

кабинетный ученый
[kɐbɪn'etnyɪ utʃ'ɔ:nyɪ]
armchair-scientist.ru

ALEXANDER V. KUBASOV

A. P. CHEKHOV'S
DRAMATURGY.
LITERARY
AND THEATRICAL
CONTEXT

The Monograph

Armchair Scientist
Ekaterinburg — Moscow
2026

А. В. КУБАСОВ

ДРАМАТУРГИЯ
А. П. ЧЕХОВА.
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
И ТЕАТРАЛЬНЫЙ
КОНТЕКСТ

Монография

Кабинетный ученый
Екатеринбург — Москва
2026

УДК 821.161.1-3(Кубасов А. В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44
К 88

Кубасов А. В.

К 88 Драматургия А. П. Чехова. Литературный и театральный контекст / А. В. Кубасов. — Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2026. — 344 с.

ISBN 978-5-7584-0905-3

Монография посвящена литературно-театральному контексту пьес А. П. Чехова. Рассматриваются все главные пьесы писателя, начиная с «Безотцовщины» и заканчивая «Вишневым садом». Для каждого произведения выбран свой аспект анализа, позволяющий раскрыть новые смысловые грани в хорошо известных произведениях. Отдельный раздел книги посвящен водевилю, который представлен как метажанр, реализующийся в разных жанровых модификациях одноактных пьес писателя. В разделе, посвященном театральному контексту, разбираются явления метатеатральности, амплуа, гримировки, прослеживается связь проблематики чеховских пьес с именами Мольера, Грильпарцера, Мопассана и др. Монография тесно связана с предшествующей книгой автора — «Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту» (Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2025).

Издание предназначено литературоведам и студентам, изучающим курс русской литературы рубежа XIX–XX веков, а также интересующимся творчеством Чехова.

УДК 821.161.1-3(Кубасов А. В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44

18+

ISBN 978-5-7584-0905-3

© А. В. Кубасов, 2026
© «Кабинетный ученый», 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. Почему «Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы»?	7
--	---

РАЗДЕЛ 1. ВОДЕВИЛИ ЧЕХОВА КАК МЕТАЖАНР

Жанровая инверсия и её функции в драматическом этюде «Лебединая песня (Калхас)»	11
Гендерлект в незавершённой пьесе «Ночь перед судом»	22
Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова	33
Жанровая редукция водевиля и формы её воплощения в произведениях Чехова	60

РАЗДЕЛ 2. ПЬЕСЫ ЧЕХОВА КАК СИСТЕМНОЕ ЕДИНСТВО

Проблема «героя времени» в пьесе «Безотцовщина»	88
Литературность комедии «Леший»	95
«Чайка» и Шарль Перро: сказочный хронотоп в комедии	131
Генуя и литературный претекст как ключ к определению авторского сознания в комедии «Чайка»	139
Эксплицитная и имплицитная метатеатральность в пьесе Чехова «Чайка»	146
Доктор Дорн, Макс Нордау и Алексей Суворин на фоне «нервного века»	157
О «небе в алмазах», или что скрывается за лиризмом Чехова?	191
Время и времена в комедии «Вишнёвый сад»	209

РАЗДЕЛ 3. ПЬЕСЫ ЧЕХОВА И «ОКРЕСТНОСТИ ТЕАТРА»

Амплуа комика и трагика в водевилях Чехова и Щеглова	219
Смыслообразующая функция «текста Дузе» в структуре образа Аркадиной	233
Традиции комедии Ж.-Б. Мольера «Жорж Данден, или одураченный муж» в творчестве Чехова.....	256
Проективная поэтика Чехова: черты героев пьесы Фр. Грильпарцера «Сафо» в чеховских персонажах	274
Портретная герменевтика и проблема литературно- театральной гримировки героев	286
Указатель имён.....	321
Указатель произведений А. П. Чехова	326
Список рекомендуемой литературы.....	328

ПРЕДИСЛОВИЕ

*Почему «Чехов не был вовсе драматургом,
хотя и писал прекрасные пьесы»?*

Вынесенная в заглавие предисловия цитата принадлежит Максимилиану Волошину и высказана им в рецензии на спектакль Художественного театра по пьесе С. Юшкевича. Оценка Чехова выражена известным поэтом в форме оксюморона: пьесы писателя «прекрасны», однако при этом он «не был вовсе драматургом». С первым тезисом легко согласиться, в то время как второй вызывает вопросы. Приведём контекст, который проясняет высказывание Волошина: «Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы. Художественный театр блестяще разрешил вопрос о том, как эти пьесы, несмотря на всю их несценичность, могут быть показаны на сцене, не теряя ни одного из их художественных достоинств»¹. По мнению поэта, настоящий драматург создаёт пьесы, определяющей приметой которых является их сценичность. Так как у Чехова они лишены этого качества, то, как следствие, писателя нельзя причислять к соответствующей категории авторов. В заслугу Художественному театру ставится то, что ему на практике удалось «блестяще разрешить» противоречие между несценичностью чеховских пьес и родовой природой драматургии, предполагающей соблюдение автором норм и законов сценичности.

По прошествии времени оценку Волошина можно признать глубоко содержательной и вместе с тем парадоксальной формулой, которую можно переосмыслить, наполнив иным содержанием, отражающим научные достижения современного литературоведения.

Поиск ответа на вопрос, почему автор «Чайки» «не был вовсе драматургом», побуждает обратиться не только к организации

¹ *Волошин М.* «Miserere» С. Юшкевича на сцене Художественного театра (Выдержки и оценка пьесы Юшкевича) // Русская художественная летопись. Приложение к журналу «Аполлон». 1911. № 3. С. 47.

им сценического действия, но и к типу слова, использованного в его пьесах. Именно с особенностями речи персонажей в немалой степени связано новаторство Чехова. Объектное, то есть изображаемое безусловное слово героя, характерное для традиционных драматических жанров, у Чехова становится в той или иной мере *условным, но лишь с точки зрения авторского сознания*. Это приводит к тому, что слово приобретает характер двуинтонационного: одна интонация исходит из уст героя, другая — латентная, добавочная — связана с вненаходимым автором. Вторая интонация является потенциальной и потому требует экспликации. Двуинтонационность речи героя допустима лишь в рамках художественного текста, воспринимаемого в процессе чтения про себя. Немой регистр восприятия пьесы является важнейшим определяющим условием возникновения феномена двуинтонационности. На сцене актёр в каждый момент речи способен передавать лишь одну интонацию, на вторую же возможно косвенно намекнуть невербальными средствами: с помощью режиссерского решения, игры актёра (его мимики, жестов, поз, походки) или сценографии. Диалог двух интонаций, воплощенных в одном слове, и двух ценностных кругозоров — героя и автора — обуславливает сложность, глубину и неоднозначность содержания чеховской драматургии.

М. М. Бахтин писал о том, что слово в драме (и вообще в прямой речи) есть слово объектное: «Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьёз. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на неё извне»². Следствием сказанного является вывод о том, что драма в традиционном общепринятом понимании — это произведение, где господствует одноинтонационное слово. Революционное новаторство Чехова-драматурга заключается в проникновении авторского отношения внутрь речи героя, что придаёт ей скрытое двуголосие. Речь, конечно, не идёт о том, что все слова героев являются двуголосыми. Чехов сочетает одноголосое прямое слово со словом, имеющим добавочный смысл, который маркируется чаще всего с помощью авторской внутренней иронии. Пьесы Чехова строятся по законам как стиля, так и стилизации. Возникает вопрос о способах проникновения авторского отношения внутрь речи героя.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 220.

Одной из форм придания дополнительной условности прямой безусловной речи героя является интертекстуальность. Интертекст в драматургии можно трактовать как «контрабандный» способ населения слова героя авторской интенцией. В результате возникает двойной ракурс его видения: с точки зрения той дискурсивной реальности, которая представлена в пьесе и в которой «живёт» герой, но также ещё и с точки зрения чужой литературной затекстной действительности, связанной с сознанием автора. Эта вторая реальность, как правило, внеположна сознанию героя, она апеллирует к кругозору реципиента, занимающего ту же позицию вненаходимости, что и автор. Зритель спектакля, поставленного по пьесе Чехова, может приблизиться к авторской позиции при условии, что создатели постановки какими-то театральными средствами намекнули ему на эту вторую затекстную действительность, а он адекватно воспринял её.

Каждая раскрытая интертекстуальная связь какой-либо пьесы Чехова с чужим текстом, если только не основана на исследовательском произволе, позволяет увидеть новые смысловые грани в известных произведениях драматурга. Критерием адекватности выявленных связей служит художественная системность творчества Чехова, позволяющая проверить достоверность выдвинутых гипотез и полученных результатов на другом материале. Творчество писателя предстаёт как *гипертекст, то есть система текстов, связанных сходными творческими интенциями автора, ценностным единством его этики, а также общими особенностями поэтики, мотивики и образности.*

Для раскрытия добавочного смысла, заключённого в пьесах Чехова, продуктивно обращение к прозе писателя. Проза изначально рассчитана на чтение про себя, на воображение реципиента, тогда как пьесы предназначены, прежде всего, для театра, с его установкой на непосредственное зрительное и слуховое восприятие. Кроме того, в рассказах и повестях значительное место занимает повествование, облегчающее автору передачу интертекста. В прозаических произведениях Чехову было проще и удобнее придавать слову героя двунтонационность. Н. Я. Берковский писал: «Драматургия Чехова, продолжение его прозы, — богатая вариация к рассказам и повестям»³. По законам логики справедливым будет и обратное суждение:

³ Берковский Н. Я. Чехов, повествователь и драматург // А. П. Чехов. Pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 960.

проза есть богатая вариация к драматургии писателя. Повести и рассказы Чехова могут быть признаны наиболее достоверным и полным *косвенным* автокомментарием к его драматургии. Прямое комментирование можно найти в некоторых письмах писателя, содержащих анализ тех или иных пьес или замечания к ним.

В монографии представлены анализы пьес Чехова, данные в разных аспектах. Первый раздел посвящён водевилю. Он рассматривается как метажанр, то есть некий инвариант, который мог реализовываться в разных жанровых модификациях: драматического этюда, шутки в одном действии, сцены-монолог. Водевиль Чехова отличает сценичность. Во второй раздел вошли разборы крупных пьес Чехова. Именно к ним относится замечание Волошина (и не только его) о несценичности. Последний раздел составляют работы, посвящённые проблемам, которые сближаются с театральной практикой Чехова или его современников.

Исходя из предположения, что читатель монографии может читать её не подряд, а только какие-то части, мы посчитали возможным оставить некоторые повторы, которые заметны при последовательном чтении книги. Монография является продолжением предшествующей нашей работы «Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту» (Москва-Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2025) и вместе с тем составляет, безусловно, самостоятельное исследование.

Тексты А. П. Чехова приводятся по Полному академическому собранию сочинений и писем в 30-ти томах (М.: Наука, 1974—1983) с указанием тома и страницы. Серия писем обозначена П. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде наш.

РАЗДЕЛ 1. ВОДЕВИЛИ ЧЕХОВА КАК МЕТАЖАНР

Жанровая инверсия и её функции в драматическом этюде «Лебединая песня (Калхас)»

Инверсия (от лат. *inversion* — переворачивание, перестановка) обычно рассматривается как одна из стилистических фигур, которая связана с нарушением прямого порядка слов в предложении и возникающим в связи с этим добавочным смысловым выделением какой-то его части. Однако инверсия может воплощаться и в иных формах, на других уровнях художественного текста. Жанровая инверсия реализуется в «переворачивании» комедии в трагедию, или трагедии в комедию, или оды в сатиру, или сатиры в оду и т. д. Инверсия жанра — это не просто эклектичное смешение разнородного материала, а создание смысловой объемности, когда жанрообразующие элементы имеют как «лицевую», так и «изнаночную» стороны. Им соответствует эксплицитно и имплицитно выраженное содержание — очевидное и ассоциативно выводимое. Жанровая инверсия реализуется не в каком-то отдельном текстовом фрагменте, а в произведении в целом, поэтому она обладает динамическим характером, то есть сам процесс тяготения одного жанра к другому должен быть явленным, ощутимым для читателя. Важнейшим условием успешного воплощения жанровой инверсии является её неполнота, то есть комедия так и не должна превратиться в драму или в трагедию, а только показывать возможность или готовность стать ею, оставаясь при этом всё-таки комедией. Аналогично можно сказать и о драме, тяготеющей к комедии. Между жанрами должен создаваться, говоря языком физики, «колебательный контур». Жанровая инверсия по необходимости вносит в произведение элементы пародийности. Вспомним в этой связи мысль Ю. Н. Тынянова, который писал о том, что «пародией трагедии будет комедия (всё равно, через подчеркивание ли трагичности

или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия»⁴.

Для Чехова были в высшей степени характерны опыты по обновлению жанровых структур в эпосе и в драме. Очевидный пример — отнюдь не случайные авторские определения «Чайки» и «Вишнёвого сада» как комедий или «Лешего» и «Трёх сестёр» как чего-то «романообразного» (П. III, 256; П. IX, 140).

Образцами жанровой инверсии могут служить практически все пьесы Чехова, но в каждом случае произведение обретает неповторимые особенности за счёт своих смысловых различий. Рассмотрим особенности жанровой инверсии на примере одного водевиля писателя.

Обращает на себя внимание двойная номинация произведения — «Лебединая песня (Калхас)» и очердённость составляющих её компонентов. Фразеологизм «лебединая песня», имеющий значение *последнее произведение* или *последнее исполнение*, обращает читателя к драматическому началу: по преданию, лебеди «поют» перед концом жизни. Кроме того, фразеологизм актуализирует скрытую авторскую оценку будущего, пока ещё неизвестного читателю персонажа: он признаётся талантливым человеком, стоящим на пороге между жизнью и смертью. Второе название этюда, данное в скобках, обращает читателя к другому художественному явлению, комедийному по своей природе. Калхас — персонаж оперетты Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена» («La belle Hélène»). Он является старшим авгуром при боге Юпитере. Музыкальная партия Калхаса написана для баса, тогда как лебединая песня предполагает высокий тон. Таким образом, уже на уровне названия произведения заявлена антиномия драматического и комедийного (опереточного) начал, высокого и низкого голосовых тембров.

Попутно выскажем гипотезу о возможной интертекстуальной связи произведения Чехова с пьесой Фёдора Кони. По словам А. Измайлова, известный водевилист дебютировал «юридической мелодрамой», переведя пьесу Виктора Дюканжа, которая называлась «Смерть Калхаса»⁵. Если такая связь действительно будет найдена, то водевиль Чехова может быть интерпретиро-

⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

⁵ Измайлов А. (Смоленский) Фёдор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони) // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 3. С. 35.

ван, помимо прочего, ещё и как жанровая инверсия мелодрамы литературного предшественника.

Характер заглавия чеховского водевиля, в котором отражены две противоположные тональности, подкрепляется историей его публикации. Впервые произведение было напечатано в 1887 году в сборнике «Сезон» с заглавием «Калхас. Драматический этюд в 1 действии» (XI, 405). Через год в театральной библиотеке Е. Н. Рассохиной выходит литографированное издание с двойной номинацией. С таким же заглавием пьеса будет позже перепечатана в журнале «Артист» (1889), в сборнике «Пьесы» (1897) и в собрании сочинений А. Ф. Маркса. Первоначальное односоставное заглавие этюда дублировало название рассказа, послужившего основой для переделки его в пьесу. Различие заглавий продиктовано не только сменой жанра, но и тем, что текст рассказа рассчитан на чтение, а этюд предназначался для сценического воплощения, то есть предполагал звучащую речь актёра, а также использование невербальных компонентов, имеющихся в его распоряжении.

Л. Я. Гинзбург точно сформулировала один из важнейших постулатов изображения прямой речи литературных героев, заметив, что литература «не воспроизводит устную речь — она её моделирует»⁶. Моделирование устной речи героя зависит от ряда факторов: жанра и индивидуально-авторского стиля, от социально-профессионального статуса героя, от коммуникативной ситуации, в которой он находится. Самый главный результат моделирования заключается в том, что, помимо речи героя как таковой, в произведении возникает ещё и её *образ*, передающий авторские намерения.

В чеховском водевиле Чехова главный герой является актёром. По роду своей профессиональной деятельности он присваивает себе «чужое слово», интериоризирует его, выдавая на сцене речь персонажа за свою. В этом суть его творчества. Однако чуждость чужой речи для актёра не абсолютна, а относительна. Воспроизводя речь героя, он неизбежно вносит в неё элементы своей личности, косвенно преломляя через неё особенности своего характера, темперамента, мировидения, таланта. С другой стороны, вне сцены актёру бывает порой трудно избавиться от довлеющих его сознанию сыгранных ролей, которые входят в его плоть и кровь. Сознательно или бессознательно

⁶ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 156.

он использует в своей повседневной речи что-то из арсенала выразительных средств сыгранных им сценических персонажей. Так возникает проблема соотношения «своего» и «чужого», а также проблема их взаимодействия в речи героя-артиста. Приблизиться к лучшему пониманию данной проблемы помогает анализ интонации.

Интонация, будучи атрибутом устной речи, в художественном тексте дана как потенция, которую читатель каким-то образом должен ощутить и понять. Через интонацию происходит «вхождение» читателя в художественный мир произведения, приближение его к герою и его характеру. В связи с этим представляется важным замечание М. М. Бахтина о пограничной природе интонации: «Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации соприкасается говорящий со слушающим: интонация социальна *par excellence*. Она особенно чутка ко всем колебаниям социальной атмосферы вокруг говорящего»⁷. Пороговый характер интонации следует обязательно учитывать в процессе анализа пьес Чехова.

Одним из самых распространённых средств передачи автором интонации героя является использование разнообразных интонационных маркеров. В драматических произведениях их функцию обычно выполняют ремарки, подсказывающие актёру особенности произнесения той или иной реплики. Особый интерес представляют те случаи, когда автор, не прибегая к помощи ремарок, всё-таки даёт знать о характере звучания того или иного фрагмента пьесы, то есть каким-то образом обозначает косвенные формы передачи интонации.

Интонация является одним из важнейших смыслообразующих и формообразующих компонентов драматургии Чехова, потому что во многом именно с её помощью достигается знаменитое «настроение» чеховских пьес, оттесняющее на периферию их фабульно-событийную сторону. В этой связи посмотрим, как Чехов работает с интонацией в небольшом произведении, в котором всего два героя.

Драматический этюд «Лебединая песня (Калхас)» позволяет сравнить средства передачи интонации в эпическом и драмати-

⁷ Бахтин М. М. (под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 80.

ческом типах текстов. В рассказе «Калхас» Чехов использует как прямые, так и косвенные указатели на интонацию речи героя. С самого начала задаётся комедийный тон. На сцену выходит профессиональный актёр Светловидов, который облачён в опереточный костюм жреца Калхаса. Автор оправдывает читательские ожидания, связанные с комическим персонажем. Акцентируется весёлое настроение героя: «И комику стало весело. Он разразился пьяным, кашляющим смехом...». Затем речь героя незаметно переводится в другой интонационный регистр: комик уже не смеётся, а «ворчит» (V, 390, 391). Смена интонаций значима, так как исподволь происходит внутренне-личностная переориентация героя. После того, как герой был показан в своём профессионально-ролевом облике и облачении, он как бы повторно представляется, но уже в личностном аспекте. Светловидов предстаёт не столько как профессиональный актёр, сколько как усталый пожилой человек 58 лет. Автор так моделирует устную речь героя, чтобы возник двойной ракурс изображения и видения человека. Для этого используются интонации, разные по звучности (в диапазоне от крика до бормотания), тембральной и эмоциональной окраске: «*Крикнул он резким, не своим голосом*» (V, 391); «*повторил отчаянным голосом комик*» (там же); «*выговорил комик, проводя ладонью по лбу и тяжело дыша*» (там же), «*бормотал обессиливший Калхас, протягивая к нему дрожащую руку*» (V, 392).

Как и в рассказе, в драматическом этюде есть прямые интонационные маркеры: «...выходит из уборной и *хохочет*» (XI, 207); «*кричит*»; «*вскрикивает от ужаса* и пятится назад» (XI, 208); «*продолжает упавшим голосом*» (XI, 211); «*рыдает*» (XI, 212); «*живо*» (там же); «*нетерпеливо*» (там же). Сравнивая сходные по функции ремарки из эпического и драматического текстов, легко сделать вывод о сокращении их числа в драматическом этюде. В рассказе повествователь выступает как комментатор происходящего, он же характеризует и речь героя. Сравнение рассказа с драматическим этюдом позволяет уловить их интонационное различие. Рассказ рассчитан на «внутренние» слух и зрение читателя. Этюд же создавался в расчёте на актёрские данные В. Н. Давыдова. Это существенное различие исходных установок обуславливает меру активности автора, степень её проявления. В эпическом произведении она выше, чем в драматическом тексте. Объяснить это можно тем, что при постановке пьесы у автора появляется такой союзник, как актёр, воплощающий

на сцене авторский замысел и реализующий при этом собственную творческую активность. Актёр доступными ему средствами будет передавать зрителю интонацию, внося в неё свои индивидуальные акценты, поэтому в тексте пьесы можно минимизировать указания на неё. Скажем о том же по-другому: в драматическом этюде Чехов предоставляет актёру-интерпретатору достаточно высокую меру свободы для его творчества.

Чехов ставит своеобразный художественный эксперимент. Суть его можно раскрыть с помощью одной реплики Светловидова, сыгравшего бенефисный спектакль и всеми забытого в гримёрной комнате после торжеств. Проснувшись и придя в себя после бурного празднования бенефиса, Василий Васильич говорит о том, что у него «во рту двенадцать языков ночуют...» (XI, 207). Чехов использует эвфемизм для передачи похмельного синдрома, который испытывает герой. Но похмелье у героя ещё и бытийное, экзистенциальное, не только от выпитого накануне вина, но и от жизни, близкой к своему завершению. Вместе с тем приведённое выражение варьирует известный фразеологизм — «попасть в плен двенадцати языкам». Выражение героя-актёра можно понимать не только в переносном смысле, но и в прямом. Чехов использует *приём расфразеологизации*, то есть выпрямления переносного значения идиоматического выражения. Расфразеологизация появилась в арсенале выразительных средств писателя ещё в пору его сотрудничества с юмористическими изданиями. Например, в рассказе «Речь и ремешок» (1884) прецедентное выражение «душа словно омылась» переоформляется так: «Душа наша мылась в его словах» (I, 432). Нарушение компонентного состава идиоматического выражения приводит к материализации переносного значения, к своеобразному овеществлению метафоры. Именно эта сторона важна для понимания смысла «Лебединой песни». Светловидов, будучи опытным актёром, действительно владеет множеством различных социально-профессиональных языков. Проявляются эти языки, прежде всего, на уровне интонации. Актёр девятнадцатого века должен был владеть определённым набором типовых интонаций: сословных, профессиональных, возрастных, а также уметь имитировать голоса природы: крики птиц, животных и т. д. Интересное свидетельство есть в мемуарах В. В. Лужского: «В “Трёх сёстрах” при поднятии занавеса, по замыслу К. С. Станиславского, поют птицы. На звуках этих обыкновенно стоял сам К. С. Станиславский, А. Л. Вишневский,

И. М. Москвин, В. Ф. Грибунин, Н. Г. Александров и я, воркующий голубем. Антон Павлович прослушал всё это обезьянство и, подойдя ко мне, сказал: “Послушайте, чудесно воркуете, только это же египетский голубь!”⁸. В реплике Чехова, сохранённой памятью мемуариста, важна тонкая дифференциация голубино-го воркования в зависимости от породы, однако надо отметить и голосовое мастерство шестерых актёров, создающих звуковой образ птичьего хора.

В речи Светловидова, действительно, можно насчитать порядка «двунадесяти» интонаций, связанных с разными речевыми манерами.

Базовых интонаций две — старика и актёра-комика. Одна интонация связана с обыденной жизнью героя, которому в этюде 68 лет (состарив героя на десять лет, по сравнению с персонажем рассказа, Чехов тем самым усилил «старческое» начало в интонационной палитре героя), другая интонация связана с его профессиональной деятельностью. Первая интонация относительно статична и абсолютна, вторая же, то есть интонация актёра, динамична и релятивна, поскольку целиком связана с чужой речью и как бы не имеет своей собственной «территории». Важной особенностью этих двух интонаций является то, что подаются они не только прямо и непосредственно, но и инвертировано, как антонимы, одна в зеркале другой. Интонация старика оттеняется фоновой интонацией молодого человека, которую передаёт шестидесятивосьмилетний актёр. Светловидов в какой-то момент внутренне преобразуется. Он начинает играть себя самого, только молодого. Возникает ситуация «актёр в роли актёра», позже она повторится в «Чайке» и будет связана с образом Аркадиной. Актёру свойственно театрализовать всё, в том числе и собственную жизнь. Её можно проживать органично и непосредственно, а можно воспринимать как специфическую роль. Как только герой оказывается на сцене, он тут же всё происходящее обращает в подобие спектакля, а свои слова, даже самые обыденные, — в аналог реплик персонажа. Собственная прошлая жизнь переживается Светловидовым двояко: и непосредственно, и опосредованно, по модели ролевого поведения:

Никита Иванович. Вам, Василь Васильич, спать пора-с.

⁸ Лужский В. В. Из воспоминаний // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 419.

Светловидов. Когда был молодым актёром, когда только что начинал в самый пыл входить, помню — *полюбила одна меня за мою игру...* Изящна, стройна, как тополь, молода, невинна, чиста и пламенна, как летняя заря! (XI, 211).

Суфлёр Никита Иванович воспринимает Светловидова не столько как актёра, сколько как пожилого, не вполне протрезвевшего человека, тогда как тот никак не может преодолеть своё сценическое поведение. На интонационном уровне присутствует двойная рефлексия: Светловидов-старик играет Светловидова-юношу, молодого актёра, который играет героя-любownika, выступая в амплуа *jeune premier*. Слова, которые произносит герой, по тону и содержанию напоминают слова какой-то роли. Рассказ о своей жизни Светловидов строит по театральной модели. При этом часть его фразы очень похожа на перефразировку известной реплики из «Отелло» Шекспира: «Она его за муки полюбила, а он её за состраданье к ним». Ср. с ироническим варьированием фразы в «Душечке»: «В конце концов несчастья Кукина тронули её, она его полюбила» (X, 103). Жизнь Светловидова — это сыгранные, а ещё важнее — не сыгранные им роли, о которых он мечтал и которые живут в его сознании. Таким образом, на уровне аллюзий рождается взаимообратимость и взаимопроницаемость двух сфер: жизни и театра. Театр — это жизнь, а жизнь — это театр. Метафора, известная со времён Шекспира, по-новому утверждается в тексте «Лебединой песни». Драматический этюд представляет собой «чистый», беспримесный вариант реализации метатеатральности. Затем, в крупных пьесах писателя, метатеатральность будет даваться уже в окружении контекста.

Интонационным антонимом комедийной интонации, результатом её инверсии, является интонация трагедийная. Как в современном старике раскрывается подспудно живущий в нём юноша, «молодой актёр», так и в комике потаённо пребывает трагик. Показательно, что комик Светловидов цитирует реплики преимущественно из трагедий: из «Бориса Годунова», «Отелло», «Короля Лира», «Гамлета». А если и вспоминает комедию («Горе от ума»), то из неё берётся не комическая фраза, а заключительная, драматическая: «Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок...». Инвертивность художественного мира драматического этюда проявляется в том, что мироощущение героя принципиально не совпадает с его актёрской данностью. Драма человека, подводящего итоги своей жизни, исполняюще-

го свою «лебединую песню», подаётся на скрытом опереточном, смеховом фоне.

Стоит отметить ещё одну инверсию, данную на уровне социально-ролевом. Самозванец — царевич, Лир — король, Гамлет — принц, Отелло — благородный мавр и полководец. Это роли Светловидова не столько реальные, сколько возможные, потенциальные, отнесённые в неопределённое прошлое актёра. В тексте этюда нет ни слова о том, что он когда-то исполнял их на сцене. Скорее всего, это роли Светловидова, о которых он когда-то мечтал. Реальная действительность (как прошлая, так и настоящая) разительно не похожа на жизнь идеальную, но лишь воображаемую: «Разыгрывал шутов, зубоскалов, паясничал, развращал умы, а ведь какой художник был, какой талант!» (XI, 212). Напомним, что и перед зрителем Светловидов стоит в костюме комического персонажа. Как в старческих интонациях героя задана редуцированная интонация молодости, так и трагедийные речи героя лишены чистоты тона: в них на уровне обертона присутствует смеховой компонент как отголосок его нынешнего амплуа комика. Антитетичность желанного и реального начал в жизни героя передаёт и актёрский псевдоним, скрывающий человека своеобразной маской, заместивший человека неким знаком. Псевдоним *Светловидов* больше подходит для актёра, который играет высокие героические роли, чем шутовские, комедийные.

Комические интонации связаны с внешне-ролевой данностью героя («я-для-других», в терминологии М. М. Бахтина). Тона трагика и старого человека связаны с внутренне-личностной заданностью («я-для-себя»). Расхождение этих начал обуславливает внутренний конфликт в душе героя.

Из контекста цитируемых комиком произведений выбиваются два героя, которые в возрастном плане близки шестидесяти-восьмилетнему Светловидову. Это король Лир и Кочубей из поэмы Пушкина «Полтава». В этюде актёр читает отрывок из второй песни поэмы — «Тиха украинская ночь...». Для смысла «Лебединой песни» важен не только тот отрывок, что непосредственно цитируется, но и часть, которая следует за ним. Она является своего рода указателем на скрытое настроение героя. Зритель должен добыть сокровенный смысл из диалогического соотношения текста, с одной стороны, данного, а с другой — требующего раскрытия, творческой активности зрителя (читателя). Лирическое описание украинской ночи из «Полтавы» переходит

в трагические размышления Кочубея о близкой смерти, в его лебединую песню:

Завтра казнь. Но без боязни
Он мыслит об ужасной казни;
О жизни не жалеет он.
Что смерть ему? желанный сон.

С помощью известных классических произведений, выступающих в функции интертекста, Чехов создаёт «внетекстовый интонационно-ценностный контекст»⁹, который позволяет сделать произведение разнотонным, создать впечатление многоголосия.

Речь Светловидова строится на постоянной смене интонации. То, что в одном случае находится на первом плане, в другом отходит на второй, но при этом не исчезает до конца. То, что однажды звучало как «форте», в другой раз может оказаться всего лишь его глухим отзвуком. Так, комическая составляющая всегда то явно, то скрыто присутствует в речи героя. Знаком её неустранимости является его костюм.

Сложность интонационных переходов и комбинаций обусловлена, помимо прочего, ещё и метатеатральностью этюда. Вот фрагмент, в котором Светловидов обращается к суфлёру с предложением сыграть кусочек из трагедии: «Хватим (*закатывается счастливым смехом*) из “Гамлета”! Ну, я начинаю... Что бы такое? А, вот что... (*Играя Гамлета.*) “Ах, вот и флейтщики! Поддай мне твою флейту! (*Никите Иванычу.*) Мне кажется, будто вы слишком гоняетесь за мною”» (XI, 213). Здесь скрыта целая череда преломлений, увеличившаяся с течением времени. Современный актёр играет старого артиста позапрошлого века, который играет молодого актёра, который играет Гамлета, который в сцене с флейтой играет полусумасшедшего. Насколько возможно актёру адекватно передать эту анфиладу героев и их интонаций на сцене? Быть может, такого рода театральные «невозможности» как раз и привлекают исполнителей, пытающихся взять заданную автором высоту.

Этюд «Лебединая песня (Калхас)» позволяет увидеть, как Чеховым подготавливался эстетический переворот в драматургии, связанный не в последнюю очередь с интонационным аспектом. Интонация по своей природе требует вербализации, для неё необходим носитель, то есть устная речь, в которой

⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, М., 1986. С. 389.

она воплощается. Одно из художественных открытий Чехова-драматурга заключается в том, что он сделал необязательной вербальную природу интонации. Для того чтобы это произошло, надо было заменить слово чем-то другим, что передавало бы интонацию другими средствами. В этом случае она кодируется на ином типе носителя. Преодоление вербальной природы интонации в драматургии Чехова усиливало всё то, что раньше оставалось на периферии внимания других драматургов: костюм, позы, жесты, походку, мимику актёров, декорации, режиссёрскую партитуру, звуковой ряд спектакля (шумовые эффекты, звуки природы, вроде того же голубиноного воркования и т. д.). Естественно, что и обычная словесная интонация не отвергалась автором, однако менялся её характер и смысловая значимость.

Интонация в этюде не только выражается, но и обозначается с помощью несловесных средств, с помощью символа, знака, указателя. Повторим, что главным заместителем-аналогом слова в «Лебединой песне» является костюм. Напомним странные и непонятные для актёров Художественного театра замечания Чехова о костюмах героев. Так, «клетчатые панталоны и дырявые башмаки» Тригорина, по мнению Чехова, необходимая и достаточная характеристика для понимания и воспроизведения характера этого героя, в том числе и его речевой манеры. Примеры можно умножить: в «Вишнёвом саде» это жёлтые ботинки Лопухина, сапоги со скрипом Епиходова, «не те брючки» Гаева (XIII, 209). Аналогичные примеры встречаются и в рассказах, например, *jeune premier*, герой рассказа «Первый любовник», носит «красные чулки» (V, 288). Всё это не только детали внешнего облика, но ещё и *специфические интонационные камертоны* для речи героев. Костюм в «Лебединой песне» выступает как невербальная форма коррекции интонации речи героя. Героическая и лирико-патетическая тональности монологов Светловидова во многом снижаются его комическим костюмом¹⁰. Слова Отелло или Гамлета произносит как бы опереточный герой. Тем самым создаётся особая преломляющая среда, травестирующая серьёзные тексты. В рассказе об этом автор

¹⁰ Пример диссонанса речи героя-актёра с его амплуа есть в рассказе И. А. Салова «Старый комик». Заглавный герой драматически переживает за свою крестницу. В ответ слышит от антрепренёра: «Какие ты громкие слова говоришь. Ты ведь комик, тебе это не к лицу!.. Посмотри на себя!.. Ты вот горячишься, в грудь себя колотишь, в трагедию перешёл, а глядя на тебя хохотать хочется...». См.: Салов И. А. Старый комик // Артист. 1889. № 1. С. 46.

настойчиво напоминает читателю с помощью номинации героя. Повествователем он именуется постоянно Калхасом или комиком и всего лишь один раз стариком.

Таким образом, Чехов с помощью интонации создает внутреннее напряжение и динамику, которые противостоят внешне-событийной статике, ведь на уровне фабулы в этюде практически ничего не происходит. Подлинное движение переносится на речевой уровень, на демонстрацию переживаний и эмоций героя. Так будет и в поздних крупных драматических произведениях писателя. Интонационное разноголосье драматического этюда микширует фактическое доминирование одного голоса, связанное с тем, что «Лебединая песня» является почти монологом. Интонационная комбинаторика позволяла Чехову создавать впечатление сложности художественного мира произведения, облегчала зрителю его восприятие. Жанровая инверсия, которая связана с колебанием между драмой и комедией и их взаимопереходами, ярче всего проявляется не столько в конфликте или в интриге, сколько в интонационной палитре произведения.

Гендерлект в незавершённой пьесе «Ночь перед судом»

Б. И. Зингерман писал о месте водевилей в творчестве Чехова: «Помимо их собственного самостоятельного значения, водевили Чехова — своего рода шуточный пролог и комментарий к главным его пьесам. Некоторые черты драматургии XX в. проступают здесь впервые с поразительной и острой наглядностью»¹¹. Одна из таких новаторских черт, отразившаяся в водевиле, — игра гендером и с гендером. В какой форме реализуется эта игра? Подсказку для ответа на этот вопрос можно найти в эпистолярной писателю. В письме А. С. Лазареву (Грузинскому) Чехов предлагает совместно написать водевиль и формулирует ряд требований к нему: «Условия: 1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение, 5) роли должны быть написаны для: Градова, Светлова, Шмитгофа, Киселевского, Соловцова, Вязовского, Валентинова, Кошевой, Красовской и Бороздиной, 6) критика на театральные порядки; без критики наш водевиль не будет иметь значения» (П. II, 148).

¹¹ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 171.

Показательно, что первым требованием в перечне поставлена «сплошная путаница». Конечно, имеется в виду, прежде всего, путаница положений, ситуаций, создающая интригу водевиля. Может быть, однако, и другое воплощение путаницы: с помощью гендерной инверсии. Суть её в том, что мужчина и женщина выполняют не свойственные их полу роли, действуют вопреки представлению о канонической модели мужского и женского поведения и речи. Игра гендерными ролями идёт от автора, герои же обычно не рефлексируют по их поводу.

В социолингвистических и культурологических работах последнего времени появился и всё больше распространяется термин *гендерлект*, образованный по модели таких традиционных лингвистических дефиниций, как *диалект*, *социолект*, *идиолект*. *Гендерлект* — набор языковых и ментальных признаков женской и мужской речи.

К. С. Шаров утверждает, что «базисными биологическими единицами существования гендерлекта являются голос и просодия, сфера которых демонстрирует переплетения природного и социального»¹². Лингвисты выделяют ряд гендерных просодических маркеров: «В целом, поскольку тоны в женском исполнении, как и весь мелодический контур, реализуются в относительно узком диапазоне, женщины уступают мужчинам в крутизне тонов. Речь мужчин, таким образом, звучит весомее, категоричнее. Этому впечатлению в некоторой степени содействуют темп и паузация: в мужском исполнении несколько медленнее темп, в основном за счёт удлинения пауз и синтагм»¹³. Отмечаются и другие различия гендерлектов: «Женщины в своей речи широко используют такие просодические средства, как придыхание, лабиализация, назализация. Эти средства обычно передают различные оттенки эмоционального состояния, отношение к излагаемому материалу, партнёру по коммуникации, ситуации и т. д.»¹⁴. Приведённые постулаты базируются на материале живой устной речи. В художественном произведении такого рода особенности в силу знаковой природы текста либо малозаметны, либо существуют только как некая

¹² Шаров К. С. Мужчины и женщины в вербальной коммуникации: проблема гендерлекта // Вопросы философии. 2012. № 7. С. 41.

¹³ Романова Е. Ю. Гендерная специфика просодии речи (на материале американского варианта английского языка) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. Вып. 607. С. 202.

¹⁴ Потапова Р. К., Потапов В. В. Язык, речь, личность. М., 2006. С. 191.

потенция. Писатель в процессе работы, возможно, слышит и представляет в своём воображении голоса и интонации персонажей, но передать их он может с помощью ограниченного количества изобразительно-выразительных средств, которые важны как средство создания художественного образа, как косвенная характеристика персонажа. Иначе говоря, в художественном произведении читатель имеет дело не с речью героя как таковой, а с *образом речи*, потому что она смоделирована, придумана автором и, следовательно, в той или иной мере является объектной. Кроме того, у речи бытовой и у речи литературного персонажа разные функции: первая выполняет сигнификативную, коммуникативную, фатическую и ряд других функций; речь литературного персонажа, в придачу к ним, выполняет ещё одну, которая заключается в выражении художественных интенций автора. Другое коренное отличие языка гендера в художественном произведении от устной речи — его двоякая субъектно-объектная природа: он является не только изображающим, но и изображаемым, то есть *язык гендера в какой-то мере сам по себе может быть признан специфическим героем произведения, нераздельным со своим носителем*.

Чехов даёт в прозе, как правило, ограниченное число фраз, характеризующих гендерлект. Так, в повести «Моя жизнь» в определённый момент будет отмечена одна из просодических характеристик дамской речи, с помощью которой передается фальшивая филистерская добродетельность: «Это ужасно! Ваша сестра в положении... она беременна! Уведите её, прошу вас... <...> Прошу вас... прошу... — повторяла госпожа Ажогина, складывая губы сердечком на слоге “шу” и выговаривая его, как “шю”. — Прошу, уведите её домой» (IX, 268). «Губы сердечком», с точки зрения просодики, можно охарактеризовать как акцентированную лабиализацию, присущую женскому гендерлекту, а с позиции художественной телеологии, здесь важна бессердечность и жестокость одной женщины по отношению к другой. Приведем другой пример. В рассказе «Ариадна» дана фраза, которая тоже концентрированно отражает гендерные особенности дамской речи: «Жан, твою птичку укачал!» (IX, 132). Здесь гендерлект передается иначе: манерная женщина вместо привычного «простонародного» *Иван* использует более «изысканный» французский эквивалент имени *Жан* (заметим в скобках, что Чехов, обращаясь так в письмах к Ивану Щеглову, создавал игровую ситуацию с помощью стилизуемых

им элементов дамской речи). Слово *птичка* — это отражённая речь мужчины, который в интимные минуты обращается так к женщине (*птичка моя — твою птичку*). Подобные фразы важны не в плане сюжетостроения, а с точки зрения создания многоголосия в произведении. Это знак женской речи, форма игры автора с нею, объективация её; наконец, фраза про *птичку* является своего рода камертоном, по которому настраивается интонационный строй фактически отсутствующей в рассказе речи заглавной героини. Реплика Ариадны является синекдохой её речевого поведения в целом, необходимым и достаточным условием для общего представления о ней у читателя рассказа (подобно «клетчатым панталонам» и «дырявым башмакам» Тригорина).

Перейдём к пьесе «Ночь перед судом», на материале которой попытаемся раскрыть особенности гендерлекта у Чехова. В основу её положен рассказ 1886 года с тем же заглавием, «пьеса написана в начале 1890-х гг.» (XII, 399), но не закончена, и впервые была опубликована в сборнике «Слово» в 1914 году. Отчасти поэтому она редко становится предметом специальных исследований. Однако для нас второстепенна её сюжетно-фабульная незавершённость. Сосредоточим внимание на гендерлекте, понимаемом ещё и как некая «универсалия гендерного коммуникативного пространства»¹⁵.

В пьесе четыре героя. Супружеская пара Гусевых: Фёдор Никитич — «господин почтенных лет» и Зиночка, «его молодая жена». Третий персонаж — «Алексей Алексеевич Зайцев, проезжий», четвёртый — эпизодический «станционный смотритель» (XII, 222)¹⁶.

Фабульная основа пьесы — встреча героев в дороге, на постоялом дворе. Ночью уснуть Зиночке мешают клопы. Вначале её голос раздаётся из-за двери, то есть фактически за сценой. Зритель слышит, но не видит героини, точно так же, как и Зайцев, который тем самым отчасти идентифицируется со зрителем, сидящим в зале. Как правило, на сцене доминировала другая очерёдность: сначала герой появлялся, какое время был на глазах зрителей, а потом начинал говорить. Была возможна и синхро-

¹⁵ Шаров К. С. Мужчины и женщины в вербальной коммуникации: проблема гендерлекта. С. 41.

¹⁶ Эпизодический «станционный смотритель» и место действия произведения актуализируют известное произведение Пушкина, которое выступает как диалогизирующий фон для водевиля.

низация речи персонажа с его выходом из-за кулис. Чехов ставит голос в сильную тексто-сценическую позицию, своеобразно персонифицируя его, превращая в некое подобие героя:

Зиночка (*за дверью*). Это возмутительно! Это ни на что не похоже! Это не станция, а безобразие! (*Выглянув в дверь, кричит.*) Смотритель! Станционный смотритель! Где вы? (XII, 224).

Все фразы героини эмоционально окрашены: пять из шести даны с восклицательной интонацией. Эмоционально-экспрессивная окраска и выбор лексики характеризуют Зиночку не столько как постоянщицу, сколько именно как женщину. Отметим анафорическое начало трех фраз, их краткость, повторы, что признается особенностью женской речи. Усиливает гендерную акцентуацию приведённого отрывка данная следом реакция Зайцева:

Зайцев (*в сторону*). Какая прелесть! (*Ей*) Сударыня, смотрителя нет. Этот невежа теперь спит. Что вам угодно? Не могу ли я быть полезен? (XII, 225).

Одна из традиционных ремарок (*в сторону*) имеет здесь свою особенность: она обращена и ко всей публике, и одновременно к мужской её части и должна установить конвенциональные отношения актёра с нею, то есть зрители дифференцируются не по занимаемому месту в зрительном зале, возрасту, статусу, а на гендерном основании. Оценочная фраза Зайцева «*Какая прелесть!*» характерна для лексического эмоционально-оценочного репертуара дам. Для героя это заимствование, скорее всего, является бессознательным, но для автора, конечно, намеренным. В этой фразе намечается гендерная инверсия, которая будет подлинным двигателем интриги этюда. Вместе с тем речи Зайцева присущи и типично мужские черты: она рациональна и выражает готовность мужчины оказать полезную услугу женщине.

Эмоциональность речи Зиночки продолжает нарастать, доходя до гиперболы:

Зиночка. Это ужасно, ужасно! Клопы, вероятно, хотят съесть меня!

Зайцев. Неужели? Клопы? Ах... как же они смеют? (XII, 225).

Ирония в речи Зайцева очевидна, так как его сочувствие Зиночке наигранное. Речь героя здесь интонационно дана в ином регистре: она строится как установление контакта (фатическая функция) взрослого мужчины с ребёнком. В этот момент начина-

ется гендерная игра, которая во многом связана с определением и последующей трансформацией ситуативных ролей героев. Зиначка, казалось бы, выступает в роли страдальцы и жертвы, а наивный Зайцев идентифицирует себя с обольстителем, хотя подлинной жертвой должен будет стать как раз он, а хищницей — якобы беспомощная Зиначка. Первая очевидная жертва Зиначки — её муж, «гусь» Гусев, «господин почтенных лет», когда-то попавший в сети будущей супруги. На роль Зайцева как потенциальной жертвы намекает его фамилия. Анимализация — один из традиционных приёмов газетно-журнальной юмористики позапрошлого века и искусства карикатуры. Приём заключается в создании ассоциативного ореола вокруг героев, который задаётся с помощью животных образов. В этюде их три: заяц, гусь и собака (скорее всего, гончая). Попутно заметим, что в «Каштанке», где животные изображаются по модели людей, представлен инверсивный вариант анимализации. Зайцеву как бы изначально уготована участь быть загнанным зайцем, тем более, что из начала этюда известно, что герой едет на заседание окружного суда, где его будут судить «за покушение на двоежёнство, за подделку бабушкиного завещания на сумму не свыше трёхсот рублей и за покушение на убийство биллиардного маркёра» (XII, 223).

Далее в пьесе задаётся мотив ошибки, один из структурообразующих в жанре водевиля. Успокаивая Зиначку, Зайцев обращается к ней по-русски и по-французски:

Зиначка (*кричит*). Смотритель!

Зайцев. Сударыня... *mademoiselle*...

Зиначка. Я не *mademoiselle*... Я замужем...

Зайцев. Тем лучше... (*В сторону.*) Какой душонок! (*Ей.*) То есть я хочу сказать, что, не имея чести знать, сударыня, вашего имени и отчества и будучи сам в свою очередь благородным, порядочным человеком, я осмеливаюсь предложить вам свои услуги... Я могу помочь вашему горю... (XII, 225).

Какой смысл заключается в передаче слова *мадемуазель* по-французски, в записи латиницей? Ведь на сцене оно прозвучит, скорее всего, в русской огласовке. Очевидно, что это тоже знак, а именно — знак французского водевиля и эротического подтекста (заключительные фразы *про услуги* и *горе* звучат явно двусмысленно и недаром заканчиваются многоточием). Зайцев ошибается, принимая замужнюю женщину за девушку. С позиции автора-водевилиста, важнее другая ошибка героя —

он принимает опытную даму за невинное создание, несчастную жертву клопов.

В первой части диалога Зиночка участвует, лишь показываясь из-за двери комнаты, в которой спит её супруг. Тем самым единственными красками для игры актрисы являются её голос и выражение лица. Зайцев, воображая себя неотразимым мужчиной и желая завести интрижку с Зиночкой, для начала должен проникнуть в её комнату. Он аттестует себя доктором, мотивируя это тем, что «доктора и дамские парикмахеры имеют право вторгаться в частную жизнь...» (XII, 226). Однако задача попасть в комнату встречает неожиданное препятствие:

Зиночка. Ну, если вы доктор... пожалуй... Только зачем вам трудиться? Я могу мужа выслать к вам... Федя! Федя! Да проснись же, тюлень.

