в процессе вариантообразования через синтез эпического и драматического черты драмы редуцировались, но актуализировались черты характерного для раннего Чехова «жанра» сценки; в эпической «обработке» Геласимова потенциально возможная ситуация «сцена на сцене» предстала «сценой вне сцены»; литературными средствами оказалась осуществлена запись театрального действия, даже такого его элемента как пауза (видимо, эпос среди других литературных родов в состоянии наиболее адекватно передать театральное действие вербальными средствами; хотя уже упомянутому Б. Шоу удавалось сделать это средствами драмы); «чужой» текст оказался инкорпорирован и по традиционному принципу «текст в тексте», относительно которого метатекстуальная рефлексия персонажа-повествователя оказалась направлена на понимание «текста-предшественника»; «цитируемы» оказались и фабульная ситуация «Вишнёвого сада», и даже расхожая театральная интерпретация чеховской драмы.

Укажем и на то, что сделанное Геласимовым можно рассматривать и как итог (на данный момент) по отношению к исканиям литературы XX века по части подключения смыслов классических текстов к текстам современным. Открытые предшественниками способы Геласимов соотнёс в систему, показав тем самым, что возможностей у системы в порождении вариантов гораздо больше, чем у отдельно взятых элементов. Конечно, это, как и положено в эпоху постмодерна, игра с классикой. Но в то же время это и новый виток взаимодействия современной литературы с литературой классической<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> Добавим только, что почти всё, о чём говорилось в этой части, соотносилось с точкой зрения персонажа-повествователя, а в романе Геласимова помимо повествователя активно рефлексиируют по поводу чеховского текста и другие персонажи – молодые актёры, репетирующие пьесу Чехова. Их оценка воплощается,

Таким образом, мы видим, что посткреативистский драматургический текст-инвариант оказывается предельно открыт в плане рецептивного художественного вариантообразования, которому в нашем случае осуществляется по целому ряду уровней. Именно в эпическом роде литературы новый автор оказывается в состоянии создать такой вариант, инвариантным относительно которого будет не только «бумажный» текст чеховской пьесы, но будут и её театральные интерпретации, синтетические по своей природе; даже трактовки чеховской драматургии оказываются здесь инвариантны. Видимо, придётся признать, что из литературных родов именно эпос наиболее открыт для предшествующей культуры в плане вариантопорождения; именно в эпосе наиболее наглядно обращение к целой системе инвариантов, а не только к инварианту-бумажному тексту.

Другое дело, что даже современный эпический текст открывается для порождения варианта далеко не всякому тексту-предшественнику. Чеховской драме – открывается. А всё потому, что текст Чехова строится именно в расчёте на способность реципиента к созданию собственного варианта – будь-то вариант театральный или же вариант литературный, в нашем случае – эпический. И гарантом создания нового варианта оказывается родовая перекодировка: «Вишнёвый сад» – драма, но драма, сделанная так, что способна в процессе вариантообразования стать эпосом. Теперь посмотрим, что происходит с чеховским драматургическим словом в другом роде литературы – в лирике.

---

прежде всего, в слове «гениально»; в аксиоме «Чехов был гений!». Но и здесь позиция не столь однозначна – вот как один из молодых актёров реагирует на предложение поехать кататься на лошадях: «– Поехали, – закричал Рамиль. – Достал уже этот Чехов!» (155). И все едут кататься... Думается, здесь перед нами ещё одна важная для современной культуры мысль: в гениальности Чехова (Пушкина, Толстого, Достоевского...) никто не сомневается. Но как же всё это иногда «достаёт», и как же тогда хочется, подобно заглавному герою новеллы Томаса Манна Тонио Крёгеру, научиться кататься на лошадях... Это ещё одна точка зрения современности на Чехова, на классику, на традицию.

## 6. ДРАМА ЧЕХОВА В ЛИРИКЕ

Мы обратимся к песенному тексту второй половины XX века – песне «Поспели вишни». Вот словесный субтекст одного из её вариантов:

### ПОСПЕЛИ ВИШНИ

Поспели вишни в саду у дяди Вани,  
У дяди Вани поспели вишни!  
А дядя Ваня с тётёй Груней нынче в бане,  
А мы с тобой погулять как будто вышли.

