
История русской литературы

Поэтика жанра

Вера ЗУБАРЕВА

ЧЕХОВ — ОСНОВАТЕЛЬ КОМЕДИИ НОВОГО ТИПА

Величайшей заслугой Чехова, выдвинувшей его в ряд писателей, составляющих золотой фонд не только русской, но и всемирной литературы, является его новаторское, воистину революционное преобразование комедийного жанра. Имеются в виду не только пьесы, но и рассказы Чехова, которые постепенно развивали тенденции комедии нового типа (КНТ), окончательно сложившиеся в его четырех пьесах¹.

В историю литературы Чехов вошел как основатель КНТ, и путь его, увы, не был усеян розами ни во времена

Мои самые сердечные слова благодарности Кэрил Эмерсон, с которой обсуждались ключевые положения двух моих монографий, легших в основу предлагаемой статьи

¹ В предлагаемой статье комическое трактуется как часть более общей категории драматического. В современном литературоведении драматическое не считается исключительно прерогативой драматургии, но присуще в равной мере поэзии и прозе. См.: *Gratwe Paul H. Comedy in Space, Time, and the Imagination*. Chicago: Nelson-Hall, 1983.

создания его комедий, которые все упорно принимали за драмы, ни сегодня, столетие с лишним спустя, когда критика все еще воспринимает его героев как героев драмы или мелодрамы². Речь идет об общей тенденции, а не об отдельных феноменологических попытках найти смешное или пародийное в чеховских пьесах³.

Чеховская комедия — это *квази-драма*⁴, в основе которой лежит *квазисильный*⁵ потенциал героев, зачастую ошибочно принимаемых за героев драмы. Вскрыть их квазидраматическую природу можно, обратившись к методологии, выработанной общей теорией систем (ОТС), которая была выдвинута в 40-х годах XX века Людвигом фон Берталанффи, биологом по образованию. Обращение к системному подходу при анализе стиля и жанра чеховских произведений не противоречит, а, напротив, органично вытекает из чеховского образа мышления, который предвосхитил идеи, высказанные Берталанффи.

Основная идея ОТС связана с выявлением общих структур или принципов, по которым работают различные системы. Берталанффи пишет: «...существуют модели, принципы и законы, которые приложимы к системам или подсистемам независимо от их специфических свойств, природы составляющих их элементов и отношений или “сил” между ними. Посему имеет смысл поставить вопрос о теории не отдельных систем, но универсальных принципов, присущих всем системам. Наличие

² См. например, книгу Ирины Кирк: *Kirk I. Anton Chekhov*. Boston: Twayne Publishers, 1981.

³ См., например: *Ермилов В. А. П. Чехов*. М.: Советский писатель, 1959; *Senelick L. Anton Chekhov*. New York: Grove Press, 1985; *Senderovich S. The Cherry Orchard: Chekhov's Last Testament // Russian Literature, North-Holland*. 1994. № 35; *Андреев М.* Комедия в драме Чехова // Вопросы литературы. 2008. № 3 и др.

⁴ Об этом термине см. ниже.

⁵ Об этом термине см. ниже.

общесистемных свойств ведет к образованию общих структур или изоморфизмов в различных областях. Существует соответствие принципов, управляющих поведением объектов в корне различных»⁶.

«Общая теория систем» вышла в свет в 1968 году. Почти за сто лет до того, в 1888 году, Чехов, который увлекался биологией, пишет Суворину следующее по поводу научного метода:

«Кто владеет научным методом, тот чувствует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что то и другое создаются по одинаково правильным, простым законам. Отсюда вопрос: какие же это законы?»⁷.

Говоря современным языком, Чехов высказывает мысль о наличии изоморфизмов в биологической и художественной системах и подспудно ставит вопрос о методологии, которая позволила бы вывести общие законы для понимания их развития. Берталанффи подчеркивает важную роль холизма в научном мышлении, противопоставляя продуктивный холистический подход редукционизму. А вот что пишет об этом же Чехов:

«Научно мыслить везде хорошо, но беда в том, что научное мышление о творчестве в конце концов волей-неволей будет сведено на погоню за “клеточками”, или “центрами”, заведующими творческой способностью, а потом какой-нибудь тупой немец откроет эти клеточки где-нибудь в височной доле мозга, другой не согласится с ним, третий немец согласится, а русский пробежит статью о клеточках и закатит реферат в “Северном вестнике”, “Вестник Европы” начнет разбирать этот реферат, и

⁶ Bertalanffy L. General System theory: Foundations, Development, Applications. New York: George Braziller, 1976. P. 32 (перевод мой. — В. З.).

⁷ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Письма. Т. 1. М.: Наука, 1974. С. 53—54. Цитаты из произведений Чехова даются по этому изданию.

в русском воздухе года три будет висеть вздорное поветрие, которое даст тупицам заработок и популярность, а в умных людях поселит одно только раздражение»⁸.

Чехов выступает против редукционизма и механического «расчленения» системы-«организма» на простейшие составные. Выход из эмпирической «разорванности» естественников, не мыслящих концептуально, он видит в философском подходе, тяготеющем к целостному представлению творческих процессов. Он пишет:

«Для тех, кого томит научный метод, кому Бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход — философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то *общее*, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это *общее* и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, *общего* очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утратит свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет *conditio sine qua non* всякого произведения, претендующего на бессмертие»⁹ (курсив мой. — В. З.).

Целостное общесистемное видение помогает объяснить в одной системе или подсистеме то, что в другой уже было объяснено. Тем не менее, как справедливо отмечал Арон Каценелинбойген¹⁰, установление изоморфизма между системными объектами — это первый шаг. Следующий шаг должен быть направлен на выявление особенностей

⁸ Чехов А. П. Указ. изд. Письма. Т. 1. С. 53–54.

⁹ Там же.

¹⁰ Основатель теории предрасположенностей — Арон Каценелинбойген (1927–2005), профессор Уортона в Пенсильванском университете, один из руководителей теоретической части моей докторской диссертации по чеховской комедии. Теория предрасположенностей легла в основу предлагаемой типологии драматического жанра и КНТ.

сходных структур. В данной статье мы остановимся только на первом шаге в силу ограничений формата, помня, что без первого шага нет второго.

Итак, чеховский стиль является той необъясненной, в строгом смысле, структурой, которая была четко и точно объяснена в другой, нехудожественной, системе, а именно — в шахматной игре. Имеется в виду не только чеховское определение его, мягко говоря, несмешных пьес как комедий¹¹, но, прежде всего, его «скудный», «затянутый» стиль, который не снискал ему массового читателя и зачастую подвергался критике. Увы, и по сей день этот стиль находится на правах Золушки, как в среде читателей, так и профессиональных критиков. Ирина Роднянская пишет: «Отклики на эту литературу постчеховского периода такие же, как на “непривычные” чеховские рассказы: “отдельность”, “незавершенность”, “оборванность”; о “Даме с собачкой”: “Этот рассказ — отрывок, он даже ничем не заканчивается”. Ну, к Чехову привыкли, его прокомментировали, ввели в школьный курс. Но жанр не стал легче для восприятия»¹².