Голос Гусева: «А?»

Иди сюда, доктор так любезен, что предлагает нам персидского порошку. (*Скрывается*)

Зайцев. Федя! Благодарю, не ожидал! Очень мне нужен этот Федя! (XII, 226).

Обратим внимание на инициальную фразу Гусева, которая тоже раздаётся из-за двери и сводится к однозвучному междоуметному вопросу — «А?» Это камертон для речевого поведения героя¹⁷. Зиночка аттестует мужа как *тюленя*, что не отменяет характеристику его и как *гуся*, то есть недалёкого человека.

Начав врать, Зайцев вынужден продолжать это и дальше. Он признаётся мужу Зиночки, что практикует «по грудным и... и по головным» болезням. Гусев предлагает мнимому доктору осмотреть супругу, сам же под благовидным предлогом удаляется, оставляя их наедине: «Вы её посмотрите, а я тем временем пойду к зрителю и прикажу самоварчик поставить... (*Уходит.*)» (XII, 228).

Кульминация этюда — соблазнение Зайцевым Зиночки и одновременно поимка в свои сети Зиночкой Зайцева. Эта амбивалент-

¹⁷ Это же однозвучное слово будет характеристикой и синекдохой всей речи героя в рассказе «По делам службы»: «А барин молодой, гордый, тоже хочется да пошире, да повидней, да повольготней, ну, обидно, значит, в тележонке трепаться по уезду, с мужиками разговаривать; ходит и всё в землю глядит, глядит и молчит; окликнешь его у самого уха: “Сергей Сергеич!” — а он оглянется этак: “А?” — и опять глядит в землю» (X, 91). Однозвучная реплика героя в рассказе передаёт драматическое настроение героя, тогда как в водевиле она же обретает комедийное звучание.

ная ситуация разыгрывается, прежде всего, на речевом уровне: мнимый доктор разговаривает с мнимой больной и одновременно сильный мужчина (на самом деле слабый) со слабой женщиной (на самом деле сильной). Ключевым приёмом в этой части становится эвфемизация. Она задана перед диалогом главных героев в реплике Гусева. Прося у Зайцева персидского порошка, он мотивирует просьбу тем, что «энциклопедия одолела» (ХП, 226). *Энци<клоп>едия* — это прозрачный эвфемизм клопов, которые «спрятаны» в этом слове.

Стратегия речевой эвфемизации и недоговаривания является вынужденной для Зиначки и Зайцева. Надо отметить проницательность героини: она сразу поняла, что Зайцев вовсе не доктор, но говорится об этом в пьесе не прямо, а косвенно. Для начала соблазнения мнимому доктору нужен телесный контакт. Зайцев просит пощупать у Зиначки пульс. Этого действия оказывается достаточно, чтобы Зиначка раскусила героя и начала свою игру:

Зайцев. <...> Позвольте ваш пульс! (*Шупает пульс.*) Гм... М-да...

Пауза.

Что вы смеетесь?

Зиначка. Вы не обманываете, что вы доктор? (ХП, 229).

Очевидно, опытная Зиначка тактильно различает, когда её берет за руку мужчина и когда по профессиональной необходимости доктор¹⁸. Показательно, что смех Зиначки дан отражённо — в вопросительной реплике Зайцева, а не с помощью ремарки. В последующем разговоре героев ремарки принципиально отсутствуют, хотя здесь действия и жестов должно быть больше всего. Водевиль писался Чеховым в расчёте на профессиональных актёров, которые должны были сами их додумать. Если с театрального уровня перейти на литературный, то здесь творческая активность передаётся от автора читателю, который волен воображать, что делает Зайцев, соблазняя Зиначку, и как ответно реагирует она.

Оправдываясь и уверяя Зиначку, что он настоящий доктор, Зайцев затрудняется в медицинском дискурсе, зато ему легко дается дискурс любовный:

Зиначка. Вы не обманываете, что вы доктор?

¹⁸ Измерение пульса как путь к сокращению дистанции между мужчиной и женщиной представлен в начале «Безотцовщины», когда Трилецкий берёт за руку Анну Петровну (ХП, 7).

Зайцев. Ну, вот ещё! За кого вы меня принимаете! / Гм... пульс ничего себе... М-да.../ И ручка маленькая, пухленькая... Чёрт возьми, люблю я дорожные приключения! Едешь, едешь и вдруг встречаешь такую... ручку... / Вы любите медицину?

Зиночка. Да (XII, 229).

Остановимся на речи Зайцева, разбив её на части. Она неоднородна по адресованности, содержанию и целеполаганию, а потому должна различаться интонационно. Интонация оправдания в первой части характеризует Зайцева вроде бы как лгуна. Но на самом деле он не лжёт, потому что для него первичным в слове *доктор* оказывается не узуальное, а окказиональное значение, связанное с половой сферой. (Ср. с названием водевиля И. Л. Леонтьева-Щеглова «Доктор принимает», которое посоветовал ему Чехов¹⁹). Вместе с тем Зайцев не говорит прямо, что он доктор, то есть оставляет для себя лазейку. Фраза про пульс, в которой реализуется медицинско-ролевое начало, произносится героем с интонацией неуверенности, потому что Зайцев — мнимый доктор. Тройное употребление многоточия создает эффект ретардации и одновременно переключателя и перехода в речи героя от ролевого, псевдомедицинского начала к собственно мужскому. Фраза про маленькую пухленькую ручку может быть отнесена к сугубо мужским «мыслям вслух», произносимым для себя. В этом случае многоточие, которое является у Чехова аллюзивным пунктуационным знаком, обладает иным семантико-символическим потенциалом²⁰. Оно указывает на недоговоренность: очевидно, кроме ручки, Зайцев замечает и другие прелести у Зиновки. Последние два многоточия (в четвертой фразе) тоже различны по функции. Сначала с его помощью передаётся заминка героя, пытающегося подобрать нужное определение для Зиновки — *встречаешь такую...* Подходящее слово у Зайцева на языке, быть может, вертится, но из-за приличия не может быть озвучено. Найденное им слово оказывается фактически эвфемизмом, заимствованным из его же речи (*встречаешь такую... ручку...*). Словоформа *ручку* порождает в сознании читателя по принципу рифмовки наиболее пристойное из подходящих — *штучку*. Такова дина-

¹⁹ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Чехов. Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 484.

²⁰ Кубасов А. В., Михайлова О. А. Семантико-символический потенциал многоточия // Феномен незавершенного. Екатеринбург, 2014. С. 268.

мика интонационно-смыслового репертуара, который транслирует многообразие в пределах небольшого текстового отрывка.

Подтекст как примета идиостиля Чехова — явление разнотипное и разноуровневое. На лексическом уровне подтекст проявляется в создании автором у привычных слов добавочных окказиональных смысловых оттенков, действующих и действенных в пределах чеховского гипертекста. В этой связи обратим внимание на странный заключительный вопрос Зайцева и ответ Зиновки в приведенном отрывке. Очевидно, что человек не должен любить или, наоборот, не любить медицину (если только он не врач). Смысла нет ни в том, ни в другом случае. Слово *медицина*, как и *доктор*, употреблено в водевиле не в узуальном, а в окказиональном значении. Автор использует ассоциативный потенциал слова, который передаёт подтекстный смысл, связанный с половой сферой²¹. По сути, заданный Гусевым вопрос про любовь к медицине являет собой эвфемистическое замещение другого — о готовности героини на интрижку. Зиновка улавливает именно скрытый смысл вроде бы бессмысленного вопроса и отвечает на него кратко и ясно:

Зайцев. <...> Вы любите медицину?

Зиновка. Да.

Зайцев. Как это приятно! Ужасно приятно! Позвольте ваш пульс!

Зиновка. Но, но, но... держите себя в границах! (XII, 229).

Такая особенность чеховских пьес, как создание драматургом «театра в театре», задаётся здесь тем, что Зайцев, понявший, что Зиновка уловила именно скрытый смысл его вопроса и ответила на него без обиняков, свою бурную реакцию выражает средствами женского гендерлекта (гиперболизация экспрессивности, использование слова-интенсива *ужасно*). Повторная просьба мнимого доктора пощупать у Зиновки пульс встречает у той наигранное сопротивление, которое выражается не с помощью простого *нет* (тогда бы не было игры и возникало противоречие с её согласием на интрижку), а тройным повтором союза, выступающим в роли эквивалента слов *потихие*, *полегче*, *поосторожнее*. Следующее продолжение фразы Зиновки является видоизменённой идиомой:

²¹ В письме П. А. Сергеев Чехов так охарактеризовал рассказ «Ночь перед судом», послуживший основой для переделки его в водевиль: «Рассказ несколько нецензурен, либерален, сцен и проч...» (П. I, 137).

ср. *держат себя в руках* или *держат себя в рамках приличия*. Значение привычных фразеологизмов (*сдерживаться, сохранять самообладание, подчинять свои чувства воле*), скорее, можно отнести к сфере мужской речи, обращённой к женщине (ср. с обращением Онегина к Татьяне — «учитесь властвовать собою...»), чем наоборот. Но в водевиле, где действует художественная стратегия травестии, «наоборотность» не является недостатком. В феврале 1890 года Чехов писал М. И. Чайковскому по поводу его пьесы «Симфония»: «Елена сделана хорошо, *хоть и говорит местами мужским языком*» (П. IV, 20). В серьёзной пьесе подмена женского гендерлекста мужским является художественным просчётом. Игровое начало в водевиле, а также метатеатральность и ирония легитимизируют разного рода подмены и нарушение привычных границ между мужским и женским языками.

Сцена борьбы Зиночки с «нахалом» Зайцевым имеет неожиданную точку перелома, связанную с тем, что Зиночка начинает говорить из-под своей речевой маски порядочной женщины, то снимая, то надевая её:

Зиночка. <...> Милостивый государь! Я слишком люблю и уважаю своего мужа, чтобы позволить какому-нибудь проезжему нахалу говорить мне разные пошлости... Вы слишком ошибаетесь, если думаете, что я... Вот мой муж, кажется, идёт... Да, да, идёт... Что ж вы молчите? Чего вы дожидаетесь... Ну, ну... целуйте, что ли!

Зайцев. Милая. (*Целует.*) Пупсик! Мопсик! (*Целует.*)

Зиночка. Но, но, но...

Зайцев. Котёночек мой... (*Целует.*) Финтифлюша²²... (*Увидев входящего Гусева.*) Ещё один вопрос: когда вы больше кашляете, по вторникам или по четвергам?

Зиночка. По субботам... (XII, 229–230).

В критический момент Зиночка по-мужски берёт ситуацию в свои руки, маскулинизация героини отражается в тоне и в содержании её речи. Оборонительная тактика (ложная по своей сути) меняется на наступательную, побуждающую мужчину к действию: «Что ж вы молчите? Чего вы дожидаетесь... Ну, ну...». Отметим одно из обращений Зайцева к Зиночке — *мопсик*, хотя та, будучи «собакой» совсем иной породы, как опытная гончая, легко загнала «зайца» Зайцева в свои сети.

²² Слово *финтифлюша* современники Чехова могли воспринимать как отсылку к популярному куплету из водевиля Фёдора Кони. См. стр. 78 данного издания.

В одном из писем В. М. Соболевскому Чехов признавался: «Ведь я говорю на всех языках, кроме иностранных...» (П. VII, 39). В «Ночи перед судом» писатель показал не просто виртуозное мастерство создания образов мужского и женского гендерлектов, но и умение играть ими, используя явления подмены и инверсии, что продиктовано жанровой и речевой природой водевиля.

*Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова
и «Дачный муж» Ивана Щеглова*

Оценка водевиля Ивана Щеглова «Дачный муж», данная в письме А. С. Суворину 2 октября 1888 года, может рассматриваться как один из сводов представлений Чехова о специфике водевиля. Произведению коллеги дана следующая характеристика: «Пьеса написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянуто, грубовато и пахнет проституцией. В пьесе нет женственности, нет легкомыслия, нет ни жены, ни мужа, ни Павловска, ни музыки, ни соли, ни воздуха; я видел на сцене сарай и мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только смеяться, и *смеяться не иначе, как по-французски*» (П. III, 7).

Чехов избегает в данном отзыве слова *водевиль*, предпочитая вместо него другое — *пьеса*. Показательно, что ни одну из своих одноактных вещей Чехов при публикации не обозначил термином «водевиль». Вместо него он использовал другие номинации, которые были традиционны для одноактной драматургии конца позапрошлого века: «шутка», «этюд», «сцена». «Трагик поневоле» — «шутка в одном действии»²³. Однако в письмах Чехов чаще употреблял слово «водевиль», родовое по отношению ко всем перечисленным жанровым воплощениям²⁴. Из сказанного можно сделать вывод, что драматург понимал водевиль как мета-жанр, то есть некий инвариант, который может быть реализован во множестве различных сходных вариантов. Отражена

²³ Трагик поневоле (Из дачной жизни). Шутка в одном действии А. Чехова. СПб., 1889. 15 с.

²⁴ Г. А. Тиме отмечает, что короткие комические пьесы многих авторов рубежа 80–90-х годов позапрошлого века «не являлись водевилями в строгом значении этого термина, хотя и несомненно тяготели к водевильному жанру». См.: Тиме Г. А. А. П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х — начала 1890-х гг. // Русская литература. 1980, № 1. С. 151.

в чеховской характеристике «Дачного мужа» и специфика авторской позиции в водевиле. Морализаторство в нём до известной степени допустимо, но ненавязчивое, окрашенное лёгкой иронией. Щеглов же, по словам Чехова, «уличает и казнит» своих героев, тогда как над ними нужно лишь смеяться и «не иначе, как по-французски». Почему не по-русски? Пьеса-то ведь русская.

Ответ на поставленный вопрос следует искать в истории водевиля. Он воспринимался Чеховым (и не только им) как изобретение французских драматургов, родившееся на французской сцене и сохранившее генетическую связь с ней. В итоге многолетней эволюции, на основании большого количества произведений различных авторов сложился своего рода *жанровый канон* водевиля. Чехов хорошо его чувствовал и понимал. Отражён этот канон и в приведённом отклике на пьесу Щеглова.

Отметим такие специфические качества водевиля из характеристики Чехова, как «женственность» и «легкомыслие», которые обычно связываются с субъектом, а не с объектным литературным текстом. Персонификация жанра писателем в высшей степени показательна. Если водевиль образно уподобить женщине (конечно, молодой), то, очевидно, что «турнюр и фальшивые зубы» ей никак не подходят. Следуя заданной логике, допускающей наличие «женственных» жанров, следует предположить существование и «мужественных». В драматургии самым «мужественным» и серьёзным жанром, скорее всего, можно признать трагедию, а водевиль — самым «женственным» и легкомысленным.

Театральный критик А. Р. Кугель не менее оригинально, чем Чехов, определял специфику водевиля, признавая его, если можно так выразиться, «родственником второй линии» по отношению к ключевым жанрам: одну из глав своей книги он назвал «Дядюшка-водевиль»²⁵. Будь слово *водевиль* существительным не мужского, а женского рода, то, вероятно, его можно было бы охарактеризовать и как *тётушку*. В именовании водевиля «дядюшкой» явно просвечивает тонкая ирония — атрибут этого метажанра.

У Чехова понятие женственности и в ряде других случаев наполнено окказиональным смыслом. Так, сравнивая Щеглова с Короленко, он отмечает женственность первого, признавая

²⁵ Кугель А. Р. Утверждение театра. М., 1922. С. 159.

её положительным качеством: «Хорош и Леонтьев... Этот не так смел и красив, но теплее Короленко, миролюбивее и женственнее...» (П. II, 191). Если Короленко в своем творчестве проявляет мужские качества — «смел и красив», то Щеглов — женские. Подчеркнём, что Иван Леонтьевич, будучи профессиональным военным, отставным капитаном и участником боевых действий, обладал и необходимыми мужскими качествами. В оценке Чехова заключена, прежде всего, характеристика творчества двух писателей, которые для оценивающего являются литературными величинами примерно одного масштаба. Показательно, что у Короленко вообще нет произведений комически-водевильного характера, ему принципиально чуждо это направление.

Щеглов, будучи более «женственным» писателем, чем Короленко, мог бы написать водевиль, отвечающий необходимым жанровым требованиям. То, что Чехов писал произведения, в жанровом отношении родственные водевилям Щеглова, позволяет и на него распространить категорию «женственности». Однако сходство Чехова и с «мужественным» Короленко тоже очевидно (вспомним «Остров Сахалин»). Всё это позволяет утверждать, что автор «Трагика поневоле» более универсальный писатель, чем оба его современника.

Ещё одна не вполне привычная характеристика водевиля связывается Чеховым с таким внеположным науке о литературе явлением, как время года. Можно говорить о чеховской специфической литературной типологии, согласно которой жанры делятся на летние и зимние. Водевиль — «летний жанр», в отличие от повестей, а тем более романов, которые следует признать «зимними»: «Водевили можно печатать летом, а зимою неудобно. Летом я каждый месяц буду давать по водевилю, а зимою надо отказаться от этого удовольствия» (П. III, 56). И ещё: «Водевили можно печатать только летом, а не зимой» (П. III, 104). Осенью 1883 года Чехов уведомляет Лейкина, что начинает работать «по-зимнему» (П. I, 85). Фактически это означало возобновление работы, связанной с публицистическим дискурсом («Осколки московской жизни»). Следовательно, фельетон Чехов тоже относил к «зимним» жанрам. Почему водевиль — «летний» жанр? Думается, это связано с такими его содержательными характеристиками, как лёгкость, свобода, игровое начало. Лето больше, чем зима, располагает к любовным увлечениям, отдыху на лоне природы, временному забвению бытовых дел и забот.

Будучи «женственным» «летним» жанром, водевиль предполагает элемент эротики²⁶, тогда как в произведении Щеглова Чехов отмечает «запах» проституции, серьёзного социального явления, явно противоречащего этому жанру. (Недаром в «Припадке», где отражена проблема проституции, Чехов дал не летний, а зимний городской пейзаж). Эротический элемент может служить оселком, на котором проверялось литературное мастерство авторов водевилей. Им нужно было найти баланс между целомудренным приличием и эротизмом. В. В. Билибин, автор множества водевилей, как и Щеглов, тоже не мог нащупать верный тон в изображении интимных отношений между мужчиной и женщиной. 12 апреля 1889 года Чехов писал Ивану Леонтьевичу о Викторе Викторовиче: «Он хороший фельетонист, его слабость — французисто-водевильный, иногда б<лядоватый> тон»²⁷ (П. III, 191–192). Фельетон и водевиль, по Чехову, требуют разных тональностей и разных авторских позиций. «Уличать и казнить» героев, как это делает в своём водевиле Щеглов, неуместно. Это прерогатива фельетониста. В водевиле же нужно совсем другое — там должен быть лёгкий смех «по-французски».

Эротический элемент в рассказе Чехова, послужившего основой для его водевиля, сводится к одной детали и передаётся достаточно внятным намёком. Измучившийся на службе и при выполнении поручений супруги Иван Иванович мечтает лишь о спокойном отдыхе на даче: «Всё так хорошо: и тепло, и ребята за стеной не визжат, и *супруги нет около, и совесть чиста* — лучше и не надо» (VI, 234). В водевильном варианте добавлено ещё одно слово: «Всё так хорошо, *поэтично...*» (XII, 103). Чехов понимал, что в водевиле уместно то, что Н. А. Лейкин удачно определял с помощью выражения «скоромные блёстки» (II, 518). В переводе на современный научный дискурс их можно назвать импликатурами эротического характера.

Одно из средств создания легкого эротизма связано с явлением эвфемизации. Это важный содержательный и стилиевой аспект

²⁶ А. Измайлов со ссылкой на младшего брата Чехова характеризует ранний несохранившийся водевиль писателя «Бритый секретарь с пистолетом» как «несколько нескромный» и намекает на то, в чём проявлялась его «нескромность»: «В этом водевиле выведена была редакция журнала с двуспальной кроватью». См.: Измайлов А. Литературный Олимп. М., 1911. С. 117.

²⁷ Восстановленное слово приводится по: Чудаков А. П. Неприличные слова и облик классика // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 54.

всех водевилей Чехова. Почему приведённый фрагмент при чтении рассказа вызывает улыбку читателя? Потому что позволяет легко восстановить скрытое за эвфемизмом идиоматическое выражение — «супружеский долг». Бедному чиновнику, измученному городской суетной жизнью, явно не до него. Здесь нет места тому тону, какой Чехов отмечал у Билибина. Зато есть «скромная блёстка» и внутренняя ирония, рассчитанная на способность читателя к ассоциативной выводимости.

В чеховском «Трагике поневоле» Леонтьев увидел подражание себе, и Чехов косвенно признал «привилегию на изобретение» литературного типа коллегой (П. III, 267). В чём кроется сходство произведений Щеглова и Чехова? Помимо общего типажа «дачного мужа», это вдобавок их генезис: оба водевиля являются переделками прозаических текстов. Трансформация предшествующих произведений в водевили была общепринятой литературной практикой. В основу «шутки» Чехова положен рассказ «Один из многих» (1887).

Водевиль и рассказ обладают разными принципами художественного миромоделирования. «Один из многих» полнее передаёт обстановку, потому что повествователь имеет возможность извне и изнутри характеризовать героев и окружающую их действительность. Видение автора водевиля шире того, что непосредственно представлено в его же собственной драматической переделке. Происходит это за счёт диалогического взаимодействия двух текстов. Самое важное различие жанров заключается в том, что рассказ рассчитан на немой регистр восприятия, тогда как водевиль — на звучащее слово, произносимое вслух на сцене.

«Трагик поневоле» написан «в первых числах мая 1889 г.» (XII, 369). Об окончании работы над водевилем Чехов сообщает не только Суворину, но и Щеглову: «На днях я вспомнил, что зимою мною было дано обещание Варламову переделать один из моих рассказов в пьесу. Вспомнил, сел и переделал-таки плохо. Из рассказа *на старую, заезженную тему* получилась старая и плоская шутка» (П. III, 206). В отличие от Чехова, Щеглов считал себя первопроходцем в теме. Узнав заглавие пьесы коллеги, Щеглов увидел в нём зеркальное отражение названия своего произведения: «У вас есть “Трагик поневоле” (для Варл<амова>), а у меня пьеса (для Арди) “Комик по натуре”. Это даже умирительно!..» (XII, 370). Подозрительность «милого Жана» усилится, когда он непосредственно познакомится с водевилем Чехова.

Щеглов вместе с Билибиным были зрителями на первом представлении чеховской «шутки» на сцене петербургского Немецкого клуба 1 октября 1889 года (ХП, 371). Коллеги-водевилисты по-разному восприняли спектакль. Билибин, если судить только по его письму, — нейтрально. В своём отзыве он уклонился от оценки произведения Чехова, сделав акцент на игре актёра: «В воскресенье был со Щегловым в Немецком клубе и смотрел Вашу шутку “Трагик поневоле”. Играл Бабилов и сыграл прекрасно: выучил и разучил роль» (ХП, 371).

Иная реакция была у Щеглова. Она более откровенна, так как зафиксирована в его дневнике: «“Трагик поневоле” — подражание *моему* (выделено Щегловым — А. К.) “Дачному мужу”. Не по-товарищески, Антуан!!»²⁸. Начнем анализ отзыва Щеглова с последнего слова. *Жан* и *Антуан* — французские эквиваленты соответствующих русских имен. Они были в ходу у писателей в их переписке. За французскими именами-субститутами скрывается важный смысл: Чехов и Щеглов выступают как бы в полумасках, которые обуславливают элементы их отчасти игрового поведения. У Чехова игра была выражена сильнее, чем у Щеглова. В обоих случаях за этим стоит видение друг друга в свете французской литературы. Есть в дневниковой записи Щеглова ещё один нюанс: *Антуан* для него — это не более талантливый коллега, но равный товарищ по перу, который нарушил негласные дружеские конвенции.

Нуждается в комментарии и слово *подражание* из отзыва Щеглова. Тематическое сходство двух произведений позволяет Щеглову вынести суровый вердикт Чехову. Для автора «Дачного мужа» подражание — лишённое легитимности произведение, недопустимое в условиях дружеских отношений.

Спустя годы, когда острота первой реакции спадёт, жанр чеховского произведения будет определён Щегловым иначе. При очередном переиздании своего детища в составе книги Щеглов пишет в предисловии к ней: «Горжусь я также и тем, что это скромное, но поучительное открытие (тип дачного мужа — А. К.) породило завидное количество подражаний, начиная с известной пародии-шутки Антона Чехова “Трагик поневоле” и кончая комедией-шуткой “Дачный муж”, принадлежащей моему собрату по перу... драматургу — Щеглову»²⁹.

²⁸ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Чехов. Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 481.

²⁹ *Щеглов, Иван*. Дачный муж, его происхождения, наблюдения и разочарования. СПб., 1896. С. 6.

Здесь нет места, как в дневнике, интимному именованию коллеги Антуаном, а ревность уступила место гордыне. По зрелом размышлении Щеглов увидел в чеховском «Трагике поневоле» пародийное начало. Косвенно это является опять-таки высокой самооценкой его «Дачного мужа»: ведь пародировать можно заметные в каком-либо отношении вещи. В противном случае пародийность рискует остаться неузнанной.

Современная теория литературы позволяет оценить литературные факты прошлого иначе: «комедия-шутка» Щеглова, наряду с рассказом Чехова «Один из многих», — это элементы диалогизирующего фона по отношению к «Трагику поневоле». Для Чехова, повторим его слова из письма Суворину, дачная жизнь и её страдалцы — тема «старая» и «заезженная»³⁰. И Щеглов в ней отнюдь не первый и не последний автор, а лишь «один из многих», эксплуатирующих её. Название соответствующего рассказа Чехова символично в нескольких отношениях, в том числе и как отсылка в сторону Щеглова. В зеркале одноактной шутки Чехова отражался не столько непосредственно водевиль Щеглова, сколько сходные произведения на тему дачной жизни. Это позволяет утверждать, что «Трагик поневоле» обладает суммирующим характером. Водевиль Чехова можно рассматривать как некий инвариант «дачного текста». В пьесе собраны повседневные реалии, трафареты, каноны, трюизмы, так или иначе свойственные отражению дачной жизни в тематически близких произведениях.

Для адекватной оценки «Трагика поневоле» имеет смысл определить его жанровую разновидность. Вследствие своей суммарной инвариантности, водевиль Чехова не подражание и не пародия, а *пародийная стилизация*. Между этими жанрами есть различие. «Стилизация близка к пародии, — писал Ю. Н. Тынянов. — И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия <...>, пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов:

³⁰ Отмечалось это и старой критикой, выражавшей свои симпатии Щеглову: «Тема известного очерка “Дачный муж” не нова. <...> И тема и лица не новы. Но читателю доставляет особое удовольствие искусство выполнения, филигранная работа, не оставляющая не замеченной ни одной черты предмета и выдвигающая их все в тонких выпуклостях». См.: З. (Горленко В. П.) Заметки о писателях. Иван Щеглов // Русское богатство. 1895 № 1. С. 392.

стилизующего и сквозящего в нём стилизуемого. Но всё же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчёркнутая, становится пародией»³¹. Тынянов не использует термина «пародийная стилизация», симбиотического по отношению к пародии и стилизации. В зависимости от характера взаимоотношений двух планов можно говорить о прямой стилизации и пародийной. «Стилизация, комически мотивированная», всё-таки не перестаёт быть стилизацией, но обретает при этом добавочный пародийный характер.

Ещё одно важное замечание, связанное с различием прямой и пародийной стилизации, находим в той же работе Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)». Характеризуя отношение Достоевского к Гоголю, он пишет о ранних произведениях Достоевского: «Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им. И если вспомнить, как охотно подчёркивает Достоевский Гоголя <...>, как слишком явно идёт от него, не скрываясь, станет ясно, что следует говорить скорее о стилизации, нежели о “подражании”, “влиянии” и т.д.»³². «Игра стилем» — примета именно пародийной стилизации. В «Трагике поневоле» Чехов не подражает Щеглову и не пародирует его, а играет со стилем современников-водевилистов, один из образцов которого воплощён в щегловском «Дачном муже». Игра стилем приводит к объективации художественного мира чеховской одноактной шутки, к использованию преломленного слова, адекватного пародийной стилизации.

Остановимся на понятии «дачный текст»³³. В основе его лежит топос, обладающий культурно-историческим содержанием. После термина «петербургский текст», который обосновал и ввёл в употребление В. Н. Топоров, появились аналоги: «усадебный текст», «кавказский текст», «городской текст» и его частные производные — «пермский», «саратовский», «лондонский». *Дачный текст — это культурно-семиотический конструкт, порождающий художественные смыслы, которые связаны с дачной*

³¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 201.

³² Там же. С. 200.

³³ См., например: Старыгина Н. Н. «Дачный текст» в повести «Первая любовь» И. С. Тургенева // Вестник Марийского государственного университета. 2015. № 4 (19). С. 107–111. Цуркан В. В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 4 (50). С. 263–267.

действительностью и воплощены в определённых образах, мотивах, сюжетах, коллизиях. Дача — типично российская реалья, недаром обозначающее её слово, как правило, не переводится на другие языки³⁴. Летний переезд горожанина на дачу и превращение его в дачника много раз становились предметом изображения в самых различных жанровых вариантах. Не отпускала эта тема и Чехова, обращавшегося к ней не только в ранних произведениях, но и в поздний период творчества («Новая дача», «Вишнёвый сад»).

Таким образом, художественная мысль Чехова в «Трагике поневоле» движется в кругу тем и мотивов, свойственных, с одной стороны, дачному тексту, а с другой — жанровому канону водевиля, данному с определённым сдвигом, обусловленным пародийной стилизацией.

С. Д. Балухатый, характеризуя 1880-е годы, писал: «“Переделочная” драматургия — массовое явление этих лет. <...> Сюжеты и материалы заимствовались не только из материалов отечественных, но и иноязычных (преимущественно — французских), и в этом случае на долю автора — “закройщика пьесы” — падала добавочная работа: приспособить взятый материал к русским сходным условиям, подделать его под русские нравы»³⁵. Чехов тоже не чурался «переделочной» драматургии. За основу переделки он брал свои собственные произведения, относящиеся к жанру рассказа-сценки. Вполне вероятно, что в переделки (эпизода, героя, сюжетного положения) попадали и отсылки к каким-то виденным им на сцене чужим водевилям, в том числе французским.

Рассказ «Один из многих», послуживший субстратом для водевиля, был опубликован в «Петербургской газете», в разделе «Летучие заметки», 15 июня 1887 года. Затем рассказ вошёл в сборник «Невинные речи» (1887).

О характере связи между рассказом и водевилем есть важное замечание Чехова. Зимой 1901 года он получил просьбу одного из своих почитателей «не отказать включить в число рассказов, имеющих быть напечатанными Марксом в 10 томе», «Одно-

³⁴ Lovell St. *Summerfolk: A History of the Dacha, 1710–2000*. Cornell University Press, 2003. 275 p.

³⁵ Балухатый С. Д. Чехов драматург. Л., 1936. С. 24. Выражение «закройщик пьесы», вероятно, является творческой трансформацией образа из рассказа Чехова «Ряженные». Об одном из героев сказано, что «под оболочкой драматурга скрывается — *закройщик модной мастерской*» (IV, 277).

го из многих» (VI, 671). Чехов объяснил отказ от публикации его в собрании сочинений следующим образом: «Рассказ мой “Один из многих” есть не что иное, как сокращённый водевиль “Трагик поневоле”. Водевиль этот был напечатан в “Пьесах” изд. Суворина, а теперь его можно найти в VII томе изд. Маркса» (П. X, 128). Из письма можно сделать ошибочный вывод, что водевиль был первичным текстом, а рассказ, выросший путём его сокращения, — вторичным. На самом деле рассказ появился на два года раньше пьесы. Слова из письма Чехова характеризуют не временные, а смысловые отношения между его рассказом и «шуткой в одном действии».

Рассказ «Один из многих» можно рассматривать как *сценарную основу* будущего водевиля. Главный герой рассказа первоначально характеризуется с точки зрения своего социально-ролевого статуса: «За час до отхода поезда дачный отец семейства, держа в руках стеклянный шар для лампы, игрушечный велосипед и детский гробик, входит к своему приятелю и в изнеможении опускается на диван» (VI, 230). В инициальной фразе определены время и место события, а также действующие герои. Реплика повествователя носит явно ремарочный характер. В качестве обстановочной ремарки-пролога она будет повторена в водевиле.

Аксессуары в руках дачного отца семейства подобраны по принципу их несовместимости. В цирковом искусстве одним из традиционных номеров является жонглирование разнородными предметами. Имплиcitный образ цирка — важный компонент художественного мира рассказа. В пьесе «детского гробика» (то есть знака трагедии) уже не будет. Принципиально важное сокращение связано с последовательным различием Чеховым природы прозы и драматургии. Один и тот же предмет по-разному воспринимается, обретая разное звучание и смысл, в тексте, рассчитанном на воображение читателя и воочию видимый на сцене. В рассказе вещь только обозначается, а на сцене материализуется. Игре со смертью в прозе легче придать смеховые обертоны («Смерть чиновника» и др.), чем на театральных подмостках. Хотя и там специфическая игра с нею продолжится. Во всех крупных пьесах Чехова смерть или суицидальные намерения героя передаются с привкусом профанности, которая связана с авторским сознанием.

Первое, что произносит явившийся перед читателем дачный отец семейства, — это просьба к приятелю одолжить ему орудие

убийства: «Голубчик, милый мой... — бормочет он, задыхаясь и бессмысленно поводя глазами. — У меня к тебе просьба. Христом богом молю... одолжи до завтрашнего дня револьвера. Будь другом» (VI, 230). Действие начинается с места в карьер, без предисловий и объяснений. Как и «детский гробик», револьвер изначально воспринимается неоднозначно: как настоящий и как бутафорский, вроде тех, что используют клоуны в цирке³⁶, недаром герой просит его на время — «до завтрашнего дня». В отличие от гробика, револьвер не появляется в рассказе в качестве реалии, о нём лишь говорят. Для автора он выступает как стародавший беллетристический шаблон решения жизненных проблем. Уместно вспомнить в связи с этим не дошедший до нас юношеский водевиль Чехова «Бритый секретарь с пистолетом». Есть пистолеты и в «Медведе». Амбивалентный «водевильный пистолет» будет использован в «Дяде Ване». Встречается он и в письмах писателя: «Я ещё не женат. С невестой разошёлся окончательно. То есть она со мной разошлась. Но я револьвера ещё не купил и дневника не пишу» (П. I, 205).

Смеховая реакция в «Одном из многих» обеспечивается едва намеченным противоречием: с одной стороны, герой явно намеревается застрелиться, а с другой — обещает вернуть оружие самоубийства на следующий день. Иван Иванович заезжен жизнью. Источник его «трагизма» в том, что он занимает пограничное место между городом и дачей. Принадлежит двум мирам, он разрывается между ними, нигде не находя покоя. Приведём лишь одну параллель, позволяющую актуализировать иронический тон. Оказавшаяся в ситуации утраты родной среды собака Каштанка испытывает чувства, родственные тем, что характерны для Ивана Ивановича: «Если бы она была человеком, то наверное подумала бы: “Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться!”» (VI, 432). В свою очередь дачный отец семейства говорит: «Замучился, как собака» (VI, 230; XII, 99).

³⁶ Цирковые буффонные коннотации в перделанном из рассказа водевиле во многом определял актёр, для которого он писался. К. А. Варламов в посвящённом ему очерке характеризуется так: «По самому свойству своего дарования, Варламов всего более был склонен к изображению людей и характеров простых и несложных. <...> Варламов был бытовой актёр постольку, поскольку “бытовое” противоположно нервическим характерам героев современных модных пьес. И он постольку был буфф, поскольку буфф есть синоним красочности, ярких тонов, а не полутеней, которые еле мерцают в современных характерах». См.: Кугель А. Р. (Номо новус). Театральные портреты. Петроград, 1923. С. 121–122.

Реальный, как в «Каштанке», или ассоциативно возникающий образ цирка в чеховских рассказах и водевилях порождён не только отдельными деталями, но и самим характером действия. В работе И Су Не высказана перспективная мысль по поводу известного тезиса Чехова о том, что «надо в одноактных вещах писать вздор — в этом их сила» (П. III, 130): «“Вздор” по отношению к водевилю — вторичная условность, т. е. известное отступление от внешнего правдоподобия, нарочитое искажение»³⁷. Вторичная условность в водевиле приводит к другому эффекту — к кукольности, марионеточности его персонажей. Это качество проявляется, прежде всего, в процессе чтения, тогда как на драматической сцене реализовать кукольность героев гораздо труднее. Наглядным воплощением сценической вторичной условности являются цирковые клоуны, которые специально предназначены для «вздора». Ярко выраженная вторичная условность водевилей Чехова обуславливает их родство с пьесами театра абсурда³⁸. Показательно, что современная Чехову критика отмечала в его одноактных пьесах не условность, а как раз наоборот, «грубую житейскую правду», способность автора «живореально передать ту или другую повседневную мелочь»³⁹. В. Н. Невердинова справедливо замечает по этому поводу: «“Бытовизм” и “правдоподобие”, приписываемые Чехову, не позволили понять место и функцию гротеска и буффонады в его ранних пьесах. Тем самым проблематика чеховской драматургии оказывалась понятой во многом упрощённо»⁴⁰.

Вторичная условность водевиля влияла на поведение актёра на сцене, который должен был то сливаться со своей ролью, то как бы выходить из неё. Е. М. Левашов справедливо отмечает: «Тип водевильного героя по драматургической функции двойствен: исполняющий его роль актёр непрерывно балансирует между театром переживания и театром представления, он то полностью сливается со своим образом, то отделяется от него, подшучивая над ним или сострадая ему вместе со зрите-

³⁷ И Су Не Чеховский водевиль: проблема жанра // Чеховский сборник. М., 1999. С. 11.

³⁸ Су Не Лиеде Чеховский водевиль и «театр абсурда» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. М., 1997. С. 89–99.

³⁹ Свой (Левинский В. Д.). Театрально-музыкальные заметки неприсяжных рецензентов // Будильник. 1888. № 43. С. 6–7.

⁴⁰ Невердинова В. Н. Одноактные комедии А. П. Чехова (На материале критики 80-х — начала 90-х гг.) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 119.

лями и слушателями»⁴¹. Динамический характер роли отчасти компенсировал фабульную статику некоторых чеховских водевилей, где центральное место занимает монолог героя.

В основе рассказа «Один из многих» лежит большой монолог, разбитый на части лишь краткими комментаторскими реплика-ми повествователя: «Отец семейства вскакивает и тотчас же опять садится»; «отец семейства вытаскивает из жилетного кармана скомканную записочку и с остервенением читает»; «отец семейства вскакивает и потрясает кулаками»; «отец семейства делает плачущее лицо и поёт» (VI, 232–234). Point рассказа заключается в том, что приятель Ивана Ивановича, выслушав его монолог, подключается к числу поручителей и просит «отца семейства» передать поклон некоей Ольге Павловне и доставить ей «ручную швейную машинку» (VI, 235). Заканчивается рассказ-сценка трагифарсовыми возгласами Ивана Ивановича: «Нате, ешьте человека! Добивайте его! Терзайте! Давайте машину! Садитесь сами верхом! Воды! Дайте воды! Для чего я живу? Зачем?» (VI, 235).

Монолог будет составлять содержательное ядро и в переделанном из рассказа водевиле. Диалоги Ивана Ивановича Толкачева с Алексеем Алексеевичем Мурашкиным выполняют в нём преимущественно служебные функции, необходимые для завязки и развязки. По сравнению с водевилями, в крупных пьесах Чехова монологи существенно редуцируются и теряют функцию смыслового центра. Те монологи, что встречаются в крупных пьесах Чехова, помимо серьёзного смысла, имеют обычно ещё добавочные имплицитные иронические обертоны, выражающие позицию не героя, а вненаходимого автора.

Понижение функции монолога связано, прежде всего, с различием статуса и природы героев в крупных пьесах и в одноактных водевилях Чехова.

Герой в водевиле являет собой матричный образ. Матрица предстаёт как модель, образец, шаблон для «закройщиков пьес» в поточном производстве водевилей. Формой проявления матричности является то, что материал «кроился» с расчётом на набор имеющихся театральных амплуа, то есть с использованием готовых смысловых «лекал». Истоки матричности героев восходят к французскому театру, что закреплено в их номинации (субретка, инженер и др.). Матричная основа водевильного героя

⁴¹ Левашов Е. М. А. А. Алябьев // История русской музыки: в 10 т. Т. 5. М., 1988. С. 72–73.

позволяла существенно экономить художественные и речевые средства для его характеристики. Своё внимание автор мог сосредоточить на индивидуализации персонажа. Общее, родовое, свойственное тому или иному амплуа, подразумевалось известным, изначально заданным и не нуждающимся в обосновании. Если прибегнуть к аналогии из области лингвистики, то можно сказать, что водевилист имел дело с подобием тематической структуры, только на уровне жанра и характера героя. Автору было предзадано «известное» — «тема» (амплуа), на основе чего создавалась «новое» — «рема» (образ героя). Почти все водевили Чехова писались не просто в расчёте на индивидуальность того или иного конкретного актёра, но также и с учётом его сложившегося амплуа⁴².

Чехов, блестяще владевший средствами синонимического варьирования, в рассказе «Один из многих» постоянно повторяет выражение «отец семейства», акцентируя матричный характер своего героя. В водевиле матричность, устойчивость типов театральных ролей, позволяет автору оперировать уже сложившимся, каноническим, в известной степени клишированным образом. Показательно, что в тех рассказах Чехова, где персонажами являются актёры, практически всегда указывается их амплуа: «благородный отец и простак» («Актёрская гибель»), инженеру («Комик», «Месть»), *jeune premier* («Бумажник»). В заглавии «Трагик поневоле» соединено матричное, связанное с амплуа (трагик), и окказиональное — (поневоле). Сочетание двух разнородных компонентов — «трагик поневоле» — даёт в результате комика. Альтернативный инверсивный вариант — «комик поневоле» — приводит в итоге к трагику. Это реализовано Чеховым в его водевиле «Лебединая песня (Калхас)», имеющем жанровое определение «Драматический этюд в одном действии» (XI, 405).

Пьеса «Дачный муж» Щеглова, как и водевиль Чехова, является переделкой предшествующего прозаического текста. Иван Леонтьевич неоднократно переиздавал своё произведение⁴³.

⁴² В реальных журнальных объявлениях, которые давали «актёры, ищущие ангажемента», обязательно указывалось их амплуа: «Н. Д. Ланко, простак. Служил последнее время в Харькове, Могилёве и Ростове-на-Дону. Постоянный адрес: г. Ростов-на-Дону, Большая Садовая, д. Риделя, № 9». «Надежда Александровна Зотикова — героиня и *grande coquette*. Эту зиму служу в Петербурге, лето тоже служу здесь; на следующую зиму свободна. Адрес: С.-Петербург, библиотека Волкова-Семёнова». См.: Театр и искусство. 1897. № 3. С. 60.

⁴³ *Щеглов Иван*. Дачный муж: (Петербургский анекдот). Комедия в 3 д.. М., 1888. 92 с. *Щеглов Иван*. Дачный муж: монолог в 1 д. М., 1888. 14 с. *Щеглов Иван*.

Основных вариантов «Дачного мужа» три: прозаический, в форме серии тематически связанных между собою повествовательных фрагментов; переделанная из них «комедия-шутка» в трёх действиях и, наконец, одноактный монолог в одном действии.

Самым полным является содержание прозаического текста. Он написан от первого лица. Начинается повесть с определения, кто такой «дачный муж». Герой-рассказчик пытается дать его с помощью описания череды мучений дачного мужа. Он страдает от бесконечных поручений супруги: «Ах, Jean, чуть не забыла! — обращается она ко мне, наивно весело вскидывая свои подведённые глазки, — ведь сегодня готово моё платье у m-lle Тюрлюрюлю... Помнишь, ты обещал привезти? — Это Тюрлюрюлю что на Морской? — спрашиваю я упавшим голосом, угнетённый предчувствием предстоящих поручений»⁴⁴. Кроме того, даются задания купить «прошивки» в Гостином дворе, перчатки, присмотреть новую кормилицу... Не забывает «дачный муж» причислить к своим проблемам и «злокачественного кузена» по фамилии Болонкин, к которому он ревнует супругу. Постоянный переезд героя-рассказчика на службу в Петербург, а оттуда на дачу в Павловск выматывает его, поэтому и мечта у него одна — «основательно выспаться». Всё это весьма похоже на то, что испытывает и герой Чехова. Но здесь не столько повтор одним писателем другого, сколько отражение общих родовых черт всех дачных мужей.

Вторая глава повести Щеглова называется «Маленький Вавилон». В ней материализуется известная идиома «вавилонское столпотворение». Это описание дачных нравов в виде миниатюрных сценок в хронологической последовательности от утра до вечера. Утром — дети, вечером «от 5 до 6 часов происходит кормление “дачных мужей”»; от 7 с половиной до 8 с половиной — «турнюрные караваны направляются на вечернюю музыку»⁴⁵ и т. д.

Третья глава — «Путешествие на Луну». Она посвящена дачным развлечениям, в частности спектаклю, который посещает

Дачный муж: его похождения, наблюдения, разочарования. В горах Кавказа. Картинки минеральных нравов. СПб., 1888. 285 с. *Щеглов Иван*. Дачный муж: 3-й акт комедии-шутки. М., 1889. 22 с. *Щеглов Иван*. Дачный муж: комедия-шутка в 3 д. // Театральная библиотека. М., 1892. № 14. С. 34–59. *Щеглов Иван*. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб., 1896. 174 с.

⁴⁴ *Щеглов Иван*. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб., 1896. С. 14.

⁴⁵ *Щеглов Иван*. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб., 1896. С. 37, 39.

дачный муж с женой. «После ухода солистов с кастрюлями из-за кулис вылезла декольтированная косолапая немка с выгнутой шеей и косыми глазами и начала производить какие-то хриплые рулады, означавшие по программе “Урок кокеткам”. Мотив поучительных куплетов вращался около того, как одна девица, проезжая из Ревеля в Петербург, потеряла в вагоне дорожный ридикюль и ещё что-то, что для девицы дороже ридикюля»⁴⁶. Это место как раз и могло дать основание Чехову говорить о «запахе проституции» в произведении Щеглова.

Вслед за «косолапой немкой» на французском языке «сквернословила несовершеннолетняя каскадёрка», она поёт «какую-то головокружительную шансонетку, объясняя суть последней тем, которые не понимают языка, соответствующими телодвижениями»⁴⁷. Черода увеселений заканчивается балетом «Брама». Реакция супруги на недовольство измучившегося мужа ожидаема: «Ах, Jean, как ты непростительно отстал... просто стыдно с тобой сидеть!»⁴⁸. Но и это ещё не всё. Под конец дачному мужу приходится посмотреть учёного слона.

Заканчивается повесть тем, что герой-рассказчик просыпается на Михайловской площади в Петербурге. Это не что иное, как неуклюжая попытка автора «снять» противоречия и как-то завершить повторяющуюся череду мелких событий. Последняя фраза произведения обращена к читателям: «С добрым утром, господа дачные мужья!»⁴⁹.

Произведение Щеглова двухчастно. Вторая часть имеет подзаголовок «Дачный муж на водах». Написана она в той же форме дневника и ничего существенно нового не прибавляет к характеристикам героев. Недостаток повести заключается не только в банальности её содержания, но и в пространности, что, как правило, губительно для юмористики.