А ты, Григорий, не ругайся!  
А ты, Петька, не кричи!  
А ты с кошёлками не лезь поперёд всех!  
Поспели вишни в саду у дяди Вани,  
А вместо вишен теперь весёлый смех.

– Ребята, главное – спокойствие и тише...  
– А вдруг заметят? – Нет, не заметят.  
– А как заметят, так мы воздухом здесь дышим, –  
Сказал с кошёлками соседский Петька.

А ты, Григорий, не ругайся!  
А ты, Петька, не кричи!  
А ты с кошёлками не лезь поперёд всех!  
Поспели вишни в саду у дяди Вани,  
А вместо вишен теперь весёлый смех.

– А ну-ка, Петя, нагни скорее ветку...  
А он всё вишни в рубаху сыпал.  
Но, видно, Петя, перегнул ты слишком ветку  
И вместе с вишнями в осадок выпал.

А ты, Григорий, не ругайся!  
А ты, Петька, не кричи!  
А ты с кошёлками не лезь поперёд всех!  
Поспели вишни в саду у дяди Вани,  
А вместо вишен теперь весёлый смех.

Пусть дядя Ваня моет тётю Груню  
Солдатским мылом в колхозной бане.  
Мы скажем вместе: Спасибо, тётя Груня!  
И дядя Ваня, и дядя Ваня!

А ты, Григорий, не ругайся!  
А ты, Петька, не кричи!  
А ты с кошёлками не лезь поперёд всех!  
Поспели вишни в саду у дяди Вани,  
А вместо вишен теперь весёлый смех<sup>244</sup>.

Вначале несколько слов о специфике этого текста. Песня «Поспели вишни» относится к современному музыкальному направлению так называемого городского шансона, бытует в устном исполнении с гитарным сопровождением и традиционно входит в разряд русских «блатных» песен, включаемых в массовую песенную культуру. Всё это не мешает отнести данную песню к лирическому роду литературы. И уже в первой фразе («Поспели вишни в саду у дяди Вани») своеобразно сконтаминированы заглавия двух чеховских пьес – «Вишнёвый сад» и «Дядя Ваня». Это позволяет говорить о том, что перед нами пример включения чеховского драматургического слова в лирическое слово автора второй половины (по всей видимости) XX века. И даже такое, казалось бы, незначительное включение элементов драмы Чехова в лирический текст оказывается вариантообразующим, что мы и попытаемся доказать в данной части.

Будучи сильной позицией чеховских текстов (заглавия), «Дядя Ваня» и «Вишнёвый сад» находятся в сильной позиции песни – первой строке, что во многом определяет понимание всего текста песни.

Позволим себе, прежде всего, несколько наблюдений историко-литературного характера над песней «Поспели вишни». Очень вероятно, что чеховские заглавия были введены в текст «Вишен» осознанно. Одно из доказательств – история создания песни. Михаил Шуфутинский говорит, что она была сочинена в Магадане, о чём свидетельствует употребление в тексте магаданского топонима: «Пусть дядя Ваня купает тётю Груню / В колхозной бане на *Марчекане*». «Марчекан, упоминаемый в песне, – пишет Шуфутинский, – это посёлок на берегу Охотского моря, пригород Магадана. Интересно, что этот неизвестно кем придуманный шлягер потом попал на “материк”, его стали петь в кабаках Москвы и Сочи. Но тамошние певцы, не зная магаданской топонимии и переписывая слова с плёнок на слух, вместо “на Марчекане” поют “навар считают” – так им, видимо, кажется лучше»<sup>245</sup>. Известны и другие варианты этой строки, например:

---

<sup>244</sup> Цит. по: *Шелег М.* Аркадий Северный: две грани одной жизни. М., 1997. С. 289–290. Далее текст песни цитируется по этому изданию.

<sup>245</sup> *Шуфутинский М.* И вот стою я у черты... М., 1997. С. 55.