Что же знаменует собой этот стиль с точки зрения общесистемного подхода?

В свете ОТС специфический стиль Чехова соотносится по основным параметрам со стилем шахматной игры, разработанным в то же самое время Вильгельмом Стейницем — гением позиционного стиля, его теоретиком и первым чемпионом мира по шахматам с 1886 по 1894 год. В дальнейшем идеи Стейница были концептуализированы в теории предрасположенностей Каценеллинбойгена.

¹¹ Отметим, что «Дядя Ваня» вырос из комедии «Леший», и кроме того, сам термин «сцены» тяготеет к комедийности.

¹² *Роднянская И. Б.* Конец занимательности? // Движение литературы. В 2 тт. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 442–443.

В чем же состояло новаторство позиционного стиля игры?

До второй половины XIX века и в литературе, и в шахматах господствовал комбинационный стиль, привлекавший зрителя и читателя живой динамикой, хитроумными интригами и бурными конфликтами¹³. Этот стиль владел умами зрителей и критики, как остросюжетный приключенческий роман — воображением массового читателя. В своей книге по эстетике В. Волькенштейн сравнивал комбинационный стиль в шахматах с драмой¹⁴, говоря об острых коллизиях, перипетиях и неожиданных поворотах, издревле являющихся предметом восхищения и сенсаций в шахматном мире.

И вот в это самое время, в разгар комбинационных баталий, появляется тусклый, медленно развивающийся стиль игры, который поначалу воспринимается знатоками как недоразумение. Каковы же были основные особенности нового стиля в шахматах?

Прежде всего — это неспешно развивающееся действие, пошаговое укрепление позиции за счет мелких преимуществ, накопление этих преимуществ и выращивание из них комбинации. В отличие от дерзких тактических решений комбинационного толка, позиционная игра полностью базировалась на стратегии или, как называл это Э. Ласкер, «плане», который он противопоставлял комбинационной «идее». Пока комбинационный игрок был занят нападением и двигался наскоками, позиционный

¹³ Ласкер Э. Учебник шахматной игры. М: Физкультура и спорт, 1980. С. 213.

Эмануэль Ласкер — доктор математических наук, теоретик шахматной игры, второй в истории шахмат чемпион мира, автор книг по шахматам и редактор журнала «Lasker's Chess Magazine».

¹⁴ См. Волькенштейн В. М. Опыт современной эстетики. М.: Academia, 1931.

медленно разворачивал себя в пространстве, фокусируясь на укреплении и развитии позиции.

Критики и гроссмейстеры следили с недоумением за медленно развивающимися позициями на шахматной доске, и точно так же литературная критика реагировала на «вяло развивающийся» чеховский сюжет, вытекающий из медленно разворачивающейся картины бытия, на наличие «лишних» героев и «ненужных», «скучных» диалогов¹⁵. Подобный стиль повествования шел вопреки всем правилам и скорее считался недостатком писательского таланта, чем интересным новшеством. Добролюбов, советуя, как сделать литературное произведение более захватывающим, рекомендовал писателям включать «больше действия, больше жизни, драматизма»¹⁶. Такое понимание «захватывающей» литературы шло вразрез с тем, что делал Чехов.

Немудрено, что и Стейниц, и Чехов платили за свое новаторство непониманием как в среде профессионалов, так и непрофессионалов. Ласкер отмечал, что Стейниц опередил свое время, в котором комбинационное мышление превалировало, и это делало его чужаком. Его гений не был оценен по заслугам при жизни: «Мир не понимал, что подарил ему Стейниц; не понимали этого и шахматисты. А мысль его была поистине революционна. Она приложима, конечно, не только к шахматной игре, но и ко всякой разумной деятельности...»¹⁷.

¹⁵ И. Александровский пишет о «Чайке»: «Автор завязал несколько интриг перед зрителем, и зритель с понятным нетерпением ожидает развязки их, а герои Чехова, как ни в чем не бывало, ни с того ни с сего, усаживаются за лото! <...> Зритель жаждет поскорее узнать, что будет дальше, а они все играют в лото. Но, поиграв еще немножко, они так же неожиданно уходят в другую комнату пить чай...» Цитируется по: *Чехов А. П.* Указ. изд. Т. 13. С. 376.

¹⁶ *Добролюбов Н. А.* Нечто о дидактизме в повестях и романах // http://az.ru/d/dobroljubow_n_a/text0460.shtml

¹⁷ *Ласкер Э.* Указ. соч. С. 211

В чем же была революционность позиционного стиля? Дело в том, что комбинационный стиль не мог решить стратегических задач, связанных с вопросами обороны: он не давал ответа на то, как парализовать противника, не зная его планов, как успешно избегать последствий неожиданных ловушек и т. п. Просчитать же ходы от начала до конца и таким образом «запрограммировать» победу и по сей день является нереальной задачей. Позиционный стиль возник как антидот от неизвестности, и его идеи были подхвачены институтом обороны. Формирование мелких преимуществ и их аккумулярование стало основной стратегией по укреплению шахматной позиции и созданию предрасположенности к выигрышу.

Аналогично позиционный стиль в литературе был направлен на создание и «накопление» мельчайших деталей и подробностей, формирующих предрасположенность героя к тому или иному исходу. Вопрос о том, что является первичным в оценке чеховского героя, до сих пор дебатруется в критике. Одни полагают, что герой раскрывается в словах, другие утверждают, что определяющими являются поступки. На самом же деле, и то и другое должно приниматься в расчет, но только частично, поскольку как слова, так и поступки относятся к сфере бихевиоризма и могут как выявлять, так и скрывать истинные побуждения героя.

Для получения полного представления о литературном персонаже следует понять, *кто* стоит за определенными словами и *кто* кроется за определенными поступками. То есть во главу угла ставится *предрасположенность* говорящего и действующего. Именно с формированием *предрасположенности* и связан позиционный стиль как в литературе, так и в шахматах и других системах. Вопрос о «нужности» «излишних» отступлений, диалогов, метафор, деталей и даже героев возникает оттого, что в подобных произведениях они существуют *вне прямой связи* с сюжетом и конфликтом. Их функция направлена исключительно

но на создание художественной позиции, позволяющей размышлять о предрасположенности героев и мира.

Позиционный стиль в литературе и шахматах возник не на пустом месте. Наличие позиционных кусков в произведениях Толстого¹⁸, Достоевского, Гоголя и других выдающихся писателей XIX века не вызывает сомнений. Именно это поставило их на порядок выше беллетристики и бульварного романа. Но Чехов идет дальше, концентрируясь исключительно на позиционном стиле и при этом отступая от гоголевской колоритности, от накаленности страстей, царящих в мире Достоевского, и от внутренних душевных глубин толстовских героев. Он делает свой мир более «неприметным», невыдающимся, подспудным, почти бессюжетным и, тем самым, — подчеркнуто позиционным. «В рассказ не погрузишься, как в толстовский “поток жизни”, едва влез, зачитался — уже выталкивают на берег; он требует от читателя не самозабвения, а натренированного внимания, самоконтроля, навыков, квалификации»¹⁹. То же и с мастерами позиционной шахматной игры, которые могут увлечь только «квалифицированного» зрителя. Позиционный стиль — это язык мыслителей, к какой бы сфере деятельности они ни принадлежали. По правилам, в шахматах этим стилем могут играть только мастера, и на сегодняшний день он является официальным стилем шахматных турниров. Говоря о чеховских тенденциях в современной литературе, Роднянская называет эту «трудную литературу» «литературой в квадрате»²⁰.