По прошествии десяти лет после первой публикации «Дачного мужа», при его юбилейном переиздании в 1896 году, автор уже вполне осознаёт, что его произведение во многом устарело: «Но, увы, есть одно обстоятельство, смущающее юбилейное состояние моего духа: признаюсь, меня смущают быстрые успехи цивилизации за истекшие десять лет, настолько изменившие

⁴⁶ *Щеглов Иван*. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб., 1896. С. 49.

⁴⁷ Там же. С. 50, 56.

⁴⁸ Там же. С. 61.

⁴⁹ Там же. С. 68.

самую обстановку “Дачного мужа”, что читателю конца века иные подробности книги могут показаться, пожалуй, анахронизмом (так — А. К.)»⁵⁰. Позже, отмечая годовщину смерти Щеглова, Н. В. Дризен в своём очерке признает «Дачного мужа» самым популярным его произведением: «Он был автором “дачного мужа”, многострадального, легендарного дачного мужа, имя которого на устах в каждой обывательской семье с первыми лучами вешнего солнца до последних дождливых сентябрьских дней... А это ли не памятник усопшему юмористу?»⁵¹. Произведение Щеглова сохранило ценность, пожалуй, только в одном отношении: оно позволяет лучше осознать массовый литературно-театральный контекст, который окружал чеховский водевиль.

Одноактные пьесы составляли значительную часть театрального репертуара. Многие из них ставились всего лишь по несколько раз, затем сходили со сцены и забывались. Вот некоторые их названия из репертуара театра Ф. А. Корша: «Марго», «Душка Анатолий», «Мюзотта», «Развод Жульетты», «Лилия», «Золотая Ева» и множество других⁵². Трудно сказать, какие из них Чехов видел и какие запечатлелись в его памяти. Строгой верификации поддаются лишь те, что зафиксированы в эпистолярной писателя или в мемуарах современников.

В очерке, посвящённом десятилетнему юбилею театра Ф. А. Корша, можно найти интересные сведения о характере театральной жизни в Москве. Описывая сезон 1887—1888 годов, антрепренёр приводит следующую статистику: «Капитальных пьес было поставлено 60, в том числе новых, нигде не играных — 19, водевилей и одноактных — 54»⁵³. Далее называются самые исполняемые пьесы, в их число попала и четырёхактная комедия Щеглова «В горах Кавказа», которая прошла в сезоне 11 раз⁵⁴. А. Я. Глама-Мещерская писала о ней: «Щегловская пьеса оказалась своего рода дойной коровой для Корша. Он давал её в будни и в праздники, ставил в утренники, а пьеса продолжала

⁵⁰ *Щеглов Иван*. Дачный муж, его происхождения, наблюдения и разочарования. СПб., 1896. С. 37, 39. С. 6.

⁵¹ *Дризен Н. В.* Памяти незлобивого поэта // Ежегодник Императорских театров. 1912. № 3. С. 47.

⁵² *Стрельцова Е. И.* Частный театр в России. От истоков до начала XX века. М., 2009. С. 238—239.

⁵³ *Корш Ф. А.* Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. М., 1892. С. 28.

⁵⁴ Там же.

делать сборы, как никакая другая. Она явилась гвоздем сезона и перешла в другой, пользуясь прежними симпатиями у зрителей»⁵⁵. О водевилях, кроме указания общего их количества, Корш сведений не даёт. Несколько строк он посвящает пьесе Чехова: «В этом же сезоне, а именно 19 октября 1878 года (опечатка в тексте оригинала — *А. К.*) было поставлено первое капитальное драматическое произведение *А. П. Чехова* 4-х актная комедия “Иванов”. Первые акты принимались публикой отлично и слушались с неослабевающим вниманием, но развязка пьесы была встречена холодно»⁵⁶. Следующий театральный сезон открылся 15 августа 1888 года. Статистика, которую приводит Корш, почти не отличается от предыдущего года. «Чемпионом» среди постановок оказался «Медведь» Чехова, который прошёл 17 раз⁵⁷. 30 сентября этого же 1888 года состоялась премьера «Дачного мужа», которая провалилась. Чехова со Щегловым сближало то, что оба испытали не только сценический успех своих произведений, но и провалы.

Наметим хронологическую канву, связанную с постановками пьес Щеглова и Чехова, поскольку она важна для понимания художественного диалога, реализованного в тексте «Трагика поневоле».

4 апреля 1888 года Чехов начинает письмо Щеглову с обращения: «Милый Жан и дачный муж», а заканчивает ролевой подписью — «Потёмкин» (П. II, 231–232). Обращение свидетельствует о том, что Чехов уже знал о произведении Щеглова, более того, идентифицировал его с героем писателя. Знакомство состоялось, видимо, благодаря публикации в «Новом времени», потому что только через три месяца, 30 июня того же 1888 года, Щеглов сообщает Чехову, что «написал весёлую трёхактную комедию»⁵⁸, которая была переделкой его газетного прозаического текста. 12 сентября в «Новом времени» напечатан «Медведь» Чехова. Щеглов прочитал водевиль и отметил, что он написан «бегло, ярко и сжато, именно так, как надо писать подобные вещи»⁵⁹. 17 сентября Иван Леонтьевич приехал в Москву в связи

⁵⁵ Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.-Л., 1937. С. 252.

⁵⁶ Корш Ф. А. Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. С. 29.

⁵⁷ Там же. С. 32.

⁵⁸ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1. 1860–1888. М., 2000. С. 422.

⁵⁹ Там же. С. 437.

с постановкой «Дачного мужа» и побывал в «милой Чехии»⁶⁰. 30 сентября Чехов был на премьере пьесы Щеглова в театре Корша⁶¹. 10 октября Щеглов уезжает из Москвы в Петербург. Между 30 сентября и 10 октября писатели ещё несколько раз встречались.

Премьера чеховского «Трагика поневоле» состоялась 1 октября 1889 года, то есть промежуток между премьерами комедии Щеглова в Москве и шутки Чехова в Петербурге составляет ровно один год. Это нужно учитывать для того, чтобы понять характер отношений между произведениями и их авторами.

Вскоре после премьеры «Дачного мужа» Щеглова Чехов пишет письма в Петербург, в которых передаёт впечатления от увиденного им спектакля. Одно, адресованное Суворину, проанализировано в начале этой главы. Другое письмо было послано А. Н. Плещееву. В нём дана более сдержанная оценка провалившейся пьесы: «В Москве гостит Жан Щеглов. Его “Дачный муж” в Москве успеха не имел, но, по всем видимостям, будет иметь его в Петербурге и в провинции. В Москве непонятны ни Павловск, ни дачный муж, ни дачная прислуга, ни департаментская служба. Пьеса очень легка и смешна и в то же время раздражает: к турньюру дачной жены прицеплена мораль. Я такого мнения, что если милый Жан будет продолжать в духе “Дачного мужа”, то его карьера как драматурга не пойдет дальше капитанского чина. Нельзя жевать всё один и тот же тип, один и тот же город, один и тот же турнюр. Ведь кроме турнюр и дачных мужей на Руси есть много ещё кое-чего смешного и интересного. Во-вторых, надо бросить дешёвую мораль. “Горы Кавказа” написаны без претензий на мораль, а потому имели выдающийся успех. Я советую Жану написать большую комедию, этак в актов пять, и во всяком случае не бросать беллетристики» (П. III, 10).

Оценка Чеховым водевиля Щеглова в этом отзыве отличается двойственностью. Наряду с позитивным моментом («пьеса очень легка и смешна»), Чехов не приемлет авторскую позицию в водевиле, которая определяется, в первую очередь, типами героев. «Турнюр дачной жены», о котором пишет Чехов, замещает собой целый комплекс тем, сюжетов, поведения и даже мышления⁶².

⁶⁰ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1. 1860–1888. М., 2000. С. 422. С. 438.

⁶¹ Там же. С. 440.

⁶² Ср. в «Медведе»: «...настоящая женская турнюрная логика» (XI, 301).

Не только «дачный муж» являет собой тип, но и «дачная жена»; оба они матричные персонажи. Супруга, живущая на даче, — легкомысленное существо, чьё сердце «склонно к измене и к перемене», если воспользоваться выражением из известной оперной арии. И героиня, и её «дачный муж» могут быть лишь объектами для иронизирования, но не для «дешёвой морали».

Чехов различал московскую и петербургскую публику по особенностям их восприятия. В своём «Трагике поневоле» писатель учитывал представления преимущественно жителей Петербурга, а не Москвы. Ещё и поэтому премьера его пьесы состоялась в столице. Автор «Дачного мужа», в отличие от Чехова, не думал о различиях пресуппозиций московских и петербургских зрителей, и это тоже стало одной из причин провала его пьесы в театре Корша.

То, о чём Чехов прямо пишет в письмах, затем преломлённо отражается в его художественных произведениях. Две формы полемики — прямая, в письмах, и опосредованная, в художественных произведениях, — у него взаимосвязаны.

Приведём пример, который играет роль аналогии для разбираемого случая. 11 декабря 1888 и 16 января 1889 года — дни премьер драмы А. С. Суворина «Татьяна Репина» в Петербурге и в Москве. По-своему она тоже входит в широкий литературно-театральный контекст, в котором бытовали водевили Щеглова и Чехова. 5 марта 1889 года Чехов послал Суворину свой вариант «Татьяны Репиной», охарактеризовав свою мини-пьесу как подарок, «очень дешёвый и бесполезный» (П. III, 168). Одноактную «Татьяну Репину» можно расценить как ответную реплику в художественном диалоге Чехова с Сувориным. В случае с Щегловым, на наш взгляд, имеет место сходный вариант «подарка», который оказался тоже бесполезным для автора «Дачного мужа». Таким неанонсированным «подарком» Ивану Леонтьевичу можно признать «Трагика поневоле», который появился ровно к годовщине постановки водевиля коллеги в театре Корша. Суть отношения Чехова к Щеглову как автору «Дачного мужа» передаётся не только с помощью метафорического «подарка», но и столь же образной литературной дуэли, когда в качестве пистолетов у «дуэлянтов» выступают их художественные тексты⁶³. «Трагик поневоле» — это литера-

⁶³ Опыт литературной дуэли реализован Чеховым в повести «Дуэль». См.: Кубасов А. В. А. П. Чехов и И. И. Ясинский в ситуации «литературной дуэли» //

турный «выстрел» Чехова, неадекватно воспринятый «милым капитаном». В чеховской одноактной шутке Щеглову был показан пример того, как надо смеяться «по-французски».

В «беспольном подарке» Суворину в качестве литературного субстрата для своей «Татьяны Репиной» Чехов использовал пьесу французской писательницы, графини Габриэль де Мартель де Жанвиль, писавшей под псевдонимом Жип (Gip)⁶⁴. Вряд ли Чехов ставил задачу пародировать пьесу Суворина или давать свой вариант её завершения. Произведение коллеги было законченное, целостное, с шумным успехом шедшее на сцене. Скорее всего, цель заключалась в другом: через краткий образец представить *образ языка современной драмы*, в которой, как и в прозе, можно использовать двуинтонационное слово, преломленное через чужесловесную среду. Чехов внимательно изучал художественную манеру Суворина и оставил о ней ряд отзывов, в том числе и такой: «Я прочёл снова Вашу пьесу. В ней много хорошего и оригинального, чего раньше не было в драм<атической> литературе, и много нехорошего (напр<имер>, язык)» (П. III, 98). То, что в современном литературоведении называется двуинтонационным словом, преломлённым через чужесловесную среду⁶⁵, у Чехова обозначается близким по значению словом *литературность*. Произведения писателя литературны в том смысле, что они строятся на потаённом (а порой и явном) диалоге с чужими текстами.

Одним из возможных аргументов, объясняющих, почему Чехов взялся за переделку именно «Одного из многих», является то, что во время работы над рассказом Чехов, видимо, уже знал о «Дачном муже» Щеглова. В 1888 году творческое общение писателей активизируется: они неоднократно встречаются, известно более двадцати писем Чехова Щеглову за этот год. В 1889 году Чехов взялся переделывать в водевиль тот рассказ, в котором уже была реализована скрытая полемика с прозаическим вариантом «Дачного мужа». При переложении рассказа в пьесу были внесены коррективы, обусловленные родовыми различиями произведений. Учитывалась и индивидуальность актёра, который должен был играть «трагика поневоле». Сам

Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту. М. – Екатеринбург, 2025. С. 340–369.

⁶⁴ Смирнова-Чикина Е. С. «Татьяна Репина» Антона Чехова // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 113.

⁶⁵ См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 229–231.

процесс транспонирования одного жанра в другой у Чехова связан не только с литературной традицией своего времени, он приобретает ещё и характер стилизации, выполненной à la Щеглов.

Французский след в рассказе и в пьесе Чехова во многом обусловлен «Дачным мужем». Чехов как бы «редактирует» чужой текст, но только в художественной форме, как бы переписывает его на свой лад. У Щеглова «косолапая немка» и француженка-«каскадёрка» поют какие-то не вполне приличные куплеты. У Чехова и в рассказе, и в пьесе будет глухой отголосок этих героинь, отмеченный экзотизмом — «m-lle Шансо» (VI, 232; XII, 102). Внесценический персонаж «мадмуазель Песенка» (так можно интерпретировать номинацию этой героини) всего лишь легкий штрих с французским «привкусом» к картине дачной жизни.

Повести Щеглова предпослан эпиграф — “Tu l’as voulu, Georges Dandin, Tu l’as voulu” и указан его источник — комедия Мольера «Жорж Дандэн, или Одураченный муж» (1668). С первых строк Щеглов раскрывает свои карты, лишая произведение интриги. Чехов же строит оба свои произведения так, чтобы читатель самостоятельно пришёл к выводу, который передаёт эпиграф («Ты сам этого хотел, Жорж Данден»), и к пониманию того, что трагифарсовый «отец семейства», скорее всего, рогоносец, «одураченный муж»⁶⁶.

Повесть Щеглова изобилует французскими словечками, чаще всего без их перевода. Чехов дает лишь один устойчивый оборот, передавая его кириллицей: «Навязать человеку пуд сахару и акушерку — это прилично, а отказаться — *кель орёр*, последнее слово неприличия!» (VI, 232–233). Таковы у Чехова образцы «смеха по-французски».

Завершает художественный диалог Чехова с Иваном Леонтьевичем рассказ «Душечка» (1898). Создавая образ антрепренёра Кукина, Чехов, по всей вероятности, опирался на прототипические черты трёх реальных лиц: И. Л. Леонтьева-Щеглова, Ф. А. Корша и М. В. Лентовского. Определённый материал, позволяющий отнести Корша и Лентовского к прототипам чеховского героя, можно найти в мемуарах А. Я. Гламы-Мещерской. Приметы описываемых ею реальных лиц поразительно похожи на детали, характеризующие персонаж рассказа: «Говорил Корш тонким фальцетом, переходившим в писклявые ноты в мину-

⁶⁶ Подробнее о типе одураченного мужа см. отдельную главу.

ты нервного подъема, и любил вставлять в свою речь, кстати и нектати, любимое “голуба”»⁶⁷. Похож отдельными чертами на Кукина и М. В. Лентовский, «великая знаменитость тогдашней театральной Москвы»⁶⁸. Михаил Валентинович известен был тем, что «неоднократно грешил драматическими “опытами” в виде множества водевилей, феерий и обзрений...»⁶⁹. В «Осколках московской жизни» Чехов писал про него: «Он и актёр, и антрепренёр, и многих орденов кавалер. Он играет, хлопочет, бегаёт по саду, нюхает подносимые ему фимиамы...» (XVI, 47). Кстати, в московском театре Лентовского был поставлен спектакль «Путешествие на Луну». Чехов оставил отзыв о нём в «Осколках московской жизни» (XVI, 74). В Павловске аналогичную постановку посещает «дачный муж» Щеглова.

Щеглов, как Корш и Лентовский, тоже тяготел к антрепренёрской деятельности. За год до публикации «Душечки», в 1895 году, вышло первое издание его книги «О народном театре». Автор, в частности, сообщает, что принимал участие в работе «почтенной педагогической комиссии», куда был приглашён «для обсуждения вопроса об устройстве народного театра или, как фигурально гласило приглашение: “для разработки вопроса о дешёвом и полезном развлечении для народа”»⁷⁰. Кукин в «Душечке», будучи торгашом по натуре, наружно тоже печётся о «дешёвом и полезном развлечении для народа».

Для образа Кати в «Скучной истории» Чехов, по его словам, «воспользовался отчасти чертами милого Жана» (П. III, 237). Сделаем логическое ударение на слове «отчасти», подчеркнув тем самым, что от прототипа автор берет лишь отдельные черты, необходимые ему для создания образа героя⁷¹. Слова из пись-

⁶⁷ Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. С. 206. Прозвище Корша было известно далеко за пределами его театра. Так, в юмореске «Десять женихов и одна невеста», опубликованной в «Будильнике», роль «невесты» отведена Москве, а роль «женихов» — всем городским театрам, которые предлагают себя «невесте». После представления «Большого» и «Малого» сказано: «Входит “голубчик” Корш». См.: (*Кумыс-паша*) Десять женихов и одна невеста // Будильник. 1886. № 39. С. 462.

⁶⁸ Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. С. 219.

⁶⁹ Там же. С. 224.

⁷⁰ Щеглов, Иван. Народный театр в очерках и картинках. СПб., б. г. С. 2. Намерения Щеглова близки желанию Лентовского: «На протяжении всей своей жизни Лентовский стремился заменить театр для немногих на театр для всех». Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский М., 1978. С. 113.

⁷¹ А. Ф. Кони писал об этом так: «У Чехова обилие сюжетов, почерпнутых из жизни в самых разнообразных её проявлениях, <...> соединялось с тонкой

ма Чехова в определённой мере допустимо экстраполировать и на Кукина. В этом незадачливом антрепренёре тоже *отчасти* угадываются черты «милого Жана». Сходство Кукина с Щегловым видится в «трагическом смехе», который отмечал у коллеги не только Чехов, но и его братья. Михаил Чехов пишет, что в период постановки «В горах Кавказа» и «Иванова» Щеглов стал у них «частенько бывать», и далее продолжает: «Он оказался необыкновенно женственным человеком, любвеобильным, смеявшимся высоким, тоненьким голоском, точно истерическая девица»⁷². Сходную характеристику даёт Александр Чехов. 22 декабря 1887 года он пишет брату из Петербурга: «Щеглов хохочет так же истерично, как и при тебе»⁷³. Антон Павлович характеризует смех Ивана Леонтьевича с помощью оксюморона: «У Вас всё хорошо и мило: и книги, и нервность, и разговор, и даже *трагический смех*, который я теперь дома пародирую, но неудачно» (П. II, 161). Удачное пародирование Чеховым «трагического смеха» Щеглова дано в «Душечке».

Отметим явно водевильную фамилию героя — Кукин. В «Медведе» кажущиеся простыми номинации героев — Смирнов и Попова — обладают скрытым ироническим обертоном: это самые известные в России позапрошлого века «водочные фамилии»⁷⁴. В «Трагике поневоле» один персонаж именуется Иваном Ивановичем Толкачёвым, другой — Алексеем Алексеевичем Мурашкиным. Тавтологичность именослова у Чехова комедийного генезиса, она восходит к Гоголю (ср.: Антон Антонович Сквозник-Дмухановский). Мурашкин заставляет вспомнить его однофамилицу из рассказа «Драма» (1887). Именова-

наблюдательностью, умеющею из подмеченных черт отдельных лиц создавать полные жизни целостные образы...». См.: Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. Л., 1965. С. 334.

⁷² Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1981. С. 122.

⁷³ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 191.

⁷⁴ П. А. Смирнов со своим водочным продуктом был «Поставщиком двора Его Императорского Величества» Александра III (известная «Смирновская № 21»). Другая водочная фирма, основанная в 1863 году, называлась «Вдова М. А. Попова» (водка «поповка»). Так что «вдовство» водевильной героини Чехова имеет дополнительное экстралитературное «водочное» обоснование. Литературная генеалогия чеховского водевиля, по мнению А. Б. Муратова, обращена к комедии Н. Самойлова «Победителей не судят», а та, в свою очередь, — к водевилю П. Бретона «Les jurons de Cadillac». См.: Муратов А. Б. «Медведь», «шутка» А. П. Чехова // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 314. См. также: Головачева А. Г. Антон Чехов, театр и «симпатичные драматургии». М., 2020. С. 182–192.

ние обоих героев мотивируется обиходной идиомой «мурашки по коже». Это травестийная ироническая реакция слушателя на псевдотрагедию героя. У Толкачёва, этого «трагика поневоле», не хватает «толкастики». Фамилия этого героя образована от слова из семейного словаря Чеховых. Ср. из письма Чехова П. А. Сергеевко: «...надо бы больше писать, да толкастики не хватает» (П. III, 171). У водевильного Толкачёва тоже «толкастики не хватает», то есть целенаправленных волевых усилий. Его главное качество — дряблая уступчивость всем. В парадигму комически мотивированных водевильных фамилий следует вписать и Кукина. Фамилию героя можно интерпретировать как производную от выражения «кукиш с маслом» (смысловой коррелят фамилии Кукин — художник Шишмачевский из рассказа «Невеста»). Помимо прочего, в фамилии Кукин усматривается импликация хулиганского жеста автора рассказа в сторону завистливого коллеги⁷⁵. Подобно тому, как фамилии Смирнов и Попова подтекстно связаны с торговлей, так и фамилия Кукин, впервые появившись в «Осколках московской жизни» в 1883 году, сохранила свою связь с миром купли-продажи. Об одном из реальных москвичей фельетонист Чехов писал: «Он богат и славен, но скуп, как купец Кукин» (XVI, 62, 438).

Переключки «Душечки» с «Дачным мужем» проявляются и в некоторых других деталях, которые носят у Чехова ассоциативный характер. Предназначались они для тех, кто обладал необходимым набором фоновых знаний и представлений, необходимых для того, чтобы эти детали обретали дополнительную ироническую, полупародийную окраску. Таковым читателем вполне мог стать Иван Леонтьевич, если бы имел мужество признать своё сходство с Кукиным.

Разберём два примера. Герой «Дачного мужа» посещает с женой увеселительный сад, название которого он якобы не помнит — «Ливадия или Аркадия». В «Душечке» упоминается сад «Тиволи». В проекции на фигуру М. В. Лентовского «Тиволи» побуждает вспомнить московский сад «Эрмитаж», где располагался его театр. В 1881 году Лентовский «снял в Петербурге

⁷⁵ Зависть со стороны «милого Жана» «Потёмкин»-Чехов явно ощущал. Открыто признавался в этом и сам Щеглов: «Что за талант, что за чуткость, что за симпатичная личность, этот проклятый Антуан!». См.: Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 68., С. 480. См. также: *Одесская М. М.* Нескромные догадки о «Нескромных догадках» И. Л. Леонтьева-Щеглова // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. С. 169–177.

сад “Аркадию” и в нём, в летнем театре, собирался ставить оперетты»⁷⁶. Своя «Аркадия» была и в Москве (XVI, 97, 117, 435). Все четыре названия сходной природы: красивые, экзотичны и обладают ассоциативным потенциалом. Название сада в «Душечке», конечно, мелочь, но обладающая добавочным ироническим смыслом.

Есть в рассказе Чехова ещё одна деталь, которая тоже может интерпретироваться как в собственном контексте, так и в качестве переклички с «Дачным мужем». По приезде из Петербурга в Павловск «дачный муж» говорит: «На балконе застаю умильное трио: жена, кузен и мопс Отелло»⁷⁷. У Щеглова ревнивый заглавный герой и собака являются своеобразными двойниками: тот и другой — «Отелло». Аллюзия на трагедию Шекспира является важным компонентом в первой смысловой части «Душечки». Оленька Племянникова, слушающая псевдо-трагические монологи антрепренёра, очень похожа на благодарного зрителя на спектакле в театре: «Оленька слушала Кукина молча, серьёзно, и, случалось, слёзы выступали у неё на глазах. В конце концов несчастья Кукина тронули её, она его полюбила» (X, 103). Прозрачная перефразировка в рассказе известной реплики Отелло («Она меня за муки полюбила, а я её за состраданье к ним») задаёт характер двойной адресации. Пародийное травестирование фразы, а также полускрытых театральных ролей героев связано не только с трагедией Шекспира, но и с литературным явлением совершенно иного художественного масштаба — с произведением Щеглова, в очередной раз переизданным за два года до публикации «Душечки». В «Трагике поневоле» отсылка к «Отелло» акцентирована за счет трижды употреблённой фразы: «Крови жажду! Крови!» (XII, 104–105). Характерная «мелочность пародических средств», отмеченная в своё время Ю. Н. Тыняновым⁷⁸, проявляется у Чехова в полной мере.

«“Дачный муж” хочет и смешить, и трагедией пахнуть», — написал Чехов о пьесе Щеглова. Задача создания амбивалентной тональности в пределах одного текста воспринята в данном случае Чеховым как не реализованная претензия автора. В «Душечке» дан наглядный пример того, как комедийно-водевильное начало может взаимодействовать с драматическим. Одна тональ-

⁷⁶ Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. С. 148.

⁷⁷ Щеглов, Иван. Дачный муж, его происхождения, наблюдения и разочарования. С. 19.

⁷⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 297.

ность эксплицитна, а другая является скрытой, подчиненной первой. В совокупности они создают неразложимый амбивалентный серьёзно-смеховой смысловой и интонационный комплекс, те самые «смех сквозь слёзы» (а точнее — слёзы сквозь смех), о которых писал классик.

Рождающийся на основе деталей добавочный ассоциативный сюжет в «Душечке», как и в «Трагике поневоле», является факультативным, латентным и дискретным, в той или иной мере гипотетическим, не поддающимся бесспорной верификации. Это обусловлено самой природой интертекста, который рождается на основе аллюзий и связанных с ними ассоциаций. Добавочный сюжет строится на отношениях выводимости. Выводиться он может лишь из системного единства творчества Чехова, то есть из чеховского гипертекста, вписанного в свою очередь в литературно-художественный контекст современной ему эпохи.

Активное взаимодействие Чехова с Щегловым приходится на конец 80-х годов. Связано это, прежде всего, с ожиданиями и надеждами, которые Чехов питал в отношении своего коллеги. Чехову казалось, что в литературе Иван Леонтьевич сможет преодолеть своё воинское звание «капитана» и стать более значительным писателем. Щеглов мог бы вырасти в крупного отечественного водевилиста, если бы, в частности, научился смеяться «по-французски», а не «уличать и казнить» своих героев. «Литературная учёба» Жана Антуаном проходила в двух формах: прямо — в письмах (и, очевидно, в разговорах), а также опосредованно — в тех «бесполезных подарках», которые Чехов негласно преподносил автору «Дачного мужа».

Диалог писателей в письмах и художественный диалог в их творчестве⁷⁹ не тождественны. В письмах Чехов до конца своих дней сохранил неизменно доброжелательное отношение к «милому Жану». Выразительна дарственная надпись на книге «Дуэль», которая была издана в 1892 году и подарена Щеглову на день его рождения: «Дорогому товарищу и собрату Жану Щеглову от Антуана на добрую память и в знак особого уважения» (П. XII, 164). Десять лет спустя Чехов всё ещё будет выражать веру в творческий потенциал «дорогого товарища и собрата»: «Как часто я вспоминаю о Вас, милый Жан, и как мне хочется,

⁷⁹ Щеглов тоже «отвечал» Чехову в своих произведениях, выводя его под маской героя. См. в монографии главу об амплуа комика и трагика.

чтобы Вы написали комедию! Комедия смешная, незлобивая, весёлая, интеллигентная ещё будет написана Вами, я убеждён в этом! Сегодня в одной газете я читал, что “На горах Кавказа” комедия Гнедича, но я помню, чья это комедия, отлично помню, и высоко ценю её автора» (П. Х, 165).

В творческом диалоге со Щегловым Чехов был куда более твёрд и беспощаден, чем в переписке. Объясняется это последовательным различием личностного аспекта и творческого: собственно человек и художник — это разные грани внутренней единой личности, которые могут и должны оцениваться по-разному. Кроме того, важно учитывать смысловые, а также изобразительно-выразительные возможности разных дискурсов — художественного и эпистолярного. В художественном творчестве автор на порядок свободнее, чем в письмах, потому что связан лишь своим замыслом. Свою роль Щеглов сыграл не только как товарищ, с которым у Чехова навсегда сохранились добросердечные отношения, но и как прототип.

По особенностям своего художественного мировидения, связанного, прежде всего, с пародийной стилизацией, Чехов остро нуждался в диалоге с писателями самого разного уровня — как с признанными классиками, так и с рядовыми беллетристами. Одним из них был И. Л. Леонтьев-Щеглов.

*Жанровая редукция водевиля
и формы её воплощения в произведениях Чехова*

Термин *редукция* встречается в разных науках и трактуется в достаточно широком диапазоне. В фонетике он обозначает ослабление артикуляции звука (редукция гласных в слабой позиции). Для литературоведения актуально другое значение термина: сокращение и связанное с этим упрощение каких-либо текстовых элементов, в том числе жанровых. Жанровая редукция реализуется по принципу синекдохи, то есть представляет «часть вместо целого», при этом часть приобретает знаковый характер. Знак жанра отсылает к его целому, к тем или иным структурно-содержательным компонентам его. Жанровая редукция, как правило, связана с жанровым каноном, то есть с устоявшимся представлением о жанре, и опирается на него⁸⁰. Ю. М. Лотман,

⁸⁰ Каноничность водевиля во многом обусловлена его генезисом и структурной повторяемостью. В. Г. Белинский в статье 1836 года писал: «...все водевили, особенно переделанные с французского, удивительно как похожи

характеризуя семиосферу, писал: «Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут бурно реставрироваться»⁸¹. Знаки одного жанра, представляющие собой «обломки структуры» и включённые в контекст другого, — примета литературы нового времени, свидетельство жанровой гетерогенности произведения.

Жанровая редукция может быть рассмотрена с точки зрения качественных и количественных параметров. Качественный аспект редукции связан с «ощутимостью формы», если прибегнуть к одному из понятий школы формального метода. Б. М. Эйхенбаум, раскрывая его смысл, писал о том, что «ощутимость формы возникает в результате особых художественных приёмов, заставляющих переживать форму»⁸². Чем больше и разнообразнее количество «особых художественных приёмов», тем отчётливее проявление редуцированного жанра в рамках другого, контекстного. Ощутимость одних образцов жанровой редукции может быть выше, очевиднее других, которые требуют более тонкой и глубокой верификации. Редуцированные жанровые формы на фоне окружающего контекста обладают акцентированной условностью, что сигнализирует об их особом статусе и служит одним из критериев выделения из общей рамки произведения. Количественные параметры связаны с величиной редуцированной формы. Она может быть представлена всего лишь отдельным характерным словом или относительно крупным фрагментом.

Пределом редукции следует признать отдельное слово, являющееся неявным указателем на тот или иной жанр. М. М. Бахтин в работе «Слово в романе» писал: «Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определённым произведением, определённым человеком, поколением, возрастом, днём и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряжённой жизнью; все слова и формы населены интенциями. В слове неизбежны контекстуальные обертоны (жанровые, направленческие, индивидуальные)»⁸³. Некоторые слова можно представить как самые

друг на друга». См.: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: в 13 тт. Т. 2. М., 1953. С. 217.

⁸¹ *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992. С. 177.

⁸² *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 385.

⁸³ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 106.

мелкие «осколки жанра», отражающие сущностные особенности водевиля.

Поздние крупные рассказы Чехова могут быть расценены как редуцированные романы, а его одноактные шутки (водевили) — как редуцированные комедии. Эволюция творчества Чехова, с точки зрения рассматриваемой проблемы, предстаёт в таком случае как последовательная разработка и совершенствование писателем жанровых редуцированных форм и самого механизма редукции. С лёгкой руки А. В. Амфитеатрова, получила широкое хождение шутка о сокращении Чеховым текста произведения до его знака в форме единственной фразы: «Он и она полюбили друг друга, женились и были несчастны»⁸⁴. Это парадоксальный образец предельной редукции крупной жанровой формы. Столь же радикально Чехов готов был сокращать и чужие произведения. Приведём пример из его письма Суворину 28 мая 1892 года: «Что мне делать с “Монте-Кристо”? Я сократил его так, что он стал похожим на человека, перенёсшего тиф. Из толстяка получился худосочный субъект» (П. V, 70).

Процесс редуцирования жанра опосредованно связан с пародированием. Пародия всегда сокращает текст-донор, удаляя из него балласт и сводя чужое произведение к каким-то значимым опознавательным элементам, которые инвертируются в аспекте эмоционально-экспрессивной окраски: то, что было серьезным у предшественника, получает ироническую окраску. Это положение справедливо как в отношении прозы, так и драматургии писателя. А. С. Степанова, анализируя чеховский рассказ «Патриот своего отечества» как пародию на «Асю» Тургенева, отмечает: «Наполняя свой рассказ практически теми же деталями <...> Чехов тем не менее существенно редуцирует развернутое тургеневское описание»⁸⁵. Очевидно, что получившийся в результате сокращения Чеховым романа Дюма «худосочный субъект» неизбежно тоже приобрел черты пародии.

Редуцированный водевиль в произведениях Чехова может выступать в форме «водевильного слова», отдельной реплики или диалога, водевильной ситуации или эпизода. Воплощать водевильное начало может также и герой, объединяющий разные формы.

⁸⁴ Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. М., 2004. С. 482.

⁸⁵ Степанова А. С. К вопросу о пародии в раннем творчестве А. П. Чехова // Ранний Чехов: проблемы поэтики. СПб., 2019. С. 110.

Современники Чехова, обладая иным читательским опытом, чем более поздние поколения, лучше чувствовали элементы редукции. Самым прозорливым из них было достаточно подчас одного слова, чтобы уловить «запах» водевиля. Так, К. И. Чуковский, приведя ряд названий рассказов Чехова с союзом *или*, отметил его связь с жанром: «И большое пристрастие к водевильному “или”»⁸⁶.

Есть и другие примеры слов, которые можно представить в функции знака водевиля. Начнем с лексического атрибута юмористического описания любви у Чехова. Это слово *страсть* и его дериваты, встречающиеся во многих ранних произведениях писателя. В рассказе-пародии «Тысяча одна *страсть*, или страшная ночь» герой признается: «Он любил её. Она (выделено Чеховым — А. К.) любила *страстно* его... Я должен был убить его, потому что любил больше жизни ее» (I, 36). Выделение автором местоимения *она* передает интонационный акцент, который выводит на первый план его окказиональное значение — *объект любви* (ср. с юмореской «Моя “она”»). В рассказе «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя» герой признаётся в своей любви к Зое Пепсиновой: «Я любил её... Любил бешено, *страстно*, ужасно! Кровь моя кипела, когда я сидел с нею рядом» (I, 137). Герои других ранних произведений испытывают столь же гипертрофированные чувства, степень которых передает слово *страстно*.

Как ни парадоксально, но *страстно* использовано Чеховым лишь один раз в контексте водевиля. Это «Медведь», где Смирнов говорит вдовушке Поповой: «Было время, когда я ломал дурака, миндальничал, медоточил, рассыпался бисером, шаркал ногами... Любил, страдал, вздыхал на луну, раскисал, таял, холодел... Любил *страстно*, бешено, на всякие манеры, чёрт меня возьми, трещал, как сорока, об эмансипации, прожил на нежном чувстве половину состояния, но теперь — слуга покорный!» (XI, 303). Отказ автора от употребления слова *страстно* в других водевилях можно объяснить тем, что «страсти» героев в них явлены сами по себе и не нуждаются в дополнительном слове-указателе.

От простых примеров перейдём к более сложным и менее очевидным. В «Скучной истории» Николай Степанович вспоминает случай с Катей: «Она достаёт из своей дорожной сумочки платок и вместе с ним вытаскивает несколько писем, которые с её колен

⁸⁶ Чуковский К. И. О Чехове. Человек и мастер // А. П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3. СПб., 2016. С. 278.

падают на пол. Я подбираю их с полу и на одном из них узнаю почерк Михаила Федоровича и нечаянно прочитываю кусочек какого-то слова “*страстн...*” (VII, 309). Части слова оказывается достаточно для того, чтобы прозрачно намекнуть на отношение Михаила Федоровича к молодой девушке. В приведённом фрагменте косвенно характеризуется и Николай Степанович: будучи воспитанным человеком, он не хочет нарушать чужое личностное пространство, а потому лишь «нечаянно» взглядом ухватил «кусочек какого-то слова». Это слово-знак любовного письма, указатель на его содержание и настроение. Слабая качественная редукция проявляется в том, что в контексте предсмертных «записок» Николая Степановича водевильный характер слова недостаточно ощутим, хотя сама по себе ситуация влюбленности мужчины «лет 50, с густыми седыми волосами» (VII, 284) в молодую «воспитанницу» коллеги содержит возможности восприятия её как водевильной. Но не с точки зрения героя-рассказчика, а с позиции вменяемого автора.

В рассказе «Учитель словесности» *страстн...* развернуто до полного слова и включено в реплику героя с обрамляющим комментарием повествователя: «Удовольствие целоваться с няней выпало на долю Шебалдина. Все гурьбой окружили его, повели в детскую и со *смехом*, *хлопая в ладоши*, заставили поцеловаться с няней. Поднялся шум, крик...

— *Не так страстно!* — кричал Шелестов, *плача от смеха*. — *Не так страстно!*» (VIII, 316).

В данном примере слиты три формы редукции: реплика героя, комическая ситуация и водевильный герой в амплу «благородного отца». Одна форма поддерживает и усиливает другую и, как следствие, в качественном отношении водевильный характер эпизода здесь ощутимее, чем скупая деталь в «Скучной истории». Сходство ситуаций в двух рассказах обусловлено возрастной разницей героев и объектов их «страсти».

В крупных пьесах Чехова водевильное слово тоже не редкость, но оформлено оно иначе. В «Чайке» управляющий именем Сорина вспоминает актёров Суздальцева и Измайлова и произошедший с ними казус:

Ш а м р а е в. <...> Раз в одной *мелодраме* они играли заговорщиков, и когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «Мы попали в западню», а Измайлов — «Мы попали в *запендю*»... (*Хочовет.*) *Запендю!*..

Пока он говорит, Яков хлопочет около чемоданов, горничная приносит Аркадиной шляпу, манто, зонтик, перчатки; все помогают Аркадиной одеться. Из левой двери выглядывает повар, который немного погодя входит нерешительно. Входит *Полина Андреевна*, потом *Сорин* и *Медведев*.

Полина Андреевна (*с корзиночкой*). Вот вам слив на дорогу... Очень сладкие. Может, захотите полакомиться... (XIII, 43).

Оговорка провинциальных актёров могла быть случайной, так как игралась мелодрама, но также, возможно, и намеренной, как проявление их сценического хулиганства. В водевиле оговорку мог зафиксировать в тексте автор, могла она стать и результатом традиционной актёрской импровизации. Шамраев показывает, как легко один жанр инвертируется в другой, противоположный. Мелодрама за счет речевой ошибки мгновенно превратилась в водевиль. Оговорка кажется смешной только Шамраеву — ведь никто из окружающих не реагирует на неё. Если вдуматься, то каждый из героев «Чайки» уже попал или в недалёком будущем попадёт в свою жизненную «запендю». Её можно переживать как мелодраму, а можно — как водевиль. Появляющаяся после слов супруга Полина Андреевна «с корзиночкой» со сливами выступает в этот момент, помимо своей воли, в сладкой роли мелодраматической героини. Различие между ней и мужем можно сформулировать так: они проживают свою жизнь, ориентируясь на разные жанры: Шамраев — на водевиль, а Полина Андреевна — на мелодраму. «Брачные отношения» характеризуют не только героев, но и связанные с ними жанры. Попутно обратим внимание на особенность номинации этих героев. Имя Шамраева прозвучит только один раз, в реплике Сорина (XIII, 18), автор обозначает его в пьесе только по фамилии, тогда как Полину Андреевну — по имени и отчеству. Лишь объединившись, они обретают целостность номинации⁸⁷. Жанры водевиля и мелодрамы, стоящие за героями, каждый по отдельности тоже не обладают смысловой и эмоциональной полнотой. Смеховой катарсис водевиля тяготеет к дополнению его слёзным катарсисом мелодрамы. Такой жанровый симбиоз в конечном итоге создаёт целостный и вместе с тем релятивный образ мира.

Чехов последовательно включает во все крупные пьесы слова, содержащие водевильные обертоны. В «Трёх сёстрах» художественным аналогом *западне* — *запенде* выступает другая пара

⁸⁷ Ср. с аналогичным приёмом в «Гусеве», где заглавный герой именуется только по фамилии, а парный с ним Павел Иванович — по имени и отчеству.

созвучных слов *чехартма* — *черемша*. Есть водевильное слово и в итоговом «Вишнёвом саде»:

Я ша (*целует её*). Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Ду н я ша. Я *страстно* полюбила вас, вы образованный, можете обо всём рассуждать.

Пауза.

Я ша (*зевает*). Да-с... По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная.

Пауза (XIII, 217).

Обратим внимание, прежде всего, на занимаемое место знаков водевиля в репликах героев. У Яши это оценочное обращение — *Огурчик*, а у Дуняши — *страстно*. В обоих случаях они стоят в препозиции, определяя тональность последующей части, подобно нотному ключу в музыкальном фрагменте. Перед нами комическая пара, данная в пандан Раневской и её парижскому любовнику⁸⁸. Если главные герои комедии выходят за рамки одного амплуа, сочетая в себе разные типы, то Яша и Дуняша в целом им соответствуют: «Фёдора Козоедова дочь» (XIII, 202) — похожа на инженю, а Яша — на фата. Сравнение Дуняши с *Огурчиком* рифмуется с фразой о Симеонове-Пищике, про которого Фирс говорит, что тот «на Святой полведре огурцов скушали» (XIII, 208), а также с ремаркой, завершающей монолог Шарлоты, — (*Достаёт из кармана огурец и ест*) (XIII, 215).

Обращение, открывающее фразу Яши, по законам русской орфографии начинается с прописной буквы, тем самым *Огурчик* на какое-то время превращается в окказиональное имя собственное для Дуняши. Определённое Яшей горничной и уподобление её огурчику прямо намекает на то, что он готов её «скушать», подобно соседу Раневской и гувернантке, которые едят реальные огурцы. В контексте пьесы огурец отчасти

⁸⁸ Герои также могут подлежать редукции. Водевильной характеристикой наделена жена Вершинина — внесценический персонаж в рамках драмы. Тузенбах говорит о ней: «Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу» (XIII, 122). Жена Вершинина идентифицирует себя с героиней мелодрамы, но в ценностно-смысловом кругозоре автора она тяготеет к водевильному образу, отчасти напоминая Епиходова из «Вишнёвого сада», который размышляет над тем, что лучше: жить ли ему «или застрелиться» (XIII, 216).

преодолевают свою предметность и приобретает в дополнение к ней значение профанного символа, который объединяет Яшу, Дуняшу, Симеонова-Пищика и Шарлотту Ивановну в группу водевильных героев⁸⁹.

Напомним фрагмент из письма Чехова А. С. Лазареву (Грузинскому) с перечнем требований к будущему водевилю: «Условия: 1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение...» (П. II, 148). «Сплошная путаница», признаваемая главным условием водевиля, отражается в первую очередь на уровне ситуации, но может воплощаться и в слове, с помощью игры с грамматической формой. Приведем пример из водевиля «Предложение», где «благородный отец» встречает своего соседа по имени, выступающего в амплу простака:

Чубуков (*идя к нему навстречу*). Голубушка, кого вижу! Иван Васильевич! Весьма рад! (*Пожимает руку*.) Вот именно сюрприз, мамочка... Как поживаете? (XI, 315).

Узнав, что Ломов явился свататься к засидевшейся в невестах дочке, Чубуков горячо выражает свои чувства:

Чубуков (*радостно*). Мамуся! Иван Васильевич! Повторите ещё раз — я не расслышал! (XI, 316).

С водевилем в данном случае связана гендерная инверсия, когда в мужчине отмечается женственность, а в женщине, к которой сватается Ломов, — маскулинность. Воплощением инверсии становится нестандартное обращение Чубукова к потенциальному зятю как к *голубушке*, *мамочке* и *мамусе*⁹⁰. Для водевиля такая путаница органична, герой как бы спонтанно обращается к своему гостю по дамской модели.

Обертоны водевиля и связанного с ним смехового начала могут привноситься в обычные слова, которые сами по себе не являются окказионализмами. Учитель словесности Никитин

⁸⁹ Сравнение молодой женщины с огурчиком до «Вишнёвого сада» встречается в «Иванове», а затем в повести «Три года». Панауров говорит Юлии: «А вы очень милы, надо вам сказать, — начал он. — Извините за трактирное сравнение, *вы напоминаете мне свежеспросоленный огурчик*; он, так сказать, ещё пахнет парником, но уже содержит в себе немножко соли и запах укропа» (IX, 61). В «Иванове»: Шабельский (*смеясь и потирая руки*). В самом деле, а? Черт возьми, разве устроить себе эту гнусность? а? Помпончик... (*Целует Бабакину в щеку*.) Прелесть!.. Огурчик!.. (XII, 41).

⁹⁰ Ср. с «водевильным» обращением Чехова к И. Л. Щеглову-Леонтьеву: «Милая Жанушка» (П. III, 50).

мечтает о том, как в отъезде он будет тосковать по жене и писать ей письма: «И он напишет ей... Своё письмо начнет так: милая моя крыса...

— Именно, *милая моя крыса*, — сказал он и засмеялся» (VIII, 319).

Смеховая ремарка вместе с выражением «милая моя крыса» выполняют функцию указателя в сторону водевиля, но при этом не Никитин, а автор видит его в роли потенциального героя этого жанра. Жизнь Никитина в браке с Машей Шелестовой прогнозируется им как водевиль, внешне отличный от брака Шамраева и Полины Андреевны, но внутренне соприродный ему и точно так же содержащий, помимо смехового начала, ещё и начало драматическое, которое раскрывается в финале рассказа.

Более сложный вариант дан в «Ариадне», где героиня произносит реплику «с выражением капризного, избалованного ребёнка: “Жан, твою птичку укачало!”» (IX, 132). В зазеркалье этой фразы спрятано грамматически переоформленное обращение влюбленного мужчины к женщине — птичка моя. Одновременно форма имени *Жан* вместо «простонародного» Иван характеризует именно дамскую речь, с её претензией на утонченность и деликатность чувств. Фраза является образцом «гибридной конструкции»⁹¹, в которой сочетаются разные кругозоры и разные интонационные манеры. Помимо голосов двух героев, в ней ошутимо и авторское ироническое отношение к ним. Реплика, использованная в рассказе, была бы вполне уместна и в водевиле для создания образа женщины — вамп, прикрывающейся маской инженю.

Водевиль в понимании Чехова носит мирообъемлющий характер, а потому не знает исключений. Начиная своё письмо к жене с обращения «*Собака Ольга!*» (П. X, 17), Чехов тем самым проецировал и на себя роль водевильного влюбленного героя, от которой он долгие годы методично уклонялся.

Отдельно следует остановиться на водевильном слове, которое построено на контаминации частей разнородных слов, создающих в итоге гибридную окказиональную форму. Яркий пример такого рода — *хохороны* в «Душечке». В слове отражена главная смысловая особенность водевиля — «сплошная путаница». Ближайший контекст рассказа ясно указывает, что речь идёт о слове *похороны*, но в смеховой огласовке. На первом плане

⁹¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 118.

здесь ошибка телеграфиста, за которой просвечивает серьёзный онтологический смысл, отражающий авторскую позицию: сама жизнь являет собой путаницу смешного и драматического, водевиля и мелодрамы. Автор сливает воедино смеховое начало со слёзным. Душечка на «хохороны» Кукина реагирует настоящим плачем: «Душечка! — говорили соседки, крестясь. — Душечка Ольга Семёновна, матушка, как убивается!» (X, 105).