«Пусть дядя Ваня моет тетю Груню / *Солдатским мылом в колхозной бане*»<sup>246</sup>. Однако начальная строка во всех известных нам вариантах звучит одинаково, что делает исследовательское обращение к чеховским заглавиям ещё более оправданным. А то, что песня сочинена именно в Магадане, позволяет с определённой долей уверенности утверждать, что эти названия включены в «Поспели вишни» осознанно, ведь «в 1930–1950 гг. Магадан был центром управления Сев.-Вост. исправительно-трудовых лагерей НКВД СССР»<sup>247</sup>, то есть именно в Магадане были сосредоточены лучшие интеллектуальные силы из числа заключённых. Поэтому безымянный создатель песни, если и не читал чеховских пьес, то уж названия их слышал наверняка; и названиями этими начал свою песню, сформировав тем самым довольно необычный – лирический – вариант драматургических текстов-предшественников. Этот вариант мы по мере сил и попытаемся представить.

Допустимы по меньшей мере два подхода к песне «Поспели вишни». Можно исходить из того, что она воплощает массовое сознание новейшего времени. Тогда понятия «дядя Ваня» и «вишнёвый сад» воспринимаются как идиомы, лишённые, на первый взгляд, какого-либо значения, связанного с самими пьесами: дядя Ваня – это просто добрый весельчак, душа компании, хлебосольный хозяин (ср. популярную одноимённую песенку 30-х годов с рефреном «Дядя Ваня – хороший и пригожий»), а вишнёвый сад – место отдохновения от повседневных трудов, своеобразный аналог сада райского. В таком прочтении песня описывает комическую ситуацию похищения вишен из сада, пока хозяева моются в бане, и не нуждается в каких-либо интерпретациях, связанных со смыслами чеховских заглавий.

Однако для культурно ангажированного слушателя заглавия чеховских пьес не исчерпываются только идиоматическим значением. В этом случае перед нами кичевый текст, «массовое искусство для избранных»<sup>248</sup>. Ситуация, воспроизводимая в песне, интересна уже не сама по себе, а как ирония над теми, кто способен данную ситуацию воспринимать «эстетически», «всерьёз». Песня иронизирует над стереотипами массового сознания, играет с ними. На это может указывать и антропоним «тётя Груня» («А дядя Ваня с тётей Груней нынче в бане»): используется имя, характерное не столько для «серьёзного»

---

<sup>246</sup> Шелег М. Указ. соч. С. 290. (Курсив мой. – Ю.Д.)

<sup>247</sup> Города России. Энциклопедия. М., 1994. С. 249.

<sup>248</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1997. С. 134.

русского шансона, сколько для пародий на него. И, как всякая подделка под масскультуру, песня «Поспели вишни» содержит глубокие смыслы, доступные элитарному сознанию, поэтому песня может функционировать в иной смысловой плоскости, становясь фактом культуры для избранных. Тогда для адекватного её понимания следует обратиться к глубинным смыслам чеховских заголовков, ведь именно благодаря их цитации и создаётся очередной вариант чеховской драмы.

Общеизвестно, что сам писатель весьма серьезно относился к озаглавливанию: «Одно из настойчивых требований, которые предъявлял Чехов к своим и чужим произведениям, – это требование, чтобы заглавие строго отвечало содержанию, не заставляло ожидать того, чего автор не даст ему»<sup>249</sup>. Исследователи указывают на символичность и многозначность заглавия «Вишнёвый сад»<sup>250</sup>, на то, что название «Дядя Ваня» содержит «намек на ограниченность существования людей, подобных Войницкому <...>. В заглавии выражено не только осуждение обстоятельств жизни, ограничивших жизнь мыслящего и чувствующего человека крохотной ролью “дядя Вани”, но и самого Войницкого, не угадавшего своего подлинного предназначения»<sup>251</sup>.

Эти смыслы строятся на соотношении заглавия и текста, поэтому песню «Поспели вишни» как вариант функционирования в культуре чеховской драматургии следует рассмотреть с учётом не только идиоматических значений чеховских заглавий, но и самих текстов пьес.

Вариантообразование осуществляется прежде всего на сюжетном уровне – полагаем, что именно сюжет в посткреативизме является элементом, наиболее открытым для любого рода вариантообразования: сюжет можно воспроизводить, что называется, «своими словами», изменять как угодно, продолжать едва ли не в любом ключе. И XX век дал множество примеров сюжетного вариантообразования (вспомним, например, сиквелы «Мастера и Маргариты» или «Унесён-

---

<sup>249</sup> Семанова М. О чеховских заглавиях // Звезда. 1960. № 1. С. 172.