¹⁸ О позиционных фрагментах стиля Толстого см.: *Morson G.S. Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in «War and Peace»*. Stanford, CA: Stanford U. P., 1987.

¹⁹ *Роднянская И. Б. О беллетристике и «строгом» искусстве // Роднянская И. Б. Указ. изд. Т. 1. С. 443.*

²⁰ Там же. С. 442.

«Занимательность» и зрелищность комбинационного стиля в шахматах отступила перед подлинным высоким искусством игры. Первый матч на первенство мира стал одним из самых драматичных событий конца XIX века. С напряжением следили знатоки и любители шахмат за сражением между гением комбинационной игры Иоганном Германом Цукертортом и весьма посредственным комбинационным игроком Стейницем. Исход не вызывал ни у кого сомнения: блистательный Цукерторт был Дюма-отцом шахматных комбинаций. Игра Стейница против него выглядела, как «Скучная история» против «Трех мушкетеров». Переворот в сознании наблюдавших за матчем совершался постепенно, пока они следили за «странными» и «скучными» ходами Стейница, не предвещавшими никаких комбинационных фейерверков. «Цукерторт верил в комбинацию, одарен был творческой изобретательностью в этой области. Однако в большей части партий матча он не мог использовать свою силу, так как Стейниц, казалось, обладал даром предвидеть комбинацию задолго до ее появления и при желании препятствовать ее осуществлению»²¹.

Турнир завершился неожиданным образом. Цукерторт проиграл — и притом с большим разрывом! — шахматисту, который не мог разработать ни одной оригинальной комбинации. На этом шахматная карьера Цукерторта, в сущности, закончилась. Стейниц показал, что с точки зрения позиционной игры изощренные комбинации Цукерторта, которыми восхищался весь мир, были тривиальностью. Точно так же с точки зрения позиционного писателя тривиальностью является остросюжетная литература и вообще любая занимательная жанровая литература, какие бы головокружительные интриги и приключения ни лежали в ее основе и как бы блестяще ее автор ни владел пером и художественным приемом.

²¹ Ласкер Э. Указ. соч. С. 211.

«Великий комбинатор» Цукерторг закончил свои дни в сумасшедшем доме, так и не сумев разгадать загадку Стейница, понять, каким образом тот сумел «предугадать» его комбинации и отразить их. Пожалуй, подобный же шок пережил бы и соперник Чехова Игнатий Потапенко, один из плодотворнейших писателей конца XIX века, чья популярность в 1890-х годах превышала популярность Толстого, когда б ему привелось узнать о своем посмертном забвении и непреходящем успехе Чехова.

Чехов не только сделал позиционный стиль центральным в своих произведениях, но также представил идею двух стилей в «Чайке» в лице беллетриста Тригорина и молодого писателя Треплева. Тригорин — это типично комбинационный, мейнстримовский писатель. Как отмечала И. Роднянская, философия творчества беллетриста зиждется на искусном приеме, добротной «сделанности» и «точности <...> самоцельной и рассчитанной»²². Именно об отсутствии такого приема и сокрушается Треплев, говоря: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко...». Прием у Тригорина действительно мастерский, но как бы замечательно ни звучало описание лунной ночи на горлышке разбитой бутылки, Чехов говорит не об этом (не только об этом, точнее). Его акцент — на беллетристике как жанре спроса и предложения, *программном* жанре, где программа выдвигается читателем: «Читатель понуждает беллетриста постигать свои хотения»²³. *Программа* ведет беллетриста к достижению его комбинационной цели: в результате он выпускает «нужную» книгу, которую с успехом раскупают. При этом могут быть и хорошие отдельные находки²⁴, но значимость этих находок в беллетристическом произведении точно определяет сам Тригорин: «Мило, но далеко до Толстого».

²² Роднянская И. Б. Указ. изд. Т. 1. С. 387.

²³ Там же. С. 402.

²⁴ О диалектике единичного и целого у Чехова см. ниже.

Художник же идет от себя, от вопроса, «на который он пытается ответить в самом процессе воплощения художественной идеи»²⁵. Это типично позиционный ход, свойственный и Треплеву, который идет «от себя». Его пронизанная символикой пьеса и есть шаг в сторону обогащенной художественной предрасположенности с возрастающей многозначностью, «неясными» описаниями и т. п. Никто не может однозначно сказать, что такое треплевская пьеса или чеховская чайка, но каждый может ответить на вопрос, что значит пестрая лента в одноименном рассказе Конан-Дойля. В этом — существо двух стилей, как на уровне отдельных символов, так и всего произведения.

Между прочим, в этом же кроется и коренное отличие треплевской пьесы от «мышеловки» Гамлета, которая является прекрасным примером комбинационного стиля с однозначной смысловой направленностью и конкретной целью. Пьеса Гамлета, с которой часто сравнивают треплевскую пьесу, — это всего лишь программный способ разоблачения «злодеев». Это прикладное искусство, ничего общего не имеющее с «туманной» пьесой Треплева, цель которой — создать сложный эстетический образ мира, невнятный потребителю коммерческого искусства. В незрелой треплевской пьесе есть и символика, и искренняя эмоциональность, которые немедленно находят отклик в сердце Дорна. Увы, Треплеву как обладателю квазисильного потенциала не хватило именно внутренней силы и выдержки, чтобы пройти нелегкий путь позиционного художника, у которого прием не нарабатывается, а мучительно рождается по мере становления.

Что же такое квазисильный потенциал, и как он связан с КНТ?

Чеховская парадигма мышления не подпадала под существовавшую в то время теорию драматического жанра

²⁵ Роднянская И. Б. Указ. изд. Т. 1. С. 401.

в целом и комедии в частности. «Нет, для простого человека это трагедия», — восклицал Станиславский в своем письме к Чехову от 22 октября 1903 года. И добавил: «Кто ее не понимает, тот дурак. Это — мое искреннее убеждение»²⁶. Ну что ж, во всяком случае, очевидно одно: чеховская комедия действительно не для «простого человека». «Простой человек» мыслит уже известными категориями и их комбинациями, он в принципе не может оценить новатора, идущего «не в ногу».

Дело еще осложнялось тем, что Чехов сам не любил вдаваться в объяснения, говоря: «Послушайте же, я же там написал все, что знал»²⁷.

Действительно, что он мог противопоставить существующему со времен Аристотеля понимаю комического как синонима смешного? Да и все последующие школы и теории комического базировались на аристотелевской парадигме, что привело, в конечном итоге, к неразберихе и сетованию теоретиков на отсутствие строгой теории комического²⁸. Чеховская комедия только обострила все эти неувязки.