Интонационная и смысловая амбивалентность как характерная особенность водевильного слова проступает в выражении из рассказа «Хороший конец». Обер-кондуктор Стычкин объясняет свахе, что хотел бы «сочетаться узами *игуменя*» (VI, 276). Амбивалентность воплощена в словесном гибриде, построенном на слиянии слов *Гимней* (бог брака) и *игумен*, то есть настоятель монастыря, соблюдающий обет безбрачия. Фабула произведения строится на разворачивании водевильной ситуации в рамках рассказа: сваха (которая по отношению к браку должна быть кем-то вроде «игуменьи») сама становится невестой, в чём и проявляется заявленный в названии водевильный «хороший конец».

Гибридное водевильное слово есть в «Вишнёвом саде». Оно включено в реплику Лопахина:

Любовь Андреевна. Пойдёмте, господа, пора. А тут, Варя, мы тебя совсем просватали, поздравляю.

Варя (*сквозь слёзы*). Этим, мама, шутить нельзя.

Лопахин. *Охмелия*, иди в монастырь.

Гаев. А у меня дрожат руки: давно не играл на бильярде.

Лопахин. *Охмелия*, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах! (XIII, 226).

Сочетание слёзной и смеховой тональности разведено по разным героям и голосам. Окказионализм *Охмелия* построен на омофоническом созвучии слов *похмелье* и *Офелия*. Лопахин на короткое время прибегает к речевой маске травестированного Гамлета, ирония помогает ему сказать то, что неудобно выразить прямо. Герой утверждает гибельность любви, а главное — почти прямо заявляет Варе, что жениться на ней не намерен. Раневская ранее говорит о приёмной дочери: «А Варя по-прежнему всё такая же, *на монашку похожа*» (XIII, 199). Слова Раневской можно интерпретировать так, что Варя живёт в имении, словно в монастыре. Лопахин, не желающий «сочетаться узами игуменя», по-своему продолжает Любовь Андреевну, предлагая Варе сменить один условный монастырь на другой. Им должно

стать Яшнево неких Рагулиных (XIII, 250). С репликой Вари, произнесённой сквозь слёзы, резонирует фраза Гаева: он тоже не может молчать о своей драме. Руки у брата Раневской дрожат, скорее всего, не только из-за возраста или от воздержания игры в бильярд, но и от предощущения надвигающейся катастрофы с вишнёвым садом. Водевильное слово *Охмелия*, таким образом, концентрирует в себе, помимо смехового, ещё и драматическое начало. С его помощью автор намекает на близкое горькое «похмелье» героев от бывшего когда-то в райском вишнёвом саду «пира» жизни⁹².

Чехов не исключал и себя из круга тех проблем, что волновали его героев. В. А. Гольцеву, редактору «Русской мысли», предновогоднее письмо 1893 года, написанное в Мелихове, он заканчивает фразой: «31-го в полночь помяни меня в твоих святых молитвах, как я помяну тебя» (П. V, 257). Адресат и адресант в этой фразе предстают сразу в двух обликах: в масках трагестированных Гамлета и Офелии. Поминающий — «Офелия», а поминаемый — «Гамлет». Чехов создаёт условную водевильную ситуацию в акте творческого воображения. В проекции на будущий «Вишнёвый сад» (по принципу реверсивной связи комедии с более ранним письмом) в реплике, обращённой к Гольцеву, возникает лёгкий намек на мелиховское имение писателя как на условный «монастырь», в котором живёт «иеромонах Антоний» (П. VII, 66).

Сопряжение смехового и драматического начал может быть выражено с помощью приложения, грамматически не согласующегося с определяемым словом. Пример такого рода встречается в рассказе «Тоска». Для Ионы, жаждущего выговорить своё горе, суррогатным субъектом коммуникативной ситуации становится «брат кобылочка» (IV, 330).

Самый известный образец гибридного водевильного слова встречается в «Трёх сёстрах»:

М а ш а. Я уйду... Сегодня я в *мерлехлюндии*, невесело мне, и ты не слушай меня. (*Смеется сквозь слёзы.*) После поговорим, а пока прощай, моя милая, пойду куда-нибудь (XIII, 124).

Слово *мерлехлюндия* явно восходит к *меланхолии*, которое «пахнет» сентиментальным слёзным контекстом и отсылает к соответствующему литературному направлению. Приведём

⁹² Напомним, что ситуация бытийного «похмелья» является смысловым центром водевиля «Лебелиная песня (Калхас)».

начало программного стихотворения Н. М. Карамзина «Меланхолия» (1800):

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,
Несчастных счастье и сладость огорченных!
О Меланхолия! ты им милее всех
Искусственных забав и ветреных утех⁹³.

В мерлехлюндии, помимо очевидного грустно-элегического настроения, которое владеет «судьбою угнетенных» душ, есть добавочный компонент, различающийся в зависимости от характера героя и ближайшего контекста. В устах Маши есть слабая попытка самоиронией преодолеть настроение, которое она признаёт неуместным в праздничный день именин сестры. Слезы и смех у неё нераздельны.

В речи водевильного героя это же слово приобретает другие смысловые обертоны. Приведём пример из «Иванова»:

Боркин. Голубчик, Николай Алексеевич, *мамуся моя, ангел души моей*, вы всё нервничаете, ноете, постоянно *в мерлехлюндии*, а ведь мы вместе *чорт знает каких делов могли бы наделать...* Для вас я на всё готов... *Хотите, я для вас на Марфуше Бабакиной женюсь?* (XI, 221).

Здесь водевиль представлен как ряд элементов, восходящих от отдельных слов к водевильной реплике, а в конце речи — к гипотетической водевильной ситуации женитьбы как реализации «чорт знает каких делов». Литературным претекстом этого комплекса является, очевидно, «Женитьба» Гоголя. Боркин, водевильный герой в рамках драмы, напоминает Кочкарёва.

«Мерлехлюндия», в отличие от других водевильных слов, довольно часто встречается в письмах писателя, где эксплицировано то, что имплицировано в художественных произведениях. Ф. О. Шехтелю сообщается: «Пишу сие *жалобное послание* отнюдь не для того, чтобы нагнать на Вас *сантиментальную мерлехлюндию* и попросить у Вас взаймы, а для того, чтобы Вы не сердились на мою особу за неисправное посещение Дарьи Карловны» (П. II, 37). В данном случае раскрывается связь *мерлехлюндии* с речевым жанром жалобы и интонационная окраска слова. Чехов во время письма другу, видимо, находился в дурном настроении, но пытался при этом иронизировать над собой.

⁹³ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М.-Л., 1966. С. 260.

В мерлехлюндии часто пребывают коллеги Чехова по литературному творчеству, что мешает им работать: «Прощайте, миленький. Бросьте Вы к лешему Вашу *мерлехлюндию*, работайте от утра до ночи, и тогда Вам не будет в диковину “аристократическая медлительность”», — пишет Чехов Щеглову (П. II, 198). М. В. Киселевой: «Писанье — отличное отвлекающее средство при *мерлехлюндии*» (П. III, 50). Фраза оформлена как условный рецепт доктора Чехова «пациентке», страдающей от дурного настроения. «Одна несомненная беда — у Вас нервы подгуляли и одолела Вас *психическая полуболезнь, которую семинаристы называют мерлехлюндией*. Но *tu l’as voulu George Dandin*», — пишет Чехов Суворину (П. V, 229). Здесь представлен вариант, наиболее полно раскрывающий суть мерлехлюндии как условной «полуболезни», для которой нет адекватного термина в медицинском тезаурусе. Наиболее точным её выражением становится рекреационное слово, бытующее в среде семинаристов. Оно выступает, как и в предыдущих примерах, не только в функции изображающего, но, вдобавок к этому, ещё и *изображаемого*, то есть объектного, опредмеченного, получужого, отодвинутого от уст автора. Слово, таким образом, выступает у Чехова в двух функциях: как художественное средство и как специфический герой. Конечно, речь идёт не обо всех словах, а только о тех, что, по выражению Бахтина, «пахнут контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряжённой жизнью».

При расширении компонентного состава могут возникать целые водевильные выражения, которым присущи те же особенности, что и отдельному водевильному слову. Приведём пример из «Вишнёвого сада»:

Д у н я ш а (*Яше*). Всё-таки какое счастье побывать за границей.
Я ш а. Да, конечно. Не могу с вами не согласиться. (*Зевает, потом закуривает сигару.*)

Е п и х о д о в. Понятное дело. *За границей всё давно уж в полной коллекции.*

Я ш а. Само собой (XIII, 216).

Водевильное выражение Епиходова подготавливается действием Яши, закуривающим сигару. Как и огурчик, она тоже является предметом, выполняющим добавочную функцию профанного символа, в данном случае символа заграничной жизни⁹⁴.

⁹⁴ Чехов признавал сигару «в серебряной бумажке» символическим предметом для Сорина. Из чего можно сделать предположение, что Сорин бывал

Епиходов после реплики Яши реагирует на его сигару, видя в ней верх иноземного изыска. По отношению к Дуняше сигара становится похожей на фаллический профанный символ⁹⁵. Слово *комплексия* в узусе связано с указанием на телосложение человека. В таком значении оно употреблено в чеховских рассказах «Средство от запоя», «На мельнице», «Рано!», «Хороший конец» и др. «Полная комплексия» женщин — одно из их достоинств в глазах мужчин. В рассказе «Отрывок» отставной «действительный статский советник Козерогов» описывает в дневнике экономку Марфу Евлампиевну, с которой живёт как с женой: «Вчера за чаем она горько роптала на свою комплекцию и говорила, что увеличивающаяся полнота уже мешает ей пройти в дверь в кладовую. Я ей на это заметил: “Напротив, душенька, полнота форм ваших служит вам к украшению и к наибольшему моему расположению к вам”. Она вспыхнула, я же встал и обнял её обеими руками, ибо одною рукой её не обхватишь» (VIII, 36).

В письмах к Л. С. Мизиновой Чехов чаще всего представляет её и себя в ролевом облиции. Относится это и к фразе из письма 27 марта 1894 года: «Мой идеал: быть праздным и любить полную девушку» (П. V, 281). «Полная комплексия» Лики не только реальность, но и средство театрализации Чеховым обыденной жизни, представление окружающих его людей, не исключая себя самого, в ситуативной роли водевильных героев.

Епиходов, видимо, тоже предпочитает женщин соответствующего телосложения, поэтому выражение *полная комплексия* входит в его активный словарь. Неуместное употребление выражения в разговоре с Яшей связано с попыткой Епиходова выразить один свой «идеал» с помощью другого. *Комплексия* выступает как контекстуальный синоним слова *комплект*, то есть полный набор чего-либо. На основе традиционного игрового приёма сближения созвучных слов Чехов создаёт выражение, которое характеризует сразу троих героев: одного прямо и двух других — косвенно. Дуняша и Епиходов завидуют Яше, который

за границей. См.: Качалов В. И. <Из воспоминаний> // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 421.

⁹⁵ Сходное употребление контекстуального синонима сигары ранее встречалось в «Припадке», «гаршинском» рассказе Чехова: «Гаванна-тараканопистолето! — сказал медик, прижимая к груди свою шапочку и низко кланяясь» (VII, 203). О творческом диалоге Чехова с Гаршиным см.: Кибальник С. А., Кубасов А. В. Классики русской литературы второй половины XIX века: динамика личных и творческих отношений. СПб., 2025. С. 259–316.

приобщился за границей не к подлинным ценностям, а всего лишь к внешним знакам материального благополучия.

Известное игровое выражение дано в монологе Лопухина:

«Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... *Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности...* (Поднимает ключи, ласково улыбаясь.) Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... (*Звонит ключами.*) Ну, да всё равно» (XIII, 240).

Выражение про *плод воображения* в контексте данного отрывка выступает в качестве дополнения предшествующей фразы. Недаром та и другая завершаются не точкой, а многоточием. Следующая затем ремарка выполняет функцию ретардации и, помимо указания на действие героя, синонимична паузе, которая необходима для осмысления только что сказанного героем.

Анализируемая фраза достаточно долго жила в записных книжках Чехова в качестве материала для будущего произведения. Сначала она появляется в «Записной книжке I»: «[Гимназист: это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности]» (XVII, 43); затем переносится во вторую записную книжку (XVII, 117), потом в четвертую (XVII, 156). Во всех случаях дано указание на её источник — рекреационная речь гимназиста. При этом не столь важно, является ли гимназист реальным создателем фразы или только повторяет кого-то, существеннее то, что фраза воспринимается Чеховым как чужая, опредмеченная. Лопухин в гимназии не учился, поэтому реплика выхвачена им из окружающего его живого разноречия как готовая, без указания на источник заимствования. Молодой купец старается заниматься самообразованием. В зачине пьесы он говорит про себя: «Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» (XIII, 198). «Ничего не понял» он и в абсурдной фразе, живущей в чужой для него социальной среде. Для Лопухина она знак недоступной ему «учёности», которая выражается зачастую непонятными словами. Вспомним высказывание героини из рассказа «Брак по расчёту»: «Они хотят свою образованность показать и всегда говорят о непонятном» (III, 99). Чужой фразой Лопухин пытается выразить то, о чём не может или не хочет сказать ясно и прямо: ему самому странно, как так произошло, что именно он, а не Дериганов купил имение, хотя торговался с богачом

Ермолай Алексеевич вполне сознательно. Всё случилось с ним словно во сне и не по его воле («Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...»). Логично, «по-научному», объяснить ситуацию покупки он не может, потому в его сознании и всплывает абсурдная чужая фраза, адекватно отражающая алогичность жизни. Акцентированная объектность анализируемого высказывания достигается, помимо прочего, нарушением его грамматического оформления: Лопахин говорит «плод *вашего* воображения», хотя в контексте цитируемого фрагмента была бы точнее форма «плод *моего* воображения», которая напрашивается после местоимений *я* и *мне* в предшествующей фразе.

Объектность различных слов или целых фраз, являющихся знаком водевиля, приводит к тому, что и сам жанр в целом тоже как бы опредмечивается, отодвигается от авторских уст, приобретает известную условность. Чеховские водевили, в отличие от огромной массы других образцов этого жанра, продолжают активную жизнь не в последнюю очередь потому, что Чехову удалось то, что не получалось у других драматургов: занять двойственную позицию, представляя водевиль и прямо от себя, и вместе с тем дистанцируясь от него. *Чехов совмещает водевиль как таковой с образом водевиля*. Водевиль как таковой непосредственно выражает интенции автора, тогда как образ водевиля объективирован им, находится на удалении от его «последней смысловой инстанции»⁹⁶ и преломлённо выражает иные авторские устремления. Объектность водевиля (его образ) позволяла Чехову играть с ним, включать его «осколки» в инородный жанровый материал, где он обретает легитимность. Играть не только со словом, но и с жанром Чехов мог благодаря опредмечиванию того и другого.

В чём проявляется водевильный привкус фразы условного гимназиста в устах Лопахина? В первую очередь, она просто смешная, потому что построена на нарушении лексической валентности⁹⁷. Но не это главное. Напомним, что определяющей фабульной приметой водевиля, по Чехову, должна быть «сплошная путаница». На ней строится и анализируемая фраза.

⁹⁶ М. М. Бахтин писал о случаях подобного рода: «Последняя смысловая инстанция — замысел автора — осуществлена не в его прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие». См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 218.

⁹⁷ Нарушение лексической валентности впоследствии станет одной из определяющих примет стиля Андрея Платонова. Платоновский трагизм на смеховом фоне имеет дальнюю, но глубокую генетическую связь с жанром водевиля.

Практически у всех героев комедии, в особенности у главных, путаная жизнь, которая властно диктует им свою волю. Режиссёр Кама Гинкас очень точно соотнёс нелогичность и непоследовательность действий героев с жанром водевиля: «Раневская, кажется, кого-то любила в Париже, и этот кто-то её там бросил, но мы про это почти ничего не знаем. Три акта подряд она рвёт по письму, пришедшему оттуда, в четвёртом — едет туда. Лопахин всё рвётся помочь Раневской с выкупом сада, но неожиданно для себя его приобретает. Что-то всё смахивает на водевиль. Но почему-то не очень смешно»⁹⁸. Если Лопахин выражает непонимание своего поведения путаной фразой про плод *воображения, покрытый мраком неизвестности*, то героиня другой комедии Чехова прямо признаётся в своем непонимании: «И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (*Кладёт чайку на скамью.*) Я слишком проста, чтобы понимать вас» (XIII, 27). Нина Заречная до поры до времени не догадывается, что убитая Треплевым чайка окажется впоследствии профанным символом её жизни. Добавим, что и Лопахин купил не просто реальное имение Гаева и Раневской, но ещё и «имение-символ», по своей художественной функции и значимости эквивалентный чайке.

В ремарке, следующей за выражением про «плод воображения», отметим одну деталь: Лопахин поднимает ключи, *ласково улыбаясь*. Улыбка его двуадресна: герой улыбается сам себе и окружающим его людям в знак понимания поведения и настроения Вари. Вдобавок это ещё и улыбка, передающая просьбу героя о прощении, что он не сумел спасти имение. Невербальный компонент, выражаемый в ремарках, является одним из немногих доступных средств передачи авторской позиции. В данном случае улыбка героя, помимо участников сцены, обращена ещё и к читателям и воспринимается как незаметный указатель на потаённую травестию и связанную с ней смеховую реакцию, как знак установившихся доверительных конвенциональных отношений автора с читателем.

Одной из примет классического водевиля было обязательное исполнение в нём куплетов. Исторически это связано с условиями бытования жанра на его родине, во Франции. П. Д. Боборы-

⁹⁸ Гинкас Кама Настоящий Чехов // А. П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3. СПб., 2016. С. 801.

кин в мемуарах писал о декрете Наполеона III, которым вводилась свобода театров. Декрет требовал вместе с тем соответствия спектаклей правительственному патенту, определявшему условия постановок, которые не всегда соответствовали материалу, что приводило подчас к курьёзам: «Так, например, в пьесе Дюма-сына “Дама с камелиями”, то есть в настоящей *драме*, в первом акте поют куплеты. Почему? Потому что пьеса дана была в театре “Водевиль”, а по его концессии он мог давать только пьесы с *куплетами*»⁹⁹ (курсив цитируемого автора — А. К.). В этом свидетельстве для нас важно законодательно установленное требование исполнять куплеты в водевилях. Но концессия не порождала, а только закрепляла давнюю традицию. Водевиль, «это чадо французской весёлости»¹⁰⁰, своими корнями уходит в балаганную площадную комиду, где долго жила традиция исполнения куплетов.

Важным компонентом были куплеты и в русском классическом водевиле. Александр Измайлов в статье, посвящённой Фёдору Кони, писал о путанице, счастливо завершившейся благополучным финалом и куплетом: «Путаница паспортов или имён, шкафы с любовниками, мужа в каминах, мужа инкогнито, мелочь, принимаемая по недоразумению за знатного барина (“Карета”), перепутанные письма, офицеры в лакейских костюмах, барышни в офицерских кителях, — словом переодевания, переодевания, переодевания¹⁰¹ и — неизбежный финал: шампанское, свадьба, счастье двух влюблённых и — весёленький куплет к публике о снисхождении к водевилю»¹⁰².

Измайлов приводит примеры разных водевильных куплетов. Вот один из них, сочиненный Кони, и ушедший «в народ»:

Если нимфа из балета
Обожает старичка,
И ему сбавляет лета,
И ласкает простачка:

⁹⁹ Боборыкин П. Д. Воспоминания: в 2 тт. Т. 1. За полвека. М., 1965. С. 415.

¹⁰⁰ Боцяновский Вл. Н. А. Полевой как драматург (к 50-летию его смерти). СПб., 1896. С. 10.

¹⁰¹ Ср. в рассказе «Антрепренёр под диваном»: «Шел “Водевиль с переодеванием”. Клавдия Матвеевна Дольская-Каучукова, молодая, симпатичная артистка, горячо преданная святому искусству, вбежала в свою уборную и начала сбрасывать с себя платье цыганки, чтобы в мгновение ока облечься в гусарский костюм» (IV, 263).

¹⁰² Измайлов А. (Смоленский) Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони) // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 3. С. 14.

“Вы такие, право, душки!
Только вас одних люблю”.
Это значит — финтифлюшки,
Финтифлюшки, финтифлю¹⁰³.

Куплеты были каноническим завершением водевиля:

«Куплетами и заканчивался каждый водевиль, причём с неизбежностью “аминя” церковной службы на разные лады варьировалось обращение к благосклонности публики:

“Разбойниками” в водевиле
Мы вас хотели посмешить,
Жаль, если время мы убили,
А скуки не могли убить!
Но автора за то простите:
Он пишет, чтоб вас забавлять.
Так, ради Бога, не губите
Вы нашей “Страсти сочинять”»¹⁰⁴.

Иногда куплеты только декларировались, а их содержание оставлялось на усмотрение актёров, как, например, в одноактной шутке Щеглова «Комик по натуре»¹⁰⁵.

Жанрообразующую функцию куплетов в водевиле Чехов понимал и включал в свои условные литературные «проекты». Память мемуариста сохранила такой эпизод: «Я буду писать водевили, — шутливо сказал Чехов. — Может быть, даже оперетты. В первую очередь на горьковский сюжет “На дне”. Сатин у меня будет петь:

Эка, эка,
Жалко человека!

Дайте мне только дожить до будущей зимы»¹⁰⁶. Ясно, что шутливый проект вовсе не предполагал его реализацию. Однако в нём находят отражение важные особенности жанра в понимании Чехова. Водевиль травестирует то, что в чужом произведении бытовало как серьёзная проблема. На месте проникновенных монологов горьковского Сатина могли ока-

¹⁰³ Там же. С. 18. Ср. в «Ночи перед судом» одно из обращений Зайцева к Зиночке — «Финтифлюша» (XII, 230). В 1885 году в «Осколках» Чехов опубликовал юмореску «Финтифлюшки» (III, 429–430).

¹⁰⁴ Измайлов А. (Смоленский) Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони). С. 29.

¹⁰⁵ См. главу «Амплуа комика и трагика».

¹⁰⁶ Тройнов В. П. Встречи в Москве (Из воспоминаний) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 606.

заться бойкие куплеты, исполняемые водевильным аналогом драматического героя.

Шутливо признаваясь в намерении писать водевили и, «может быть, даже оперетты», Чехов почти уравнивает эти два жанра. Музыкальная оперетта и водевиль — ближайшие жанровые «родственники». Измайлов, анализируя творчество Фёдора Кони, писал: «Старый наш водевиль перелился в современный фарс, пожалуй, через лёгкое посредство оперетки»¹⁰⁷. Куплеты являются важным компонентом, который связывает эти жанры.

В водевилях и в крупных пьесах Чехова куплетов нет, но есть указывающие на их потенциальную возможность «знаки куплетов».

Почти все герои «Безотцовщины» в тот или иной момент напевают какую-то фразу. Реплика *поёт* сопровождает речи Трилецкого (XI, 8, 87), Войницкого (XI, 31), Анны Петровны (XI, 53, 102), Щербука и Петрина (XI, 61). Не поют Платонов, Саша и Софья Егоровна, образующие любовный треугольник. Если обратиться к известному чеховскому сравнению героев с лунной и звёздами (П. III, 47), то можно сказать, что пение относится к «звёздам», являясь их приметой. Отметим, что героини «звёзды» могут быть различной величины и яркости (например, Дорн с одной стороны, и Епиходов или Телегин — с другой), но всё-таки их периферийный статус по отношению к главным героям достаточно определённо соотносится с пением или игрой на музыкальном инструменте. Как исключение отметим, что и Астров, один из главных героев, тоже поёт (XIII, 81).

Реплика (*поёт*) варьирует своё значение в зависимости от контекста и авторского намерения. Приведём четыре примера из «Иванова»:

1) Боркин (*живо*). Пойдите, пойдите... ведь сегодня, кажется, день рождения Шурочки... Те-те-те-те... А я забыл... Вот память, а? (*Прыгает.*) Поеду, поеду... (*Поёт.*) Поеду... (XI, 221).

2) Лебедев (*хохочет, Иванову*). Отчего ты не прогонишь эту иуду?

Боркин (*Лебедеву*). Павлу Кириллычу... (*Иванову.*) Патрону... (*Поёт.*) Nicolas — voilà, го-ги-го... (*Обходит всех.*) Почтеннейшей Зинаиде Саввишне... Божественной Марфе Егоровне... Древнейшей Авдотье Назаровне... Сиятельному графу... (XI, 245–246).

¹⁰⁷ Измайлов А. (Смоленский) Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони). С. 16.

3) Боркин (*делает ручную гимнастику*). Не могу без движений... Мамаша, что бы такое особенное выкинуть? Марфа Егоровна, я в ударе... я экзальтирован... (*Поёт*.) Я вновь пред тобою... (XI, 246).

4) Боркин. Чудное видение... Шёл за прозой, а наткнулся на поэзию... (*Поёт*.) Явилась ты, как пташка к свету...

Иванов взволнованно ходит по сцене.

(*Садится*). А в ней, Nicolas, есть что-то такое... этакое, чего нет в других... Не правда ли? Что-то особенное... фантазмагорическое... (*Вдыхает*.) В сущности, самая богатая невеста во всём уезде, но маменька такая редька, что никто не захочет связываться. (XI, 267).

Варианты пения Боркина различны. В первом случае герой повторяет напевом только что произнесённое им слово, меняя его интонационную окраску. Во втором примере он приветствует Иванова, выделяя его из цепочки других обращений пением и французским произношением, а также бессмысленным набором звуков, похожих на лошадиное ржание (*го-гу-го* — анаграмма «лошадиного» *и-го-го*)¹⁰⁸. В третьем случае герой напевает строчку из известного романса. Всё это, конечно, отнюдь не водевильные куплеты, но, несомненно, знаки *водевильного поведения* героя.

Четвёртый пример иллюстрирует один из приёмов обновления Чеховым драматургического дискурса, который получает развитие в его последующих пьесах. Суть приёма в том, что ответы одних героев на реплики других даются в невербальной форме. Пение Боркина сопровождается контрастным молчанием Иванова, в котором реализуется его драматическое настроение, передаваемое походкой. Герои ведут своеобразный диалог, в котором вербальный компонент уравнивается с невербальным. Столь же значимыми могут быть «ответы» героев в форме жеста, позы, походки, мимики. Иванов отвечает на строчку из романса, которую напевает Боркин, тем что «взволнованно ходит по сцене». Мало того, обе реплики героев — одна в форме пения, другая в форме молчаливого движения — двуадресны. Перед появлением Боркина у Иванова был тяжелый разговор с Сашей Лебедевой, которая затем уходит, оставляя его наедине с вошедшим некстати управляющим имением. Хожение

¹⁰⁸ Смысловой «рифмой» к звукоподражанию Боркина является фраза Симеонова-Пищика о том, что его «древний род» «происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате...» (XIII, 229). Героев роднит не только «лошадиное начало», но и водевильное.

Иванова по сцене — это своеобразное молчаливое продолжение его диалога с Сашей, который по своей форме из внешнего переходит во внутренний.

В четвёртом примере Боркин искажает слова женского романа. В подлиннике они звучат так: «Явился ты!.. Как птичка к свету, неслась к тебе душа моя...» (XI, 425). Трансформированные строчки из женского романа фактически обращены и к ушедшей к этому времени Саше, и к Иванову. Грамматическая подмена глагола (*явился/явилась*) и одновременное «выпрямление» двух строк в одну приводит к тому, что слово *птичка* в устах Боркина иронически обращено к обоим героям, причём Иванов иронически характеризуется по дамской модели и тем самым уравнивается с Сашей. Автор не даёт герою исполнить романс как субститут куплетов, но лишь указывает на их возможность, расслаивая тем самым текст драмы на разные жанровые языки, подсвечивая конфликт пьесы дополнительной иронической полупародийной интонацией. Место куплетов, узаконенных в водевиле, в драме занимает их «осколок», в функции которого выступают переинтонированные строки романа. Чехов выставляет лишь знак «куплетности» как известного атрибута популярного жанра.

В «Скучной истории» Николай Степанович передает содержание писем воспитанницы Кати, которая ушла в актрисы и по прошествии какого-то времени увидела изнанку жизни провинциальной театральной труппы: «Катя писала мне, что её товарищи не посещают репетиций и никогда не знают ролей; в постановке нелепых пьес и в манере держать себя на сцене видно у каждого из них полное неуважение к публике; в интересах сбора, о котором только и говорят, драматические актрисы унижаются до пения шансонеток, а трагики поют куплеты, в которых смеются над рогатыми мужьями и над беременностью неверных жён и т. д.» (VII, 272). Полнее всего «куплетность» обыграна Чеховым в «Трёх сёстрах». Она связана с напеванием говорком (почти что «рэпом», говоря по-современному) Чебутыкина. Если в других случаях (у Боркина или у Дорна в «Чайке») строчки из романсов могли напеваться с сохранением мелодии композитора, то в случае с Чебутыкиным актер волен выбрать любой мотив или вообще обойтись без него:

Ирина. А вам надо бы изменить жизнь, голубчик. Надо бы как-нибудь.

Чебутыкин. Да. Чувствую. (*Тихо напевает.*) Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...

Кулыгин. Неисправим Иван Романыч! Неисправим!

Чебутыкин. Да вот к вам бы на выучку. Тогда бы исправился (XIII, 173–174).

Чебутыкин дважды соглашается с Ириной, призывающей доктора к изменению его жизни, а в третьей раз (в приведенном фрагменте) отвечает ей *тарарабумбией*, которую «тихо напевает», то есть не столько для Ирины, сколько для себя. Тем самым он опровергает своё только что прозвучавшее согласие. Фактически фраза с *тарарабумбией* эквивалентна той, что была озвучена им раньше — «Чёрта с два!» (XIII, 120). Иван Романович просто успокаивает Ирину, а себе признаётся, что вовсе не собирается «изменить жизнь», потому что понимает непреодолимость силы судьбы. Ответ Чебутыкина Кулыгину подтверждает скрытый смысл его напева. *Тарарабумбия* после приведённого случая прозвучит ещё три раза (XIII, 176, 187, 188). И каждый раз «бессмысленное» словосочетание будет наполняться прирастающим смыслом. Ключевую роль играет последний вариант в финале пьесы. Напев доктора прозвучит после заключительного монолога Ольги и будет фактическим ответом на её мечты:

Ольга (*обнимает обеих сестер*). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! <...> Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, ещё немного, и мы узнаем, зачем мы живём, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!

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! (XIII, 187–188).

Чебутыкин на протяжении всей пьесы выступает как полемист по отношению к другим героям. В финале он неявно спорит с Ольгой, которая хотела бы знать смысл жизни, на что доктор отвечает, что можно знать, а можно и не знать («всё равно»). Ответ Чебутыкина чем-то напоминает вариант его коллеги, доктора Дорна, который на реплику Аркадиной о том, что Сорину «хорошо бы поехать куда-нибудь на воды», отвечает: «Что ж? Можно поехать. Можно и не поехать» (XIII, 23).

Возвратимся, однако, к «тарарабумбии». В примечании академического собрания сочинений указано: «*Тарара... бумбия...* — Запев этой песенки (“Тарарабумбия, Сижу на тумбе я, И горько плачу я, Что мало значу я”) восходит, видимо, к тексту популярного в своё время “гимна” шансонеток, выступавших в парижском кафе-ресторане Максима: “*Tha ma ra boum dié!*” (A. Lanoux. *Amours* 1900. Paris, 1961, p. 198)» (XIII, 466). Зададим простой, но принципиально важный вопрос: должен ли зритель или читатель знать источник запева песенки Чебутыкина? Ответ, конечно, будет отрицательным. То есть величина окружающего реплику контекста необходима и достаточна, чтобы всё понять, не прибегая ни к каким дополнительным разысканиям. Построенные на каламбуре первые два стиха песенки явно отсылают в сторону водевильно-куплетную. Они индекс, знак водевиля, но в несвойственной ему функции. Водевиль ставит задачу развеселить зрителя, тогда как Иван Романович — самый пессимистично настроенный герой пьесы, а его «песенка» является концентрированным выражением его мрачного взгляда на жизнь, скрытым утверждением её непреодолимой абсурдности. Концентрированность смысла песенки непосредственно связана с мерой условности. «Тарарабумбия» — максимально условна, фактически лишена прямого лексического значения, поэтому может выражать смысл, который определяется лишь сценической ситуацией и контекстом (в этом отношении она сходна со свистом). Смена контекста влечёт за собой смену смысла условной фразы, она начинает приобретать характер некоего универсального ответа на разные вопросы жизни.

Отметим, не останавливаясь специально, что в «Вишнёвом саде» «куплетность» реализует Епиходов, что дополняет драматизм пьесы отчетливым водевильно-фарсовым компонентом.

Закончим анализ водевильных редуцированных форм анализом ремарки (*смеётся*) или её варианта (*смеясь*).

Че бут ы ки н (*смеётся*). А я в самом деле никогда ничего не делал. Как вышел из университета, так не ударил пальцем о палец, даже ни одной книжки не прочёл, а читал только одни газеты... (*Вынимает из кармана другую газету.*) Вот... Знаю по газетам, что был, положим, Добролюбов, а что он там писал — не знаю... Бог его знает...

Слышно, как стучат в пол из нижнего этажа.

Вот... Зовут меня вниз, кто-то ко мне пришёл. Сейчас приду... погодите... (*Торопливо уходит, расчёсывая бороду*) (XIII, 124).

Начнём анализ данного фрагмента с завершающей ремарки. Зачем нужно указание, что Чебутыкин не просто «торопливо уходит», но ещё и при этом «расчёсывая бороду»? Жест героя, очевидно, семантически значим и не случаен. Он призван обратить внимание зрителей на грим актёра, на фасон его бороды. В пьесе он не определён, но ближайший контекст рождает аллюзию на внешность, похожую на лицо Добролюбова¹⁰⁹. Допустимо предположить, что Иван Романович обликом немного похож на состарившегося русского критика, подобно тому, как Солёный похож на Лермонтова. (Актёр, играющий доктора, может надеть «добролюбовские» очки; невербальные средства — главные катализаторы интертекста в спектакле). Слова Чебутыкина о том, что он «никогда ничего не делал» надо понимать так, что это касается не профессиональной его деятельности, а какой-то другой. Недаром он воспринимает стук снизу как невербальную форму требования именно к нему спуститься вниз. Прийти в чужой дом, зная, что там находится доктор, мог пациент или посыльный от больного, то есть Иван Романович не уклоняется от долга врача, даже находясь в гостях. Ничего не делал он в плане внутреннего, духовного развития, поэтому и замечает, что после университета «ни одной книжки не прочёл».

От неслучайно упомянутого Чебутыкиным Добролюбова обратимся к диалогу мемуариста с Чеховым. Этот разговор позволяет наметить скрытый водевильный характер приведённого фрагмента пьесы. По словам Бунина, Чехов говорил ему: «А Короленке надо жене изменить, обязательно, — чтобы начать получше писать. А то он чересчур благороден. Помните, как вы мне рассказывали, что он до слёз восхищался однажды стихами в “Русском богатстве” какого-то Вербова или Веткова, где описывались “волки реакции”, обступившие певца, народного поэта, в поле, в страшную метель, и то, как он так звучно ударил по струнам лиры, что волки в страхе разбежались? Это вы правду рассказывали?»

— Честное слово, правду.

¹⁰⁹ Лицо Добролюбова, видимо, воспринималось Чеховым как легко узнаваемое. Вместе с тем оно служило контекстуальным синонимом слова «критик». См. в рассказе «После бенефиса» (1885) речь трагика Унылова: «Гимназистики, реалистики... <...> Первые критики и ценители! Иной с воробья ростом, под стол пешком ходит, а на мордёнку взглянешь — совсем Добролюбов» (IV, 143).

— А кстати: вы знаете, что в Перми все извозчики похожи на Добролюбова?¹¹⁰

— Вы не любите Добролюбова?

— Нет, люблю. Это же порядочные были люди. Не то что Скабичевский, который писал, что я умру под забором от пьянства, так как у меня “искры божьей нет”»¹¹¹.

Чехов внешне немотивированно переходит от иронического пересказа реакции Короленко на революционные стихи к характеристике внешности пермских извозчиков. Очевидно, эти разнородные явления в сознании Чехова были ассоциативно внутренне связаны. Отметим, в первую очередь, условный характер внешности извозчиков, похожих на русского критика. Ведь в реальности все извозчики города Перми, который признаётся прототипом локуса в «Трёх сёстрах», не могут походить на Добролюбова. Чехов создаёт канон, в котором соединяет то, что кажется несоединимым. Реакция Короленко на стихи «какого-то Вербова или Веткова» похожа на ту, что десятилетиями раньше мог испытывать Добролюбов. Если для русского критика 1850-х годов она была органична и естественна, то в условиях нового времени «волки реакции», обступившие «народного поэта», — это ходульная архаика, к которой должно быть существенно иное отношение: не восторженное до слёз, а скептическое. Минуя прямую оценку Короленко, глубоко уважаемого им как личность, Чехов признаёт его вместе с тем консервативным писателем, похожим на Добролюбова, как бы пережившим своё время. Один из путей преодоления консерватизма и обретения Короленко внутренней свободы — измена жене. Конечно, это условный рецепт, вовсе не предназначенный для реального исполнения, но данный в императивной форме — «изменить, обязательно». То есть один канон можно «победить» только другим каноном, условным, который раскроет ходульность, смысловую выхолощенность уходящих реалий.

Как же связаны Чебутыкин, Добролюбов и Короленко? Иван Романович похож на реальных людей своим консерватизмом. Он тоже остался в прошлом, живёт им и не хочет принимать новую действительность. Недаром именно он разбивает часы

¹¹⁰ Намного раньше похожее выражение Чехов употребил в письме родным по дороге на Сахалин (П. IV, 72).

¹¹¹ Бунин И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 493–494.

в доме Прозоровых (XIII, 162), и Ирина не случайно призывает доктора «изменить жизнь» (XIII, 173). Лучшим комментарием к данному фрагменту из пьесы могут стать ранее приведённые слова Камы Гинкаса: «Что-то всё смахивает на водевиль. Но почему-то не очень смешно». В рамках чеховского драматургического гипертекста Чебутыкин похож на Вафлю. Водевильный герой из «Дяди Вани» хранит верность «супруге-изменщице», Иван Романович — умершей матери сестёр Прозоровых, а Короленко — своей жене. Рифмоваться могут не только слова, но и ситуации, которые влияют одна на другую и как бы вливаются друг в друга.

В ремарке, предшествующей словам в анализируемом фрагменте, Чебутыкин *смеётся*, то есть пытается с помощью самоиронии возвыситься над своим положением, хотя бы на время преодолеть его. Актёры, играющие доктора, обычно следуют указанию автора, а дальше переходят на серьёзный тон. Чехов в данном случае пытался на уровне литературного текста передать то, что принципиально не может быть достигнуто в условиях театра, да и с помощью графического оформления текста тоже. А именно: ремарка (*смеётся*) распространяет своё значение, влияние и тональность на *весь* последующий фрагмент. Автор задаёт амбивалентную серьёзно-смеховую интонацию для всего отрезка речи героя, что может быть достигнуто лишь при условии немого регистра восприятия, то есть при чтении пьесы про себя. На это способен только читатель, но не актёр на сцене. В этом видится одно из проявлений феномена литературности театра Чехова, признававшегося критиками прошлого века как новация, разрушающая природу театрального искусства¹¹², но на самом деле ставящая перед ним такие задачи, которые до настоящего времени пытаются осмыслить и решить деятели театра.

Итак, пьесы Чехова отличает определённый жанровый универсализм. Станиславский в спектакле, поставленном по «Вишнёвому саду», сделал акцент на драматическом начале. Такой подход не был абсолютно ошибочен, режиссёр-постановщик просто выделил один аспект и приглушил другой — водевильный, фарсовый. Все крупные пьесы Чехова являют собой полижанровое образование. При этом один жанр является определяющим, тогда как другие жанры играют роль вводных, данных

¹¹² Кугель А. Р. Утверждение театра. М., 1923. С. 7.

в редуцированной форме. Сказанное относится и к прозаическим текстам. Один из важнейших формообразующих вводных жанров у Чехова — водевиль. Он мог быть дан в текстах в предельно сокращённом виде, в виде знака, указателя, индекса. Их функцию выполняют или водевильный герой, или водевильная ситуация, или отдельная фраза героя. Предельной формой редукции является водевильное слово.

Давнее замечание С. Д. Балухатого о том, что «поэтика чеховского водевиля, оригинальная и сценически выразительная, не имеет отношения к новаторским замыслам Чехова в драме»¹¹³, нуждается в коррективах. Поэтика водевиля, конечно, имеет отношение к крупным пьесам писателя, но связаны они между собой не по принципу прямого наследования, а опосредованно. Водевиль в редуцированном виде — структурно-содержательный компонент многих драм и рассказов Чехова.

Жанр водевиля в понимании Чехова обладает мирообъемлющим характером и выходит за рамки литературного творчества. В те или иные промежутки времени саму жизнь можно представить в виде того или иного жанра. По дороге на Сахалин Чехов писал Ф. О. Шехтелю: «Пишу сие, сидя на берегу Байкала и ожидая, когда пароход смилоститвится и повезёт мою особу дальше. Приехал я сюда во вторник, а пароход пойдёт в пятницу; идёт дождь, на озере туман, есть ничего не дают; тараканов и клопов сколько угодно. *Вообще не жизнь, а оперетка. И скучно и смешно*» (П. IV, 115—116). Грустный водевиль (оперетка) и смешная драма — такой интонационный и жанровый гибрид лучше других отечественных драматургов понимал и воплощал в своём творчестве Чехов.

Иван Щеглов, написавший множество водевилей, при этом воспринимавший свою жизнь почти всегда в жанре драмы, уже после смерти Чехова оставил пронизательное замечание о значимости водевиля в творчестве коллеги: «...светлая искра смеха, где бы она не вспыхивала, всегда божественного происхождения и неуважение к смеху есть явный признак некультурности! <...> У нас, у русских, разве один Антон Чехов тонко чуял благодетельную власть смеха и искренне веселый водевиль открыто признавал почётным делом»¹¹⁴.

¹¹³ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 32.

¹¹⁴ Щеглов Ив. Искра смеха (из записной книжки) // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 3. С. 69.

РАЗДЕЛ 2.

ПЬЕСЫ ЧЕХОВА КАК СИСТЕМНОЕ ЕДИНСТВО

Проблема «героя времени» в пьесе Чехова «Безотцовщина»

Исследователями драматургии Чехова давно отмечается «повышенный литературный фон» первой пьесы писателя¹¹⁵. К настоящему времени выявлены многочисленные скрытые и явные цитаты, аллюзии и реминисценции, содержащиеся в «Безотцовщине». Они связаны с произведениями Шекспира, Байрона, Грибоедова, Пушкина, Островского, Достоевского и др. Одним из ключевых фоновых-ассоциативных имён является Лермонтов как автор двух смыслообразующих произведений для идейно-художественной концепции пьесы Чехова. Одно из них — стихотворение «Дума», другое — «Герой нашего времени».

Влияние романа Лермонтова на пьесу Чехова отметил В. Д. Седегов¹¹⁶. Сходство авторов исследователю виделось в таких текстовых элементах, как самоанализ и самокритика главных героев, характер их взаимоотношений с женщинами. В отличие от В. Д. Седегова, С. Ю. Николаева считает, что подобного рода «сходство объясняется, скорее, влиянием Лермонтова на всю последующую историю русской литературы, в случае же с «Безотцовщиной» оно явно опосредовано предшествующей Чехову традицией»¹¹⁷. Думается, что представленные позиции не противоречат одна другой. Действительно, трудно оспаривать влияние художественного опыта таких авторов, как Лермонтов, на всю последующую русскую литературу. Однако это вовсе не исключает и возможной сознательной ориентации одного

¹¹⁵ Громов М. П. Книга о Чехове. М., 1989. С. 68. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 115.

¹¹⁶ Седегов В. Д. Пьеса без названия в творческой биографии Чехова // Статьи о Чехове. Ростов н/Д., 1972. С. 29–43.

¹¹⁷ Николаева С. Ю. Чехов и Достоевский (проблема историзма). Тверь, 1991. С. 40.

автора на творчество другого. Показательно, что ныне тезис о сходстве Платонова с Печориным подается как очевидный факт: «“Умнейший Платонов” как выразитель “современного состояния общества” представлял для автора историческую модификацию “героя времени”, типологически соотносимого с лермонтовским Печориным»¹¹⁸. На наш взгляд, Платонов связан с Печориным не только типологически, но и генетически. Это литературный вариант инвариантной пары героев, которая может быть представлена формулой «отцы и дети», не только в поколенческом, но и в литературном отношении.

Какие можно привести аргументы в пользу генетической связи «Героя нашего времени» с «Безотцовщиной»?

У писателей конца XIX века был свой определённый литературный и читательский опыт. Современники Чехова острее чувствовали связь произведений своей поры с художественными фактами предшествующего времени. Достоверно известно, что читателем и критиком «Безотцовщины» был Александр Чехов, который в пору создания пьесы патронировал младшего брата в его первых литературных опытах. Александр осознавал близость создававшейся братом пьесы определённой литературной традиции, ибо советовал Антону: «Я от себя прибавлю: познакомься поближе с литературой, *иззубри Лермонтова* и немецких писателей, Гёте, Гейне и Рюкерта, насколько они доступны в переводах, и тогда твори»¹¹⁹. Быть может, именно с того времени Лермонтов и стал одним из любимых писателей Чехова, о произведениях которого он неоднократно высказывался в письмах и в беседах, а «Тамань» признавал одним из безусловных шедевров русской литературы.

Связь «Безотцовщины» с «Героем нашего времени» в одной из редакций пьесы была выражена непосредственно. Старик Трилецкий, вспоминая свою молодость, говорит о том, что тогда он «Печорина и Базарова *разыгрывал*» (XI, 345). Фраза героя позволяет утверждать, что тип Печорина в понимании молодого Чехова не статичен, а динамичен. Каждое новое поколение находит в нём какие-то неизвестные ранее смыслы, открывает новые грани. Иван Иванович Трилецкий был Печориным рубежа 1850–1860-х годов (недаром в реплике Трилецкого-старшего

¹¹⁸ Одинокое В. Г. Пьеса А. П. Чехова «Безотцовщина»: философия и поэтика // Вестник НГУ. Серия История, филология. 2008. Т. 7. Вып. 2: Филология. С. 107.

¹¹⁹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 51.

Печорин поставлен в один ряд с Базаровым). Можно сделать закономерное предположение о том, что в пьесе должен быть и Печорин образца рубежа 1870—1880-х годов, эпохи безвременья. Глагольев I говорит: «Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределенности. Это герой лучшего, ещё, к сожалению, ненаписанного, современного романа...» (XI, 16). На эту роль нового, современного Печорина в пьесе может претендовать только Михаил Васильевич Платонов. Герой романного масштаба воплощён автором в рамках драмы.

Второй важный смысл, который можно извлечь из приведённой реплики Трилецкого, связан с тем, что когда-то он *сознательно* следовал за литературными типами Печорина и Базарова. Они были для него ролевыми масками, оставленными со временем. Сказанное экстраполируется и на Платонова. Читатель пьесы застаёт героя в момент, когда он отказался от ориентации на одну парадигму литературных типов, но не нашел и не хочет искать другую. Драма героя в том, что окружающие продолжают относиться к нему, как к прежнему Платонову, не замечая того, что он вышел из кокона прежних ролей.

Почему Чехов убрал из текста важные слова Трилецкого о его литературных предшественниках? Думается, что уже в первом произведении молодой драматург делает ставку на творческую активность читателя, которому он не хотел давать готовые художественные решения. В пьесе оставлено достаточно материала, который позволял читателю самостоятельно сделать вывод о связи Платонова с Печориным. Духовное же родство Платонова со своим тестем принижало масштаб личности главного героя.