<sup>250</sup> См.: Сухих И.Н. Поэтика чеховских заглавий // Стиль прозы Чехова. Даугавпилс, 1993. С. 66; Левитан Л.С. Стилиевая функция заглавий чеховского рассказа // Там же. С. 67; Денисова Э.И. Изменение характера заглавий произведений А.П. Чехова как выражение эволюции его художественного метода // Художественный метод А.П. Чехова. Ростов н/Д., 1982. С. 42; Семанова М. Указ. соч. С. 172.

<sup>251</sup> Семанова М. Указ. соч. С. 173.

ных ветром»). Однако нельзя забывать, что наш случай в аспекте сюжетного вариантообразования – особый: элементы драматургического сюжета реализуются в художественной рецепции как элементы сюжета лирического.

Но в начале покажем, как чеховские пьесы и песня «Поспели вишни» соотносятся в плане пространства. Так, во всех трёх случаях (обе пьесы и песня) важным топосом становится сад, а в двух (песня и «Вишнёвый сад») – баня. Топос сада в «Вишнёвом саде» и в «Дяде Ване» имеет близкое значение. Широко известно, что сам Чехов объяснял К.С. Станиславскому: «“–Послушайте, не Вишневый, а Вишнёвый сад”, – объявил он и закатился смехом. Стало ясно: “Вишневый сад” – это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но “Вишнёвый сад” дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни <...>. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого»<sup>252</sup>. В песне сад из вишнёвого стал вишневым, он приносит доход (этот мотив усилен в «материковом» варианте – «навар считают»). А в «Вишнёвом саде» сад не только не приносил дохода – он даже редко плодоносил. Таким образом, время словно повернулось вспять, вернулось в годы молодости Фирса, когда «вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало... <...>. И бывало сушёную вишню возами отправляли в Москву и Харьков. Денег было! И сушёная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...» (С. 13; 206). Такого рода коммерциализация сада поддаётся и иному толкованию: воплотилась мечта Лопахина о саде, приносящем доход, но только не за счёт строительства дач, а за счёт растущих плодов. Получается, что песня «Поспели вишни» становится по отношению к чеховским пьесам вариантом, содержащим своеобразную ретроспекцию в будущее. Пришло новое поколение, и сад стал приносить доход («навар»). Залогом этого стал труд владельцев сада – ср. финал «Дяди Вани»: «Соня. <...> будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя» (С. 13; 115); в «Вишнёвом саде» Любовь Андреевна о Варе: «Она привыкла рано вставать и работать» (С. 13; 250); «Лопахин. <...> Не могу без работы» (С. 13; 243). В песне сад стал приносить доход благодаря работоспособности дяди Вани. Как видим, песенный дядя Ваня – своеобразный итоговый вариант судьбы Войницкого. В этой связи и песня читается как вариант послесловия к чеховским пьесам, а в родовом плане – лирический сиквел драматургического текста. При-

<sup>252</sup> Паперный З.С. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 315.



рода же любого сиквела является по сути своей вариантообразующей, т.е. при сиквелизации неизбежно создаётся вариант того текста, к которому делается продолжение.

Обратим внимание и на топос бани в песне в соотношении с этим топосом у Чехова. Баня в песне, в отличие от бани «Вишнёвого сада», вновь используется по назначению. В пьесе, напомним, в бане жил Петя Трофимов («Дуня. В бане спят, там и живут». – С. 13; 200). Теперь в бане моются дядя Ваня с тётёй Груней. Вот только, чтобы вернуть себе исконные функции, бане пришлось стать колхозной. Чеховские герои, если рассматривать песню как сиквельный вариант чеховских пьес, при советской власти стали зажиточными селянами.

Сходство между пьесами Чехова и песней обнаруживается и на уровне антропонимики. Антропонимическое пространство песни не ограничивается только именами дяди Вани и тётёи Груни. В рефрене возникают ещё два антропонима:

А ты, Григорий, не ругайся!  
А ты, Петька, не кричи!