²⁶ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 тт. Т. 7. М.: Искусство, 1961. С. 265—266.

²⁷ Станиславский К. С. А. П. Чехов в художественном театре // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. С. 394.

²⁸ Пол Гроу в своей книге по теории комического отмечал, что одно из самых больших заблуждений теоретиков комического есть приравнивание комедии к смешному (*Grawe Paul H. Op. cit. P. 5*).

Ричард Саймон пишет: «Теория комического обделена вниманием критиков, которые заняты более серьезными предметами анализа» (перевод мой. — В. З.) (*Simon R. K. The Labyrinth of the Comic: Theory and Practice from Fielding to Freud. Florida: University press of Florida, 1985. P. 12—13*). Пол Гроу отмечает, что «комедия была ошибочно определена изначально, и это определение держится на протяжении двух тысячелетий, что определило ее место Золушки рядом с сестрой-трагедией» (перевод мой. — В. З.) (*Grawe Paul H. Op. cit. P. 9*).

Чехов осуществил *реконструкцию* жанра по большому счету, а не на уровне вкраплений бурлескных или трагических элементов²⁹, включающих в себя «изобилие комических интермедий», «и брачный финал, и какие-то фарсовые интонации, сопровождающие смерть героя»³⁰. Посему подходить к жанру его произведений с точки зрения традиционной жанровой типологии³¹ означает сгладить его новаторский системный подход, который не ограничивается рекомбинацией жанров или жанровых элементов³².

Позиционный стиль помогает четче понять, что именно Чехов сделал в комедийном жанре. Прежде всего, развитие позиции в любой системе связано с формированием *потенциала*. Потенциал — системное понятие. В отличие от статуса героя, который аристотелевская школа часто ставит во главу угла³³, потенциал формируется многими характеристиками. Он включает в себя и волю, и энергию, и умение формулировать цели и достигать их, и систему ценностей, и способность развиваться, и многое другое. Все эти характеристики нужно собрать воедино, дать каждой из них меру и оценку и проинтегрировать. *Мера* силы и богатства потенциала героя и будет результатом анализа и синтеза всех компонентов потенциала. Как видим, подобные задачи не возникают при од-

²⁹ Савелий Сендерович сделал много ценных наблюдений по поводу бурлескных и трагических элементов в чеховских комедиях, назвав их бурлеском и трагическим (Senderovich S. Указ. соч.).

³⁰ Андреев М. Комедия в драме Чехова // Вопросы литературы. 2008. № 3. С. 126.

³¹ См., например: Morson Gary Saul. «Uncle Vanja» as Prosaic Metadrama // Reading Chekhov's Text. Evanston: Northwestern U. P., 1993.

³² См.: Фадеева Н. И. Новаторство драматургии А. П. Чехова. Тверь: Тверской Государственный ун-т, 1991; Lucas F. The Drama of Chekhov. London: Cassell, 1963.

³³ См. например: Frye Northrop. Anatomy of criticism: Four essays Princeton University Press: Princeton, 1957.

нопараметричном подходе аристотелевской школы. Есть и другая сторона проблемы аристотелевского подхода, пытающегося объединить необъединимые характеристики, но формат данной статьи не позволяет останавливаться на этом аспекте.

Итак, какой же потенциал считается мощным, а какой средним и слабым? Мерау силы и богатства потенциала любой системы определяет ее способность развиваться и влиять на свое окружение. Этот же критерий приложим и к литературному герою. Сила потенциала героя определяется: 1) *мерой его влияния* на *его же* среду и 2) его собственной способностью к развитию. При этом развитие понимается в строгих терминах системного подхода, различающего развитие и рост³⁴.

Потенциал системы связан с ее внутренней и внешней динамикой. Динамика литературного героя выражена через *драматическое*, как порождающее внутренние и внешние конфликты героя. Поэтому не действие само по себе, не конфликт и не социальный статус, а потенциал героев формирует драматический жанр³⁵.

Носителем динамики в произведении являются герои, а мера динамики зависит от силы их потенциала. Поэтому драматическое мы связываем с *потенциалом литературного героя*. Мера силы и богатства потенциала героя формирует три основных типа драматического жанра³⁶. Так, герои со *средним* потенциалом относятся к *драме*, герои с

³⁴ Типология разработана в трудах Акоффа и Каценелинбойгена. См. в частности: *Ackoff R. Creating the Corporate Future*. New York: John Wiley & Sons, 1981. P. 45; *Katsenelinboigen A. Indeterministic Economics*. New York: Praeger Publ., 1992. P. 33–35.

³⁵ См.: *Ulea V. (Zubarev Vera). A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type*. Chess, Literature, and Film. Carbondale: Southern Illinois U. P., 2002.

³⁶ Новая классификация жанров подробно изложена в моей книге (см. сноску 35).

бедным и слабым потенциалом формируют комедию, а герои с мощным потенциалом представлены в *драмедии*³⁷.

Влияние героя на читателя *не учитывается* при оценке его потенциала. Чувства и реакции, которые вызывает герой у интерпретатора, выносятся за скобки. Смешное и грустное — это дополнительные характеристики, связанные с вопросами восприятия, которые относятся больше к области психологии, чем строгого литературоведения. В литературоведении комическое и смешное часто приравниваются, однако это не верно, поскольку комическое — это категория, а смешное — всего лишь характеристика. Категория не может быть равна характеристике по определению³⁸.

При формировании потенциала героя писатель отталкивается не от читателя или зрителя, а от *окружения самого героя*, моделируя ситуации, в которых тот с наибольшей эффективностью проявит свой потенциал. При этом не только жизнь, но и смерть героя является показательной в смысле меры силы его потенциала. «Ромео и Джульетта» — классический пример того, как смерть влюбленных полностью перевернула прежние ценности общества и послужила примирением, казалось, непримиримо враждующих сторон. Концовка свидетельствует об их мощном преобразовательном потенциале.

Совершенно противоположная картина вырисовывается при анализе чеховских героев. Смерть Треплева вряд ли изменит что-либо в образе жизни и мыслей обитателей соринской усадьбы. Не однажды Чехову пеняли на вклю-

³⁷ Определение драмедии как типа драматического жанра, включающего в себя героев с мощным потенциалом, дано в моей монографии.

³⁸ Говоря о синонимах, комичное, а не комическое будет синонимом смешного. Однако в отличие от комического, которое составляет ядро комедийного жанра и не существует вне его, комичное может присутствовать во всем.

чение «лишних» эпизодов в его пьесы, в частности, эпизода, когда Треплев просит мать перебинтовать ему голову. Смысл «лишней» сцены может быть объяснен с точки зрения ее *позиционной* значимости. В этом смысле она призвана ответить на вопрос, насколько угроза потерять Треплева способна изменить отношение к нему его близких.