Важную роль в установлении генетической связи пьесы с романом Лермонтова может сыграть жанровый анализ. Предшествующая литературная традиция была такова, что тип «героя времени» создавался прежде всего в рамках романа («Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», «Обломов», «Что делать?» и др.). Платонов характеризуется как герой ещё «не написанного, современного романа». Новая вариация типа «героя времени» потребовала от писателя обращения к жанру, в котором можно было бы, с одной стороны, суммировать ранее сказанное о разных «героях времени», а с другой — снять накопившиеся штампы и шаблоны их изображения. Наиболее адекватным для этой задачи жанром представлялась комедия. Ориентация «Безотцовщины» на романную традицию изначально предопределила такое качество драматургии Чехова,

как особого рода *романность*. В отношении следующих пьес критики на разные лады будут твердить о том, что перед ними не драматическое произведение, а нечто «романообразное». Первым шагом на пути к романизации драмы стала ориентация автора не только на драматические, но и на романские образцы. «Герой нашего времени», несмотря на жанрово-родовое отличие от «Безотцовщины», — один из важнейших источников пьесы.

Отметим такую важную особенность первой пьесы, как наличие в ней разнородных вводных жанров. В роли «зеркал», отражающих сходные коллизии, темы, проблемы, может оказаться произведение любого жанра. В драматургии ко времени Чехова был накоплен богатый опыт взаимодействия разных жанров: трагедии и комедии, трагедии и фарса и т. д. Чехов пошел дальше своих предшественников: он вводит в пьесу не столько другие жанры сами по себе, сколько их *образы*. Уже в первой пьесе писатель сделал важное эстетическое открытие: чужеродные жанры легко поддаются ассимиляции, если будет дан только их «опознавательный знак», достаточный для адекватного восприятия читателем. В этом случае снимаются преграды на пути к жанровой гибридации. Роль сигналов жанра выполняли цитаты, реминисценции, аллюзии. Таким образом, первая пьеса молодого драматурга, помимо прочего, была ещё и попыткой подведения итогов всего предшествующего развития русской и мировой литературы в её высших образцах. Добавим, что и роман Лермонтова был «романом итогов».

Обратимся к деталям, которые обретают дополнительный смысл при проекции их на соответствующий текст или житейские реалии. Так, во многих произведениях Чехова возраст героя обладает литературно-ассоциативным потенциалом и играет роль скрытой отсылки к известным фактам или текстам. Платонову в пьесе 27 лет (XI, 85) — это возраст Лермонтова в год его гибели. Напомним, что Печорину в повести «Бэла» 25 лет. Несовпадение возраста чеховского героя с литературным предшественником значимо. Чехов использует двойной сдвиг по оси времени: чужой герой в новом облике как бы переносится в новое время. Не только Платонов, но и другие персонажи произведений Чехова оказываются старше или младше своих литературных предшественников на два или три года. Три года в художественной системе Чехова является сроком, в течение которого жизнь человека может радикально измениться. Таким образом, возраст Платонова оказывается значимой и знаковой

деталью. С её помощью главный герой пьесы оказывается ориентирован как на Печорина, так и на его создателя.

Роман Лермонтова в качестве фоново-ассоциативного произведения важен не только для понимания Платонова, но и для других персонажей пьесы. Так, Трилецкий в разговоре с Софьей Егоровной, видимо, вполне сознательно прибегает к «перелицовке» заглавия романа для характеристики Глагольева. Он назовет его «масоном нашего времени» (XI, 88). Для автора пьесы это, конечно, не случайность, а одна из отсылок в сторону первого русского психологического романа и одновременно художественный диалог с его автором. Заглавие романа задаёт определенную номинативную модель для характеристики героя, которую можно варьировать и травестировать. Саша Платонова читает книгу Захер-Мазоха, которая называется «Идеалы нашего времени» (XI, 94). Реальное произведение также попадает в зону влияния определённо заряженного смыслового поля, заданного романом Лермонтова.

Одна из принципиально важных особенностей первой пьесы Чехова в том, что не только её автор мыслит литературно, отталкиваясь от тех или иных литературных фактов. Литературность «Безотцовщины» усиливается вследствие того, что сознанию большинства героев довлеют литературные схемы. Через них они пытаются понять другого. Так, Жорж Войницев говорит Платонову о замысле постановки «Гамлета», где роли распределяются в соответствии с его видением действительности: «Я — Гамлет, Софи — Офелия, ты — Клавдий, Трилецкий — Горацио...» (XI, 117). Войницев недоговаривает, кто будет играть Гертруду. Ясно, что эта роль должна предназначаться для его мачехи, а вся постановка — это вариация известной «мышеловки» для Платонова в роли шекспировского «Клавдия» и форма косвенного обличения «Гамлетом» нравов, царящих в Войницевке.

Анна Петровна тоже воспринимает действительность через призму литературы. Пытаясь понять изменившегося Платонова, она занята поиском именно «литературного ключа» к нему. Генеральша говорит: «Что вы строите из себя, Платонов? *Разыгрываете героя какого романа?* Хандра, тоска, борьба страстей, любовь с предисловиями...» (XI, 133). Платонов, как и Трилецкий-старший, очевидно, когда-то разыгрывал героя романа. Но теперь, когда игры нет, окружающие по привычке всё ещё продолжают искать «литературный код», чтобы понять его сокровенную суть. Если Анна Петровна ищет новые

литературные схемы, то Софья Егоровна вспоминает старые, по которым когда-то складывались её отношения с Платоновым. Она готова вернуться к жизни по тому литературному образцу, от которого бывший «идейный герой» отказался, от чего ушёл.

Итак, сознание героев пьесы и её автора основывается на литературном фундаменте. Внутренний диалогизм, характерный для пьесы, возникает за счёт того, что герои и автор видят действительность в разном свете, через разные литературные образцы. С этой точки зрения, «Герой нашего времени» больше связан с сознанием автора, чем героев. Это, кстати, даёт дополнительное объяснение, почему из окончательного текста была исключена реплика Трилецкого с именем Печорина.

В. Д. Седегов отмечал, что Чехов «повторил во многом систему образов лермонтовского романа “Герой нашего времени” и сделал это, видимо, не случайно»¹²⁰. Вокруг Печорина на разном удалении от него находятся четыре женщины: Бэла, «ундина» из «Тамани», княжна Мэри и Вера. Платонова тоже окружают четыре женщины: генеральша Войницева, жена Саша, Марья Грекова и Софья. Между героинями двух произведений можно попытаться найти параллели, подобно тому, как Жорж Войничев в роли «режиссёра» распределял роли в возможной постановке «Гамлета»: Саше в таком случае надо отдать роль Бэлы. Это тип простушки, только русского извода. Софье достанется роль княжны Мэри. Генеральша Войницева отдалённо напоминает Веру (больше в полемическом варианте), той и другой удалось хотя бы отчасти понять «героя времени». Эмансипированная Марья Грекова — это некое подобие «ундины». Литературной наследнице героини Лермонтова удаётся то, что не получилось у её предшественницы — убить человека, воспринимаемого ею как враг. Реминисцентными в этой связи представляются слова Платонова, обращённые к Анне Петровне: «Я сделаю из тебя то, что делал я из всех женщин, бросавшихся мне на шею... Я сделаю тебя несчастной!» (XI, 104). Сказанное роднит героя пьесы с Печориным, который, помимо воли, также приносил страдания всем женщинам, «бросавшимся» ему на шею.

Проводя сопоставление между образными системами двух произведений, отметим некоторые детали пьесы, имеющие характер литературного подтекста. Первая ремарка, сопровождающая появление Саши, характеризует её костюм. Сказано, что героиня

¹²⁰ Седегов В. Д. А. П. Чехов в восьмидесятые годы. Ростов н/Д., 1991. С. 16.

появляется «в русском костюме» (XI, 17). Спрашивается, в каком ещё костюме, кроме русского, она могла бы появиться летом в деревне? Кроме того, понятие «русский костюм» слишком широкое и неопределенное, чтобы режиссер или художник по костюмам в точности следовал авторским указаниям. Художественный символизм одежды героини в данном случае предвещает значимость костюма для героев последующих произведений Чехова.

Костюм Саши не связан с национальной самобытностью героини. В данном случае он является, прежде всего, средством идентификации литературного типа. Указание на костюм важно не само по себе, а лишь в проекции на литературную подоплёку, поэтому режиссеры, ставящие «Безотцовщину», как правило, игнорируют ремарку автора в отношении костюма Саши. Русский костюм Саши играет роль ключа для определения её скрытой литературной роли. Саша — это аналог «дикарки» Бэлы, только русифицированный. Иронический скрытый мотив «дикости» героини обыгрывается в пьесе не только с помощью её костюма. Так, говоря о прошедших шести месяцах, в течение которых Платонов не появлялся в Войницевке, он говорит о своём времяпрепровождении: «Пил, ел, спал, *Майн Рида жене вслух читал...*» (XI, 19). Станный выбор книг для чтения вслух жене может объясняться не только скукой деревенской жизни, но и подтекстно-литературной природой образа Саши. Русской «дикарке» читались произведения про других «дикарей».

Отдельные реплики персонажей выглядят ситуативными, однако в проекции на подтекстные произведения они раскрывают свой второй, скрытый смысл. Если Саша определяется по костюму, то Грекова по одной психологической особенности. Она просит Ивана Ивановича не целовать ей руки: «Не целуйте мне, пожалуйста, рук... Я себя неловко чувствую... Не люблю...» (XI, 27). Просьба характеризует героиню как эмансипе. Это реально-бытовой смысл её слов. Вместе с тем Грекова может быть истолкована как продолжение «ундины» из «Тамани» Лермонтова. Поэтому она не только по бытовым, но и по «литературным причинам» не привыкла к тому, чтобы ей целовали руки.

Сетка литературных ролей, заданных по персонажной схеме «Героя нашего времени», накладывается и на других героев. В восприятии Войницева Трилецкий-младший — это некое подобие Горацио. Для автора значимы другие проекции. Друг Платонова — это сниженный и переосмысленный вариант

двух героев лермонтовского романа, слитых воедино. Первым таким героем можно признать доктора Вернера (иронический нигилизм Трилецкого идёт отчасти от его литературного предшественника). Вторым — Грушницкого (с ним связан мотив личностной ординарности). Осип пришёл в пьесу из другой части романа Лермонтова, из «Тамани», и связан с переосмыслением образа «честных контрабандистов».

В дальнейшем Чехов ещё не раз будет возвращаться к произведениям Лермонтова и личности поэта («Воры», «Три сестры»). «Безотцовщина» — это лишь первое звено в длинной цепи, связывающей двух классиков русской литературы.

Юношеское произведение Чехова можно отнести к первым серьёзным опытам русской метатекстовой литературы. Специфика такого рода произведений определяется следующим образом: «Метатекстовая интерпретационная литература — это диалог с Другим, обращённый к читателям, но перекодирующий классический текст не на язык читателя, а на язык современного писателя, это акт понимания, присвоения и обособления одновременно. Метатекст предполагает не нарративные повествования о чтении и не жизнеописание писателя (не сюжет о чтении и не жанр биографии), а *комментарии, толкование классических текстов, включаемых в авторский текст*. Предметом интерпретации становится техника письма классика, а не только изображённая в классическом тексте реальность»¹²¹. Метатекстовый характер произведений Чехова отличается от сходного качества литературы более позднего времени тем, что «диалог с Другим» им не педалируется. Чужие произведения у автора «Безотцовщины» играют лишь роль «грунтовок для холста», на котором будет нарисована новая картина. Такая концепция литературного творчества позволяет утверждать, что Чехов изначально был писателем-стилизатором.

Литературность комедии «Леший»

В письмах Чехова, раскрывающих историю написания «Лешего», есть несколько замечаний о литературности создаваемой им пьесы. Самое важное из них сделано в письме А. С. Суворину 24 октября 1888 года: «Если бы я писал комедию

¹²¹ Рыбальченко Т. Л. Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей (*стилизация, метатексты, деконструкция, римейк и пр.*) // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 44. P. 89.

“Леший”, то имел бы на первом плане не актёров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» (П. III, 41). Что такое *литературность пьесы* и в чём она проявляется?

У Чехова нет прямого ответа на эти вопросы, хотя смысл его достаточно ясен из контекста. Точнее всего литературность можно определить через контекстуальный антоним, в роли которого выступает слово *сценичность*. Одним из ключевых недостатков пьесы современники писателя признавали именно её несценичность, нарушение сложившихся театральных канонов, а также сходство «Лешего» с романом или повестью. Попутно отметим, что никто не писал и не говорил о несценичности водевилей Чехова, то есть он умел делать пьесы как сценичными, так и несценичными. Следовательно, дело не в умении или неумении драматурга, а в его сознательной позиции. Противоречие между литературностью и сценичностью пьесы было отмечено членами Театрально-литературного комитета. П. М. Свободин писал о том, что при обсуждении прочитанного ими «Лешего» литературные «достоинства <...> непонятным образом становились недостатками пьесы для представления» (П. III, 455). Какой должна быть пьеса, чтобы иметь «литературное значение»? Или иначе: что может сделать пьесу явлением по преимуществу литературным, а не театральным? В первую очередь форма бытования: литература существует в виде печатных текстов, а театр живет сценой и на сцене. Литературное произведение читается обычно молча, про себя, тогда как на сцене пьеса существует в звучащей речи актёров. Очевидно, литературность должна быть связана с таким принципиально важным эстетическим явлением, как типы слова в драматургии и в прозе. Чехов был прозаиком *par excellence*, ему было удобнее преломлять свои интенции в прозаическом двуголосом типе слова, стилизаторском по своей природе.

Другой стороной литературности является связь произведения с художественно-литературными фактами современной писателю эпохи. Следует согласиться с Ю. В. Шатиным, который пишет: «Создавая парадоксальные ситуации знаков действия, Чехов никогда не объясняет их значения, но отсылает нас к источникам, внеположным текстам его поздних пьес. Представляется, что выявление этих неназванных источников и их сопоставление с действием в драматургии Чехова — магистральный путь их изучения, ибо до тех пор, пока мы остаёмся

в имманентных границах текста, мы неизбежно обрекаем себя на метафорическое удвоение или утроение того, что уже дано автором»¹²².

Главная трудность, возникающая в процессе поисков неназванных, но значимых источников, «внеположных текстам пьес» Чехова, заключается в их верификации и тем самым ограничении исследовательского произвола. Опорой и ограничителем может послужить системное художественное единство творчества писателя, понимаемого как гипертекст. Современник Чехова по-своему ясно сформулировал эту мысль: «Непрерывную логичность, стройную последовательность, глубокую связь всей мысли и всей жизни Антона Чехова я готов отстаивать с полным собранием его сочинений в руках»¹²³. К этим справедливым словам А. В. Амфитеатрова можно добавить ещё и письма как самого Чехова, так и его адресатов, а также некоторые свидетельства мемуаристов. Они играют важную вспомогательную роль в процессе определения источников, внеположных текстам пьес.

Обратимся вначале к прозе Чехова, где намечалось то, что затем будет более глубоко осмысляться в его пьесах. Трудно точно определить, в каких случаях писатель сознательно следует за тем или иным собственным прозаическим текстом, а когда просто находится во власти невольных припоминаний своих героев, сюжетов, положений. Граница между этими явлениями оказывается размытой, кроме тех случаев, когда сам писатель прямо указывает на источник для последующей разработки или переработки его. Жанр комедии у Чехова связан, не в последнюю очередь, с традициями газетно-журнальной юмористики. Она является одним из ближних контекстов для «Лешего».

В. Б. Катаевым справедливо отмечено, что «“Иванов” во многом вырос из рассказов, ему предшествовавших»¹²⁴. Нечто подобное можно сказать и о «Лешем». Отыскивается, по крайней мере, один рассказ из ранней юмористики писателя, который имеет преемственную связь с комедией. Хрущов и Елена Андреевна

¹²² Шатин Ю. В. *Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова* // *Философия А. П. Чехова*. Иркутск, 2008. С. 257.

¹²³ *Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для других*. Т. 1. М., 2004. С. 467.

¹²⁴ Катаев В. Б. *Литературные связи Чехова*. М., 1989. С. 143.

выступают в комедии, помимо прочих, ещё и в мифопоэтических ролях лешего и русалки. В рассказе «Наивный леший» (1884), опубликованном в «Осколках», эти роли получили первоначальную разработку. «Молодой, симпатичный леший» объясняет «хорошенькой» русалочке, почему у него не получилось за двадцать лет изменить «глупое выражение лица». Это было необходимым условием того, что русалочка выйдет за него замуж. Стремясь достичь желаемого, герой вынужден был пройти длительное испытание. Для этого он идет к людям и пытается влиться в их общество. Все социально-профессиональные роли и должности, которые перепробовал леший, встречали у него какие-то непреодолимые препятствия.

Так, пожарным он не смог работать, так как «то и дело пожар... Сядешь, бывало, обедать или в винт играть — пожар. Ляжешь спать — пожар. А изволь-ка тут ехать на пожар, если ещё и из естественной истории известно, что казённых лошадей нельзя кормить овсом» (II, 345). У Чехова пожары изображаются или упоминаются неоднократно, вплоть до «Трёх сестер». Есть пожар и в «Лешем» (XII, 196). Сам по себе пожар лишь в каких-то исключительных случаях может вызывать у людей смех. Было бы несомненной натяжкой утверждать, что пожар у Чехова является комическим образом. Дело обстоит иначе: не пожару как таковому, а *образу пожара* в литературном произведении можно придать комический обертон. Причем идёт этот обертон не от героя, он отражает сознание автора, который представляет пожар как один из беллетристических шаблонов и клише¹²⁵. Пожар в беллетристике является вариацией явления, получившего у братьев Чеховых ироническое именование «кавардак со стихиями» («Один из многих», «Трагик поневоле», мемуары М. П. Чехова). Зимой 1888 года, когда обдумывался «Леший», Чехов пишет Суворину: «Для своего будущего романа я написал строк триста о пожаре в деревне: в усадьбе просыпаются ночью и видят зарево — впечатления, разговоры, стук босых ног о железную крышу, хлопоты...» (П. III, 67). Быть может,

¹²⁵ Рассказ И. И. Ясинского «Пожар», опубликованный в «Новом времени» в январе 1888 г., Чехов в письме к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) назвал «превосходной вещичей» (П. II, 189). Медея, героиня пьесы А. С. Суворина и В. П. Буренина, поджигает ненавистный ей Коринф: «Горит проклятый город... Я достигла / Того, что жаждала душа моя...» (Суворин А. С., Буренин В. П. Медея. Драма в четырех действиях: в стихах и прозе. СПб, 1892. С. 103). Пожары были одной из излюбленных тем для заметок и репортажей в таких газетах, как «Новости дня» и «Московский листок».

не без влияния «будущего романа» образ пожара перекочевал и в пьесу, только в значительно редуцированном виде. В данном случае важно указать на возможность развёртывания или, наоборот, редукции тех или иных образов в разных жанровых формах.

Связующим звеном между «Наивным лешим» и комедией, помимо образов лешего и русалки, а также пожара, служит деталь в юмореске, которая в изменённом виде войдёт в «Лешего», а затем в «Дядю Ваню» и будет важна для характеристики Хрушова и Астрова. Одним из испытаний наивного лешего стало его пребывание в роли педагога. Поначалу на новом поприще всё шло хорошо, но вмешался несчастный случай: «Прочёл я однажды в “Вестнике Европы” статью о *вреде лесосоистребления* и почувствовал угрызения совести. Мне и ранее, откровенно говоря, *было жаль употреблять нашу милую, зелёную берёзу для таких низменных целей, как педагогия*» (II, 345). В другом интонационном регистре слова о милой берёзке прозвучат в «Лешем»: «Когда я сажаю берёзку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью от сознания, что я помогаю богу создавать организм» (XII, 141). За пределами сознания Хрушова остается мысль о «берёзовой каше», используемой в «педагогии», тогда как для наивного лешего она была первостепенной.

Тема истребления лесов в комедии, несомненно, содержит в себе некий скрытый смысл, о котором Чехов не хотел вне текста пьесы говорить прямо. Об этой проблеме нет развернутых замечаний в его письмах, И. Я. Гурлянд в воспоминаниях приводит показательный эпизод: «Когда в немногих словах А. П. рассказал общий план “Лешего”, я заинтересовался одним: почему центром пьесы является человек, влюблённый в леса.

— Наболевший вопрос, — коротко ответил Чехов и прекратил разговор»¹²⁶. Реплику Чехова можно расценивать как вежливый отказ от продолжения разговора о лесах и объяснения причин этого. Говоря современным языком, природоохранная деятельность Астрова и его предшественника Хрушова обычно трактуется только всерьёз, её связывают с проблемами экологии, заявившими о себе в современности особенно остро. Рассказ Чехова позволяет отметить важнейшие особенности работы

¹²⁶ Арс Г. (Гурлянд И. Я.). Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. 11 июля. С. 521.

писателя с чужим материалом и чужим словом. Номер «Вестника Европы», который прочитал «наивный леший», выбран автором не случайно, а мотивированно. В комментариях к рассказу сказано: «В июньской книжке “Вестника Европы” за 1882 г., в разделе “Внутреннее обозрение” — заметка по поводу нового закона о лесных порубках» (II, 545). Текст закона и заметка о нём в журнале лишены каких-либо иронических обертонов, как и написанная как раз во время работы над «Лешим» статья Александра Чехова о лесах¹²⁷. Чехов переводит серьёзный смысл публицистического текста из «Внутреннего обозрения» в художественную ироническую деталь в рассказе, помещённом в юмористическом журнале, где главный контекст — смеховой. Потом деталь, касающаяся «вреда лесоистребления», отзовется в речах и делах Хрущева в комедии «Леший», а далее перекочет в «Дядю Ваню». Подчеркнем, что нельзя абсолютизировать серьёзный или иронический, смеховой аспекты проблемы защиты лесов. В первую очередь, она серьёзна (как реальное дело), но может быть представлена и иронически (как деталь в художественном тексте). Для прозаического текста двуинтонационность органична, но в пьесе, в речи актёра со сцены, эта двуинтонационность исчезает, на поверхности остаётся только серьёзный аспект. Сравнивая тексты «Наивного лешего» и «Лешего», можно сказать, что в первом случае ироническая интонация была на первом плане, а подтекстная серьёзная — на втором (через связь со статьёй в «Вестнике Европы»). В комедии ирония инвертирована, она ушла на второй план (через связь с юмористическим рассказом), а на первый выступил серьёзный аспект. Важно, что в обоих случаях достигается интонационная амбивалентность, или, используя выражение А. П. Скафтымова, «эмоциональная двусторонность»¹²⁸.

¹²⁷ Зимой 1888 года Александр Чехов опубликовал в «Новом времени» статью о лесах, о чём сообщал брату: «Я расхрабрился и стал катать статьи. Сегодня пустил “Леса прежде и теперь”, завтра пускаю “Школьное дело по письмам учителей” и “Больничную статистику”». См.: Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 194, 470. В 1880 году вышло первое издание книги Д. Кайгородова «Беседы о русском лесе». Третье издание её, вышедшее в 1892 году в издательстве А. С. Суворина, с экслибрисом Чехова хранится в городской публичной библиотеке Таганрога. См.: Шапочка Е. А. Личная библиотека А. П. Чехова в фондах Таганрогской городской библиотеки // Чеховиана. Чехов: Взгляд из XXI века. М., 2011. С. 436.

¹²⁸ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 309.

Может возникнуть резонный вопрос: а что если читатель (зритель) «Лешего» или «Дяди Вани» не знает о «Наивном лешем», что если он не захотел заглядывать в комментарии к этому рассказу в академическом собрании сочинений и даже не подозревает о существовании забытой заметки во «Внутреннем обозрении» в архивном номере журнала? Читатель всё это вовсе не обязан знать или принимать во внимание. Речь должна идти не о знании или незнании реципиента, а о гораздо более фундаментальном и глубоком явлении — о *памяти жанра* и *памяти слова*. Рассматриваемая проблема носит не рецептивный, а сугубо эстетический характер. Напомним в этой связи слова М. М. Бахтина: «Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило»¹²⁹. Слова о защите лесов в монологах Хрушова и Астрова тоже не свободны от газетно-журнального контекста («Вестник Европы», «Осколки», «Новое время» со статьёй Александра Чехова и др.), где они ранее уже по-своему звучали. В художественном произведении читатель имеет дело не с эмпирической действительностью как таковой, а с её знаковым замещением, с её образом. Литературная дискурсивная реальность подчиняется своим законам: слова, используемые для её создания, взяты не столько из узуса, сколько из предшествующих контекстов. В разбираемом случае важную роль играет контекст современных Чехову журналов. Он обуславливает скрытый иронический обертон для передачи серьёзной проблемы.

Для Хрушова и Астрова борьба за лес и природу не игра, а жизненно важное дело. Но для автора-литератора, писавшего ранее о «вреде лесостроения» в юмористическом рассказе, знающего о том, что эту тему в журналах и газетах эксплуатируют люди, зачастую далёкие от лесоводства, в словах героев не может быть однотонности. В них имплицитно присутствует капля авторской иронии, которая может передаваться при постановке на сцене невербально.

Возвратимся к анализируемому рассказу. После неудачи в «педагогии» наивный леший поступает в доктора. Там повторя-

¹²⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 234—235.

ется сходная ситуация: вначале у героя дела идут хорошо, но потом и врачебная карьера обрывается. В этот раз от лешего-доктора потребовали «кроме рецептов и посещения палат» ещё и «реверансов, книксенов и умения с достоинством ездить на запятках...». Отказ от выполнения этих абсурдных условий повлѣк за собой ожидаемый результат: «...меня сочли за вольнодумца и не помнящего родства...» (II, 345). Хрущов в «Лешем» охарактеризован как «помещик, кончивший курс на медицинском факультете» (XII, 126). Он в меньшей степени представлен как врач, по сравнению с будущим Астровым, но оба, конечно, «вольнодумцы». Казалось бы, врачебное дело, как и лесоводство, тоже сугубо серьезное занятие. Однако не забудем, что ещё в миниатюре «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?', написанной двадцатилетним студентом-медиком, в качестве одного из отчаянных штампов упомянут доктор «с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину» (I, 17). Мог ли стать однотонным образ доктора по прошествии девяти лет после написания юморески юным Чеховым? Думается, что и этот образ оказывается амбивалентным.

Первый круг пребывания лешего среди людей заканчивается его смертью в роли литератора: «Литературой я и кончил... В больнице помер... Литературный фонд похоронил меня за свой счет» (II, 346). Заканчивается чеховская «сказка» констатацией литературной реинкарнации лешего. Русалочка «не зачла» влюбленному в неё наивному лешему его испытания: «И леший опять среди людей. Он теперь служит, дослужился уже до статского советника, но выражение его лица несколько не изменилось: оно по-прежнему глупое» (II, 346).

В «Лешем» есть момент, когда драматизм ситуации через связь с ранним рассказом приоткрывает свою юмористическую изнанку. Войницкий после безрезультатного признания в любви Елене Андреевне и резкой оценки его Хрущовым, оставшись один, говорит: «Как я завидую этому шалому Фѣдору или этому глупому Лешему! Они непосредственны, искренни, глупы... Они не знают этой проклятой, отравляющей иронии...» (XII, 153). Последняя фраза чрезвычайно важна, так как отражает не только сознание героя, но имеет отношение и к мировосприятию биографического автора. Фактически Войницкий утверждает, что Хрущов ещё не вкусил запретного плода от древа познания, а потому пребывает в райской непосредственности и простоте,

не зная «проклятой, отравляющей иронии». Леший-Хрущов всё ещё остаётся достаточно «наивным лешим», поэтому для него в финале возможна женитьба, тогда как отравленному иронией дяде Жоржу автором заготовлена пуля.

Известно, что работа Чехова над комедией по времени совпала с его попыткой написать роман. Он замышлялся как серьёзное произведение, в котором должна быть преодолена власть «отравляющей иронии». Средством достижения этого должно было стать изображение новых лиц, ещё не описанных в литературе, не шаблонных и, как следствие, не требовавших корректирующей иронии. Нечто подобное замышлялось и в «Лешем». Поэтому оба произведения характеризуются в сходных выражениях. О комедии: «Выпились у меня лица положительно новые...» (П. III, 214). О романе: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды...» (П. III 186). Попытка победить иронию связана также с поиском писателем новых форм через эксперимент с жанрами¹³⁰. Говоря языком ботаники, Чехов пытался привить роман «на ветку рассказа» («Рассказы из жизни моих друзей»). Синхронный с романом «Леший» может рассматриваться как второй литературный «селекционный опыт» писателя по прививке романа «на ветку комедии». Этим отчасти объясняются многочисленные замечания современников писателя о том, что «Леший» не комедия в традиционном смысле, а нечто «романообразное». Ненаписанный роман растворился в последующих рассказах Чехова, а также, очевидно, и в «Лешем», а тот, в свою очередь, — в «Дяде Ване». Наброски романа не сохранились, а текст «Лешего», ставший претекстом для «Дяди Вани», был литографирован. Комедию, не будь она доступна публике, скорее всего, ожидала бы участь других чеховских черновиков: «Пришлю пьесу около 20-го февраля с убедительной просьбой — если она не понравится, возвратить мне её назад *для уничтожения*» (П. IV, 17). Обстоятельства однако сложились иначе. Всё, что смог сделать по прошествии времени Чехов, это постараться, чтобы все забыли о существовании нелюбимой комедии, исключить её из собрания своих сочинений.

¹³⁰ Поездка Чехова на Сахалин была обусловлена целым комплексом причин. Среди из них следует назвать и эстетический, художественный стимул, связанный с поиском такой сферы действительности, которая не требовала бы обращения автора к «отравляющей иронии» и позволяла использовать прямое одногласное слово. Но даже в документальном «Острове Сахалине» Чехов всё-таки не смог обойтись без юмора и иронии.

В заключение этой части скажем об образе русалочки в «Наивном лешем». Она предвещает мифопоэтическую роль Елены Андреевны в «Лешем» и в «Дяде Ване». Чехов оставил во второй пьесе неизменными реплики Войницкого о её русалочьей крови. В «Лешем»:

Вой ни ц ки й. Что томитесь? (*Живо.*) Ну, дорогая моя, роскошь, будьте умницей! *В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой!* (XII, 165).

Дословно это повторено в «Дяде Ване» (XIII, 91). Быть русалкой для дяди Жоржа и для дяди Вани равнозначно тому, чтобы быть свободной, дать волю своему чувству, подчиниться зову природы, а не социальным условностям. Сцена в «Дяде Ване», когда Войницкий нечаянно застаёт Елену Андреевну в объятиях друга, художественно логична: «русалка» и должна тянуться к «лешему». Дядя Ваня, в отличие от них, лишён явной проекции на мифопоэтическую роль.

В цензурном экземпляре рукописи «Лешего» в третьем действии есть фраза, актуализирующая образ русалки. После получения письма от Войницкого и домогательств Федора Ивановича Елена Андреевна плачет, а потом говорит: «Вышла бы из этого *омута* — в поле и шла бы день и ночь, чтобы ничего не видеть, не слушать, не думать...» (XII, 275). Но как фольклорно-мифологической русалке невозможно покинуть среды своего обитания, так и Елене Андреевне не дано вырваться из омута своей жизни.

Исследователями отмечалось, что «игра с мифологическим подтекстом» в «Дяде Ване» приводит к тому, что на этом «странном пародийно-героическом фоне иначе выглядят отношения двух приятелей — как своего рода отзвук близнечного мифа»¹³¹. Двойничество героев в «Лешем» проступает ещё более явно. Своеобразно удвоена и роль русалки: кроме жены Серебрякова, она проецируется на Соню. Об этом напоминает влюбленный в неё Желтухин. Он напевает фразу из каватины князя из оперы Даргомыжского «Русалка» (XII, 188, 284)¹³².

Дядин перекликается с другим мифопоэтическим героем. Он говорит о водяной мельнице, которую арендует у Леше-

¹³¹ Ишук-Фадеева Н. И. Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана. А. П. Чехов: Взгляд из XXI века. М., 2011. С. 238.

¹³² В письме А. П. Ленскому 27 сентября 1889 года Чехов сообщал: «...ходили слушать “Русалку”» (П. III, 254). О перекличках комедии с пушкинской «Русалкой» см.: Паперный З. С. «Леший» и «Русалка» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 16–20.

го, в свойственной ему шаблонно-поэтической манере: «Это укромный поэтический уголок земли, где *ночью слышится плеск русалок*, а днём...» (ХП, 174). Дядин — предшественник Телегина. Оба играют имплицитные роли добрых домовых, поэтому по своей природе они приживалы, своего дома у них нет, опознавательным знаком для обоих является их рябое лицо. Дядин-домовой пространственно близок Хрущову-лешему и Елене Андреевне-русалке на время её побега от мужа. Один из лейтмотивов в репликах Дядина — его отношения с супругой и семьёй. В основе этого образа лежит модифицированный фольклорный материал. А. Н. Афанасьев писал о домовом, что он «постоянно добр; он связан с семьёю узами родства, крови и потому хранит её от зла, благодетельствует ей. <...> Домовой также тоскует о прошлой жизни: ему хотелось бы жениться!»¹³³.

Одним из важных моментов творческой истории «Лешего» и источником литературности пьесы является то, что она замышлялась Чеховым в соавторстве с А. С. Сувориным и даже начинала писаться совместно с ним. Об этом свидетельствует письмо Чехова 18 октября 1888 года: «Начало пьесы получил. Благодарю Вас. Благосветлов войдёт целиком, как он есть. <...> Второй акт (гости) начнёте опять Вы» (П. III, 32, 36). Опыт соавторства у издателя «Нового времени» был. Вместе с В. П. Бурениным он написал трагедию «Медея» (СПб., 1884). Текст её представляет собой микст из прозы и стихов. Стихи писал Буренин, а прозаическую часть — Суворин, хотя вполне вероятно, что творческое взаимодействие было более сложным. Чехов, знавший «Медею» (П. III, 62), видимо, рассчитывал на то, что имеющийся у Суворина опыт соавторства может быть использован в работе и с ним. Склонность Суворина и Буренина создавать драматические произведения путем переработки известных исторических сюжетов была Чехову очевидна, поэтому в качестве альтернативных вариантов, когда дело застопорилось, он предлагал Суворину именно их: «Отчего Вы отказываетесь писать вместе “Лешего”? — спрашивал он в письме 15 ноября 1888 года. — Если бы пьеса не удалась или если бы она пришлась Вам почему-

¹³³ Афанасьев А. Н. Дедушка-домовой // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. Кн. I. Отд. VI. М., 1850. С. 13–29.

либо не по вкусу, то я дал бы Вам слово никогда не ставить её и не печатать. Если “Леший” не годится, то давайте другой сюжет. Давайте напишем трагедию “Олоферн” на мотив оперы “Юдифь”, где заставим Юдифь влюбиться в Олоферна (жанровая, сюжетная и номинативная инверсии — А. К.); хороший полководец погиб от жидовской хитрости... Сюжетов много. Можно “Соломона” написать, можно взять Наполеона III и Евгению или Наполеона I на Эльбе...» (П. III, 70–71). Приведённая цитата из письма в смысловом отношении является продолжением того, о чём говорилось ранее, когда Чехов писал Суворину: «Вы больше склонны к творчеству строгому, воспитанному в Вас частым чтением классических образцов и любовью к ним» (П. II, 281). Во фрагменте из ноябрьского письма отметим то место, в котором адресант обещает в случае неудачи не ставить и не публиковать пьесу. Тогда какой был смысл в совместной работе? Ради чего Чехов приглашал Суворина к сотворчеству, увлекая его разнообразными сюжетами и героями? Скорее всего, ради того, чтобы изнутри постичь творческий процесс старшего товарища. Быть может, предполагалось углубить то творческое взаимодействие, которое сложилось у них в процессе подготовки «Иванова» и «Татьяны Репиной» к постановке их в театрах Москвы и Петербурга. Когда Суворин отошёл от сотрудничества, Чехову оставалось одно: изучать манеру коллеги по имеющимся у него образцам. Одним из них была «Медея».

Эта драма представляла собой опыт осовременивания и русификации мифа, о чем Суворин прямо заявлял в своей газете: «Нечего, конечно, говорить о том, что мы придали Медее и современные черты и хотели придать ей даже русские черты. Оттого наша Медея понятна толпе, большинству публики»¹³⁴. В этом её недостаток как литературного произведения, но в этом её сценическое достоинство. А мы писали для сцены, мы хотели дать материал для русских трагических актрис»¹³⁵. Про своих героев и про пьесу Чехов вполне мог бы написать нечто сходное и одновременно противоположное. Он тоже придал фольк-

¹³⁴ Образным примером как раз непонимания пьесы Суворина и его соавтора массовым зрителем может служить сценка Н. А. Лейкина, которая строится как разговор купчихи с мужем во время спектакля. См.: *Лейкин Н.* На представлении «Меден» // *Осколки*. 1883. № 8. С. 3–4. В этом же номере опубликованы рассказы Чехова «Баран и барышня» и «Размазня».

¹³⁵ Цит. по: *Макарова О. А.* Суворин в дневниках С. И. Смирновой // *Новое литературное обозрение*. Часть 1. 2014. № 130 (6). С. 122.

лорно-мифологическим образам лешего и русалки русские «современные черты». Правда, при этом «Леший» (как ранее «Иванов», а позже «Чайка») оказался непонятен «толпе, большинству публики». В комедии были сценические недостатки, но было и литературное достоинство. «Леший» по отношению к «Медее» носит инвертивный характер. Отметим общность мифопоэтических названий. Медея — героиня древнегреческого мифа, леший — персонаж славянской мифологии. Показательно, что ожидания части публики на представлении комедии были связаны именно с тем, что они увидят на сцене сказочно-мифологического героя, а не своего современника.

Самым известным и успешным произведением Суворина для сцены стала «Татьяна Репина», которую Чехов знал в деталях, так как был в роли поверенного Суворина при постановке пьесы в Малом театре. Обратим внимание на авторское предисловие к «Татьяне Репиной»: «Пьеса эта была написана в 1886 году и представлена в цензуру под заглавием “Охота на женщин”. Это заглавие, которое, по моему мнению, выражало смысл пьесы, не было одобрено драматическою цензурою и было изменено мною сначала в “Женщины и мужчины”, потом — в “Татьяну Репину”»¹³⁶. Фабула «Лешего» может быть передана с помощью первоначального заглавия пьесы Суворина, в чём проявляется их сходство. «Охотой на женщин» в комедии заняты Войницкий, Желтухин, Федор Иванович. Разница в финалах «охоты»: у Суворина Татьяна Репина мелодраматически умирает на сцене, тогда как Чехов женит своих героев, далеко отодвигая от завершающей шаблонной комедийной развязки драматическое самоубийство Войницкого.

Смысл сотрудничества Чехова с Сувориным заключался, быть может, также и в поиске новых сценических форм. Суворин был в первую очередь журналистом, на всё смотрел «оком публициста» (П. III, 70). В «Лешем» была попытка синтезировать газетно-журнальный дискурс (та же проблема лесохозяйствования) и собственно художественный. Публицистическое начало в «Татьяне Репиной» Суворина отчетливо ощущалось современниками. Даже провинциальная пресса его отмечала. Вот что писалось, например, 29 января 1889 года в «Волжском вестнике»: «Представьте себе *газетный фельетон в лицах*, под-

¹³⁶ Суворин А. С. Татьяна Репина. Комедия в четырех действиях. СПб., 1889. Без указ. стр.

час остроумный, подчас скучный, в котором лёгким, живым языком разговор идёт о женщинах, об искусстве, о Декамероне, о Петербурге, Москве, провинции, о жидах, банкирах, деньгах, о жизни и смерти, о любви и ненависти, о прессе, о Бисмарке, и гипнотизме и о чём там ещё — и вы получите понятие о суворинской «Татьяне Репиной»¹³⁷. Опыт введения элементов фельетона в ткань художественного произведения отразился у Чехова в «Скучной истории», создававшейся в одно время с обдумыванием пьесы. Чехов признавался Суворину: «Выходит у меня не рассказ, а фельетон» (П. III, 80). «Фельетонными» в рассказе можно признать рассуждения Николая Степановича о театре, об университетской жизни, о науке. «Скучная история», как известно, была положительно воспринята критикой, как никакое другое произведение Чехова, потому что авторская позиция казалась рецензентам более проявленной как раз из-за «публицистичности» рассказа. Игнорировалось, однако, то, что это качество идёт от героя, а не от автора. Для автора публицистичность объектна, удалена от его уст, потому что «сделана» для характеристики героя. В «Лешем» была попытка перенести это качество в ткань комедии, но не так явно и открыто, как в пьесе Суворина.

После распада творческого тандема Чехов радикально пересмотрел «афишу», а вместе с ней фабулу и сюжет создаваемого произведения. Сокращению и переработке подверглись в первую очередь те герои, которые отдавались на откуп Суворину. Не стало ни Галахова, ни Бориса, ни Насти, ни прежних второстепенных персонажей (сохранился лишь эпизодический Семён). Появился Войницкий, который вырос из своего прообраза — Василия Гавриловича Волкова (XII, 381), Благосветлов преобразился в Серебрякова, остался Леший, который из Корвина трансформировался в Хрушова.

Формы переработки исходного материала были разнообразны и разноплановы. Ограничимся одним примером. Фамилия *Благосветлов* по своему вкусу не только священническая (в «афише» о герое сказано: «происхождения поповского, учился в семинарии»), но также и актёрская, годная для псевдонима. Брату Александру Чехов советовал: «Для пьес я рекомендовал бы тебе избрать псевдоним: Хрушов, Серебряков, что-нибудь вроде»

¹³⁷ Цит. по: Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой. Часть I. С. 128.

(П. III, 211). Фамилия *Благосветлов* перекликается с псевдонимом актёра в «Калхасе» — *Светловидов*. Вдобавок к этому, она еще и литературно ассоциативна, так как совпадает с фамилией Г. Е. Благосветлова, издателя журнала «Дело», особенно популярного в семидесятые годы, то есть во время, когда профессор Серебряков активно работал. Первоначальная характеристика героя, данная Суворину в письме, заканчивалась знаменательной фразой: «Дело, дело и дело, а всё остальное — вздор или шарлатанство» (П. III, 33). В «Лешем» и в «Дяде Ване» эта опознавательная фраза героя, концентрированно передающая его самоощущение, сохранится в чуть изменённом виде. С нею Серебряков уходит со сцены, прощаясь не только с обитателями имения, но и со зрителями. «Леший»: «Надо, господа, *дело* делать. Так нельзя! Надо *дело* делать... Да-с... Прощайте» (XII, 198). «Дядя Ваня»: «...надо, господа, *дело* делать! Надо *дело* делать!» (XIII, 112). Показательна смена пунктограмм, к которым Чехов был очень внимателен: в «Лешем» фразы заканчивались точкой и многоточием, а в «Дяде Ване» — двумя восклицательными знаками, что должно определять интонацию актёра, играющего профессора, а также акцентировать ключевое слово *дело*. Смена фамилии «Благосветлов» на фамилию «Серебряков», видимо, отчасти связана с желанием Чехова дистанцироваться от интерпретации Сувориным этого героя. В первоначальной характеристике у Благосветлова нет жены. Чехов, знавший скандально-трагическую историю первой жены Суворина и знакомый с Анной Ивановной, его второй женой, в короткий период соавторства не хотел задевать больную для товарища тему. Елена Андреевна появится тогда, когда Чехов станет писать пьесу один. Проекция на прототип будет достаточно внятной. Показательно, что читавшая «Лешего» Анна Ивановна Суворина примеряла на себя не роль Сони или Юлии, а именно Елены Андреевны: «...на месте “Елены”, решав уже раз эти пуды и бежав, меня бы не заманили никакими калачами, а играв эту роль, я бы вас ужасно подвела и ни за что бы не согласилась снова водвориться»¹³⁸. Особо отметим закавыченное женой Суворина имя героини пьесы: за этим стоит очевидная проекция её на себя, узнавание себя в ней.

Замышляя комедию, Чехов изначально предполагал её внутренне диалогичной, рассчитанной на какие-то определенные

¹³⁸ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. 1889 — апрель 1891. Т. 2. С. 267.

реакции Суворина в ходе просмотра спектакля. 20 февраля 1889 года Чехов писал ему: «Когда я напишу своего “Лешего”, то читать Вам не дам и на репетицию Вас с собой не возьму. Мне хочется произвести на Вас впечатление не смешанное и не такое скомканное, какое Вы поневоле должны были получить от “Иванова”, а для этого нужно, чтоб Вы знакомились с пьесой не раньше первого представления» (П. III, 160). В письме 5 марта того же года Чехов указывает на то место в будущей пьесе, которое должно было особенно задеть за живое Суворина: «“Лешего” я буду писать в мае или в августе. Шагая во время обеда из угла в угол, я скомпоновал первые три акта весьма удовлетворительно, а четвертый едва наметил. III акт до того скандален, что Вы, глядя на него, скажете: “Это писал хитрый и безжалостный человек”» (П. III, 169). Для нас в этих замечаниях Чехова важны два момента. Первое: различие текста пьесы и поставленного на её основе спектакля. Они обладают разными выразительными средствами и соответственно разными возможностями вызова ответных реакций у читателей и у зрителей. Второе: Чехов прямо говорит, что намерен воспользоваться какими-то моментами из жизни Суворина, не особенно приятными для него.

Внимание Чехова могла привлечь и такая сторона творческого процесса у Суворина, как механизм преобразования прототипа в художественный образ. Суворин и Чехов оба читали произведения коллеги в привычной им манере, опираясь на свой писательский и читательский опыт. Суворин, привыкший к тому, что за героем стоит известный прототип, заподозрил своё сходство с Серебряковым (к сожалению, неизвестно письмо, из которого была бы ясна мотивировка его узнавания). Алексей Сергеевич к тому времени ещё не читал «Лешего», а узнал о сходстве, видимо, от Григоровича, состоявшего членом Театрально-литературного комитета, куда была представлена пьеса. (Знакомство Суворина с текстом комедии произойдет позже, когда он возьмёт у П. М. Свободина её рукописный экземпляр). Чехов же в ответ 17 октября 1889 года пишет: «Не радуйтесь, что Вы попали в мою пьесу. Рано пташечка запела. Ваша очередь ещё впереди. <...> В пьесе же Вас нет да и не может быть; хотя Григорович со свойственной ему пронизательностью и видит противное. В пьесе идёт речь о человеке нудном, себялюбивом, деревянном, читавшем об искусстве 25 лет и ничего не понимавшем в нём; о человеке, наводящем на всех уныние и скуку,

не допускающем смеха и музыки и проч. и проч. и при всём том необыкновенно счастливом. Не верьте Вы, бога ради, всем этим господам, ищущим во всём прежде всего худа, меряющим всех на свой аршин и приписывающим другим свои личные лисьи и барсучьи черты. Ах, как рад этот Григорович! И как бы все они обрадовались, если бы я подсыпал Вам в чай мышьяку или оказался шпионом, служащим в III отделении. Вы скажете, конечно, что всё это пустяки. Нет, не пустяки. Если бы моя пьеса шла, то вся публика с легкой руки изолгавшихся шлоппаев говорила бы, глядя на сцену: “Так вот какой Суворин! Вот какая его жена! Гм... Скажите, а мы и не знали”» (П. III, 265). Разубеждая Суворина, Чехов подчеркивает моменты его расхождения с Серебряковым, но умалчивает о сходстве с ним: тот и другой бывшие вдовцы, вторично женившиеся на девушке, намного их моложе. Чехов, видимо, хотел пройти между Сциллой и Харибдой: он пытался сделать прототип узнаваемым и одновременно иметь контраргументы для тех, кто увидит прямую связь реального человека с литературным персонажем. Со временем он дальше и дальше будет уходить от прототипичности, всё искуснее, изощрённее и тоньше маскируя связь героя с реальным лицом.