Оба эти имени встречаются в «Вишнёвом саду» и относятся к представителям молодого поколения – Пете Трофимову и утонувшему сыну Раневской Грише («Аня. А Петя Трофимов был учителем Гриши». – С. 13; 202). В песенном варианте Гриша повзрослел и стал Григорием, а вот Петя превратился в Петьку, окончательно утратив достоинство («облезлый барин») и присущий ему трагизм. Но главное – само занятие Григория и Петьки: они воруют вишни. Тем самым все сентенции Трофимова о светлом будущем полностью дискредитируются (ср.: «Надо бы только работать <...> ...у нас в России работают пока очень немногие» – С. 13; 223); «чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом». – С. 13; 228) и даже могут быть комически переосмыслены: «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест» (С. 13; 227); «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер» (С. 13; 228). Это ведет к полной дискредитации драматургического образа. В том времени, которое изображает автор песни, Петя Трофимов стал всего лишь дачным вором, то есть и здесь ему не нашлось места, как не находилось во времени чеховском. Хотя, с другой стороны, именно Петька оказывается в выигрыше: пока труженик дядя

Ваня мылся в бане, Петька обчистил его сад. А это уже – дискредитация времени, в котором воры побеждают тружеников. И одна из сентенций чеховского Войницкого наполняется в результате новым содержанием, как бы связывая воедино российский рубеж веков и советскую эпоху: «Зачем не крал? Отчего вы все не презираете меня за то, что я не крал? Это было бы справедливо, и теперь я не был бы нищим!» (С. 13; 101).

Укажем и на то, что Петька и Григорий оказываются в песне коллективным лирически субъектом – «мы». Т.е. перед нами вариант чеховских драм, в котором носителями речи (и, соответственно, трансляторами авторской концепции) оказываются отдельные персонажи. Как мы убедились, концепция Пети Трофимова в песенном варианте несколько изменилась.

Вариантообразование в песне относительно чеховских пьес осуществляется и на мотивном уровне. Важными мотивами песни и обеих пьес являются мотивы разрушения и созидания. В песне, как явлении массовой культуры, соотнесённость этих мотивов без учета текстов-источников достаточно однозначна: дядя Ваня с тетей Груней – созидатели, а воры – разрушители. У Чехова всё гораздо сложнее. Разрушение отмечается прежде всего на уровне психологии народа и даже на уровне физиологии. По доктору Астрову, человек «до сих пор <...> не творил, а разрушал» (С. 13; 73). Разрушение влечет за собой гибель мира, полное вырождение, о котором предупреждают герои чеховских пьес: Елена Андреевна: «...мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дряг» (С. 13; 79); Астров: «...это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сбереечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за всё, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает всё, не думая о завтрашнем дне» (С. 13; 95); Трофимов: «...какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своём громадном большинстве он груб, неумён, глубоко несчастлив» (С. 13; 223); даже Яша: «...страна необразованная, народ безнравственный, притом скука» (С. 13; 236). В свете всего сказанного совершенно по-особому воспринимается реплика прохожего из «Вишнёвого сада»: «Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...» (С. 13; 226). Пассивными разрушителями оказываются Серебряков, Любовь Андреевна, Гаев. Лопахин пытается созидать, но созидать разрушая. Трофимов и Астров созидают лишь на

словах, на деле оставаясь пассивными. И созидание дяди Вани шло только, как он полагает, на пользу Серебрякову: «...мы точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами недоедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему» (С. 13; 80). Таким образом, чеховский мир может быть понят как мир, где созидание полностью обесценивается, а доминантой бытия становится разрушение. То же можно сказать и о понимании мира песни.

С одной стороны, песенный дядя Ваня стал воплощением мечты Лопухина: «...дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьёт на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займётся хозяйством, и тогда ваш вишнёвый сад станет счастливым, богатым, роскошным» (С. 13; 206). Но, с другой стороны, тот факт, что в песне победу одерживают разрушители, позволяет сентенции Лопухина («Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь» – С. 13; 240), Ани («Начинается новая жизнь» – С. 13; 247), Трофимова («Здравствуй, новая жизнь!» – С. 13; 253) расценить как комичные. В песенном варианте мир изменился мало. Да, остались труженики, подобные Войницкому и Лопухину, Соне и Варе, но, как и в чеховские времена, истинные властители положения – нахлебники, с которыми труженик, хочет он того или нет, вынужден делиться.