Увы, первая попытка самоубийства ставит и Треплева, и читателя перед фактом, что мера значимости Треплева для его окружения ничтожна. Его возлюбленная Нина по-прежнему увлечена Тригориным, который не испытывает никаких угрызений совести или просто человеческого сострадания к сыну своей любовницы. Аркадина ведет себя и того хуже. Разбинтовывая рану сына и видя, как близко он был от смерти, она злобно скандалит с ним, отстаивая свою правоту. В четвертом действии известие о самоубийстве Треплева сопровождается репликой Дорна о том, что в его аптечке лопнула склянка с эфиром, что сразу же накладывает отпечаток эпизодичности на происшедшее.

Чеховский герой улетучивается из жизни, как эфир из склянки, не оставляя ни следа, и дело здесь не в концепции смерти как части неизбежного естественного процесса, уравнивающего всех³⁹. «Уравнивание» смертью касается физического аспекта. В шахматных терминах смерть аналогична «комбинации», в результате которой у тела отобрана жизненная сила. Но всякая комбинация порождает позицию и существует в позиции, даже если интерпретатор не принимает позицию в расчет. Смерть чеховского героя больше, чем комбинация. Это лакмус, определяющий позицию героя после смерти, то есть его влияние на бесконечность. Поэтому тема смерти в чеховских произведениях

³⁹ См.: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: ЛГУ, 1987; *Winner T.* Chekhov and His Prose. New York: Holt Rinehart and Winston, 1966; *Turner C. J. G.* Time and Temporal Structure // Chekhov. Birmingham Slavonic Monographs. Birmingham: University of Birmingham. 1994. № 22.

ях связана с проблемой памяти и забвения, которую Чехов решает не в пользу своих героев.

Вопрос о том, способен ли герой оставить свой след в мире, находит зачастую ответ в его имени. В фельетоне «На кладбище» (1884) провинциальный актер по фамилии Мушкин умирает, и друзья собирают деньги на его памятник, желая увековечить память любимого друга. Однако, собрав нужную сумму, они неожиданно все пропивают, так что вместо роскошного памятника на могиле красуется скромная дощечка с надписью: «Незабвенному другу Мушкину». Правда, вскоре две первые буквы в слове «незабвенному» отваливаются, и теперь на памятнике значится: «забвенному». «Время стерло частицу *не* и испортило человеческую ложь», — говорит повествователь.

Какой же тип оценок скрыт в именах литературных героев и как это связано с их потенциалом?

В шахматной игре существует два типа ценностных характеристик фигур: в конкретной позиции формируется их условная ценность, а вне позиции — безусловная. Безусловная ценность фигур выражена как в их названиях (король, королева, пешка), так и в количественной оценке. Например, материальная ценность ферзя равна девяти пешкам, конь и слон равны трем пешкам, ладья — пяти. Не углубляясь в технические подробности аналитической процедуры вычислений безусловного веса шахматных фигур, сделанных математиком Генри Тэйлором (1876), отметим, что процедура эта была направлена на выявление количества безопасных шахов каждой шахматной фигуры по отношению к королю и основывалась исключительно на правилах *взаимодействия* фигур *безотносительно* конкретной позиции на шахматной доске.

Подобно названиям шахматных фигур, имена чеховских героев несут в себе завуалированную «информацию» о результате их *взаимодействия* с «королем» — Ее Величеством Вечностью. Имя героя, с этой точки зрения, свидетельствует о его потенциальной возможности оставить след в жизни вне зависимости от позиции, которую

он занимает в данный момент. Например, профессор Серебряков снискал репутацию хорошего искусствоведа в кругах коллег и поклонников его таланта, и его положение в обществе свидетельствует о высокой условной значимости этого героя. Ответить же на вопрос, каков потенциал профессора по большому счету, помогает его фамилия, этимология которой восходит к «серебряку». Серебряк — это «прозвище» водяного паучка. В народе водяного паучка называют серебряком за имитацию серебряного сияния в воде.

Появление фамилии «Серебряков» относится к периоду работы Чехова над «Лешим» (1889—1890). В письмах из Богимова этого периода Чехов не раз упоминает профессора Вагнера — зоолога, который послужил прототипом фон Корена в «Дуэли». Шуточное описание Вагнера весьма напоминает описание Серебрякова: так же, как чеховский профессор, Вагнер окружен обожающими его женщинами, и у него есть красавица-жена, за которой следят его тетушки, словно кто-то собирается покуситься на ее ложе. Научные исследования Вагнера описаны в той же юмористической манере, что и искусствоведческие изыскания Серебрякова. В письме к Линтваревой Чехов пишет о Вагнере: «Паучок работает. Я видел его работу: очень длинно и интересно»⁴⁰. Прозвище «паучок» находим и в письме к Марии Чеховой: «Паучок от утра до вечера возится со своими пауками. Пять паучьих лапок уже описал, остались теперь только три»⁴¹.

Очевидно, в прозвище отразился предмет исследования вагнеровской диссертации, тема которой — «Водяной паук, его индустрия и жизнь как материал сравнительной психологии». Возможно, Вагнер был одним из прототипов Серебрякова — этого олицетворения *видимости* бле-

⁴⁰ Чехов А. П. Указ. изд. Письма. Т. 4. С. 249.

⁴¹ Там же. С. 246.

стящих талантов⁴². Таким образом, водяной паучок как *иллюзия* серебра формирует безусловную значимость «блестящего» квазиученого, профессора Серебрякова.

Точно так же и фамилия Мушкина несет в себе гештальт малой безусловной значимости. Вечной памяти Мушкин не удостоился, хотя был знаменит в своем городе и мог влиять на отдельных лиц, как признается с досадой актер, которого Мушкин сманил в актерство. По словам горемыки, тот разбил ему судьбу, поскольку актерского таланта у него совершенно не было. Последнее, между прочим, свидетельствует и об ограниченности самого Мушкина, агитировавшего неталантливых людей поступать в актеры. Так или иначе, довольно высокая условная значимость Мушкина — известность и влиятельность — пришла в столкновение с его безусловной значимостью, выраженной в его фамилии.

Принцип взаимодействия мушки и вечности таков, что мушке не дано оставить после себя существенного следа. Мушкин был великим актером в своем окружении, но он не внес вклада, подобного тому, что внесла, к примеру, Сара Бернар. История с надписью на его памятнике — это метафора забвения мушки, и чеховская ирония направлена на это, а не на «естественный процесс жизни и смерти». Неслучайно наряду с именами героев в рассказах и пьесах Чехова мелькают имена реальных деятелей науки и искусства — Пирогов, Кох, Толстой. Шекспир, Тургенев... Именно по ним выстраивается высокая безусловная шкала ценностей, к которой приравнивается малая безусловная значимость мушкиных.

Интеграция условных и безусловных ценностей происходит не путем их суммирования и выведения среднеарифметического, но путем *сопоставления* условной значимости с безусловной. Низкая безусловная значимость,

⁴² Современники называли по крайней мере три прототипа Серебрякова: Суворина, Веселовского и Южакова.

отраженная в имени героя, должна насторожить и помочь тоньше понять, как соотносится с этим его высокая условная значимость.