В письме Суворину 18 ноября 1888 года, во время активной работы над «Лешим», он писал: «На меня от скуки нашла блажь: надоела золотая середина, я всюду слоняюсь и жалуюсь, что нет оригинальных, бешеных женщин... Одним словом, а он, мятежный, бури ищет! И все мне в один голос говорят: “Вот Кадмина, батюшка, вам бы понравилась!” И я мало-помалу изучаю Кадмину и, прислушиваясь к разговорам, нахожу, что она в самом деле была недюжинной натурой» (П. III, 74). Евлалия Павловна Кадмина послужила Суворину прототипом для Татьяны Репиной, и, очевидно, Чехов «изучал» её не непосредственно, а по созданному на её основе образу в драматическом произведении коллеги, сравнивая персонаж с прототипом, с тем, что было известно о покончившей с собой на сцене реальной актрисе. Не мог не знать Чехов и о том, что И. С. Тургенев использовал материал, связанный с Кадминой, в позднем произведении «Клара Милич (После смерти)». Если бы сам Чехов взялся за изображение «оригинальных, бешеных женщин», типа Кадминой, он бы наверняка каким-то образом напомнил читателям о тургеневской трактовке этой героини, прибегнув к помощи интертекстуальной связи. Ничего подобного у Суворина нет,

он оставляет короткое расстояние между образом и прототипом. Главное же, нет опосредования его образа через чужой текст, имплицитной ссылки на него и, как следствие, нет двуголового, преломлённого слова, а вместе с ним и литературности. Объяснение этой особенности — в многолетнем опыте Суворина как газетчика и журналиста, а также в жанровых традициях фельетона. Для автора «Татьяны Репиной» важнее была сценичность, а не литературность. Чехов же декларировал приоритет литературности, а не сценичности, поэтому он не только увеличивает дистанцию между образом и прототипом, но и старается насколько возможно замаскировать эту связь, сделать её узнаваемой только для тех, кто непосредственно знаком с прототипом.

Чтобы пьеса стала литературной, она, помимо прочего, должна быть связана с литературными произведениями отношениями продолжения и одновременно полемики. Такого рода текстами для Чехова стали пьесы Суворина, его собственный «Иванов», а также другие произведения.

В письме от 23 декабря 1888 года Чехов пишет Суворину: «Я прочёл снова Вашу пьесу. В ней очень много хорошего и оригинального, чего раньше не было в драм<атической> литературе, и много нехорошего (напр<имер> язык)» (П. III, 98). Что именно Чехов признавал «хорошим и оригинальным», в письме не раскрывается. О недостатках языка он писал и ранее, замечая, что герои «Татьяны Репиной» «не говорят, а фельетонируют и философствуют» (П. II, 281). Автор «Лешего», в отличие от Суворина, полагал, что онтологические проблемы современности должны раскрываться через болтовню, кажущиеся пустыми разговоры, бытовую повседневность («Люди обедают, только обедают, носят пиджаки, а в это время...»). Склонность Суворина к фельетону и философствованию обусловила ведущий тип слова в ней. Это прямое одноинтонационное слово. Наиболее адекватной формой, где этот тип слова был уместен, по мнению Чехова, является классическая стихотворная драма: «Вообразите, что Ваша “Татьяна” написана стихами, и тогда увидите, что её недостатки получают иную физиономию. Если бы она была написана в стихах (как отчасти написана более ранняя «Медя» — А. К.), то никто бы не заметил, что все действующие лица говорят одним и тем же языком, никто бы не упрекнул Ваших героев в том, что они не говорят, а философствуют и фельетонируют, — всё это в стихотворной, классической форме сливается с общим фоном, как дым

с воздухом, — и не было бы заметно отсутствие пошлого языка и пошлых, мелких движений, коими должны изобиловать современные драма и комедия и коих в Вашей “Татьяне” нет совсем» (П. II, 281). Чехов в художественной форме полемизировал с Сувориным до «Лешего» в своём одноактном этюде, который предназначался только автору «Татьяны Репиной» и который охарактеризован им как «очень дешёвый и бесполезный подарок» (П. III, 171). Мистификационный характер чеховского «подарка» понимал и Суворин, поэтому чеховская полемическая «Татьяна Репина» была напечатана в его типографии всего в двух экземплярах¹³⁹. В пьесе Чехов дает пример *образа языка драмы*, который создается с помощью двунтонационного преломленного слова. Этот же тип слова будет использован им и в «Лешем».

Общую оценку «Лешего», данную пьесе современниками, можно свести к одному слову — «не сценично». Как о чём-то само собою разумеющемся об этом пишет П. М. Свободин, передавая приговор «военно-полевого суда», то есть Театрально-литературного комитета: «Вопрос о несценичности, разумеется, был поставлен в вину автору прежде всего»¹⁴⁰. Слова Чехова о «Чайке» — «страшно вру против условий сцены» (П. VI, 85) — по-своему универсальны и подходят фактически ко всем его пьесам (за исключением водевилей, которые в силу своей традиционной сценичности как раз имели у публики успех). Несценичность проявлялась по-разному. Одна из них — смерть героя за сценой. Это была попытка Чехова преодолеть театральный канон: «Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (П. V, 72). «Голуба Корш», хорошо знавший вкусы и предпочтения публики, укорял писателя, что тот, мало того что «заставляет» человека застрелиться за сценой, так ещё и не даёт ему «поговорить перед смертью»¹⁴¹. Образцом канонической смерти на сцене Чехову могла послужить «Татьяна Репина», где героиня в критическую минуту читает монолог: «Не помню, что думала... Вдруг решила... Умру на сцене. Шум, овация... незаметно умру... поражу всех... отомщу ему, ей, всем...»¹⁴².

Герои успешных, «сценических» пьес со вкусом умирали на сцене, давая возможность актёрам блеснуть своим талантом.

¹³⁹ Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. С. 224.

¹⁴⁰ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. 1888 — апрель 1891. Т. 2. С. 272.

¹⁴¹ Шепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 247.

¹⁴² Суворин А. С. Татьяна Репина. С. 155.

С. И. Смирнова-Сазонова в дневнике передает впечатление от «Татьяны Репиной» с Ермоловой и Савиной, по-разному игравшими заглавную роль: «Игра её (Ермоловой — А. К.) сама правда, но только удали, кутежа, испорченности в её актрисе нет. Она вся любовь, вся исстрадалась. Она и Савина играют эту роль бесподобно, но каждая по-своему. У Савиной Репина отравляется не от любви, а от оскорбленного самолюбия. Ермоловская Репина без любви жить не хочет. Что ей слава, что ей талант, когда “он” сидит в ложе с другой. *Умирала она так, что страшно становилось*»¹⁴³. Для Чехова такого рода смерть на сцене — проявление дурной театральщины¹⁴⁴. В жизни всё будничнее и проще. В «Иванове» драматург принял паллиативное решение: смерть героя происходила всё-таки на сцене, но без пафоса и без речей: «Отбегает в сторону и застреливается» (XII, 76). Хотя и такой вариант вызывал критику. Н. К. Михайловский писал: «Заключительная сцена самоубийства Иванова производит почти комическое впечатление: прежде чем Иванов с револьвером в руке “отбегает и застреливается”, окружающие могли бы раза три вырвать у него револьвер»¹⁴⁵. В «Лешем» Чехов впервые даёт смерть героя за сценой, которая будет повторена в «Чайке», «Трёх сёстрах»; завершает эту цепочку гипотетическая, вероятная смерть Фирса в «Вишнёвом саде», остающаяся за пределами фабулы комедии.

Стоит сказать о неудачной (фактически комической) попытке убить Войницким Серебрякова при домочадцах¹⁴⁶ и о его суицидальных намерениях. Как известно, он выкрал у Астрова баночку с морфием, чтобы свести счёты с опостылевшей жизнью. Для героя всё происходит абсолютно всерьёз, но для автора в этой попытке суицида есть иронический обертон. Он связан с тем, что дядя Ваня хочет покончить с собой дамским способом. Жен-

¹⁴³ Цит. по: Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой // Новое литературное обозрение. Часть 1. 2014. № 130 (6). С. 127.

¹⁴⁴ Утрированную смерть на сцене не принимал молодой Чехов и в интерпретации Сары Бернар. Ср.: «Целую неделю пью за здоровье Сары. Восхитительно! Стоя умирает. Далеко нашим до парижан. В кресле сидишь, как в раю. Маньке поклон. Петров» (I, 106).

¹⁴⁵ Михайловский Н. Случайные заметки // Русские ведомости. 1889. № 133, 16 мая. С. 3.

¹⁴⁶ В постановке Г. А. Товстоногова комедийность «эмоционально двусторонней» сцены передавалась невербально: Серебряков (артист Е. А. Лебедев) отмахивался от направленного на него пистолета дяди Вани (О. В. Басилашвили) букетом цветов.

щинам «положено» травиться (Татьяна Репина, Эмма Бовари и др.), а мужчинам — стреляться (Иванов, Треплев). Чехов работает канонами и шаблонами, объективируя их с помощью «внутренней иронии»¹⁴⁷. Вершинин в «Трёх сёстрах» тихо сообщает Маше: «Жена опять отравилась» (XIII, 149). Дядя Ваня выбрал гендерно неадекватный способ самоубийства. В «Лешем» иронический подтекст закулисной смерти Егора Петровича Войницкого проявляет Фёдор Иванович. Он сетует на то, что его приятель свёл счёты с жизнью с помощью «неправильного» пистолета: «Взял, и ни с того ни с сего, и *чичикнул себе в лоб!* И нашёл тоже из чего: из Лефоше! Не мог взять Смита и Вессона!» (XII, 192). Пистолет Лефоше является образцом более старой модели, чем Смит и Вессон. Первый изобретён французом, а второй — американцами. Дядя Жорж ушёл из жизни, можно сказать, «по-французски», тогда как мужчине, с точки зрения Фёдора Ивановича, больше подходит другой вариант — «по-американски»¹⁴⁸. То есть закулисная смерть героя в «Лешем» была не натуралистическая, традиционно сценическая (как в «Татьяне Репиной» или «Медее»), а преимущественно литературная, точнее — полемически литературная, с каплей иронии. Для самого героя в его гибели, разумеется, нет никакой литературщины и иронии.

Егор Петрович Войницкий говорит о племяннице: «Сонечка по-прежнему читает умные книжки и пишет очень умный дневник» (XII, 129). Как и некоторые другие, она с «двойным дном». В кругозоре героя у неё один смысл, в кругозоре автора к нему прибавляется ещё один, добавочный, имплицитный.

Вблизкий круг Суворина входила Софья Ивановна Смирнова-Сазонова (1852—1921), писательница, опубликовавшая несколько романов, активный собеседник Суворина, а главное — автор уникального дневника, который она вела с юности до глубокой старости (сохранилось 69 тетрадей, в которых отражены события с 1877 по 1919 годы)¹⁴⁹. Ко времени создания «Лешего» Чехов был

¹⁴⁷ Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2000. С. 17—62.

¹⁴⁸ Первая повесть П. Д. Боборыкина называлась «По-американски» и была опубликована в журнале Г. Е. Благоветлова «Дело» (1870. № 9—10). Русская литература начинала особенно активно «открывать Америку» в семидесятые годы.

¹⁴⁹ Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой // Новое литературное обозрение. Часть 1. 2014. № 130 (6). С. 112—140; Часть 2. 2015. № 131 (1) С. 167—184.

знаком с Софьей Ивановной только заочно, но произведения её были ему известны. Об этом позволяет судить его более позднее письмо к А. С. Киселеву. Касаясь литературной деятельности его жены, Чехов пишет: «В её произведениях <...> есть то самое нечто, солидное и благородное по духу, что из всех русских писательниц было только у Хвошинской, покойной Тур и *ныне забытой Смирновой* и чего нет и никогда не будет у Машеньки Кр<естовской> и стриженной Назарьевой...» (П. V, 32). Вполне вероятно, что имя Софьи Ивановны всплывало и в разговорах Чехова с Сувориным. Очное знакомство Чехова со Смирновой состоится лишь зимой 1895 года¹⁵⁰.

Софья Ивановна, по нашему убеждению, — один из прототипов образа Сони в «Лешем». При этом она важна не столько сама по себе как личность (ко времени написания комедии знакомая Чехову лишь по разговорам с Сувориным), сколько как определенный тип писательницы, как носитель воплощенной в её романах литературной позиции, типа мировидения и манеры письма. С. А. Венгеров, автор статьи о Смирновой в «Энциклопедическом словаре», писал о ней: «По таланту, блёсткам остроумия и чисто мужскому складу ума, С. занимает одно из первых мест в ряду наших женщин-писательниц; но большие ожидания, которые возбудили её первые произведения, не оправдались. Когда, очень молодой девушкой, С. писала свои первые романы, у неё были определенные стремления и порывы, и хотя эти стремления были довольно наивны и не шли дальше обычных тогда порывов к разумной деятельности для женщины, но они были согреты увлечением молодости, “огонёк” их передавался читателю»¹⁵¹. Смирнова в конце 1880-х годов являла собой образец автора устаревших народнических романов в дамском изводе¹⁵².

Характеристика Смирновой, данная С. А. Венгеровым, перекликается с фрагментом из «Лешего». Соня, дочь профес-

¹⁵⁰ Запись в дневнике С. И. от 09.02.1895: «Я познакомилась наконец с Чеховым». См.: Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой // Литературное наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860—1890-х годов. М., 1977. С. 306.

¹⁵¹ Венгеров С. Смирнова (Софья Ивановна) // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1900. Т. XXX. С. 531.

¹⁵² Автор диссертации, посвященной творчеству С. И. Смирновой-Сазоновой, пишет о том, что ее романы «находятся в русле жанрово-тематических предпочтений литературы 60—70-х годов XIX века». См.: Жукова Г. Г. Романы С. И. Смирновой (Сазоновой): Проблематика и поэтика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. С. 19.

сора Серебрякова, по-девичьи наивно пытается сложные явления подверстать под известные представления, знакомые ей, в первую очередь, по литературе:

С о н я. Главное, что вы сами копаете торф, сажаете лес... как-то странно. Одним словом, вы народник...

Х р у щ о в. Демократ, народник... Софья Александровна, да неужели об этом можно говорить серьезно и даже с дрожью в голосе?

С о н я. Да, да, серьезно, тысячу раз серьезно.

Х р у щ о в. Да нет, нет... (XII, 156–157).

С. И. Смирнова, по словам Чехова, к началу 1890-х годов уже «забытая» как писательница, важна в пьесе не в качестве прямого адресата полемики, а как образец трафаретного устаревшего миропонимания, как средство создания двойного сюжета, реального и возможного, одного — связанного с персонажами пьесы, и другого — с их прототипами и литературными образцами. В рамках непосредственного сюжета комедии приведённый диалог важен как характеристика ординарности Сони, а в рамках возможного — как полемика с неизжитым литературным мышлением стереотипами¹⁵³. Добавочным поводом для обращения к Софье Ивановне служит её близость к Суворину: после гибели его первой жены она какое-то время рассматривалась им как возможная новая избранница¹⁵⁴. Литературные взгляды и вкусы Смирновой частично совпадали с взглядами её патрона (показательна в этом отношении переписка между Сувориным, Чеховым и опосредованно Смирновой в 1892 году во время работы Чехова над рассказом «Володя большой и Володя маленький»)¹⁵⁵.

Приведём свидетельство Анны Ивановны Сувориной о её восприятии театральной постановки «Дяди Вани»: «Ходили все в “Дядю Ваню” шесть раз подряд <...> Знаю его наизусть и *хохочу постоянно*, у людей это вызывает раздумье и меланхолию, а у меня смех, так как *лично многих своих близких вижу и слышу*»¹⁵⁶. Анна Ивановна только читала «Лешего», но не видела его на сцене, иначе, быть может, ещё явственнее «увидела и услышала»

¹⁵³ Ироническим коррективом к этому фрагменту комедии может служить рассказ «Драма», где Мурашкина изводит своего слушателя пятиактной драматической народнической содержания.

¹⁵⁴ Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London; М., 2000. С. IX—X.

¹⁵⁵ Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. С. 281–286.

¹⁵⁶ Цит. по: Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М., 2024. С. 723.

«своих близких». Не исключено, что в их числе была бы узнана и Софья Ивановна. В свою очередь Смирнова разглядела среди литературных героев Чехова не себя, а жену Суворина: «Читала с Николаем рассказ Чехова “Бабье царство”, где он, по моему разумению, вывел Анну Ивановну Суворину»¹⁵⁷. Стоит отметить, что театральная версия пьес Чехова производила более сильное эмоциональное воздействие на часть зрителей, узнававших прототипическую подоплёку фраз или образов, чем литературный вариант, предполагающий чтение в одиночку и немой регистр восприятия¹⁵⁸. И не всегда это была смеховая реакция, как у Анны Ивановны. Яркое свидетельство есть в письме Чехова брату Александру о премьере «Иванова». Передав разногласия мнений, он далее пишет: «Возбуждение было общее. Сестра едва не упала в обморок, Дюковский, с к~~ото~~рым сделалось сердцебиение, бежал, а Киселёв ни с того ни с сего схватил себя за голову и очень искренно возопил: “Что же я теперь буду делать?”» (П. II, 153–154). Особенно выразительна здесь фигура Киселева, почему-то реагировавшего особенно бурно. Быть может, причина его вопля была в том, что в какой-то момент он услышал или увидел на сцене отражение себя самого? Думается, что только зрители, обладавшие необходимыми фоновыми знаниями (нужной пресуппозицией), могли «увидеть» или «услышать» как себя, так и своих близких в ходе спектакля.

Тип чтения, который можно охарактеризовать как «сквозь очки прототипа», не был особенностью лишь людей круга Суворина. Он был свойственен вообще публике, знавшей литературно-театральное закулисье. Произведения современников эти читатели (или зрители) воспринимали именно через связь с прототипами. Добавим к приведенным примерам ещё несколько. В дневнике Софьи Ивановны есть две записи от 14.04.1878 и 02.12.1879 годов, которые свидетельствуют о читательской и писательской манере её патрона: «Суворин говорил мне, что если я “не пощажу своих знакомых”, то могу написать интересный роман». И ещё: «Приходил Суворин объясняться по поводу того, что я представила в романе всю его редакцию. Весь город, по его словам, узнаёт их, т. е. все литературные кружки, которые с лицемерным сожалением говорят:

¹⁵⁷ Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. С. 306.

¹⁵⁸ А. Н. Плещеев, сравнивая сценический вариант «Иванова» с журнальным, замечал, что в печати «она (пьеса — А. К.) производит на всех менее впечатления». См.: Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. С. 84.

— Ах, как же это Смирнова позволила себе так описать их!

Доказательства, что это они: Яковлев во второй раз женат и Суворин во второй раз женат. Первая жена Яковлева окончила жизнь как-то таинственно (этого в романе нет, но они говорят, что есть), первая жена Суворина: то же. Но больше всех узнаёт себя Буренин, который находит, что я описала его наружность и манеру говорить»¹⁵⁹. Речь идёт о романе Софьи Ивановны «У пристани», опубликованном в конце 1879 года в журнале «Отечественные записки»¹⁶⁰. Далее к этому произведению мы ещё вернемся.

Чехов прекрасно знал о манере восприятия художественной действительности (литературной или сценической) «сквозь очки прототипа». Напомним фрагмент из «Осколков московской жизни»: «Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых — признак писателя, не видящего дальше своего носа. “Ба! знакомые всё лица!” — восклицали московские сплетники, смакуя его драму» (XVI, 81). Подчас серьёзные недоразумения возникали именно из-за того, что кто-то узнавал себя в литературных героях. Например, М. П. Чехова рассказывала, что А. П. Ленский «узнал себя» в одном из персонажей «Попрыгуны» — «толстом актёре», и из-за этого прервалась дружба Чехова с семьёй Ленских¹⁶¹. Как бы ни отрекся от подобной манеры чтения сам Чехов, как бы ни иронизировал над ней, он не мог не учитывать её, а порой и сознательно пользоваться ею. Так рождался сложный имплицитный диалог Чехова с современниками. В некоторых случаях Чехов и сам прочитывал произведения писателей, склонных к натуралистическому фотографизму, сквозь оптику прототипа. Так, Ольге Леонардовне он пишет: «В “Вестнике Европы” только что прочёл повесть Боборыкина “Однокурсники”. Повесть прескверная, скучная, но интересная — в ней изображается Художеств<енный> театр и восхваляется М. П. Лилина. Ты прочти. Идёт речь о “Чайке” и “Дяде Ване”» (П. IX, 177).

Отдельно может быть поставлен вопрос о формах видоизменения и приёмах маскировки Чеховым прототипов. Они могут составить целый ряд, начиная с элементарных и заканчивая изощренно сложными. К первым отнесём, например, мета-

¹⁵⁹ Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. Часть I. С. 119.

¹⁶⁰ Смирнова С. У пристани // Отечественные записки. 1879. № 9–10; 11–12.

¹⁶¹ Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову. М., 1954. С. 138.

тезу в номинации героя или автора. Е. М. Шавровой 24 марта 1892 года Чехов сообщает: «Изменил я также и подпись, *переставив буквы*, на случай если сотрудничество в “малой” прессе покажется Вам немножко мове» (П. V, 35). Показательна мена буквы и в фамилии героя романа Суворина «В конце века. Любовь». Он именуется там Видалиным, Чехов же передаёт его фамилию, изменив одну букву, — Виталин, раскрывая внутренний смысл его фамилии (*vitalis* — жизненный, животворящий)¹⁶². Ещё одно средство маскировки — расхождение возраста прототипа и связанного с ним героя. Из письма Авиловой 29 апреля 1892 года: «Можете себе представить, одна знакомая моя, 42-летняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей “Попрыгуньи”...» (П. V, 58). В «Лешем» этот тип маскировки тоже использован: Софье Ивановне в 1888 году исполнилось 36 лет, а Соня — девушка 20 лет. Наконец, отметим такое средство, как временное удаление героя от прототипа и его жизненной ситуации.

Прототипический стиль письма и чтения Чехов использовал для своих целей, в том числе и для литературной полемики. В пьесе «Леший» принцип прототипичности имеет двойную мотивировку: с одной стороны, он направлен на то, чтобы некоторые знакомые (прежде всего входившие в близкий круг Суворина) узнали или услышали себя в отдельных репликах персонажей, с другой — прототипичность отчасти объективирована автором и тем самым слегка отчуждена. Объективация и отчуждение связаны с тем, что Чехов работает как бы чужой манерой письма, не своей собственной, а взятой «напрокат» у коллег по писательскому цеху. Поэтому некоторые прототипические личности в «Лешем» так или иначе связаны с литературой.

Вектор движения художественной мысли от «Лешего» к «Дяде Ване» можно представить как постепенное дистанцирование Чехова не только от Суворина, но и от людей его круга. Это проявилось, в частности, в том, что при пересоздании образа Сони детали, связывающие её со Смирновой, будут сняты. «В новой Соне, радикально отличающейся от её предшественницы в “Лешем”, есть что-то от личности и судьбы Марии Павловны Чеховой, что отчасти и заметил младший брат её и Чехова, Михаил Павлович»¹⁶³.

¹⁶² Подробнее см.: Кубасов А. В. Образ Чехова под маской героя в романе А. С. Суворина «В конце века. Любовь» // Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту. М.-Екатеринбург, 2025. С. 327–340.

¹⁶³ Полоцкая Э. А. Мелиховский контекст «Дяди Вани» // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 155.

«Леший» даёт возможность рассмотреть трансформацию героя, начиная с его замысла, связанного с прототипом, к первичному воплощению его в комедии, а затем, в изменённом виде, — в «сценах из деревенской жизни». Герой, который в реализованном замысле комедии станет Хрущовым, а затем после переработки «Лешего» в «Дядю Ваню» превратится в Астрова, во время обсуждения первоначального замысла с Сувориным именовался весьма показательно. В письме Чехова он назван Виктором Петровичем Коровиным и определён как «помещик лет 30—33, Леший» (П. III, 34). Принцип обозначения героя следует рассматривать в ряду с другими именами персонажей, намечавшихся для комедии. Один из них — «Галахов, сверстник Лешего, но уже статский советник, очень богатый человек, *служащий вместе с Скальковским*» (П. III, 34). Вымышленный герой приписывается к ведомству, в котором служит реальный человек, хорошо знакомый и Чехову, и Суворину: Константин Аполлонович Скальковский ко времени написания комедии был сотрудником «Нового времени» и одновременно вице-директором Горного Департамента. По замыслу автора, реальное лицо (Скальковский) сопрягалось с вымышленным (Галахов), тем самым литературный герой обретал особого рода подлинность и перемещался как бы на границу между эмпирической действительностью и дискурсивной реальностью. Предполагалось также, что на сцену будут выведены действующие лица с именами Борис и Настя, которые проецировались на детей Суворина: «Дочь Благодетельца, но только, пожалуйста, не Саша. Это имя мне надоело уже в “Иванове”. Коли сын Борис, то дочка пусть будет Настя. (Пусть мы Боре и Насте воздвигнем памятник нерукотворный...)» Насте 23—24 года. Она отлично образованна, умеет мыслить...» (П. III, 33).

Если прототипичны второстепенные герои, а также герой первого плана (Благодетель), то был ли прототип для заглавного героя? Поиск «натурщика» для Хрущова осложнён тем, что в данном случае нет опоры на свидетельство Чехова. Однако единство авторской художественной логики в комедии позволяет с достаточной уверенностью предполагать, что одним из прототипов замышлявшегося образа Лешего был сотрудник «Нового времени», поэт и критик Виктор Петрович Буренин (1841—1926), «друг закадычный и confident Суворина»¹⁶⁴. Отметим

¹⁶⁴ Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М., 2024. С. 203.

бросающееся в глаза тождество имени и отчества героя пьесы и его прототипа. Того и другого зовут Виктором Петровичем. Фамилия «Буренин» может быть истолкована, с точки зрения этимологии, в том числе как «коровья»: Буренин — бурёнка (бурая корова) — Коровин.

Анализ номинации героев в «Лешем» позволяет поставить вопрос о механизме претворения чеховского замысла в литературный текст. Очевидно, что драматург отталкивался от реальных лиц, воспринимаемых им как некий тип. Это была точка отсчета для разработки образа. Реальное лицо в этом истоке служило по преимуществу опознавательным знаком, ростовой почкой, из которой постепенно вырастал персонаж. В одном из писем Чехов отмечал как недостаток Горького, что тот придумывает некоторых своих героев, а не берёт их из реальной действительности¹⁶⁵. О себе Чехов мог сказать, что его герои есть «результат наблюдения и изучения жизни» (П. III, 116). Павел Свободин, отказавшись от участия в постановке пьесы, всё-таки высоко оценил её. По его мнению, хотя «“Леший” не комедия по форме, но *живые лица, живая речь и характеры* таковы, что вся александринская дребедень не стоит и половины пьесы Чехова» (П. III, 455).

Оттолкнувшись от прототипа, автор по мере работы над произведением по необходимости шёл на уступки художественной логике саморазвития героя. Концентрированным выражением её может служить известная фраза Пушкина: «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна: она — замуж вышла». При разработке образа героя происходит его относительная автономизация, персонаж постепенно начинает жить «своей собственной жизнью», как бы независимой от воли автора. Но какие-то чёточки прототипа в выросшем из него образе всё равно сохраняются.

Определённые эвристические возможности открывает тот факт, что Буренин узнал «больше всех» себя в романе С. И. Смирновой «У пристани». Опознавательным знаком для него послужило то, что романистка «описала его наружность и манеру говорить». Единственным претендентом в романе на роль литературного героя, прототипичного по отношению

¹⁶⁵ «“Трое” Горького <...> мне чрезвычайно понравились по тону письма. Девки неверны, таких нет, и разговоров таких никогда не бывает, но все же приятно читать» (П. IX, 215).

к В. П. Буренину, может быть признан Платон Николаевич Козлов, который является юристом. Предмет его разговоров и споров по преимуществу связан с юриспруденцией (конечно, в популярном беллетристическом изложении), но «манера говорить» скопирована с Буренина. Одна из определяющих примет героя и его прототипа — «грубая манера спорить»¹⁶⁶. Оппонент Козлова, Павел Левицкий говорит о нём: «Его философия, кажется, главным образом в том и состоит, чтобы всё разубить топором». И далее: «Я очень жалею, что вы не читали статьи г. Козлова. Это последнее злоупотребление, до какого может дойти печатное слово. <...> Решать вопрос топором, хотя бы и с самой благонамеренной целью литература не должна»¹⁶⁷. Отмечается в романе и противоречивость личности Козлова-«Буренина»: «Чрезвычайно резкий в своих суждениях о других, он был в то же время очень обидчив»¹⁶⁸. Обидчивость прототипов (не только Буренина, но и Суворина) отразилась на судьбе и на содержании романа «У пристани». Приведённая ранее запись Смирновой в дневнике о том, что её знакомые узнали себя в героях романа, датируется 2 декабря. После этого, в третьей части романа, вышедшей в декабрьской книжке «Отечественных записок», исчезают из повествования и Козлов, и издатель газеты Яковлев, в котором проглядывают черты личности А. С. Суворина. Что же мог взять Чехов для своего героя от Буренина?

Виктор Петрович был неординарной личностью со своими светлыми и тёмными сторонами. Причём для Суворина первое перевешивало второе, а для Чехова — тёмное превалировало над светлым, и чем дальше, тем больше. Характеристики Буренина, данные людьми, знавшими его, не отличаются комплиментарностью. Так, А. Н. Плещеев без стеснения употребляет по отношению к нему такие оценки, как «мерзопакостный», «нечистоплотность», «ничтожество»¹⁶⁹. Известен факт публичной драки Буренина с сыном поэта. С. И. Смирнова точно фиксирует дату этого скандала: «29.09.1884. Буренин с молодым [А. А.] Плещеевым на Невском подрались. Буренин написал пасквиль на Плещеева, а тот за это его палкой на улице.

¹⁶⁶ Смирнова С. У пристани // Отечественные записки. 1879. № 9–10. С. 254.

¹⁶⁷ Там же. С. 301.

¹⁶⁸ Там же. С. 308.

¹⁶⁹ Письма Плещеева к Чехову // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 311, 313.

Обоих свели в участок»¹⁷⁰. Александр Чехов, будучи сотрудником «Нового времени», тоже отнюдь не лестно отзывался о коллеге: «Буренин также немоществует печенью, злится, злобствует...»; «Буренин стал почему-то похабничать». Негативно оценивая Жителя (А. А. Дьякова), другого газетного ругателя, и сравнивая его с Бурениным, Александр задает брату вопрос и сам отвечает на него: «Буренин по-твоему лучше? По-моему — хуже»¹⁷¹. Широко известна была травля Бурениным умирающего С. Я. Надсона. Некоторые писатели испытывали её десятилетиями¹⁷². Обо всём этом Чехов хорошо знал и относился к такой критике резко негативно. Один из самых жёстких итоговых приговоров Буренину вынесен В. М. Дорошевичем в памфлете «Старый палач» (1905).

В случае с Бурениным как прототипом не всё однозначно. В начале своей литературной деятельности Виктор Петрович был совсем другим человеком. Михаил Чехов в мемуарах приводит историю знакомства Суворина с Бурениным, ссылаясь на то, что переданное он слышал от брата («Далее я буду писать уже со слов моего брата Антона Павловича»). Чехов, очевидно, знал эту историю в свою очередь от самого Суворина. Время её действия — молодость Алексея Сергеевича, когда он только начинал свою карьеру и был настолько беден, что у него не было денег, чтобы нанять для рожаящей жены акушерку: «Когда Суворин сидел на лавочке, какой-то молодой человек с большой папкой под мышкой подсел к нему. Они разговорились. Молодого человека тронуло его положение. Он полез в карман и вынул оттуда пакет с сургучными печатями.

— Вот, маменька прислала мне пятнадцать рублей, — сказал он. — Я их только что получил в почтамте. Если хотите, возьмите их.

Это было находкой для Суворина. Чтобы не остаться в долгу, он спросил у молодого человека, кто он и как его зовут.

¹⁷⁰ Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. Часть 1. С. 126.

¹⁷¹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. С. 182, 205, 286.

¹⁷² П. Д. Боборыкин отмечает, что Буренин первый памфлет на него написал в 1871 году, и далее продолжает: «После того мы ещё довольно долго были с ним знакомы, и только когда он сделался мне слишком антипатичным своим злостью и сплетнями, я разнёс его раз на прогулке на Невском в присутствии старика Плещеева, и с тех пор в течение почти сорока лет я ему не кланялся, а он продолжал награждать меня своими памфлетами и даже пасквилями». См.: Боборыкин П. Д. Воспоминания. За полвека. В 2 тт. Т. 2. М., 1965. С. 159.

Это оказался В. П. Буренин, тогда ещё ученик Училища живописи, ваяния и зодчества¹⁷³, а впоследствии известный памфлетист и критик “Нового времени”¹⁷⁴.

Вряд ли забыл Чехов и о благожелательной рецензии Буренина на его сборник «В сумерках», которая была опубликована в «Новом времени» в сентябре 1887 года. Признавая автора сборника «молодым талантливым беллетристом», Буренин противопоставлял его другим современникам — Гаршину и Короленко. Главное достоинство опубликованных произведений критик видел в том, что они «вообще чужды всяких приходско-журнальных тенденций и в большинстве обнаруживают вполне свободное отношение автора к делу искусства»¹⁷⁵. Критический разбор Бурениным «Иванова» был уже не столь однозначен. Рецензент характеризует заглавного героя «как какого-то вялого и кислого импотента, с психопатической закваской», а его автор «претендует в этом импотенте на создание типа героя нашего времени»¹⁷⁶. А. Н. Плещеев заметит, что буренинский «фельетон не без ехидства написан»¹⁷⁷. Резко отрицательно относившийся к критику старый поэт и его опусы воспринимал неприязненно, отмечая их «кабацко-ярыжный тон». Итоговая оценка манеры письма нововременского критика будет дана Чеховым в письме Суворину 11 марта 1892 года. Признавая Д. И. Писарева «папенькой и дедушкой» «всех нынешних критиков, в том числе и Буренина», он далее продолжает: «Та же мелочность в развенчивании, то же холодное и себялюбивое остроумие и та же грубость и неделикатность по отношению к людям» (П. V, 22).

Завершая эскизный портрет Буренина, отметим, что на некоторых современников он своей внешностью производил самое благоприятное впечатление. Так, Н. М. Ежов, автор достаточно тенденциозных мемуаров, при первой встрече разглядел в Буренине «джентльмена-писателя, одетого франтовато, с мягкими манерами и мягким спокойным голосом»¹⁷⁸. Очевидно,

¹⁷³ В характеристике Коровина отмечено, что он «поэт, пейзажист» (П. III, 34).

¹⁷⁴ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1981. С. 115.

¹⁷⁵ Буренин В. П. Рассказы г. Чехова // Новое время. 1887. № 4157, 7 октяб. С. 2.

¹⁷⁶ Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1889. № 4922, 22 нояб. С. 2.

¹⁷⁷ Письма Плещеева к Чехову. С. 354.

¹⁷⁸ Ежов Н. М. Алексей Сергеевич Суворин (Мои воспоминания о нем, думы, соображения) // Исторический вестник. 1915. Т. CXXXIX. С. 122.

известное чеховское «стремление к уравниванию плюсов и минусов» (П. III, 19), воплощённое в данном случае в образе Хрущёва, восходит в том числе и к прототипу героя, личности далеко не однозначной. В начале работы Чехова над комедией Буренин, видимо, ещё относился им к типу «хороших, здоровых людей, *наполовину симпатичных*» (П. III, 256).

Существенная перестройка сюжетной и персонажной схем комедии произошла после того, как стало ясно, что Суворин не будет её соавтором. Отдельные черты Виктора Петровича Коровина были переданы новому герою, который стал именоваться Михаилом Львовичем Хрущовым. Продолжая наблюдения над антропонимами героев, отметим полемический (а потому отчасти иронический) характер фамилии нового героя. Хрущи — жуки, «вредители с.-х. культур и лесных пород»¹⁷⁹. Для защитника лесов автором выбрана фамилия-антоним, этимологически связанная с вредителями леса. При транспонировании героя в «Дядю Ваню» фамилия *Астров*, несмотря на её очевидное изменение, сохранит прозрачность внутренней формы и иронический обертон.

Найти следы Буренина в образе Лешего-Хрущёва не просто. Скорее всего, Чехов отказался в целом от первоначального прототипа, когда остался без соавтора; во всяком случае, связь с ним в тексте звучит достаточно приглушенно. Если в «Скучной истории» при создании образа Кати Чехов «воспользовался отчасти чертами милейшего Жана» (П. III, 238), то есть Ивана Щеглова, то в «Лешем» он «воспользовался отчасти чертами» «наполовину симпатичного» В. П. Буренина. Причём эту связь своего героя с прототипом он старался приглушить. В одном из писем, говоря о своей переработке «Иванова», Чехов употребил выражение из лексикона фотографов: «Сашу подвергнул ретуши» (П. III, 15). «Фотография» Буренина в комедии, очевидно, тоже подверглась серьёзной ретуши.

Опознание прототипа возможно на пути выявления связанной с ним системы намёков, когда «имеет место динамическое “колебание” между возможностями буквальной и косвенной интерпретации, так и не разрешающееся ни в одну, ни в другую сторону. <...> В пункте намёка возникает как бы “мерцающий” косвенный смысл, который то ли есть, то ли нет»¹⁸⁰. Вероятно,

¹⁷⁹ Большой энциклопедический словарь М.; СПб., 1997. С. 1324.

¹⁸⁰ *Шатуновский И. Б.* Речевые действия и действия мысли в русском языке. М., 2016. С. 255.

абсолютно убедительную верификацию каких-то реплик или характеристик, рассматриваемых как намёки на Буренина, трудно представить. Поэтому ограничимся лишь материалом, который, на наш взгляд, находится в смысловой связи с новым временским критиком:

Хрущов. *Я чувствую, что с каждым днем становлюсь всё глупее, мелочнее и бездарнее... <.....> Я охотнее верю злу, чем добру, и не вижу дальше своего носа. А это значит, что я бездарен, как все* (XII, 187).

Не есть ли часть, выделенная курсивом, дополнительная имплицитная оценка Буренина, склонного злиться, злобствовать, на что указывал Александр Чехов? Может быть, глухим отголоском, имеющим адресную отсылку в сторону Буренина, является мотив клеветы в комедии. Чехов знал о желании Буренина взять его рассказ «Клевета» (1883) для переделки в драматическое произведение. Об этом сообщал Александр в письме брату: «...г. Буренин просили меня спросить у Вас следующее: они желали бы переделать Вашу статью “Клевета” в комедию и просят у Вас на это позволения, буде Вы сами не займётесь этим»¹⁸¹. Главное же заключается в том, что многие работы критика содержали элемент клеветы. Мотив клеветы есть и в пьесе:

Хрущов. Роман Жоржа с Еленой Андреевной, о котором трезвонил весь уезд, оказывается подлой, грязной сплетней... *Я верил этой сплетне и клеветал заодно с другими, ненавидел, презирал, оскорблял* (XII, 187).

Хрущов. *Я считал себя идейным, гуманным человеком и наряду с этим не прощал людям малейших ошибок, верил сплетням, клеветал заодно с другими...* (XII, 194).

В цензурном экземпляре рукописи Хрущов казнит себя: «Страшно томится душа моя! *Негодяй, бесстыдный клеветник!*» (XII, 288). В первой редакции комедии, содержательно теснее связанной с Сувориным, Желтухин даёт условно-литературный портрет Хрущова: «В нём что-то есть отталкивающее. Вы обратите внимание, когда он стоит к вам в профиль, то на лице у него какое-то странное выражение... помесь сатира с Мефистофелем» (XII, 264). Общеизвестен оперный облик Мефистофеля, достаточно условный, далекий от бытового правдоподобия. Внешне Хрущов не похож на Мефистофеля, у него бывает всего лишь мефистофельское «странное выражение» на лице. Мимика героя

¹⁸¹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. С. 165.

характеризует его как человека язвительного, остро ироничного. А. Р. Кугелю не Буренин, а Суворин напоминал скульптурный портрет Мефистофеля работы Антокольского¹⁸².

Одним из приемов маскировки Чеховым прототипического начала была передача какой-либо приметы по принципу метонимии от одного лица другому, связанному с ним. Из письма Чехова Суворину: «У Виктора Петровича сочленовный ревматизм. При этой болезни иногда бывает воспаление сердца, и врач всегда должен быть настороже» (П. III, 15). В «Лешем» и в «Дяде Ване» от ревматических болей страдает Серебряков. Эта деталь могла быть навеяна прототипической ситуацией, но связанной не с Сувориным, а с близким ему человеком.

Подводя итог разделу, отметим, что прототипы являются своего рода «строительными лесами», которые не входят непосредственно в архитектурную постройку произведения и убираются после её завершения. Для исследователя, занятого реконструкцией самого процесса создания произведения, выявление реальных лиц, их творчества, а также связанных с ними ситуаций, важно в силу того, что позволяет раскрыть внутреннюю логику писателя, показать, как из «житейского сора» выстраивается им художественный мир.

Илья Ильич Дядин говорит в первом действии: «Я вам серьёзно, а вы смеётесь» (XII, 132). Её можно взять в качестве эпиграфа к комедии, который отражает всё ту же «эмоциональную двусторонность»: очевидную на уровне персонажей и скрытую — на уровне автора.

Эстетический пафос «Лешего» амбивалентен. То, к чему Дядин относится серьезно, вызывает у окружающих смех. Но ведь нечто подобное происходило и с некоторыми зрителями на спектаклях по чеховским произведениям. Напомним, что Анна Ивановна Суворина смеялась на «Дяде Ване», в то время как остальные зрители пребывали в миноре. Реакции А. С. Киселева,

¹⁸² Кугель А. Р. Литературные воспоминания. Пг., 1924. С. 158. В отличие от Кугеля, В. В. Розанов ни у кого не видел адекватного портрета Суворина: «Портреты Суворина, решительно все, не передают совершенно его лица, и потому именно, что *не передают разговора* (выделено Розановым — А. К.): а Суворин был “весь в речи” и ничего — “в позе”». См.: Розанов В. В. Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине. М., 1992. С. 33. Известен портрет Суворина кисти И. Н. Крамского (1881), в котором нет и намек на мефистофельское начало.

М. М. Дюковского и сестры Чехова на постановку «Иванова» тоже кажутся излишне преувеличенными и внешне не мотивированными. Диссонанс в настроениях и чувствах героев, а также разноречивость между содержанием произведения и реакцией на него некоторых зрителей обусловлен расхождением эксплицитно выраженного смысла с имплицитным. Латентный смысл требует выводимости, определенных фоновых знаний. Он позволяет сделать вывод о внутренней диалогичности пьесы Чехова, отличной от собственно драматических диалогов. Внутренняя диалогичность является одним из важных факторов «литературности» этого произведения, которое сам автор охарактеризовал как «большую комедию-роман» (П. III, 256).

14 мая 1889 года Чехов пишет Суворину из Сум о «Лешем»: «Пьеса вышла скучная, мозаичная. Но всё-таки она даёт мне впечатление труда» (П. III, 214). Автохарактеристика («пьеса скучная») должна прочитываться в том же ключе, что и синхронная с комедией «Скучная история» (или более ранняя «Скука жизни»). Во всех случаях слова «скука/скучная» выражают то экзистенциальное состояние субъекта, которое доступно эмпирическому наблюдению¹⁸³. Скука предполагает монотонность, однообразие, одномерность. Но под поверхностью скуки скрыта другая жизнь, более глубокая и напряжённая. Требовалось искусное ремесло мастера для того, чтобы эта вторая действительность лишь просвечивала сквозь скучную историю про скуку жизни. Насколько трудно было это сделать — ведомо лишь автору, который недаром замечает, что пьеса «даёт <ему> впечатление труда». Второе слово в чеховской самооценке («мозаичная») можно рассматривать как дополнение к слову «скучная». Мозаичность определяет характер письма пьесы. Александру, задумавшему вслед за братом тоже создать пьесу, Чехов писал: «Множество переделок не должно тебя смущать, ибо чем мозаичнее работа, тем лучше» (П. III, 210). Мозаика, как известно, предполагает сопряжение в единую картину компонентов разного цвета и формы. У Чехова мозаика состоит из интонационно разнородных и разноприродных («разноцветных») реплик, монологов и диалогов.

Говоря о серьёзно-смеховых жанрах, Бахтин пишет о налице в них двух типов слов: «Наряду с изображающим словом

¹⁸³ Сёмкин А. Скучные истории о скучных людях? Скука в художественном мире А. П. Чехова // Нева. 2012. № 8. С. 210–227.

появляется изображённое слово; в некоторых жанрах ведущую роль играют двуголосые слова»¹⁸⁴. Включение в текст пьесы «изображённого слова», то есть слова не как необходимого средства для создания образа героя (это функция изображающего слова), а как важного предмета изображения — вот одна из принципиальных новаций Чехова. То, что было органично для прозаических жанров, стало явлением драматургии.

Какие слова подходят для того, чтобы стать предметом изображения, а не только средством изображения героя или ситуации? Очевидно, это слова, которые уже прошли первичную художественную обработку в чужих литературных или публицистических текстах, уже наполнились, помимо узуального, каким-то добавочным смыслом, которые нарастили свой ассоциативный потенциал и обрели способность отсылать читателя к нужному автору содержанию, смыслу. *Изображённое слово всегда является в той или иной мере чужим словом.* Оно объективируется писателем, отодвигается от его уст, становится условным. Такого рода слово нужно писателю «как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания»¹⁸⁵. Чехову-стилизатору по природе таланта нужен был человек, с которым можно было полемизировать, отталкиваться от его точки зрения, занимая по отношению к ней активную диалогическую позицию. Таким человеком для Чехова довольно продолжительное время был А. С. Суворин, а также люди, входившие в его близкое окружение — В. П. Буренин, С. И. Смирнова и др.

Премьера «Лешего» состоялась 27 декабря 1889 года в Москве в театре М. М. Абрамовой. Текст комедии был выслан А. Н. Плещееву 17 марта 1890 года (П. IV, 40), но так и не был опубликован в «Северном вестнике». Помимо реально-бытовых мотивировок, которые могут объяснить готовность Чехова на публикацию в журнале (гонорар, просьба редакции и т. д.), отметим ещё и причину эстетического характера. Возможно, Чехов рассчитывал на то, что декларируемая им литературность комедии будет более явной в журнале, чем на сцене. Ведь только в этом случае текст комедии предстал перед читателем в немом регистре, в отвлечении от игры актёров и условий постановки.

С помощью прототипов и имплицитных литературных текстов Чехов создаёт двойную реальность: очевидную и под-

¹⁸⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 124.

¹⁸⁵ Там же. С. 214.

текстную, скрытую. Две реальности зеркально отражают друг друга, при этом в каждом из «зеркал» отражающаяся в нём действительность даётся с небольшой кривизной или сдвигом. То, что кажется случайным и немотивированным при обращении к первичной дискурсивной реальности, обретает художественную телеологию в свете её диалогического взаимодействия с чужим литературным текстом.

«Чайка» и Шарль Перро: сказочный хронотоп в комедии

«Чайка» справедливо признаётся одной «из самых литературных пьес среди шедевров мировой драматургии»¹⁸⁶. Тезис можно уточнить: «Чайка» — одна из самых «французских» пьес Чехова. В ней с помощью разнообразных средств задается образ французского литературного пространства: упоминаются французские авторы или их произведения, читается отрывок из книги Мопассана «На воде», упоминается “*La dame aux camélias*” А. Дюма-сына, Сорин поет песню «Во Францию два гренадера...». Вряд ли случайно и употребление двух выражений на французском языке — *jeune premier* и “*L’homme qui a voulu*”, придающих определенный колорит речи героев. Кроме эксплицитно выраженной литературности, Чехов использует имплицитные средства, создавая с их помощью своего рода канву, по которой «вышивается» дополнительная картина, которая как бы накладывается на основую. Таким способом создаётся диалогическая двуплановость: есть реальность, представленная в тексте или на сцене, и есть второй план, который возникает с помощью интертекста. Особо подчеркнём, что «интертекстуальная реальность» не может быть важнее реальности литературно-сценической, дискурсивной. Однако и игнорирование интертекста тоже непродуктивно, так как обедняет художественный смысл, низводя содержание пьесы до простого бытового правдоподобия.