Как видим, в песне на уровне сюжета, ключевых топосов, имён, мотивов формируется иной в родовом плане вариант обеих чеховских пьес, вариант-продолжение «Вишнёвого сада» и «Дяди Вани», рассказывающий о том, что стало с чеховскими героями и чеховскими садами в годы советской власти. И итог печален: труженики остались, но верх по-прежнему одерживают тунеядцы-разрушители. Вот только теперь они напрочь лишены ностальгически-романтического флёра, столь характерного для чеховских персонажей. Лишены его, впрочем, и герои-труженики. Но нельзя забывать, что всё это сделано средствами лирики: субъект придерживается определённой точки зрения, но автор оказывается над субъектом. Благодаря этому через обращение к Чехову автору удаётся иронично осмыслить своё время.

Принципиальные точки соприкосновения пьес Чехова и песни «Поспели вишни» обнаруживаются при обращении к осмыслению жизни через категории трагического и комического. Н.И. Фадеева отметила, что «события, происходящие в “Вишнёвом саду”, драматичны по существу <...>. Однако то, что могло стать драмой, состоялось как комедия, и это балансирование между драмой и комедией, местами

даже фарсом, постоянно ощущается»<sup>253</sup>. Данная точка зрения справедлива и по отношению к «Дяде Ване». В сочетании «драматического, даже трагического, и комического»<sup>254</sup> – своеобразие обеих пьес. Одним из носителей такого трагифарсового начала в «Вишнёвом саде» выступает Петя Трофимов. Именно «балансирование между драмой и фарсом снимает героический ореол с Пети»<sup>255</sup>. Петя декларирует: «Я свободный человек <...> ...я силен и горд. Человечество идёт к высшей правде, к высшему счастью <...> ...и я в первых рядах!» (С. 13; 244). Но именно в образе Трофимова на первый план выступает «несоответствие слова и жеста»<sup>256</sup> – падение Пети с лестницы, вызывающее смех Ани, или потеря им калош.

Обращаясь к комическому в чеховских пьесах, исследователи отмечают генетическое влияние на художественный мир Чехова карнавальской культуры, в результате чего, например, в «Вишнёвом саде» «изображается амбивалентный художественный мир, смеховой аспект которого формируется весёлым отрицанием, осмеянием отжившего во имя обновления бытия»<sup>257</sup>. Воздействие карнавальской культуры прослеживается и в функции второстепенных персонажей пьесы, «которые, кроме всего прочего, выполняют роль маски. С помощью маски создаётся смеховой художественный мир и достигается снижение серьёзного плана действия и его персонажей»<sup>258</sup>. Именно смех становится важной доминантой целого ряда образов – например, Епиходова, который рассуждает: «У меня несчастье каждый день, и я <...> ...только улыбаюсь, даже смеюсь» (С. 13; 238). И в песне в финале припева (в сильной позиции) находится слово «смех»:

Поспели вишни в саду у дяди Вани,  
А вместо вишен теперь весёлый смех.

Однако у Чехова «смех» отнюдь не единственная категория: специфика чеховских пьес в синтезе трагического и комического. И при соотнесении песни с чеховской драматургией становится очевидным, что трагический элемент в «Вишнях» фактически отсутствует, и

---

<sup>253</sup> *Фадеева Н.И.* Новаторство драматургии А.П. Чехова. С. 57.

<sup>254</sup> Там же. С. 64.

<sup>255</sup> Там же. С. 68.

<sup>256</sup> Там же.

<sup>257</sup> *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 86.

<sup>258</sup> Там же.

вся песня основана на фарсе – весёлое, с шутками-прибаутками, похищение вишен из сада.

Чеховская ситуация в песенном варианте из трагикомической стала только комической и даже фарсовой. Если в чеховских пьесах слились фазисы трагедии и комедии, то песня «Поспели вишни» обозначила следующий фазис – фазис комедии, но комедии, переданной средствами лирики. Мир Чехова из трагикомического стал фарсовым. «Усадебные идеалы» в какой-то мере воплотились (в саду поспели вишни, бане возвращены её исконные функции), но от Пети остался только жест, от вишен – только смех, а дядя Ваня и *нынче* в бане.