Чехов впервые в русской литературе поставил вопрос об интеграции явно сильного единичного и неявно слабого целого в потенциале героя. *Сочетание сильного единичного и слабого целого составляет ядро чеховской комедии нового типа*, или квази-драмы. До-чеховская мировая комедия базировалась на откровенно слабом потенциале героев, не имеющих серьезного веса в своем окружении. Их легковесность была очевидна, для ее определения не требовалось специального аналитического метода, поскольку часть и целое в потенциале традиционного комического героя не диалектичны.

К сожалению, диалектика единичного и целого при подходе к потенциалу чеховского героя относится к неразвитым сторонам чеховедения. Как правило, сильные единичные стороны героев затмевают их квазидраматическую суть, и герою приписывается не чеховский, а тургеневский (то есть драматический) потенциал. В результате такой герой (например, Дымов) интерпретируется как жертва хищницы-жены, хотя анализ его *предрасположенности* в свете диалектики части и целого выявляет совершенно другое.

Дымов, чья фамилия относится к разряду «мушкинских», ассоциируясь с «улетучиванием», рассеиванием, исчезновением, пал жертвой не своей поверхностной жены, а собственного примитивизма, который он демонстрирует беспрестанно. Он наивно полагает, что искусство — удел профессионалов, так же, как медицина и другие естественные науки — удел других профессионалов. «Твои знакомые не знают естественных наук и медицины», — говорит он жене, явно не считая это большим пробелом в жизни: «У каждого свое. Я не понимаю пейзажей и опер, но думаю так: если одни умные люди посвящают им всю свою жизнь, а другие умные люди платят за них громадные деньги, то, значит, они нужны».

Непонимание роли общего образования в развитии личности вскрывает всю глубину невежества и неразвитости его натуры. Неудивительно, что он глух к вещам, которые первостепенны в сфере человеческих отношений. К ним относятся психологизм, эмоциональность, воображение, полет фантазии, чувствительность к детали — все то, на чем зиждется искусство и литература, «нужность» которых Чехов, сочетающий в себе врача и писателя, прекрасно понимал. Общая неразвитость не позволила Дымову быть *достаточно* психологичным при выборе спутницы жизни. Его жена оказалась куда более проницательной, понимая, что этот тип интеллектуального увальня будет терпеть многое и, вдобавок, обеспечит ее на всю жизнь. После свадьбы все шло в полном соответствии с их общей несовместимостью, и если результат и был для кого-то неожиданным, то только для Дымова.

Узость Дымова сказывается и на его профессиональных качествах. В критике принято разделять мнение Коростелева — коллеги Дымова — о том, что Дымов был обещающим ученым. Но является ли мнение одного из героев мнением самого Чехова?

Читая этот рассказ в чеховском пенсне, можно сразу заметить несколько подробностей иронического плана относительно предмета дымовского интереса в медицине. Прежде всего, это касается его страсти к препарированию трупов. Он не просто занимается этим ежедневно в послеобеденные часы, но увлекается настолько, что не замечает, как наносит себе порезы во время анатомирования. «Я увлекаюсь, мама, и становлюсь рассеянным», — объясняет он жене, для которой подобное признание должно быть шокирующим.

Анатомирование — это статический анализ динамической системы. Оно вскрывает патологию *post factum*, когда препарированному это уже не поможет. Дымов тяготеет к статическому анализу во всем (вспомним чеховское утверждение об общих принципах, связующих разные системы). Его неспособность выявлять динамику измене-

ний сказывается и на его семейной жизни: «патология» ее не ясна ему до того момента, когда все уже действительно «вскрывается» под скальпелем жизни, и он поставлен перед фактом, что его семейный очаг — это «живой труп». Однако как патологоанатом не может оживить труп, так и Дымов не в состоянии поправить семейных дел. Он попросту решает закрыть глаза на очевидное, надеясь, что распад не произойдет слишком быстро.

Не чувствуя и не понимая динамику отношений, Дымов сам олицетворяет мир статики, неживого. В отличие от Базарова, трупный яд его не берет. Он погибает от столкновения с жизнью, а не смертью, словно сама жизнь как динамическая система отторгает его. Сокрушаясь о безвременной кончине друга, Коростелев заявляет: «Это, если всех нас сравнить с ним, был великий, необыкновенный человек!» По сравнению с кем же именно Дымов великий человек? Будучи производной от «коростель»⁴³, фамилия «Коростелев» ставит этого героя в ряд «мелких сошек», мушкиных. Да и внешнее описание этого «маленького стриженного человечка» вполне соответствует значению его фамилии. Среди таких, как он, Дымов действительно Гулливер в стране лилипутов.

В связи со сказанным мечта Дымова двигаться дальше в области общей патологии представляется утопией: в отличие от частной, общая патология базируется на системном подходе к болезни и анализе ее в динамике. Чехов, как врач, прекрасно понимал, что в новой области Дымов предстал бы как посредственный ученый.

⁴³ Интересная интерпретация имен в «Попрыгунье» сделана Верой Адамантовой и Родни Вильямсоном в совместной статье: *Adamantova Vera and Williamson Rodney. Chekhovian Irony and Satire and The Translator's Art: Visions and Versions Of Personal Worlds in Chekhov Then And Now // The Reception Of Chekhov In World Culture. New York, 1997.*

Тем не менее, Дымов спас жизнь ребенку. От безысходности или сострадания — это другой вопрос. Суть в том, что чеховский герой неоднороден — он способен на самопожертвование, у него есть и другие привлекательные качества, но все это лишь *сегментарные, единичные* сильные проявления квазисильного потенциала. Поэтому «массовый гамлетизм», который, по словам Н. Берковского, исповедуют «лучшие из действующих лиц»⁴⁴ в чеховских произведениях, на самом деле — *квазигамлетизм*.

В этом смысле чеховский герой — антигерой по отношению к традиционному герою русских сказок и былин, где Иванушка-дурачок и Илья Муромец представлены носителями квазислабого потенциала, то есть потенциала, в котором откровенно слабые характеристики составляют единичное, а скрытые сильные слагают целое. Последние проявляются только со временем. Благодаря этому Иванушка-дурачок оказывается самым смекалистым, а Илья Муромец, просидевший сиднем на печи тридцать лет и три года, самым сильным. Это традиционное представление фольклорного героя находит развитие в образах «святых», «праведников» и «юродивых» в русской литературе.

У Чехова же все наоборот. Его герои, которые зачастую разыгрывают из себя героев романов Достоевского, Тургенева или Толстого («он, видите ли, Фауст, второй Толстой...»), не в состоянии пройти аналогичных внутренних преобразований в силу их квазисильного потенциала. В письме к Суворину от 30 декабря 1888 года Чехов дает детальный разбор героев «Иванова» именно с позиций диалектики сильной части и слабого целого. Остановимся подробнее на этом письме, поскольку оно наиболее четко и полно отражает позицию Чехова по отно-

⁴⁴ *Берковский Н. Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // *Берковский Н. Я.* Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 153.

шению к его героям и подтверждает его продуманное, а не чисто интуитивное формирование их квазисильного потенциала.