Одна из форм работы писателя с чужими текстами — опора на устойчивые литературные схемы, ситуации и образы. Недаром ранний рассказ Чехов назвал «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.» (1880). На протяжении творчества он помнил о героях, темах, фабулах, деталях, превратившихся

¹⁸⁶ Долженков П. Н. «Чайка» А. П. Чехова и «Русалка» А. С. Пушкина // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 230.

в клише, и объективировал их, изображая с той или иной мерой иронии и условности.

При чтении «Чайки» особое внимание привлекают те фрагменты, содержание которых трудно (а порой и невозможно) объяснить, оставаясь в имманентных границах текста произведения. Один из таких фрагментов представлен в первом действии. Поджидая свою музу, Костя обращается к своему дяде:

Треплев. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. *Отец и мачеха стерегут её, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (Поправляет дяде галстук.)*

Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься что ли...

Сорин *(расчёсывая бороду)*. Трагедия моей жизни (XIII, 7).

Отец и мачеха Нины Заречной выступают в комедии как внесценические персонажи, которые только упоминаются, но не появляются на сцене. Почему Чехов посчитал нужным дать Заречной мачеху, а не мать? На данный вопрос, конечно, возможен ответ, мотивированный жизненными реалиями: потеря матери, очевидно, как-то отразилось на судьбе и характере Нины. Сказанное является бытовой мотивировкой, которая не может в полной мере объяснить авторского намерения. Если ограничиться лишь таким объяснением вопроса, то мачеха героини оказывается чем-то относительно факультативным, что, в принципе, можно и не брать интерпретатору в расчёт. Что изменится в смысловой структуре образа Заречной в случае замены слова *мачеха* выражением *злая (жестокая) мать*? Если исходить только из житейских реалий, то практически ничего. Почему мачеха и отец стерегут Нину, превращая её жизнь в «тюрьму», из которой «трудно вырваться»? Почему «взлохмаченные» голова и борода Сорина трактуются им как «трагедия жизни»? На эти и подобные им вопросы можно дать лишь приблизительный ответ, опираясь на бытовую реальность. Такого рода фрагменты со «случайными» деталями легко умножить. Следует признать, что до сих пор ответы на многие возникающие у читателя якобы простые вопросы не найдены.

Одна из особенностей художественной системы Чехова заключается в том, что реплики героев, которые кажутся лишенными художественного целеполагания, при раскрытии интертекстуальных связей предстают как логически закономерные, художественно обоснованные. Они позволяют уточнить авторскую позицию в произведении. Сказанное, конечно, не означает

того, что за всякой странной деталью или подробностью скрывается интертекст. Очевидно, здесь следует «индивидуализировать» каждый случай в отдельности.

Указание на то, что у Заречной есть мачеха, а не мать, может иметь связь не только с изображённой в пьесе действительностью, но и с подтекстной, литературной. Семейные обстоятельства жизни Нины поразительно напоминают ситуацию Золушки из известного произведения Шарля Перро. Со временем сказочная героиня стала архетипом, образом-клише, кочующим из одного произведения в другое. Чехов использует её образ как готовый, общеизвестный, узнаваемый, матричный. Сюжетно-жанровая структура литературной сказки французского писателя экстраполируется на отдельные фрагменты пьесы Чехова. В этом случае находятся ответы на простые и вместе с тем сложные вопросы, почему у Нины мачеха, а не мать, и почему её стерегут, превращая её жизнь «в тюрьму». Вдобавок ко всему известному о ней по пьесе, Нина — это ещё и осовремененный русифицированный вариант Золушки, данный в чеховской обработке. Как любой вариант, связанный с инвариантом, он в достаточной мере свободно и избирательно трактует праобраз и прецедентный текст. Если прибегнуть к метафоре из театральной жизни, то можно сказать так: «Золушка» Ш. Перро — это один из «софитов», направленных на героиню Чехова и придающих ей определенное смысловое «освещение».

Отсылка к другому зарубежному сказочнику и его произведению в цензурном варианте задавалась репликой Маши: «Моя мама воспитывала меня, *как ту сказочную девочку, которая жила в цветке*. Ничего я не умею» (XIII, 261). Перифраза, очевидно, намекала на «Дюймовочку» Г. Х. Андерсена, но была снята Чеховым в окончательном варианте. Одной из причин этого, возможно, было то, что далее этот мотив не подкреплялся другими деталями и не развивался, как в случае с «Золушкой».

Связь с литературными предшественниками чеховскими героями чаще всего не осознаётся. Нина не видит своего родства с Золушкой, а Треплев если и подмечает в себе в какой-то момент сходство с принцем, то вовсе не из сказки Перро, а из «Гамлета» Шекспира.

Скрытая ирония ситуации заключается в том, что в приведённом фрагменте из комедии сходятся проекции не на одно, а на два произведения французского писателя. Сорин с взлохмаченной бородой, похожей на неудачный грим, отсылает к дру-

тому произведению Перро. Его литературный прецедентный образ — Синяя Борода. Номинативная фраза Сорина («Трагедия моей жизни») может трактоваться двояко. Её можно понять так, что вечно взлохмаченная борода сыграла странным образом роковую роль в судьбе героя. В проекции же на сюжет французской сказки трагедия раскрывается в ироническом свете, как травестия известного героя, хладнокровно уморившего своих жён. В «Душечке» Оленька Племянникова и антрепренёр Кукин ставят пьесу «Фауст наизнанку». Автор «Чайки» в реплике Сорина на мгновение создает имплицитный фарсовый образ, которому подошло бы название «Синяя Борода наизнанку». Связь чеховского героя с литературным предшественником позволяет понять двойную мотивировку другого утверждения Сорина — «Меня никогда не любили женщины» (XIII, 7). Становится легко понять, почему не любили, — потому что «Синяя Борода». С помощью интертекста в пьесе индуцируется скрытая ирония, важнейшее художественное средство в чеховской драматургии.

Известно, что Чехов обращался к сказке Перро «Семь жён Синей Бороды», но не прямо, а через жанр-ретранслятор, в роли которого выступала оперетта Жака Оффенбаха, которую Чехов, очевидно, видел в своё время в театре Михаила Лендовского. Театральные впечатления писателя затем нашли отражение в его рассказах «Сапоги» (1885) и «Мои жены» (1885). Второй рассказ имеет показательный подзаголовок «Письмо в редакцию — Рауля Синей Бороды» (IV, 24).

Внутренняя ирония рождается за счёт диалога чеховской пьесы с чужими текстами и жанрами. Внешне нейтральный текстовый фрагмент начинает играть дополнительными смысловыми оттенками, как только отыскивается литературный субстрат, на котором вырос образ героя. Если у Синей Бороды было семь жён, то Сорин, этот современный инверсивный вариант «Синей Бороды», его двойник-антипод, вообще никогда не был женат. Непосредственное обращение Кости к своему дяде разорвано ремаркой (*Поправляет дяде галстук*), которая выполняет функцию ретардации и одновременно переключателя интонационного регистра в словах актёра, указывая на смену одного интертекста другим.

Возвратимся, однако, к «Золушке». Если выбранный нами текст Шарля Перро не является произвольным, то он должен находить подкрепление и в других текстовых фрагментах. Так, возникающая в первой сцене комедии тема времени важна не только в фабульно-сюжетном отношении, но и в качестве

дополнительной скрепы со сказкой, где, как известно, пребывание Золушки на балу жёстко ограничено временем. Точность хронологических отсчетов прямо задаётся в диалоге Треплева с работником Яковом:

Яков (*Треплеву*). Мы, Константин Гаврилыч, купаться пойдём.
Треплев. Хорошо, только через десять минут будьте на местах.
(*Смотрит на часы.*) Сорок начнётся.

Яков. Слушаю. (*Уходит.*)

Треплев (*окидывая взглядом эстраду*). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид на озеро и на горизонт. *Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдёт луна.*

Сорин. Великолепно (XIII, 7).

Счет времени идёт по минутам, что и создает напряжённое ожидание последующего действия. Если Яков с помощниками должны быть на месте через десять минут, а занавес поднимется «ровно в половине девятого», то, очевидно, что в момент разговора часы показывают восемь двадцать. Точный отсчёт времени важен не только для Треплева, но и для Заречной в роли «Золушки»: «Через полчаса я уеду, надо спешить» (XIII, 9).

Возвратимся к разговору Треплева с Яковом и обратим внимание на эллипсисы, играющие важную роль в раскрытии интертекста. Треплев недоговаривает одну из своих реплик. В его фразе *Сорок начнётся* опущено подлежащее, предмет речи. Вроде бы дополнить реплику не составляет труда — *начнётся спектакль*. И герой подразумевает именно это слово. Но недоговоренность реплики, думается, всё же не случайна, а намеренна.

Фразу героя автор наделяет своими скрытыми интенциями. Только он вполне сознаёт, что «сорок начнётся» одновременно несколько спектаклей: один — о Мировой душе, другой — сцена из «Гамлета», редуцированная до обмена репликами между Аркадиной и сыном. При этом есть ещё и третий — по мотивам «Золушки», неведомый для героев. Метатеатральность в простой фразе героя свёрнута до её знака.

Обратимся к ответной реплике Якова. Выслушав распоряжение молодого племянника владельца имения, слуга должен был бы ответить — *слушаюсь*, а не *слушаю*. Вряд ли это простая оговорка. Однословная реплика работника, играющего роль «ассистента режиссёра» Треплева, имеет добавочный скрытый смысл. Она, помимо прочего, звучит как условный знак какому-то неизвестному нам зрителю-слушателю, который

должен был особенно чутко вслушиваться в содержание происходящего. Есть косвенное доказательство того, что внешне проходная однословная реплика Якова играет роль сигнала. Ещё раз она появится в третьем действии перед словами Тригорина, вторично читающего текст медальона:

Тригорин. <...> А книги отдай кому-нибудь.

Яков. *Слушаю.*

Тригорин (*про себя*). Страница 121, строки 11 и 12. Что же в этих строках? (XIII, 35).

Благодаря мемуарам Лидии Авиловой, исследователи имеют в данном случае пример того, как Чеховым создаются двуголосие и двусмысленность и, как следствие, связанная с ними скрытая ирония. Как известно, соотнеся номера страницы и строк со своей книгой «Счастливец и др. рассказы», Авилова смогла прочитать совсем иную фразу, чем дважды произнесенная Тригориним: «Молодым девицам бывать в маскарадах не полагается»¹⁸⁷. Это был скрытый ответ Чехова и на медальон, подаренный ему Авиловой, и на её поведение на маскараде в Петербурге. Художественная системность творчества Чехова делает допустимым предположение о том, что и в первом случае после реплики Якова тоже следует зашифрованное послание какому-то конкретному адресату, скрытое для остальных слушателей. Кому именно? В чём его суть? Ответов на эти вопросы пока нет.

Если скрытый диалог Чехова со своими знакомыми был рассчитан на единичных слушателей, то интертекстема «Золушки» адресована широкому кругу зрителей. Она задаёт дополнительную роль не только Нине, но и Треплеву. Точнее говоря, это не роль как таковая, а *образ роли*, потому что здесь имеет место *двойная театральность*. Очевидно, что Константин Гаврилович имплицитно выступает в добавочной роли сказочного принца, что подкрепляется его жестовым языком, а отчасти и вербально:

Треплев (*прислушивается*). Я слышу шаги... (*Обнимает дядю.*) Я без неё жить не могу... *Даже звук её шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.) Волшебница, мечта моя...*

Нина (*взволнованно*). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Треплев (*целует её руки*). Нет, нет, нет...» (XIII, 9).

¹⁸⁷ Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 167.

Обратим внимание на частотность в данном фрагменте авторских ремарок. Режиссер Отмар Крейча заметил по их поводу: «Есть пьесы, которые вполне можно понять лишь по основному тексту. У Чехова, если отбросить ремарки, пьесу постигнуть невозможно. Основной текст потеряет очень многое, порой даже свой смысл. Без вспомогательного текста всё становится туманным, трудно различимым в своём существе»¹⁸⁸. Ремарки в приведённом отрывке не просто уточняют поведение героев, в смысловом отношении они равноправны с их репликами и создают неявный диалог автора с героями. Нина и Треплев говорят сразу как бы на двух языках: на языке молодых людей конца XIX века и одновременно на стилизованном языке сказочно-литературной прозы, обращающей читателя к Принцу и Золушке. При этом невербальный компонент в большей степени связан со вторым языком, чем с первым. Костя говорит, что слышит «звук шагов» Нины. Быть может, в этих словах скрыта отсылка к сказочной реальности — к хрустальным туфелькам Золушки? С реально-бытовой точки зрения, звук шагов человека по земле неслышим. Услышать их можно было бы в парадном дворцовом зале, но ведь действие в это время происходит на земле, около озера.

То, что «Принц»-Треплев говорит «Золушке»-Нине, оспаривается и опровергается тем, что герой говорил чуть ранее о себе. Треплев остро переживает своё неаристократическое происхождение, что по паспорту он «киевский мещанин» (XIII, 9). Недаром это выражение выделено повтором: Константин говорит, что и отец его «киевский мещанин». Сопряжение литературного начала с реально-бытовым, данным в тексте, побуждает вспомнить литературную формулу, связанную с названием известной французской комедии. Костю мучает то, что он «мещанин во дворянстве». Роль «дворян» в данном случае играют успешные люди искусства, окружающие его мать, среди которых Треплев ощущает свою ущербность: «Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у неё сидят в гостях сплошь всё знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я — ничто, и меня терпят только потому, что я её сын» (XIII, 8).

Обратимся к словам Нины, с которыми она входит в комедию. Первая её реплика — это полувопрос, а вторая — полуутверждение: «Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...» (XIII, 9). Обе они заканчиваются многоточием, хотя первую фразу можно

¹⁸⁸ Крейча О. Мой Чехов // Театр. 1991. № 1. С. 121.

было бы закончить вопросительным знаком, а вторую — восклицательным: «Я не опоздала? Конечно, я не опоздала!» Многоотчие у Чехова особый знак, наделённый скрытым смысловым потенциалом. Он в большей степени авторский, чем собственно языковой. С его помощью Чехов маркирует ситуацию неоднозначности, возможности разных подходов и разных «ключей» к такому высказыванию. Показательно, что Крейча обратил внимание на то, что последняя фраза комедии заканчивается этим же знаком: «Не точка, не восклицательный знак — многоотчие. И это же не случайно, это финал. Значит, это особый финал, не такой, как если бы стояла точка»¹⁸⁹. На чём основывается убеждённость героини, что она не опоздала? Видимо, на том, что спектакль Константина Гаврилыча без неё, единственной актрисы в нём, не мог начаться. Вместе с тем возможна и другая мотивировка, связанная с интертекстуально заданным сюжетом — из сказки Перро. Если Золушка опоздает на бал, то разрушится сказка, не будет счастливого финала. Это отчасти тоже предопределяет чувства и уверенность Нины в том, что она вовремя прибыла в имение Сорина. С помощью интертекста автор как бы проникает в речь своих героев, расслаивает её, населяя своими интенциями.

Отзвуки «Золушки» на протяжении пьесы постепенно заканчиваются. На первый план выходят связи с другими произведениями. Одна из последних скрытых отсылок к тексту французской сказки прозвучит в словах Аркадиной, разыгрывающей с Ниной сцену прощания:

Аркадина. Вас бы проводил кто-нибудь, *моя крошка*.
Нина (*испуганно*). О, нет, нет! (XIII, 17).

Приём литоты, на котором строится образ Золушки, имеющей самую маленькую ножку в королевстве, скрыто отзывается в реплике Аркадиной, ласково-иронически называющей Нину *крошкой*. Испуганный отказ Нины от сопровождения может объясняться двояко, в том числе и на основе интертекстуальной связи: ведь у сказочной Золушки после двенадцати часов карета превращается в тыкву, лошади в мышей, а сама она из принцессы — в простую бедную девушку.

Интертекстуальная связь «Чайки» с «Золушкой» Перро определяет не только отдельные детали, особенности реплик героев, она также влияет и на сюжет комедии в целом, который может

¹⁸⁹ Крейча О. Мой Чехов. С. 131.

интерпретироваться как инверсивный по отношению к сказке. Современная действительность, по мнению Чехова, в отличие от сказочной, не располагает к счастливым финалам: в конечном итоге «Принц» застрелился, а «Золушка» стала провинциальной актрисой средней руки.

*Генуя и литературный претекст как ключ
к определению авторского сознания в комедии «Чайка»*

3. С. Паперный в комментарии к пьесе справедливо отметил: «“Чайка” — “странная” пьеса, полная образной символики; и вместе с тем она тесно соприкасается с жизнью писателя, с его биографией» (XIII, 358). Не составляет исключения и эпизод пьесы, в котором Дорн говорит о Генуе. Чехов находился в этом итальянском городе с 11 по 13 октября во время путешествия 1894 года, когда там проходил праздник, связанный с заходом в морскую гавань множества кораблей. Это событие нашло отражение в тамошней городской прессе¹⁹⁰. Генуэзская толпа, увиденная Чеховым и затем упомянутая в «Чайке», следовательно, была жизненно обоснована. Однако, помимо этого, известный фрагмент из комедии обладает еще и художественной телеологией, которая требует своего выявления, так как дана в имплицитной форме. Напомним анализируемый эпизод:

Дорн. Мы мешаем Константину Гавриловичу работать.
Треплев. Нет, ничего.

Пауза.

Медведенко. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

Дорн. Генуя.

Треплев. Почему Генуя?

Дорн. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная. Кстати, где теперь Заречная? Где она и как? (XIII, 49).

¹⁹⁰ Докукина-Бобель А. В. Чехов, Дорн и генуэзская толпа // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 168–176.

Это место привлекает исследователей, которые интуитивно чувствуют какое-то особое его значение и дают свои варианты интерпретации. Приведём несколько примеров.

Эпизод позволяет в первую очередь поставить вопрос о коммуникации героев Чехова. Так, В. В. Прозоров анализирует впечатления Дорна с точки зрения реализации в них мотива «соприкосновений» и «расхождений» героев. По мнению исследователя, «ассоциативно и антонимически» они восходят к пьесе Константина Треплева и «находятся в сильном контрасте с <...> роковыми несовпадениями в мире чеховских героев»¹⁹¹. Сходная мысль высказана в другой работе, автор которой полагает, что доктор «с нескрываемой заинтересованностью» говорит о пьесе Кости, потому что сходное состояние пережил в Генуе¹⁹². Есть точка зрения, согласно которой в приведенном эпизоде из «Чайки» отражён «религиозно-философский мотив единения людей»¹⁹³. А. Г. Головачева отмечает близость ощущений, пережитых доктором Дорном в Генуе, тем чувствам, которые испытывает в деревенской глуши молодой следователь Лыжин из рассказа «По делам службы»: «Ощущение духовной общности с окружающими, испытанное Дорном и Лыжиным, редко приходит к героям Чехова. Чаще всего они, как Треплев, страдают от чувства разобщенности даже с близкими им людьми, от сознания одиночества и своей неустроенности в жизни»¹⁹⁴.

С. Г. Бочаров отмечает, что впечатление, возникающее при чтении приведенного отрывка из комедии, рождает мысль об экспромте доктора Дорна, почему-то назвавшего в качестве примера именно Геную: «В вялотекущем разговоре персонажей “Чайки” она (то есть Генуя — А. К.) всплывает случайно, по-чеховски полностью немотивированно...»¹⁹⁵. Сказанное

¹⁹¹ Прозоров В. В. «Чайка» А. П. Чехова в научном творчестве и в жизни А. П. Скафтымова // «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова. М., 2016. С. 47.

¹⁹² Сакрэ Н. В. Асклепий или Аполлон? Загадочный образ доктора Дорна в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Чайка. Продолжение полёта. М., 2016. С. 182.

¹⁹³ Гапоненков А. А. О составе комедии в «Чайке» А. П. Чехова // Чайка. Продолжение полёта. М., 2016. С. 111.

¹⁹⁴ Головачева А. Г. «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М., 2022. С. 97.

¹⁹⁵ Бочаров С. Г. Чехов и философия // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 328.

справедливо при условии, что исследователь остается в рамках имманентного анализа пьесы. При включении эпизода в определенный литературный контекст случайность может обрести характер обусловленной мотивированности.

Отдельно стоит остановиться на тех работах, авторы которых, анализируя эпизод, вышли за пределы контекста комедии, обратившись к источникам, внеположным по отношению к ней. Отметим, прежде всего, статью В. Я. Лакшина, который связал «генуэзский эпизод» с книгой Мопассана: «Мысли Дорна о толпе как о некой субстанции радости (какой он наблюдал её в Генуе), как и монолог Нины о коллективной душе, тоже имеют нечто общее с рассуждениями Мопассана о толпе — как “некой огромной коллективной индивидуальности” в том же сочинении “На воде”. Отталкиваясь от мыслей Мопассана, Чехов ввёл в художественный сюжет, объективировал в лицах некоторые его суждения, не чуждые собственным раздумьям автора “Чайки”»¹⁹⁶. Н. И. Ищук-Фадеева тоже отметила связь с Мопассаном фрагмента, «когда Дорн вспоминает своё путешествие по Италии, во время которого ему пришлось испытать ощущение причастности к мировой душе в уличной толпе Генуи»¹⁹⁷. Переключки чеховской пьесы с «На воде» Мопассана, однако, достаточно разноплановые: в комедии есть не только следование за французским автором, но и спор с ним. С. А. Кибальник раскрыл полемическую направленность образа доктора Дорна по отношению к содержанию книги Мопассана¹⁹⁸.

Итак, внимание исследователей преимущественно обращено на денотативный аспект приведенного диалога героев в рамках контекста комедии (толпа, Мировая душа, душевные соприкосновения и противостоящая им разобщенность героев), на смысловую корреляцию реплик Дорна с содержанием книги Мопассана.

Эпизод с упоминанием Генуи позволяет внести некоторые уточнения в характеристики героев: Дорна и Треплева. Генуэзская толпа в воспоминаниях доктора лишена определённого направления, её движение хаотично. Она заряжает попадаю-

¹⁹⁶ Лакшин Вл. Чехов и Мопассан перед судом Л. Толстого // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 70.

¹⁹⁷ Ищук-Фадеева Н. И. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова («На воде» и «Чайка») // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 223.

¹⁹⁸ Кибальник С. А. Доктор Дорн против писателя Мопассана (об интертекстуальном подтексте чеховской «Чайки») // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 1. С. 62–72.

щего в неё человека «психически», он становится её частью и, как все, движется «без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии». Не является ли сказанное вдобавок ещё и косвенно выраженной самооценкой Дорна? Не прошёл ли и сам пятидесятипятiletний бессемейный доктор свой жизненный путь «по ломаной линии», «без всякой цели»¹⁹⁹? В пьесе он мало говорит о своём прошлом, да и о настоящем тоже. В отношении того и другого можно строить только предположения, одно из которых находит опору в рассказе о Генуе. Заражаясь настроением уличной толпы, Дорн чувствует её ауру и свою внутреннюю сопричастность ей.

Важен и другой смысл эпизода. Обладая интуицией опытного врача-диагноста и психолога, Дорн недаром вспоминает Геную. Он чувствует предсуицидальное настроение Треплева, которое было ранее отражено в пьесе молодого писателя. Недаром Станиславский и Немирович-Данченко обсуждали возможность сопровождать чтение монолога Нины ударами колокола «где-нибудь на погосте»²⁰⁰. Услышав в финале выстрел, доктор первый догадался, что произошло на самом деле. Поэтому его короткий рассказ о праздничной генуэзской толпе — это ещё и деликатная попытка Дорна воспрепятствовать мыслям Кости о добровольном уходе из жизни, передать радость повседневного бытия и возможность испытать её в неопределённом будущем. По своей внутренней установке слова Дорна близки утешительному монологу Сони о «небе в алмазах», которое она и дядя Ваня непременно когда-нибудь увидят.

Однако самый важный имплицитный смысл «генуэзского эпизода» можно раскрыть, обратившись к топониму *Генуя*, который исследователями обычно не обсуждается. Зададимся простыми вопросами: неужели «уличную толпу» Чехов мог наблюдать только в Генуе? Почему не в Вене, не в Милане или в Париже? Неужели они были малолюдные и более будничные, по сравнению со столицей Лигурии? Пожалуй, проблематичным городом в этом отношении могла бы стать построенная на воде Венеция, но и там при желании праздную массу людей можно было встретить на площади Сан-Марко или у моста Риальто. Почему же тогда именно Генуя осталась в памяти доктора Дорна? Только ли потому, что там её видел

¹⁹⁹ В «Трёх сёстрах» это вполне можно отнести к доктору Чебутыкину.

²⁰⁰ *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 133.

Чехов во время заграничного путешествия? Допустима гипотеза, что в предпочтении Генуи другим европейским городам скрыта значимая художественная телеология, намеренность выбора автором именно этого города.

Ключом, который позволяет раскрыть смысл обращения именно к Генуе, является литературный претекст, в роли которого выступает упомянутая книга Мопассана «На воде».

Первое знакомство Чехова с ней состоялось, очевидно, за несколько лет до написания «Чайки». В сентябрьском номере журнала «Северный вестник» за 1888 год был опубликован небольшой отрывок из книги Мопассана в переводе А. Н. Плещеева. С маститым поэтом, выступившим в роли переводчика, Чехов состоял в это время в активной переписке. Летом того же года Плещеев три недели гостил у Чеховых в имении Линтварёвых. Так что вряд ли журнальную публикацию недавнего гостя Чехов оставил без внимания. Напомним, что в третьем номере «Северного вестника» в том же 1888 году вышла его «Степь», а в шестом — «Огни».

В опубликованной части книги Чехов мог найти не только размышления Мопассана о человеческой толпе (правда, в Каннах), но и прямое упоминание Генуи. В главе, отмеченной датой 6 апреля, повествуется о смерти великого Паганини. Генуя — его родина. Паганини умер весной 1840 года в Ницце, и в книге описаны злключения его сына, который никак не мог доставить прах отца в родной город:

«Сын его, перевезя отцовский труп на корабль, направился в Италию, но генуэзское духовенство отказалось хоронить человека, который был одержим дьяволом. Обратились к римскому двору, тот также не посмел дать своего разрешения. Тело, однако ж, хотели отвезти в город, но муниципалитет воспротивился этому, под тем предлогом, что артист умер холерой. Хотя в Генуе свирепствовала в то время эта эпидемия, было признано, что присутствие в городе этого нового трупа могло усилить её.

Сын Паганини возвратился тогда в Марсель, где по тем же самым причинам его не впустили в порт. Он отправился в Канн, куда также не мог проникнуть.

И вот он остался в открытом море — с прахом великого артиста, которого люди отовсюду отталкивали. Он не знал, что делать, куда плыть, куда везти дорогого ему мертвеца, когда вдруг увидел перед собой этот голый Сент-Ферреольский утёс, посреди волн. Он велел пристать к нему, и гроб был зарыт посреди острова.

Только в 1843 г. приехал он с двумя своими друзьями за отцовскими останками и перевёз их в Геную, на виллу “Gajona”»²⁰¹.

Как связать, казалось бы, далекий по смыслу отрывок из книги Мопассана с личностью Чехова, с его пьесой и авторским сознанием, воплощённым в ней? Для ответа на этот вопрос надо обратиться не к заграничному путешествию писателя 1894 года, а к событиям, которые произошли за пять лет до этого в России. Громадную роль в жизни Чехова сыграла смерть брата Николая в 1889 году. Она отделила творчество Антона Чехова от творчества Антоши Чехонте и стала одним из важнейших побудительных мотивов поездки писателя на Сахалин. Эскапизм, хотя и не в такой степени, как у Гоголя, всё же был присущ и Чехову²⁰². Вскоре после смерти брата он собирается в своё первое путешествие по Европе, едет, но в последний момент, почти на границе, меняет решение и поворачивает на юг России, где проводит двадцать пять дней²⁰³.

Тело Николая обрело покой на кладбище под Сумами, вдалеке и от родного Таганрога, и от дорогой его сердцу Москвы. Вполне возможно, что фрагмент из книги Мопассана о погребении Паганини на безлюдном острове в море остался в памяти Чехова как косвенная скрытая отсылка, сходная по смыслу с трагическим событием в семье Чеховых. Отмеченная А. А. Измайловым «созвучность чеховской натуры — натуре брата Николая»²⁰⁴ проявлялась не только в их характере и отчасти в творчестве, но и в одинаковой болезни. Двухдневное пребывание писателя в Генуе могло сыграть роль триггера и актуализировать в его сознании давний литературный текст, закрепить его латентную связь с замыслом комедии.

Непосредственно работая над рукописью пьесы, Чехов прибег к помощи 7 тома второго издания собрания сочинений Мопассана (XIII, 387), вышедшего в 1896 году в Петербурге.

²⁰¹ Из новой книги Гюи де Мопассана. «На воде» (Sur l'eau). Пер. А. Н. Плещеева // Северный вестник 1888. № 9. С. 149.

²⁰² Ср.: «Кстати, об успехе и овациях. Всё это шумно и так мало удовлетворяет, что в результате не получается ничего, кроме утомления и желания бежать, бежать...» (П. III, 158). «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому неважное. Хочу удрать куда-нибудь...» (П. XII, 14).

²⁰³ Бушканец Л. Е. Двадцать пять дней из жизни А. П. Чехова: как жизнь превращается в мемуары // Чехов в меняющемся мире: биография, комментирование, поэтика. Великий Новгород, 2023. С. 74–106.

²⁰⁴ Измайлов А. А. Чехов А. П. 1860–1904. Биографический набросок. М., 1904. С. 68.

Именно этим вариантом пользуется Аркадина, читая отрывок из него во втором действии (XIII, 22). Думается, что Чехову с помощью свежего издания было важно обозначить минимальный зазор между сценическим временем и современностью, что не отменяло памяти писателя о переведенном Плещеевым отрывке из книги «На воде» в «Северном вестнике». Гипотеза о первоначальном творческом импульсе, полученном от журнальной публикации за шесть лет до непосредственной работы над «Чайкой», не выглядит очевидной, однако внутренние творческие процессы у Чехова были весьма сложны и прихотливы. О роли памяти он вполне определенно высказался в письме Ф. Д. Батюшкову: «Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично» (П. VII, 123). Важность для автора «Чайки» драматического ухода из жизни брата Николая в возрасте тридцати одного года не подлежат сомнению.

Мортальный мотив, звучавший в ранних вещах Чехова, после 1889 года становится особенно значимым для писателя в личностном плане. Генуя в «Чайке» — это, помимо прочего, сигнал, отсылающий к той части книги «На воде», где повествуется о посмертных злоключениях великого итальянского артиста, обращающий Чехова через эту связь к онтологическим размышлениям о смерти брата и неизбежной будущей собственной. Ко времени работы над пьесой Чехов более десяти лет страдал от той же чахотки, что и брат Николай, поэтому не мог не думать об их общей судьбе. По свидетельству Александра Чехова, Николай «до последней минуты не знал, что у него чахотка»²⁰⁵. В отличие от брата-художника, доктор Чехов вряд ли обманывался насчёт своего диагноза, но предпочитал скрывать его от окружающих. Пройдёт меньше полугода со дня премьеры «Чайки» в Александринском театре, когда в марте 1897 года у Чехова случится серьёзное обострение болезни: «...едва сели за стол, как у меня кровь пошла горлом форменным образом» (П. VI, 313).

Таким образом, в словах Дорна об итальянской уличной толпе в имплицитной форме воплощено ценностно окрашенное сознание автора. Чехов ясно понимал, что уже давно на сцене его жизни висит заряженное «ружьё», и ничто не может предотвратить его фатальный выстрел. Через косвенную отсылку к главе книги

²⁰⁵ Цит. по: Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М., 2024. С. 279.

Мопассана писатель предугадал финал своего земного пути, ведь и ему, подобно Паганини, суждено будет умереть на чужбине.

Топоним *Генуя* обладает потенциалом символа и одновременно является криптонимом, с помощью которого шифруется сокровенный смысл размышлений автора о мистической тайне смерти. Художественная эзотерика фрагмента «Чайки» связана с книгой «На воде» и скрыта за словами доктора Дорна о праздничной генуэзской толпе. Травелог Мопассана выполняет функцию дешифратора текста комедии и объясняет обоснованность предпочтения Чеховым Генуи другим европейским городам. Кажущееся замкнутым художественное пространство «Чайки» размыкается с помощью интертекста. Диалогическое взаимодействие пьесы и внеположного ей контекста позволяет приоткрыть самосознание автора, осмысляющего экзистенциальные проблемы жизни и смерти.

Эксплицитные средства выражения смертного мотива в «Чайке» обращают нас к Треплеву, а имплицитные, через связь с книгой Мопассана, — к биографическому автору комедии.

Италия нашла отражение в «Чайке» не только в топониме Генуя, но и в упоминании великой итальянской актрисы Дузе. Этому посвящена отдельная глава в третьем разделе.

Эксплицитная и имплицитная метатеатральность в пьесах Чехова

Явление метатеатральности в своих истоках восходит к временам античности²⁰⁶. В творчестве Чехова умножение театральности ярче всего представлено в «Чайке», хотя присутствует и в других произведениях писателя. Метатеатральность можно трактовать как реализацию в различных формах и индивидуально-авторских проявлениях концептуальной метафоры «мир = театр». Афоризмом, оторвавшимся от своего первоисточника, стала фраза из комедии Шекспира “As You Like It” («Как Вам это понравится?»): “All the world’s a stage, / And all the men and women merely players” («Весь мир — театр, и все мужчины и женщины в нём просто актёры»). В русской идиоматике высказывание закрепилось в редуцированном виде: «Весь мир — театр, и люди в нём актёры». Для последующих рассуж-

²⁰⁶ Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2004. С. 948–960.

дений не менее важно продолжение отрывка комедии: “They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts” («У них есть свои выходы и входы, и каждый в своё время играет множество ролей»). Метафора из пьесы Шекспира задает панэстетический пафос отношения к действительности. Мир предстаёт тотально эстетизированным, поскольку похож на театр, в котором «каждый играет множество ролей».

По мнению Р. Клайкомба, метатеатральность проявляется там, где «драма, театр и представление говорят о драмах, театрах и представлениях»²⁰⁷. Сказанное справедливо по отношению к открытой метатеатральности. Наряду с этой формой, однако, есть и другая — имплицитная. Она индуцируется в произведении за счёт скрытых диалогических отношений одного текста с другим. Индуцирование, то есть наведение метатеатральности в тексте, связано с *вторичной условностью*. Она рождается за счет расхождения самоидентификации героя с добавочной идентификацией его автором, который связывает свой персонаж с чужими литературными типами, сюжетами, коллизиями. Герой видит себя в одном статусе, тогда как автор — ещё и в другом, дополнительном, о котором герой не подозревает. *Имплицитная метатеатральность может рассматриваться как скрытый диалог автора со своим героем*. Это особенно актуально для драматургии, в которой нет речевой зоны рассказчика или повествователя. Вдобавок к латентному диалогу автора с героем возникает ещё и диалог одного автора с другим: ведь взаимодействие данного текста с интертекстуальным референтом (литературно-театральным «посредником») тоже не бесследно и не бессодержательно.

Татьяна Купченко выделяет два типа жанровой формы «театр в театре» для авангардного театра. Один тип назван ею «классическим». В этом случае представлена ситуация «сцена на сцене». В нашей терминологии это *эксплицитная* метатеатральность (спектакль о Мировой душе Кости Треплева). Второй тип терминологически ею не определён, но к нему отнесены те случаи, когда «театр в театре» «выявляется как некая внутренняя ситуация, основополагающая метафора, раскрывающая сущность поведения героев пьесы и описывающая мироустройство в целом»²⁰⁸.

²⁰⁷ Claycomb R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance // Journal of Narrative Theory. 2007. Vol. 37. № 1. P. 111–112.

²⁰⁸ Купченко Т. «Театр в театре» // Словарь современной драматургии. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach. Миргород. Supplement 1 (2016). С. 82.

Это близко к тому, что мы называем *имплицитной* метатеатральностью.

В том же издании, объединившем польских и российских исследователей, есть отдельная статья, посвящённая метадраме. Теоретический аспект данной статьи связан с попыткой разграничения терминов «метадрама» и «метатеатральность», содержание которых по-прежнему остается дискуссионным. Есть точка зрения, согласно которой понятия «театр в театре» и «метадрама» влекут за собой «значительное сужение области исследования современных метатеатральных практик, что в конечном счете может способствовать созданию недостоверной научной парадигмы»²⁰⁹, поэтому предлагается использовать объединяющий их термин — метатеатральность. Другая позиция связана с разведением смежных понятий. Под *метадрамой* предлагается «понимать формы рефлексии над драматической категорией словесного текста», тогда как «*метатеатральность* — феномен осмысления не только собственно словесного, но и театрального языка, в его визуально-пластическом выражении»²¹⁰. Думается, что приведённая попытка разграничения двух определений всё-таки не исключает частичного совпадения смысловых полей, обозначаемых этими понятиями. Ясной демаркационной линии между терминами не возникает. Одна из причин отсутствия терминологической ясности видится в том, что «метадрама» терминологически калькирует «метароман», который не имеет оппозитива, узаконенного традицией, тогда как пара «драматургия vs. театр» издавна существует, и попытка разграничить метадраму и метатеатральность наследует именно этой оппозиции. Однако практика интерпретаций пьес пока такова, что употребляется весь ряд дефиниций, без их чёткого разведения. Мы будем придерживаться термина «метатеатральность», выделяя в ней две формы.

Имплицитная метатеатральность — это содержательно-смысловое качество произведения, выражаемое в метафорической концептуализации театра как формы жизни, в скрытой мульти-

²⁰⁹ Макаров А. В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6 (17). С. 86.

²¹⁰ Сеницкая А. Метадрама // Словарь современной драматургии. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPN w Siedlcach. Миргород. Supplement 1 (2016). С. 104.

пликации ролевого поведения героев, которое служит для создания автором релятивного и динамичного образа мира.

Имплицитная форма метатеатральности связана с сознанием не персонажей, а с кругозором автора, который намеренно создаёт театр там, где, кажется, нет никакой игры, когда герои ведут себя вполне естественно и органично, не думая о том, что они невольно оказались исполнителями какой-то роли, то есть скрытыми актёрами. Имплицитная метатеатральность, несмотря на латентный характер, всё-таки должна маркироваться автором, оставляющим едва заметные знаки или сигналы театра, необходимые для его опознания. Имплицитная форма метатеатральности во многом связана с апперцептивным фоном читателя, с фондом его знаний, хотя бы частично совпадающим с авторским. Поэтому важен учёт тех источников, что были в круге чтения писателя, его отзывов о том или ином произведении, просмотренном спектакле и т. д. Читательская пресуппозиция обуславливает дополнительный *ассоциативный сюжет* в произведении, который не поддаётся безоговорочной и строгой верификации. Неполнота искомой истины соотносится с принципом *highly likely*, если прибегнуть к выражению из современного политического словаря.

Эксплицитная и связанная с ней имплицитная метатеатральность — одна из ключевых черт «Чайки», определяющая не только архитектуру этой пьесы, но и поэтику, поведение героев, её смысловую и интонационную неоднозначность.

Одним из указателей на имплицитную метатеатральность служит *авторская ремарка*, проанализированная ранее. Может задаваться она и *костюмом героя*. В главе, посвященной анализу драматического этюда «Лебединая песня. (Калхас)» было отмечено, что костюм Светловидова является чужеродным по отношению к его речи, звучащей для зрителя со сцены. Оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена», откуда пришёл костюм героя и связанная с ним роль Калхаса, на протяжении всей пьесы остаётся в функции комедийной подкладки, неявного диалогизирующего фона.

Обратимся к анализу ещё одного костюма, кажущегося совсем «простым». Начало второго действия «Чайки» обладает глубинной метатеатральностью. Задаёт её, конечно, Аркадина. Даже на лоне природы она пребывает в образе, как бы на сцене. Кого играет в данном случае Ирина Николаевна? Естественный ответ: она играет актрису, то есть актриса чувствует себя в роли

актрисы. Природа для неё — это тоже своего рода подмостки. В этом её сходство с сыном, для которого «колдовское озеро» — естественная природная декорация.

Одним из знаков метатеатральности, как и у Светловидова, является костюм Аркадиной. Он органичен и одновременно театрален. Костюм героев в «Чайке», подобно пейзажу, следует признать отдельным специфическим героем со скрытым символическим смыслом. Сам по себе предмет или какая-то реалья из материального мира не может обладать символикой. Символический смысл или символический обертон привносится в них извне. Одна из граней новаторства Чехова-драматурга связана с тем, что костюм героя выступает в двойной функции: костюма как такового и «костюма в роли костюма». Первая функция его прагматическая, вторая — знаково-символическая, зачастую с привкусом профанности. В первом случае костюм органичен, а во втором — объективирован, наделен добавочным смыслом, подчас с трудом поддающимся вербализации. Костюм органичен для героя *и одновременно* он объективирован в проекции на сознание автора. Именно здесь нужно искать объяснение странным ответам Чехова на вопросы актёров о характере играемых ими персонажей. Вместо привычных объяснений они слышали нечто такое, что было трудно понять: что у Тригорина «клетчатые панталоны и дырявые башмаки», что его удочки должны быть «самодельные, искривлённые», что у Сорина должна быть сигара «непременно в серебряной бумажке» и т. д. Это «ролевое поведение» не человека, а костюма и даже предмета.

Объективированный «костюм в роли костюма» как специфический герой пьесы и одновременно как знак вторичной условности заявлен в инициальных фразах «Чайки»:

Медведенко. Отчего вы всегда ходите в чёрном?

Машина. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

Медведенко. Отчего? (*В раздумье*). Не понимаю... (XIII, 5).

Цвет одежды Маши является смысловым антонимом к одежде Аркадиной, которая предпочитает светлые тона. Треплев говорит о матери: «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки...» (XIII, 8). В представленном ряду синонимов *носить светлые кофточки* почти эквивалентно словам *жить и любить*. В начале второго действия различие в цвете одежды героинь обретает характер указания на различия их внутреннего мира:

Аркадина (*Маше*). Вот встанемте.

Обе встают.

Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеич, кто из нас моложе?

Дорн. Вы, конечно (XIII, 21).

Во всех случаях Аркадина должна быть одета так, чтобы её одежда воспринималась как костюм именно актрисы. Он должен быть своего рода камертоном, по которому настраивается роль: современная актриса, выступающая в роли Ирины Николаевны, должна не просто проживать чужую жизнь, а играть актрису Аркадину, играющую роль актрисы. Иначе говоря, реальной артистке нужно попытаться воплотить на сцене условность даже не второй, а третьей степени.

Отметим одну важную особенность костюма Аркадиной. Современный художник по костюмам может, конечно, обратиться к журналам мод позапрошлого века и посмотреть, что рекомендовалось носить, например, в 1894 году. Приведём в качестве образца описание одного вечернего туалета: «Платье из атласа с зелёным и огненного цвета отливом гарнируется собольим мехом, аграмантом из жэ и двумя аграфами. Юбка гарнируется мехом. Корсаж, который надевается под юбку, состоит из спинки, бочков спины и переда и цельного переда с вытачками. Последний декольтируется на кокетке, украшенной аграмантом. Корсаж застегивается незаметно на левом боку. На груди расположена драпировка из чёрного шелкового муслина, схваченная посередине пряжкой. Такой же пряжкой схватывается меховое боа. Рукав *à gigot* обшит мехом. Ток из красного бархата гарнируется чайными розами и чёрными перьями»²¹¹. Такое или нечто подобное можно, конечно, сшить, но на современной сцене подобного рода костюм будет выглядеть как анахронизм. В «Чайке» костюмы героев должны обладать знаковыми и значимыми деталями. «Светлая кофточка» Аркадиной должна приниматься во внимание, а в остальном художнику предоставлена свобода. Он должен не столько воссоздать один из реальных образцов женской моды конца позапрошлого века, сколько создать стилизованный, полуусловный костюм, который бы «считывался» зрителем как костюм именно актрисы, следящей за модой.

²¹¹ Б. п. Туалеты для визитов и приемов // Вестник моды. Иллюстрированный журнал моды, хозяйства и литературы. 1894 № 2. С. 16–17.

Заданная костюмом и поведением Аркадиной метатеатральность поддерживается и усиливается чтением книги:

Дорн. Ну-с, тем не менее всё-таки я продолжаю. (*Берет книгу.*)
Мы остановились на лабазнике и крысах...

Аркадина. И крысах. Читайте. (*Садится.*) Впрочем, дайте мне, я буду читать. Моя очередь. (*Берет книгу и ищет в ней глазами.*)
И крысах... Вот оно... (*Читает.*) (XIII, 21).

Самолюбивую Аркадину не устраивает, что Дорн читает книгу Мопассана не по-актёрски, вне ролевого поведения. Дело, однако, оказывается ещё сложнее: одна из концептуальных метафор «На воде» Мопассана, которую читают Дорн и Аркадина, — метафора театра. Иначе говоря, в сцене сопрягаются эксплицитная и имплицитная формы метатеатральности.

Отдельного обсуждения заслуживают «клетчатые панталоны и дырявые башмаки» Тригорина. Их нет в тексте комедии. Характеристика костюма является комментарием Чехова, данным в разговоре и зафиксированным памятью мемуариста²¹². Ценность этого автокомментария в том, что он сделан на основе *принципа выводимости*. Слова Чехова можно расценить как косвенное признание им скрытой метатеатральности «Чайки». Замечание писателя свидетельствует, что текста комедии достаточно, чтобы актёр сам мог составить представление о костюме Тригорина, несмотря на отсутствие прямых авторских указаний на него. Костюм же в свою очередь необходим и достаточен для того, чтобы сделать вывод о характере героя: клетчатые панталоны намекают на шегольство писателя, на его стремление «быть с веком наравне» в вопросах не только моды, но и творчества.

«Дырявые башмаки» — иллюстрация скрытой или скрываемой бедности писателя. Как следствие возникает предположение о том, что Тригорин, возможно, отчасти живет за счёт богатой любовницы, у которой «в банке семьдесят тысяч» (XIII, 8). В повести П. П. Гнедича «За рампой» (1893) упомянут немец-артист, отличающийся перфекционизмом: «...он до того доводил точность, что гримировал подошвы сапог — как будто проношенные»²¹³. Для Чехова важнее другое обстоятельство: если актёр, играющий Тригорина, наденет действительно дырявые

²¹² Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 381.

²¹³ Гнедич П. П. За рампой. СПб., 1893. С. 39.

башмаки (а дыра может быть, как у немецкого актёра, на подошве), то эту мелочь невозможно увидеть из зрительного зала. То есть «дырявые башмаки», в отличие от «клетчатых панталон», предназначались Чеховым исключительно для актёра, у которого должно быть разное самоощущение и разное поведение на сцене в зависимости от того, в дырявых или недырявых башмаках он играет роль Тригорина. Дырка в башмаке должна постоянно напоминать актёру, что он только актёр, играющий роль писателя. То есть между ними должна возникать некая дистанция, создающая вторичную условность. Скажем о том же по-другому: перед актёром русского психологического театра была поставлена трудная задача не сливаться с ролью, не идентифицировать себя целиком со своим персонажем. Проживая жизнь чеховского героя, он одновременно с этим должен смотреть на себя как бы со стороны, раздваиваться, ощущать себя актёром, который играет роль писателя. Уместно в связи с данным рассуждением привести мнение С. Д. Кржижановского о театре Александра Таирова: «Я утверждаю: театр достигает наибольшей остроты, когда своей темой он избирает себя самого, т.е. театр, и, отождествляя свой процесс и предмет, даёт *игру об игре*. <...> Камерный театр давал почти всегда *игру об игре*, являясь поэтому театром высокой театральности, точнее — театром, возведённым в степень театра»²¹⁴.

«Чайка» ещё и потому комедия, а не лирическая драма, что суть её содержания составляет то явная, то потаённая *игра об игре* и связанные с нею ирония, профанность и элементы пародийной стилизации.