Кроме того, можно сказать, что если рассматривать песню «Поспели вишни» как лирический вариант чеховской драматургии, то имеет смысл говорить и о переходе этой песни из разряда шуточно-развлекательного в разряд текстов, где ставятся проблемы времени, бытия, места человека в мире. «Поспели вишни» позволяет существенно откорректировать и рецепцию пьес Чехова в новейшее время, а в некоторой степени даже уточнить их проблематику, когда герои и ситуации чеховских драм переводятся в анекдотический план. Важным оказывается и то, что именно чеховские герои и ситуации становятся тем универсальными знаками, которые и спустя десятилетия позволяют лучше понять наше время.

Нечто похожее происходит в фильме Владимира Зельдовича «Москва», где одна из героинь говорит: «Я к этому месту прикована, как дядя Ваня, у меня долгов на пятьдесят тысяч. Как я их отдам? Мне надо работать, работать и работать». И сразу же напевает: «Поспели вишни в саду у дяди Вани...». Этот эпизод указывает на ещё один возможный аспект вариантообразования на основе чеховского творчества, когда для создания очередного варианта (а фильм «Москва» к таковым с полным правом можно причислить) уже недостаточно собственно чеховского текста, а необходим ещё и некий посредник, оказывающийся тоже инвариантом. Таким посредником в данном случае становится песня «Поспели вишни». А в результате перед нами уже система вариантов, сочетающая в себе бумажный текст драмы, песенный лирический звучащий текст и синтетический текст кинофильма. Т.е. вариантообразование может осуществляться на самых разных уровнях. И в этом залог «живой жизни» литературного произведения, интенционально созданного в расчёте на порождение бесчисленного множества разнообразных вариантов. В случае с песней «Поспели вишни» вариант чеховской драмы сформировался благодаря цитации заглавий двух чеховских пьес. Но драматургический

инвариант предстал в этом варианте в виде лирического высказывания, что, как и в случае художественной рецепции драматургии Чехова эпикой, позволяет говорить о вариантообразующей природе такого явления, как межродовое взаимодействие.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведём итоги. «Главные» пьесы Чехова занимают в истории русской драматургии совершенно особое место – завершают креативистскую парадигму, в полной мере представляя из себя начальный этап парадигмы посткреативистской. Таким образом, два, как минимум, фактора работают на то, что чеховская драма изначально предрасположена к вариантопорождению: это авторская установка на характерную для посткреативизма художественную рецепцию, реализующуюся в создании «своего» варианта из варианта «чужого»; и это родовая природа драмы.

Вариантопорождение идёт по разным направлениям. Для чеховской драмы это, прежде всего, обусловленная родовой природой театрализация «бумажного» инварианта, его сценическая интерпретация. В полной мере вариантообразующей театрализация оказывается только в посткреативизме, чему способствуют различные элементы «бумажного» инварианта. В ряде элементов «бумажного» текста заложен вариантопорождающий потенциал, наличие которого мы и пытались продемонстрировать через наблюдение над такими элементами чеховских пьес, как персонажи, ситуация «один на сцене», ремарка, финалы. Взаимодействуя друг с другом, эти элементы увеличивают спектр вариативных возможностей при театрализации фактически до безграничного.

Однако театрализация – не единственный способ создания варианта в рамках посткреативистской парадигмы. Авторская направленность инварианта в сознание реципиента как потенциального соавтора позволяет находить варианты чеховских драм собственно в словесности. Мы рассмотрели те случаи, в которых вариантообразование основывается на межродовом взаимодействии: драма Чехова оказывается инвариантна к произведениям иной родовой природы – произведениям эпическим и лирическим. И такой вариантопорождающий потенциал интенционально заложен в чеховской посткреативистской драматургии.

Позволим себе заключить, что бытие посткреативистского текста определяется его вариантопорождающим потенциалом, способствующим созданию бесконечного множества разнообразных вариантов и экспликации безграничного количества смыслов. Совокупность всех этих вариантов и являет собой экспликацию смысловой многомерности «бумажного» инварианта, в нашем случае – драматургии Чехова.