Режиссер считает Иванова лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает: почему Иванов подлец? Вы пишете: «Иванову необходимо дать что-нибудь такое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор — великий человек». Если Вы трое так поняли меня, то это значит, что мой «Иванов» нигде не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцевалась, и о постановке ее не может быть речи.

Героев своих я понимаю так. Иванов, дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян.

Здесь, прежде всего, Чехов призывает отказаться от шаблонного деления его героев на положительных и отрицательных. Вместо этого он предлагает подойти к ним с точки зрения диалектики спектра характеристик, слагающих их потенциал.

Далее он бегло перечисляет некую совокупность характеристик, складывающих потенциал Иванова. К ним относятся честность, прямота, образованность и благородное происхождение — качества, которые ослепляют читателя и зрителя настолько, что он уже не замечает ничего остального. К «незамеченным» качествам Иванова относятся легкая возбудимость, повышенная эмоциональность, склонность к увлечениям и пр. Поначалу еще неясно, почему эти качества ослабляют потенциал героя и не дают возможности развиваться его сильным чертам. Однако далее Чехов дает исчерпывающий анализ, пояс-

няющий, как именно работает диалектика части и целого применительно к его героям.

Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непрямым следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. Возьмите литературу. Возьмите настоящее... Социализм — один из видов возбуждения. Где же он? Он в письме Тихомирова к царю. Социалисты поженились и критикуют земство. Где либерализм? Даже Михайловский говорит, что все шашки теперь смешались... А чего стоят все русские увлечения? Война утомила, Болгария утомила до иронии, Цукки утомила, оперетка тоже... Утомляемость (это подтвердит и д-р Бертенсон) выражается не в одном только нытье или ощущении скуки. Жизнь утомленного человека нельзя изобразить так:

~~~~~ .

Она очень не ровна. Все утомленные люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень не надолго, причем после каждого возбуждения наступает еще бо́льшая апатия. Это графически можно изобразить так:

~i~i

Падение вниз, как видите, идет не по наклонной плоскости, а несколько иначе. Объясняется Саша в любви. Иванов в восторге кричит: «Новая жизнь!», а на другое утро верит в эту жизнь столько же, сколько в домового (монолог III акта); жена оскорбляет его, он выходит из себя, возбуждается и бросает ей жестокое оскорбление. Его обзывают подлецом. Если это не убивает его рыхлый мозг, то он возбуждается и произносит себе приговор.

Итак, несколько сильных качеств Иванова, упомянутых в самом начале письма, тонут в омуте слабого целого. Это типичная картина квазисильного потенциала.

С той же детальностью Чехов анализирует доктора Львова. В основе анализа лежит аналогичный метод вычленения части и целого с изначальным акцентом на

сильную часть: «Это тип честного, прямого, горячего...» Далее идет перечень черт, которые слагают слабое целое:

...но узкого и прямолинейного человека. Про таких умные люди говорят: «Он глуп, но в нем есть честное чувство».

Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция. На каждое явление и лицо он смотрит сквозь тесную раму, обо всем судит предвзято. Кто кричит: «Дорогу честному труду!», на того он молится; кто же не кричит этого, тот подлец и кулак. Середины нет. Он воспитался на романах Михайлова; в театре видел на сцене «новых людей», т. е. кулаков и сынов века сего, рисуемых новыми драматургами, «людей наживы» (Пропорьев, Охлябьев, Наварыгин и проч.). Он намотал себе это на ус и так сильно намотал, что, читая «Рудина», непременно спрашивает себя: «Подлец Рудин или нет?»

Литература и сцена так воспитали его, что он ко всякому лицу в жизни и в литературе подступает с этим вопросом... Если бы ему удалось увидеть Вашу пьесу, то он поставил бы Вам в вину, что Вы не сказали ясно: подлецы гг. Котельников, Сабинин, Адашев, Матвеев или не подлецы? Этот вопрос для него важен. Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов!

В уезд приехал он уже предубежденный. Во всех зажиточных мужиках он сразу увидел кулаков, а в непонятном для него Иванове — сразу подлеца. У человека больна жена, а он ездит к богатой соседке — ну не подлец ли? Очевидно, убивает жену, чтоб жениться на богатой...

Львов честен, прям и рубит сплеча, не щадя живота. Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится. Угрызений совести никогда не чувствует — на то он «честный труженик», чтоб казнить «темную силу»!

Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сцены, нечестно, да и не к чему. Правда, карикатура резче и потому понятнее, но лучше не дорисовать, чем замазать...

Чехов не случайно против карикатуры. Карикатура снимает диалектику целого и части и делает потенциал героя однородным. Чехову же важно показать, что его герой неоднороден, он включает и сильные качества, но не они являются определяющими.

Чеховский метод претерпевает эволюцию при переходе от главного героя (в рассказах) к группе (в пьесах). Введение группы еще раз подтверждает тяготение Чехова к системному мышлению. Вопрос о том, насколько данная группа функциональна, становится ключевым в пьесах. Это усложняет задачу и влечет за собой новые вопросы системного характера, а именно: как оценивать потенциал неоднородного целого?

Ответ на это дает общая теория систем. Как известно, системный подход различает оценку целого по типу представления. Целое может быть представлено либо как агрегат, либо как система. Агрегат — это представление целого с точки зрения его материальных объектов. Система, помимо объектов, включает отношения между ними. Потенциал чеховской группы как агрегата может быть средним или выше среднего, тогда как потенциал системы может быть диаметрально противоположным. Например, группа героев в «Трех сестрах» представляет собой довольно сильный агрегат: она включает в себя учителей, военных, врачей, людей интеллигентных и образованных, размышляющих о смысле жизни. Однако как система эта группа не жизнедеятельна.

Как «войско без генерала»<sup>45</sup>, семейство Прозоровых тщетно пытается понять, как же двигаться дальше по жизни. Покойный генерал Прозоров, отец семейства, при жизни успешно вел свою домашнюю «армию» сквозь ту-

---

<sup>45</sup> *Zubarev V. A Systems Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays.* Santa Barbara: Greenwood Press, 1997. P. 101.

ман и неопределенность будней к цели, ясной только ему одному. Он разработал стратегию и тактику и строго следил за тем, чтобы дети выполняли все его указания. «Армия» ежедневно двигалась вперед, читая, изучая языки, и т. п., но смысл этого ежедневного движения ей не был открыт. После смерти генерала «армия» все еще пыталась машинально двигаться в направлении, заданном отцом, но вопрос «для чего?» вскоре повис в воздухе, и ответа на него не было.

Словно призраком отца Гамлета, портрет генерала с укором глядит на свое дезориентированное «войско», молчаливо напоминая семье о грехе отступления от прежнего режима жизни. Однако укоров памяти явно недостаточно, чтобы заставить семейство вернуться к прежнему образу жизни: необходима цель движения, которую обычно задает генерал. В конце концов, сестры берут на себя эту роль и формулируют цель почти в военных терминах: двинуться на Москву. Как генеральские дети, они мыслят в категориях территориального захвата, но при этом у них нет стратегии, а тактика, которую они перепробовали, так и не помогла им сдвинуться с места.

Освободившись от гнета отца, семейство столкнулось с другой крайностью: угрозой беспорядочного существования. Чтобы выжить, «расформированная армия» нуждается в новом формировании. «Наш директор говорит: главное во всякой жизни — это ее форма... Что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое», — заявляет Кулыгин. И действительно, все несчастья в пьесе происходят с теми, кто не усвоил этого простого правила. Прежде всего это относится к бывшему сослуживцу Кулыгина, некоему чиновнику Козыреву, который, по словам Кулыгина, был уволен «из пятого класса гимназии за то, что никак не мог понять *ut consecutivum*». «Теперь он ужасно бедствует, болен», — сообщает Кулыгин. Не усвоив грамматической формы, бедняга Козырев теряет право носить свою форменную одежду, и участь его, судя по всему, решена.

Со структурной точки зрения, общество в «Трех сестрах» поделено на носителей формы и цивилизных. К первым относятся герои, состоящие на государственной службе. Прежде всего, это военные, затем учителя и чиновники. Форма в пьесе возникает как метафора государства, которое гарантирует выживание тем, кто находится на его попечении. Мир за пределом Формы подвержен катаклизмам и обречен на разрушение: там царит карточный случай и хаос. Старая нянька Анфиса, безжалостно изгнанная из семьи новой хозяйкой Наташей, неожиданно обретает свой рай на земле... в гимназии на казенной квартире. «И-и, деточка, вот живу! Вот живу! В гимназии на казенной квартире, золотая, вместе с Олюшкой — определил господь на старости лет. Отродясь я, грешница, так не жила... Квартира большая, казенная, и мне цельная комнатка и кровать. Все казенное. Проснусь ночью и — о господи, мать божия, счастливей меня человека нету!» — восторженно восклицает она.

Барон Тузенбах, напротив, платит жизнью за отказ от Формы. Решив жениться на Ирине, он выходит в отставку. Штатское платье не только не украсило бедного барона, но и поставило его сразу же в группу риска, о которой говорил Кулыгин. Знаменательно, что злополучная дуэль, которая стоила барону жизни, произошла не где-нибудь, а в *казенной* роще: «В половине первого, в казенной роще, вот в той, что отсюда видать за рекой... Пиф-паф».

Итак, в мире трех сестер Форма награждает, Форма и карает. Оба героя, Козырев и Тузенбах, при переходе в штатский мир теряют свою *высокую* условную значимость. Кроме печальной судьбы их роднит и этимология фамилий, связанная с карточной игрой. Переместившись из мира Формы, где правит порядок, в мир штатский, где правит случай, они оказываются некозырными картами в игре с судьбой.

В «Трех сестрах» группа как система представлена двумя крайностями — полным хаосом и полной упорядоченностью. Ни одна из крайностей не приносит удовлетворения, и обе являются разрушительными. Но если мир

хаоса разрушает физическую оболочку героев, то мир полной упорядоченности разрушает душу, поскольку отнимает возможность свободного развития. В четвертом действии сестры с завистью наблюдают за перелетными птицами, мечтая так же свободно перемещаться в пространстве. Однако ирония состоит в том, что перелетные птицы подчиняются не внутреннему порыву, а закону природы. В этом смысле птицы смыкаются с военными, которые мигрируют по приказу. Не случайно фамилия одного из военных — Скворцов.

Подобные отношения между героями группы и создают картину слабой, нефункциональной системы квазидраматического типа, где некоторые сильные стороны затягиваются болотом слабого целого.

К современным авторам чеховской школы можно отнести и Вампилова, и Петрушевскую, и Володина, каждый из которых по-своему развивает различные аспекты КНТ. Анализируя творчество Вампилова, Роднянская обращает внимание на то, что «на пути каждого вампиловского героя встречается фигура “праведника” или “святого”, которая не прикреплена автором “к определенному пласту или укладу социальной жизни”»<sup>46</sup>.

У Чехова подобных персонажей нет. Как упоминалось выше, в качестве «планки» по безусловной шкале он вводит имена выдающихся деятелей науки и искусства. В отличие от вампиловских «безусловных» фигур эти имена знаменуют собой интеллектуальное, а не моральное начало. Но суть не в структурном различии, а в общей смысловой функции: и те и другие выступают в качестве шахматных королей, с которыми взаимодействуют персонажи, обнаруживая свою низкую безусловную значимость. Шанс, который дается вампиловским героям, встретившимся со «святыми» (как, например, в «Утиной охоте»),

---

<sup>46</sup> Роднянская И. Б. Указ. изд. Т. 1. С. 237.

остается неиспользованным, что еще более оттеняет их квазисильный потенциал.

Что же касается композиционного принципа, то у Вампилова он не чеховский: Вампилов выстраивает действие вокруг одного героя и интригующего события («Воронья роща», «Утиная охота» и др.). Петрушевская, напротив, вводит в действие группу (от трех в «Чинзано» до семнадцати с лишним героев в «Московском хоре»), фокусируясь не на событии, а на отношениях внутри группы. Потенциал группы, однако, не квазисильный, как у Чехова, а откровенно слабый: уже по начальным репликам и взаимоотношениям можно судить о том, с какой системой мы имеем дело.

«Событийность» выносится за сцену и у Володина, который, как и Петрушевская, делает акцент на *происхождении*, а не *событийном*. Общий приглушенный фон, разработанные диалоги, неторопливость действия вносят чеховскую тональность в его «повествовательную» драму. При этом потенциал героев Володина драматический. Герои проходят путь развития, изменяясь и обогащаясь, благодаря врожденной наблюдательности, тонкости и умению посмотреть на ситуацию более зрелым взглядом, как это происходит с Лидой во время ее последней встречи с Кириллом («Старшая сестра»).

Чеховская школа не ограничивается рассмотренными авторами и произведениями, но, к сожалению, формат статьи не позволяет продолжить список. Наверное, и формата одной книги не хватит, чтобы выявить все особенности ростков-направлений на древе КНТ. Несомненно одно: в отличие от «вишневого сада» дерево, посаженное Чеховым, — живо, расцветает и разветвляется, вбирая в себя все предшествующее и вынашивая будущие ответвления.

## г. Филадельфия



---

# Как писать историю русской литературы

---

Елена ПОГОРЕЛАЯ

## О ЗАБЫТОЙ НЕДОТЫКОМКЕ\*

Двухтомник «Литературная матрица», выпущенный издательством «Лимбус-Пресс» на излете 2010 года, представляет собой постмодернистское решение давнего и болезненного вопроса о будущем школьной литературы.

В том, что именно высокое стремление раз и навсегда решить этот поистине «проклятый» для школьников и учителей «нулевого» десятилетия вопрос двигало издательским коллективом — В. Левенталем, С. Друговейко-Должанской и П. Крусановым, — сомнений не возникает: на первых же страницах первого тома, в редакторском «Предисловии», звучат призывы забыть о традиционных критериях «пользы» классической русской литературы и,

---

\* Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. В 2 тт. М.: Изд. К. Тублина; Лимбус-Пресс, 2010. 1246 с. 3000 экз. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию. — *Е. П.*