Другая реализация латентной метатеатральности представлена в той части пьесы, где речь идёт о медальоне Заречной. Метатеатральность в этом случае индуцируется с помощью *вещи*. Известно, что Л. А. Авилова смогла расшифровать скрытый смысл послания Чехова, адресованного ей одной. Послание выражено в словах Тригорина, трижды повторяющего фразу, стилизованную в манере тургеневских девушек (Нatalьи Ласунской или Елены Стаховой):

Тригорин (*ищет в книжке*). Страница 121... строки 11 и 12... Вот... (*Читает.*) «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми ее».

Треплев подбирает с полу повязку и уходит.

²¹⁴ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. СПб., 2006. С. 643.

Аркадина (*поглядев на часы*). Скоро лошадей подадут.
Тригорин (*про себя*). Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее.

Аркадина. У тебя, надеюсь, все уже уложено?

Тригорин (*нетерпеливо*). Да, да... (*В раздумье.*) Отчего в этом призыве чистой души послышалась мне печаль и мое сердце так болезненно жалось?.. Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее. (*Аркадиной.*) Останемся еще на один день!

Аркадина отрицательно качает головой (XIII, 40–41).

То, что произносит со сцены Тригорин, слышат все зрители, пришедшие на спектакль. Они должны уловить явный привкус речевой манеры героинь Тургенева в словах медальона. Однако номера страниц и строк не находят подтверждения в реальных изданиях тургеневских текстов. Опять-таки их вполне можно было признать условными и факультативными, допускающими замену любыми другими номерами. Таковыми они и являются для абсолютного большинства зрителей и читателей. Авилова тем не менее догадалась, что Чехов в действительности сказал со сцены что-то важное для неё, имеющее смысл. Он открылся ей, когда она соотнесла названные Тригориным страницу и строки со своей книгой «Счастливцев и другие рассказы». Там она смогла прочесть то, что адресовалось лишь ей и что оставалось неведомым для всех остальных реципиентов: «И вдруг точно молния блеснула в моём сознании: я выбрала строки в его книге, а он, возможно, в моей?

Миша давно спал. Я вскочила и побежала в кабинет, нашла свой томик “Счастливец”, и тут, на странице 121, строки 11 и 12, я прочла: “*Молодым девицам бывать в маскарадах не полагается!*”

Вот это был ответ! Ответ на многое: на то, кто прислал брелок, кто была маска. Всё он угадал, всё знал»²¹⁵.

Авилова достаточно подробно рассказывает в мемуарах о своей встрече с Чеховым на реальном маскараде, который состоялся в Петербурге, «очевидно, 27 января 1896 г.»²¹⁶. Не оставь Лидия Алексеевна воспоминания, мы, скорее всего, так и продолжали бы считать упомянутые номера страницы и строк случайными. Однако случайность их оказывается лишь внешней, изнутри они имеют скрытую глубокую мотивировку.

²¹⁵ Авилова Л. А. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 167.

²¹⁶ Там же. С. 650.

Ключевое слово в зашифрованном ответе Чехова Авиловой — «маскарад». В контексте метатеатральности «Чайки» оно приобретает характер объединяющей концептуальной метафоры, но не декларируемой и не реализуемой прямо, как в известной пьесе М. Ю. Лермонтова, а скрытой. Маскарад, который раскрывается через интертекстуальную отсылку к малоизвестной и малодоступной книге писательницы-дилетантки, может быть признан как объединяющий знак, своеобразный интеграл латентной метатеатральности всей пьесы. Чехов ведёт двойной разговор: прямо со зрителем и потаенно с теми адресатами, которые владеют необходимыми фоновыми знаниями.

Маскарад в «Чайке» предстает как одна из форм «театра жизни». Участники маскарада должны закрывать лицо маской или полумаской, быть одетыми в какие-то ролевые костюмы. Помимо маскарадного «дресс-кода», есть также закреплённое традицией маскарадное поведение. Суть его в том, что оно нарушает повседневные поведенческие регламентации. Человеку на время праздника позволено вести себя свободно, играть избранную им на время какую-то роль, недоступную ему в обычное время. Наконец, с маской, костюмом и поведением соотносится маскарадная болтовня, тоже нарушающая повседневные табу и задающая порой характер провокации или интриги. Маскарад, как показал М. М. Бахтин, — это редуцированный карнавал²¹⁷, раскрепощающий человека, выводящий его за границы повседневного социального статуса. Не менее важно, что имплицитный маскарад является ещё и метатеатром. В этом вторичном театре у всех людей — повторим слова Шекспира — «есть свои выходы и входы, и каждый в своё время играет множество ролей». Герои «Чайки», наподобие участников маскарада, наделены автором некими вторичными ролями. В подавляющем большинстве случаев они ими не осознаются. Вторичная роль героя иногда восходит к каким-то литературным источникам, однако чаще всего происходит своеобразное удвоение заявленной в пьесе социально-профессиональной роли. Реальная актриса Аркадина ещё и играет роль актрисы, доктор — роль доктора, учитель — роль учителя, управляющий — управляющего и т. д. Приведем в этой связи мысль А. Р. Кугеля, который писал применительно к «Дяде Ване» о «театре жизни»: «В “Дяде Ване”

²¹⁷ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. 543 с.

Чехов нашел самого себя, *театр будней*, потому что *жизнь здесь буднична; и в то же время театр <...> страданий*²¹⁸.

Главным действующим лицом в этом тотальном театре жизни оказываются не гости, а сам организатор и хозяин его, то есть автор. Он занимает место над театром, над скрытым маскарадом, а точнее — вне его, то есть позицию внаходимости. Автор — творец, демиург театрального маскарадного действа. Вместе с тем в разных своих ипостасях он как бы растворён среди персонажей, частично совпадая с каждым из них.

Есть основания полагать, что ситуация «автор в маске», реализованная в комедии, по каким-то причинам не вполне удовлетворила Чехова, и он написал рассказ-спутник, находящийся на смысловой орбите комедии. Это «Ариадна» (1895), где повествование ведётся от первого лица. Первичный герой-рассказчик, не будучи alter ego автора, всё же близок к нему по роду занятий и мироотношению. В «Ариадне» Чехов попытался досказать то, что оставалось недосказанным по условиям родовой природы «Чайки».

Итак, эксплицитная и имплицитная формы метатеатральности создают сложный релятивный образ мира, который отличается амбивалентность: драматизм отчасти уравнивается смеховым фоном. Концептуальной метафорой, объединяющей все формы проявления имплицитной метатеатральности, можно признать метафору маскарада, но не традиционного, а инвертированного, обычно не замечаемого в повседневной жизни. Двойная референциальность комедии возникает за счёт отсылки не только к современной Чехову действительности, но и к литературности, которая опирается на большое количество разнообразных текстов. Дополнительным маркером и формой проявления имплицитной метатеатральности становятся невербальные средства: ремарки, костюмы, вещи. Метатеатральность присуща не только драматургии Чехова, но и некоторым прозаическим его произведениям («Винт», «После театра», «Невеста»)²¹⁹.

Имплицитная метатеатральность сопрягалась в «Чайке» с фактами биографии писателя. Анализ этого аспекта посвящена следующая глава.

²¹⁸ Кугель А. Р. Профили театра. М., 1929. С. 264.

²¹⁹ Подробнее о метатеатральности в прозе см.: Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту. М.—Екатеринбург, 2025. С. 108–120.

*Доктор Дорн, Макс Нордау и Алексей Суворин
на фоне «нервного века»*

Чем обеспечивается целостность героев Чехова? На этот вопрос нет однозначного ответа. Факторов, обеспечивающих единство, видимо, несколько. Л. Я. Гинзбург связывала эту проблему с номинацией героя. Она писала: «Первичная установка, отношение к появившемуся герою, точка зрения, с самого начала определяющая возможность его эстетического существования, закладывают единство литературного героя. Формальным признаком такого сразу порождаемого единства является уже само имя действующего лица»²²⁰.

В отношении некоторых чеховских персонажей, особенно из ранних произведений писателя, характерологическим центром может быть признана фамилия. Недаром целая коллекция их была в записных книжках Чехова. Одни из них кажутся подходящими для водевиля, например, «Розалия Осиповна Аромат» (XVII, 53), другие играют роль ростовой почки для обдумывания образа будущего героя: «[барон Тузенбах, [Николай Карлович] Кроне-Альшауер, Николай [Карлович] Львович]» (XVII, 215). В более поздних произведениях значимость фамилии как смыслового центра образа героя уменьшается, а её внутренняя форма затемняется, но в отдельных случаях номинация героя может служить отправной точкой для определения его сути или важной стороны его характера.

С. Д. Кржижановский, не только блестящий стилизатор, но и талантливый критик, автор нескольких статей о творчестве Чехова, вынашивал замысел словаря, который предполагал назвать «Смысловые имена в литературе». Один из тезисов работы звучит так: «Смысловое имя как сократитель текста»²²¹. Смысловые имена в литературе можно признать одним из средств текстовой компрессии, в том числе за счёт отсылки к тем или иным литературным или художественным реалиям, на которые автор лишь намекает, не указывая прямо на предмет референции. То есть «смысловое имя» может выполнять функцию интертексты.

Во второй Записной книжке Чехова на четвёртой странице есть запись: «[Б. Конюшки, д. Дорн, В. М. Лавров.]» (XVII, 107).

²²⁰ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 34–35.

²²¹ Кржижановский С. Д. Смысловые имена в литературе // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. М.–СПб., 2010. С. 277.

Э. А. Полоцкая отметила: «В списке домовладельцев Москвы (“Адрес-календарь г. Москвы на 1893 год”, стр. 82) значится: Дорн Ян-Густав, дерпт. гр., Конюшковский. Прес<ня>, 1 участок. Эту фамилию Чехов дал персонажу пьесы “Чайка” (XVII, 327). Можно ли признать данное указание достаточным условием для выведения номинации героя комедии? В случае утвердительного ответа возникают вопросы: почему только у одного героя «реальная» фамилия, а у остальных вымышленные, и главное — каким художественным смыслом обладает взятая «прямо с натуры» фамилия московского домовладельца и дерптского гражданина? Возможным ответом может быть стремление автора создать иллюзию подлинной реальности. А. П. Чудаков по этому поводу писал: «Мир Чехова как бы стремится слиться с миром окружающим, выглядеть его частью»²²². Реально существовавшая фамилия Дорн могла сыграть роль первичного импульса в обдумывании образа будущего героя, как в случае с бароном Тузенбахом.

Есть, однако, другая сторона проблемы: в письмах Чехова можно найти замечания, прямо противоречащие практике наделения героев реальными фамилиями. Брату Александру 4 января 1886 г. он советует: «...не употребляй в рассказах фамилий и имён твоих знакомых. Это некрасиво: фамильярно, да и того... знакомые теряют уважение к печатному слову...» (П. I, 177). Столь же определённо Чехов высказался в письме Суворину 6 июля 1892 г.: «Да и кажется мне, что имена живых могут украшать лишь газетные и журнальные статьи, но не повести. Имена подвержены неумолимому закону моды» (П. V, 91). «Неумолимый закон моды» проявляется в том, что актуальные для современников имена реальных людей, уместные в газетно-журнальной публицистике, со временем утрачивают свою значимость и узнаваемость, поэтому в художественных произведениях героям предпочтительнее давать не «имена живых», а вымышленные, созданные на основе творческой фантазии и обладающие художественной телеологией.

Иначе говоря, для Чехова характерно одновременное сосуществование и равноправие противоположных точек зрения, он может быть признан «человеком поля» во многих вопросах творчества. Поэтому наличие в записной книжке фамилии Дорн не отменяет креативного переосмысления этой фамилии

²²² Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 48.

в «Чайке», придания ей художественного смысла, в том числе и в функции скрытой полемики.

На фоне большинства фамилий героев «Чайки» фамилия *Дорн* выделяется своей необычностью. Для русского уха в ней слышится нечто заимствованное, хотя сам Евгений Сергеевич ничем иностранным не отличается: с давних пор он живёт вблизи «колдовского озера». Доктора хорошо знают не только в имении Сорина, но и в его окрестностях. Как врач он был обязан лечить многих. Единственный известный зарубежный эпизод в его биографии — это поездка в Италию и предпочтение, отданное Генуе.

Необычная фамилия героя подталкивает к определению её художественной значимости и, как следствие, отнесения к классу смысловых имён, по Кржижановскому. Чехов зачатую на протяжении длительного времени развивал и усложнял определённый комплекс художественных приёмов. Один из них — метатеза в фамилии героя по отношению к производящему слову-донору. В истоках за этим приёмом стоит, прежде всего, школа юмористического рассказа и фельетона. Например, у Н. А. Лейкина в рассказе «За кулисами» есть герой по фамилии *Куколькин*, образованной, вероятно, от *Кукольник*²²³. В данном случае Лейкин обыгрывает лишь внутреннюю форму слова, используя метатезу в конце его, без отсылки в сторону достаточно известного писателя Н. В. Кукольника (1809—1868), умершего в родном городе Чехова²²⁴. В отличие от Лейкина, у Чехова производное слово, возникшее в результате трансформации производящего, может выполнять функцию сигнала интертекста, содержать отсылку к чужому или собственному произведению. Оба варианта интертекстуальных связей у него встречаются: *Кукишина* — *Кушкина* («Отцы и дети» — «Переполюх»), *Шмахин* — *Шамохин* («Безнадёжный» — «Ариадна»). Как вариацию метатезы можно рассматривать *палиндром*. В «Скучной истории» обыгрывается палиндром *трактир* — *риткарт*, который Николай Степанович мысленно примеряет к фамилии: «Это годилось бы для баронской фамилии: баронесса Риткарт» (VII, 291). Палиндромный характер имеет фамилия «вечного студента»

²²³ Лейкин Н. А. Гуси лапчатые. Юмористические картинки. СПб., 1881. С. 251.

²²⁴ О писателе см.: Кубасов А. В. Стилизация истории в творчестве Н. В. Кукольника // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2024. Т. 29. № 4. С. 711—725.

из повести «Три года»: *Киш — шик* (IX, 54). В «Дуэли» фамилия-палиндром одного из главных героев осложнена подменой первой буквы: Нерон(к) — *К(Н)орен*. Недаром Лаевский даёт приятелю «нероновскую» характеристику, утверждая, что тот «прежде всего деспот, а потом уж зоолог» (VII, 398). В «Степи» метатеза связана с собственным и нарицательным именами: *Егор* — *горе*. В речи отца Христофора, обращённой к Егорушке, это слово выделено четырёхкратным повтором:

Он сделал серьёзное лицо и зашептал ещё тише:

— Только ты смотри, Георгий, боже тебя сохрани, не забывай матери и Ивана Иваныча. Почитать мать велит заповедь, а Иван Иваныч тебе благодетель и вместо отца. Ежели ты выйдешь в учёные и, не дай бог, станешь тяготиться и пренебрегать людьми по той причине, что они глупее тебя, то *горе, горе* тебе!

О. Христофор поднял вверх руку и повторил тонким голоском:
— *Горе! Горе!* (VII, 99).

В слове *горе*, предстающем дополнительно ещё и как скрытая трансформа имени *Егор*, содержится предвидение того финала жизни героя, о котором Чехов писал Григоровичу, полагая, что Егорушка, «попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим» (П. II, 190). Метатеза встречается в письме Александра Чехова, датированном 23 ноября 1882 года: «Поди *Рога боди* (Бога ради) к Лангу, купи из моих пенязей...»²²⁵ Очевидно, подобная языковая игра, понятная брату, восходит к гимназической рекреативной традиции.

В марте 1892 года Чехов признавался Е. М. Шавровой: «Изменил я также и подпись, переставив буквы, на случай если сотрудничество в “малой” прессе покажется Вам немножко мове» (П. V, 35). Иначе говоря, Чехов сознательно использовал метатезу как форму маскировки подлинного референциального значения фамилии писательницы и шире — именослова в целом.

Слово *норд* из фамилии *Дорн* получается за счёт перестановки местами первой и последней букв. В свою очередь *норд* из *Нордау* получается за счёт усечения последних двух букв²²⁶. Образование

²²⁵ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 81.

²²⁶ В одноактной комедии Т. Л. Щепкиной-Куперник «Ирэн» (1893) в числе героев есть Варвара Павловна Нордэн, начальница одного из пансионеров. Принятые в журнале сокращения перед репликами героев приводят к обозначению её как «Норд.». Быть может, Чехов знал пьесу «кумы», с которой активно общался в 1893 году. Наряду с фамилией дерптского гражданина, это тоже могло сыграть роль одной из «подсказок» для номинации доктора Дорна. См.:

имени собственного с помощью такого приёма можно найти в рассказе Чехова «Событие» (1886). Финальная фраза этого квазидетского произведения, опубликованного в «Петербургской газете», объединяет главных героев: «Ваня и Нина ложатся спать, плачут и долго думают об обиженной кошке и *жестокоем, наглом, ненаказанном Неро*» (V, 428). Характеристика бездушной собаки, съевшей котят, вполне подходит и для такого исторического персонажа, как Неро(н).

Антропонимическими «родственниками» доктора Дорна следует признать Гаврилу Северова из рассказа «Страх» (1892) и скептика, актёра Северова из комедии Евтихия Карпова «Жрица искусства (Свободная художница)»²²⁷. В этом варианте фамилии содержится открытая отсылка к одной из сторон света.

Прямое значение выражения *нордический характер* обусловлено географическим фактором: это набор черт, свойственный жителям североευропейских стран. Кроме того, указанное словосочетание употребляется в русском языке как идиома. В этом случае его значение можно передать с помощью парадигмы — *холодный, стойкий, сдержанный, равнодушный, чёрствый, скептический, циничный*. Если представить этот ряд как полевую структуру, то ядром её будет значение *холодный*.

Холодность как черта характера свойственна многим героям Чехова, что отмечал ещё Н. К. Михайловский, распространяя это качество и на самого автора. Холодность героев может фиксироваться извне: «Он злился, сжимал кулаки и проклинал свою холодность и неумение держать себя с женщинами» («Верочка») (VI, 79). Могут отмечать её и сами герои. Так, Николай Степанович из «Скудной истории» признаётся, что в разговорах с дочерью он «холоден, как мороженое» (VII, 256). Не раз писал о литературном холоде Чехов в письмах (напр.: П. III, 202; V, 26). Холодность доктора Дорна (Норда) прямо не утверждается ни в репликах персонажей, ни в ремарках, ни в словах самого героя. Она носит суммарный характер, что чувствуют и отмечают интерпретаторы пьесы. Так, чешский режиссёр Отомар Крейча пишет о Дорне: «Как отшлифована его порядочность, его честность — они его форма. И какой самодисциплины, внешней

Щепкина-Куперник Т. Л. Ирэн. (Посвящается А. П. Щепкиной) // Дневник «Артиста». 1893. № 6 (май). С. 47–54.

²²⁷ Подробнее см.: Головачёва А. Г. О жрецах и жрицах святого искусства // Головачёва А. Г. Антон Чехов, театр и «симпатичные драматургии». М., 2020. С. 113–131.

и внутренней этот человек, какой в нём “воспитанный” холод и какое искусство не подчиняться обстоятельствам, ничего не выдать в себе»²²⁸.

Холодность может быть обусловлена разными факторами. Она может быть врождённой или «воспитанной» чертой характера человека, но может быть обусловлена и спецификой творчества. А. Р. Кугель оставил прозорливое замечание о природе холода у Чехова: «Чувство юмора всегда холодно-вато и по существу объективно. Для того чтобы чувствовать юмористическое настроение, надо отдалить от себя объект на некоторое расстояние, смотреть на него косым взглядом. <...> В Чехове я не примечал страстного отношения к какому-либо предмету»²²⁹. То, о чём пишет Кугель, передаёт термин *объективация*. Она связана с дистанцированием автора от эмпирической действительности и явной или скрытой иронией, что и влечёт за собой определённую холодность. Мемуарист пишет о «юмористическом настроении», которое является одним из компонентов иронии. Ирония всегда удаляет объект от воспринимающего сознания на некоторое расстояние и, кроме того, требует смены ракурса его видения или «косого взгляда», говоря словами Кугеля.

Следствием холодности и иронии является скепсис. О скептицизме Чехова писали уже его современники. Так, А. С. Глинка (Волжский) замечал: «...скептик по натуре, он всё время колеблется между двух смутных идеалов»²³⁰. Однако Чехов был не только «скептик по натуре», но ещё и «скептик поневоле». Этот аспект скептицизма во многом обусловлен его медицинским образованием и профессией врача. В одном из «маленьких писем» Суворин признаёт скептицизм одной из характерных профессиональных примет врачей: «Я говорю о врачах скептиках, а их у нас достаточно»²³¹. Быть может, такой вывод родился у Суворина не без влияния бесед с доктором Чеховым. Скептицизм и ироничность Дорна, как и его «воспитанный холод», представляются достаточно очевидными.

²²⁸ *Крейча Отмар*. «Обратите внимание...» (Фрагменты книги) // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 142.

²²⁹ *Кугель А. Р.* Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926. С. 66–67.

²³⁰ *Глинка-Волжский А. С.* Очерки о Чехове. СПб., 1903. С. 44. См. также: *Линков В. Я.* Скептицизм и вера Чехова. М., 1995. 78 с.

²³¹ *Суворин А. С.* В ожидании века XX. Маленькие письма 1889–1903 гг. М., 2005. С. 113.

Мог ли Чехов в фамилии *Нордау* увидеть ещё и слово *норд*? Вполне вероятно²³². Особенно если принять во внимание его многолетнюю художественную антропонимическую практику. Если взаимосвязь элементов в цепочке *Дорн — норд — Нордау* реальность, а не исследовательский произвол, то связь героя Чехова с иностранным учёным должна иметь более глубокие основания и выходить за рамки формальной трансформации антропонима, как это было у Лейкина. Тогда возникают другие вопросы: есть ли смысловая связь Дорна с Нордау? Если есть, то в какой форме она реализована в «Чайке» и главное — с какой целью?

Время рубежа 1880–1890-х годов было периодом активной публикации переводных работ иностранных учёных. Одним из них был Макс Нордау (1849–1923). “Jewish Agency for Israel” даёт ему следующую обобщённую характеристику: «Макс Нордау (урождённый Симон Максимилиан Сюдфельд). Один из основателей Всемирной Сионистской организации, философ, писатель, оратор и врач»²³³. Из пяти ипостасей Нордау выделим три: писатель, врач, философ. Эти социально-профессиональные статусы созвучны социальным ролям Чехова. В отношении Дорна соответствие сокращается до двух: он врач, личность с философским складом ума, со сложившимся скептическим мироотношением.

Нордау, будучи автором множества работ, в России стал известен, прежде всего, благодаря книге «Вырождение», которая имела скандальный успех. Популярность Нордау-писателя авторы «Энциклопедического словаря» объясняли так: «Успех Н. основан на его диалектическом даре, на его так называемой естественноисторической философии, нравившейся толпе в 80-х годах, и на “откровенности”, с которой он в своей “Условной лжи” (“Conventionelle Lügen”) затрагивал предметы, которых “не принято” касаться. <...> На русский яз. переведены “В поисках за истиной” (парадоксы, СПб., 1891), “Комедия чувства” (роман, М., 1892), “Болезнь века” (роман, М., 1893), “Вырождение” (Киев, 1893 и СПб., предисл. Р. Сементковского, 1893), “Движение человеческой души” (психологические этюды,

²³² Напомним о вычленении в слове «энциклопедия» слова «клоп» (см. «Ночь перед судом»).

²³³ Макс Нордау (урождённый Симон Максимилиан Сюдфельд; 1849–1923) // Jewish Agency for Israel. URL: <http://archive.jewishagency.org/ru/leaders/content/22635> (дата обращения: 08.07.2021).

М., 1893)»²³⁴. Итогом разрозненных публикаций стал выход в 1904 году в Киеве в издательстве Б. К. Фукса собрания сочинений Нордау в 12 томах, а в 1913 году в Москве в издательстве В. М. Саблина собрания его сочинений в 8 томах.

Чехов длительное время покупал и собирал книги для городской библиотеки в Таганроге. Для неё им приобретены две книги Нордау — «О вырождении» и «В поисках истины» (П. VI, 239). Это является косвенным свидетельством того, что данные работы были Чехову известны. Остановимся на их содержании.

«В поисках за истиной» — таково первоначальное название книги — появилась раньше скандального «Вырождения» и выдержала в России несколько переизданий. Книга состоит из пятнадцати небольших глав. Восьмая глава называется «Содержание беллетристики» и начинается с парадокса, который хотя и не в столь заостренной форме, как у Нордау, мог разделять и Чехов: «В каком взаимном отношении находятся жизнь и литература? Основывается ли беллетристика на наблюдении действительности? Не стремится ли, наоборот, жизнь к подражанию литературе и не ищет ли она в ней образцов для себя? Где же в таком случае будет копия и где — оригинал? Романисты ли и драматурги берут своих действующих лиц из толпы, или же толпа формируется по героям романов и драм? Для меня ответ на эти вопросы представляется несомненным. Влияние беллетристики на жизнь несравненно значительнее обратного влияния»²³⁵. Мысль Нордау о приоритете литературы перед жизнью стала достаточно популярной в русском обществе. В 1896 году Суворин в дневнике писал о Тургеневе как об одном из законодателей литературной моды, распространявшей влияние далеко за свои пределы: «Среди общества юного, настроенного или меланхолией, или литературой, он явился учителем. Он создавал образы мужчин и женщин, которые становились образцами. Он давал моду. Его романы — это модный журнал, в котором он был и сотрудником, и редактором, и издателем. Он придумывал покррой, он придумывал душу, и по этим образцам многие россияне одевались. Многие получали только единственно модный журнал и, согласно Тургеневу, были счастливы, потому что находили, что выкройка весьма удобна

²³⁴ Б.п. Нордау // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1897. Т. XXI (41). С. 359–360.

²³⁵ Нордау Макс. В поисках за истиной («Парадоксы»). СПб., 1892. С. 158.

и платье шьётся легко»²³⁶. «Олитературенная» эмпирическая действительность, которая копирует беллетристику, а также люди, поступающие по её образцам, — это во многом относится и к чеховской концепции взаимосвязи литературы и жизни, но, конечно, без преувеличения, как у Нордау, и зачастую с элементом иронии. Отразилась она и в «Чайке». Её герои, связанные с искусством, ведут себя не только «жизненно», но ещё и достаточно «литературно», а также «театрально».

Парадоксальность Нордау основывается во многом на абсолютизации одной стороны того или иного факта или явления, в намеренном «пересоле» интерпретации. В восьмой главе книги тезис о зависимости жизни от литературы подкрепляется следующим рассуждением: «Парижанка есть в полном смысле слова произведение французских журналистов и романистов. Они делают из неё буквально всё, что хотят, как в физическом, так и в нравственном отношении. Она говорит, думает, чувствует, действует, даже одевается, жестикулирует, двигается и стоит, как того желают модные писатели. Она является марионеткой в их руках, пассивно подчиняющейся всем их внушениям»²³⁷. О роли книги «На воде», которую герои читают во втором действии «Чайки», написано много. Так, Н. И. Ищук-Фадеева писала: «В полной мере оценить и понять смысл происходящего у Чехова можно, только зная мопассановский текст, так как на сцене разыгрывается, как по нотам, партитура Мопассана...»²³⁸. Но, быть может, помимо «партитуры Мопассана», в пьесе есть ещё и скрытая апелляция к достаточно известной книге парадоксалиста Нордау, писавшего о приоритете литературы перед жизнью?

В книге «В поисках за истиной» высказана мысль, которая станет центральной в следующей работе Нордау: «Читатель, способный относиться критически к фактам и получивший специальное медицинское образование, читая романы, чувствует себя перенесённым в клинику. Никого не видишь кругом, кроме больных и расслабленных!»²³⁹ Разработка этого тезиса на широком материале искусства будет составлять содержание книги «Вырождение».

²³⁶ Дневник Алексея Сергеевича Суворова. London; М., 2000. С. 216–217.

²³⁷ Нордау Макс. В поисках за истиной («Парадоксы»). С. 158–159.

²³⁸ Ищук-Фадеева Нина. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова («На воде» и «Чайка») // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica, 2010, nr 3. Р. 45.

²³⁹ Нордау Макс. В поисках за истиной («Парадоксы»). С. 172.

Приведем фрагмент письма Чехова Суворину от 27 марта 1894 года, в котором дана оценка Нордау: «Быть может, оттого, что я не курю, толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это конечно несправедливо. Во мне течёт мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс (а вырождение — очевидный регресс — А. К.) и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная. Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папиютокках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6—7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчётливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. Но дело не в этом, не в “за и против”, а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя. *Рассуждения всякие мне надоели, а таких свистунов, как Макс Нордау, я читаю просто с отвращением*». (П. V, 283—284).

Приведённое программное письмо позволяет многое объяснить в позиции Чехова. Нордау упомянут в нём в контексте рассуждения писателя о его мировосприятии, о росте чувства внутренней свободы и, как следствие, — об освобождении от влияния Толстого. Нордау же отмечен как образец опошления и упрощения сложных проблем и идей, наиболее адекватно воплощённых в творчестве Толстого. Отчасти это объясняется контекстом книги учёного: отдельная глава в «Вырождении» посвящена Толстому, творчество которого, по мнению её автора, также отражает исследуемый им феномен.

Макс Нордау охарактеризован Чеховым одним словом — *свистун*, которое в данном контексте синонимично словам *болтун*, *выдумщик*, *враль*, но ещё и *вульгаризатор*. Л. М. Долотова

в примечаниях к данному письму приводит более позднее свидетельство мемуариста (А. Б. Тараховского) с прямой оценкой Чеховым теории Нордау: «Заговорили о неврастении и вырождении. — Никакого вырождения нет, — сказал А. П., — это всё Макс Нордау выдумал» (П. V, 534). Сходную по структуре и смыслу фразу запомнил и воспроизвёл в мемуарах А. И. Куприн. Речь шла о писателе, который тоже много писал о вырождении: «Помню, как однажды он рассердился, когда кто-то начал свысока третировать медицину по роману Золя “Доктор Паскаль”. — Золя ваш ничего не понимает и всё выдумывает у себя в кабинете, — сказал он, волнуясь и покашливая»²⁴⁰. Золя и Нордау сходны в том, что оба игнорируют достижения «естественных наук» и «выдумывают» то, чего нет на самом деле.

Слово-характеристика — *свистун* может послужить отправной точкой для определения отношения Чехова к Нордау. Свист изначально был у автора «Чайки» одним из маркеров героев, поэтому остановимся на нём специально.

История свиста в произведениях Чехова начинается с «Безотцовщины». Анна Петровна говорит, обращаясь к младшему Трилецкому:

Анна Петровна. Знаю я вас. Всё делаете не думая и женитесь не думая. Вам только палец покажи женщина, так вы уж готовы на всякую всячину. Посоветоваться с близкими людьми должны... Да... На свою глупую голову не надейтесь. (*Стучит о стол.*) Вот она у вас, ваша голова! (*Свистит.*) Свистит, матушка! Мозгу в ней много, да толку что-то не видно.

Трилецкий. *Свистит, точно мужик!* Удивительная женщина!

Пауза (XI, 11).

В другом месте:

Щербук (*указывает на Трилецкого*). Он сказал? Верь ему, *свистуну*, так без головы останешься! (XI, 35).

Кроме того, в пьесе свистят Осип (XI, 94, 118) и Войницев (XI, 147). Естественно, Нордау во время написания Чеховым первой пьесы в России был неизвестен. Свист Анны Петровны характеризует её как достаточно властную женщину, не лишённую маскулинности. Свистун Трилецкий характеризуется Щербуком как враль и фантазёр, которому нельзя верить.

²⁴⁰ Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 533.

Свист как вокализация невербального характера позволяет сделать его субститутотом весьма широкого имплицитного содержания, средством передачи отношения к говорящему или к его речи. Свист является формой выражения субъективной модальности с достаточно широким смысловым диапазоном, что подтверждается примерами.

Свист прямо транскрибируется в «Осколках московской жизни»: «Мы все скороходы. Кто у нас не скороход, того — *фюить!*» (XVI, 46). «Поэты тоже были посажены на дарового извозчика и — *фюить!*» (XVI, 84). Здесь свист замещает глагол со значением мгновенного действия (ср.: *вылететь со свистом*). В рассказе «Забыл!!» (1882) приказчик-немец, которому не хватает самых простых слов, просит Гауптвахтова: «*Снойте... oder... oder... или посвистайте!..*» (I, 127). В этом примере свист выступает как эквивалент музыкальной мелодии.

В письме Суворину от 21 января 1895 года, то есть во время работы над «Чайкой», уже свистит сам Чехов: «*Фю, фю!* Женщины отнимают молодость, только не у меня. В своей жизни я был приказчиком, а не хозяином, и судьба меня мало баловала. У меня было мало романов (в отличие от Дорна — А. К.), и я так же похож на Екатерину, как орех на броненосец» (П. VI, 18). Несмотря на инициальную позицию, свист обобщённо выражает отношение адресанта к тому, о чём говорится далее. В данном контексте свист является формой мягкой полемики с адресатом письма.

Приведём, наконец, фрагмент из письма от 2 января 1901 года, адресованного О. Л. Книппер. Комментируя роль Маши в «Трёх сёстрах», Чехов пишет: «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров. Понимаешь?» (П. IX, 173). Посвистывание героини будет прямо прописано в пьесе:

Маша, задумавшись над книжкой, *тихо насвистывает песню*.

Ольга. Не свисти, Маша. Как это ты можешь!

Пауза. <...>

Ирина. Брат, вероятно, будет профессором, он всё равно не станет жить здесь. Только вот остановка за бедной Машей.

Ольга. Маша будет приезжать в Москву на всё лето, каждый год.

Маша *тихо насвистывает песню*. <...>

Ирина. Устала. Нет, не люблю я телеграфа, не люблю.

Маша. Ты похудела... (*Насвистывает.*) И помолодела, и на мальчишку стала похожа лицом.

Тузенбах. Это от причёски (XIII, 120, 144, 156).

Обратим внимание на то, что Маша два раза не просто свистит, а «насвистывает песню», но не сказано, какую именно, следовательно, актриса, играющая эту роль, может насвистывать по своему выбору ту песню, которая выражает её настроение и которая знакома зрителям.

Если Дорн, согласно нашей гипотезе, связан со «свистуном» Нордау, то логично ожидать вариацию свиста именно от него. Однако в «Чайке» свистит вовсе не он, а другой герой.

Аркадина. Горе мне с ним! (*В раздумье.*) Поступить бы ему на службу, что ли...

Сорин (*насвистывает, потом нерешительно*). Мне кажется, было бы самое лучшее, если бы ты... дала ему немного денег. Прежде всего ему нужно одеться по-человечески и всё. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто... (*Смеётся.*) Да и погулять малому не мешало бы... Поехать за границу, что ли... Это ведь не дорого стоит.

Аркадина. Всё-таки... Пожалуй, на костюм я ещё могу, но чтоб за границу... Нет, в настоящее время и на костюм не могу. (*Решительно.*) Нет у меня денег!

Сорин смеётся.

Нет!

Сорин (*насвистывает*). Так-с. Прости, милая, не сердись. Я тебе верю... Ты великодушная, благородная женщина (XIII, 36).

Насвистывание Сорина в данном случае является вербально не выраженной формой спора с сестрой. Сорин не свистит, а лишь, как Маша в «Трёх сёстрах», «насвистывает», то есть действие его отличается неполнотой, деликатностью, не позволяющей ему выражаться резко и определённо. Недаром после насвистывания Сорин продолжает «нерешительно» и начинает с подчёркивания субъективности своего мнения («Мне кажется...»). Сестра-актриса, отличающаяся повышенной чуткостью к тону собеседника, подхватив поначалу интонацию сомнения брата, заканчивает тем, что «решительно» отказывается дать сыну денег. Фактически в данном эпизоде «свистят» оба героя: Сорин в прямом смысле этого слова, а Аркадина — в переносном. Ведь она лжёт, что у неё нет денег.

Показательна аберрация восприятия такого глубокого и внимательного исследователя, как А. П. Скафтымов. Он отмечал, что среди «второстепенных лиц, создающих фон главного действия, доктор Дорн является своеобразным резонёром, мыслящим релятивом. Его собственный внутренний мир остаётся скрытым. Он не делает личных признаний. Однако его скупые сжатые реплики, *посвистывания, романсы*, какие он напевает...»²⁴¹. Однако в тексте пьесы нет никаких указаний на *посвистывания* Дорна, хотя логика характера и поведение героя вполне их допускают. Дорн в комедии не свистит в прямом смысле этого слова. Вместе с тем он похож на Сорина в эпизоде его спора с сестрой. Доктор тоже *насвистывает*, только по-другому, с помощью других средств.

Чехов не был абсолютным педантом по отношению к текстам своих произведений. По воспоминаниям К. С. Станиславского, объясняя финал «Дяди Вани», он говорил, что «Астров свистит, уезжая» (XIII, 400), хотя в пьесе нет соответствующей ремарки или слов героев с указанием на это действие. В основе замечания Чехова, очевидно, лежит понимание логики характера Астрова и его поведения: он *мог бы* свистеть в ситуации прощания. При этом в тексте пьесы есть указание на то, что в первом действии свистит не Астров, а Войницкий (XIII, 66). Эти два свиста героев — реальный и допустимый — носят разный характер, передают разные настроения и по-разному интонационно окрашены.

Итак, свист, благодаря нулевой (невербальной) форме означающего, может являться замещением довольно широкого по содержательному и интонационному диапазону означаемого, которое конкретизируется с помощью контекста. Поэтому свист находится на границе словесного и несловесного начал. Верификация свиста, то есть перевод его в вербальную форму, затруднён именно по причине нулевой формы означающего. Словесный эквивалент свиста всегда в той или иной степени приблизителен, условен, не может быть абсолютно адекватным ему.

Сделаем напрашивающийся логический вывод. Если свист может выполнять функцию субститута слов, которые лишь подразумеваются или предполагаются на основе контекста, то должен быть справедлив и обратный тезис: какие-то слова героев

²⁴¹ Скафтымов А. П. <О «Чайке»> // Скафтымов А. П. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. Самара, 2008. С. 526.

могут являться субститутом свиста. Что это за слова? В функции свиста способны выступать фразы, кажущиеся «случайными», не связанными прямо и непосредственно с актуальной коммуникативной ситуацией. В «Дяде Ване» это реплика Астрова про Африку (что фактически и подтверждается свидетельством Станиславского), а в «Чайке» — строки из романсов, которые напевает Дорн. Недаром в рабочих записях Скафтымова на правах синонимов соседствуют слова *посвистывания* и *романсы*, то есть учёный по большому счёту прав, несмотря на формальное отсутствие в тексте пьесы реального свиста героя. Присмотримся к тому, что напевает Дорн.

Полина Андреевна. Вы не бережёте себя. Это упрямство. Вы — доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе...

Дорн (*напевает*). «Не говори, что молодость сгубила» (XIII, 11).

Полина Андреевна. Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится...

Дорн. Мне 55 лет.

Полина Андреевна. Пустяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились и ещё нравитесь женщинам.

Дорн. Так что же вам угодно?

Полина Андреевна. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!

Дорн (*напевает*). «Я вновь пред тобою...» Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это — идеализм (XIII, 12).

Очевидно, что ремарка напевает, грамматически и содержательно синонимична ремарке *насвистывает*. Строчки романса, которые напевает Дорн, глубинно выражают его спор с Полиной Андреевной, но доктору не хочется полемизировать, потому что словесное объяснение, вероятно, уже не раз бывало до этой конкретной ситуации. В первом случае Дорн только напевает, а во втором в качестве комментария иронически говорит об «идеализме» в обществе. Ирония по принципу реверсивной связи окрашивает и предшествующую строчку романса. Строчки из романсов де факто являются субститутом свиста, который вполне мог быть столь же адекватным ответом на инвективы Полины Андреевны. И третий эпизод, где Дорн напевает:

Аркадина (*Маше*). Вот встанемте.

Обе встают.

Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеич, кто из нас моложе?

Дорн. Вы, конечно.

Аркадина. Вот-с... А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живёте... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать.

Маша. 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.

Дорн (*напевает тихо*). «Расскажите вы ей, цветы мои...» (XIII, 21).

Все три случая, когда Дорн напевает строчки романсов, при функциональном сходстве различаются подачей материала и оттенками смысла. В третьем случае Дорн *напевает тихо*, то есть для себя, а не для Маши или Аркадиной. Строчка из романса предстаёт как форма внутреннего спора, несогласия доктора с обеими женщинами, не обращённого вовне. Внутренний диалог героя — примета не только произведений Достоевского, но и Чехова, с тем отличием, что автор «Чайки» и «Дяди Вани» не передаёт его непосредственно, а ограничивается лишь условным знаком его.

Итак, доктор Дорн, как и Макс Нордау, может быть признан *свистуном*, но не как пустослов, а как скрытый полемист. В реальном сюжете комедии он негласно спорит то с Полиной Андреевной, то с Аркадиной и Машей, тогда как в *сюжете возможно*²⁴², который строится на основе интертекста, скрыта полемика уже не с персонажами художественного мира, а с лицами из реальной действительности. В этом случае к полемике с современниками с помощью героя оказывается причастен уже непосредственно биографический автор.

Для восприятия идей Нордау ко времени появления его книг в России была подготовлена необходимая почва. Толки о нервности, психопатии и вырождении как приметах современности так или иначе звучали в разных книгах и статьях.

²⁴² Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 17–77.

В 1886 году под криптонимом «?» в издательстве А. С. Суворина вышел сборник «О женщинах», составленный К. А. Скальковским. Он, в частности, сочувственно излагает мысли анонимного французского автора книги “Le femmes et la fi du monde” и солидаризируется с ним в выводе, что «вырождение человеческой расы идёт быстрыми шагами, а затем, естественно, наступит конец света, конечно, в смысле физиологии общества»²⁴³.

Отзываясь на девятое переиздание книги Скальковского, Суворин в январе 1895 года в очередном «маленьком письме» писал о её авторе-составителе: «Его можно бы назвать *циником по преимуществу*, циником не потому, что у него изредка случаются циничные анекдоты, но потому, что он усвоил себе манеру прямую, резкую и, конечно, одностороннюю, но сдобренную остроумием»²⁴⁴. Данная характеристика распространяется на куда более широкий круг людей, не исключая чеховского Дорна и самого Суворина, бывавшего достаточно циничным в своём дневнике и, вероятно, в узком приватном кругу. Напомним оценку Суворина Чеховым, которую зафиксировал И. И. Ясинский: «...считаю его умнейшим циником, который со мною вдвоём становится искренним и хорошим человеком, но — всё-таки тяжело»²⁴⁵. И конечно, циником вполне можно признать обретшего скандальную известность Нордау.

К обсуждению модного вопроса «нервного века» и связанного с ним вырождения активно подключилась российская критика. Показательна позиция Н. К. Михайловского. Очередной разбор литературной ситуации, данный в апрельской книжке «Русской мысли» за 1893 год, он начинает со ссылки на работу Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». Она, по мнению Михайловского, резонирует с теми художественными тенденциями, которые в полной мере проявились в новой французской поэзии и беллетристике. Критик анализирует творчество таких авторов, как Верлен, Рембо, Малларме, в том числе и в аспекте идей Нордау: «Все нелепые мысли и несуразные образы, которые Нордау встречает у символистов, равно как и их тяготение к мистицизму, он ставит на счёт вырождению, что и подтвер-

²⁴³ ? (Скальковский К. А.) О женщинах. Мысли старые и новые. СПб., 1886. С. 14.

²⁴⁴ Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889—1903). С. 472.

²⁴⁵ Ясинский Иер. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. М.-Л., 1926. С. 271.

ждает более или менее искусно подобранными, но отнюдь не всегда доказательными ссылками на невропатологическую и психиатрическую литературу»²⁴⁶. Для Михайловского анализ художественных явлений, сделанный Нордау-врачом с помощью внеположных им наук (психиатрии и невропатологии), не вполне легитимен. Он считает, что причины «упадка и новых течений» современной литературы следует объяснять процессами, связанными с социально-политической и культурной сферами.

Критику методологии Нордау можно найти в работе Л. Е. Оболенского, где тот упомянут наряду с другими представителями «псевдонауки». Автор статьи пишет, имея в виду книгу «Парадоксы»: «Не ясно ли, что фокус-покус, то есть парадокс Нордау, достигает своей цели (обмана зрителя) только потому, что в живом вопросе человеческих отношений он, вместо живых людей и отношений, как они установились в действительности, подсовывает отвлечённые величины x , a , b , c и т. д.»²⁴⁷. Операция абстрагирования, о которой пишет Оболенский, видимо, была характерна и для других произведений Нордау.

В том же 1893 году в журнале «Артист» появилась статья И. И. Иванова «О будущем художественного творчества», в которой тоже не обошлось без упоминания скандальной книги: «Нордау подробно изучил декадентов, прерафаэлитов, символистов, вагнероманов — изучил душевные расстройства по всем областям творческой деятельности, — и пришёл к заключению, — “близок конец” (ср. с выводом из книги Скальковского — А. К.). Искусство выродилось, и окончательное исчезновение его из обихода человеческой культуры — только вопрос времени. <...> Не слишком ли далеко идёт негодование исследователя?»²⁴⁸ Опровергая Нордау в его пессимистическом прогнозе будущего, автор статьи пытается найти причину такого взгляда: «Всё это — преувеличение и результат нервного раздражения автора, слишком много посвятившего труда сумасшедшей компании декадентов и прочих несчастных»²⁴⁹. Автор отзыва в своих

²⁴⁶ Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русская мысль. 1893. № 4. С. 185.

²⁴⁷ Оболенский Л. Е. Новейшая псевдонаука // Русская мысль. 1893. № 11. С. 125.

²⁴⁸ Иванов И. И. О будущем художественного творчества // Артист. 1893. № 31. Кн. 11. С. 135.

²⁴⁹ Там же. С. 136.

выводах, судя по всему, отталкивается от библейского выражения — «врачу, исцелися сам».

В «Северном вестнике» без подписи вышла рецензия, видимо, Акима Волинского (А. Л. Флексера), который курировал библиографический и критический отделы журнала, на два издания книги «Вырождение». Критик отмечал литературную «даровитость бойкого парадоксалиста»: «Макс Нордау шеголяет эффектными изречениями, ловко играет остриём своего анатомического ланцета»²⁵⁰. Автор скандальной книги признаётся рецензентом, однако, не только блестящим стилистом, но и неким подобием литературного прокурора: «Лучшие люди мира призваны им к строгому допросу. Величайшие художники современной Европы беспощадно обличены в психической неуравновешенности, — обесславлены, почти оскандалены посредством пронизательного анализа их эстетических и философских стремлений»²⁵¹. Среди «беспощадно обличённых» художников окажется и Лев Толстой. Посвящённая ему глава называется «Толстовщина». Свою задачу Нордау видел в том, «чтобы доказать, что толстовщина составляет умственное заблуждение, одно из проявлений вырождения...»²⁵². Другой тезис, который был важен Нордау, заключался в том, что «Толстой-мыслитель гораздо важнее Толстого-художника»²⁵³.

Развёрнутый и глубокий анализ «Вырождения» был сделан Р. И. Сементковским, переводчиком и публикатором книги, которого общее мнение причисляло к адептам учёного, от чего он активно открещивался. Две статьи Сементковского озаглавлены как вопросы, представляющие полюса возможного отношения к идеям Нордау. Первая статья была помещена непосредственно перед текстом «Вырождения»²⁵⁴. Акцент в ней был сделан на достоинствах работы, что отчасти объясняется рекламным характером предисловия, должным заинтересовать покупателя книжки. Вторая статья под заглавием «Вырождение или невежество?» вышла в «Историческом вестнике», издававшемся Сувориным. Начинается она с констатации популярности

²⁵⁰ Б. л. Новые книги // Северный вестник. 1894. № 1. С. 135 (второй пагинации).

²⁵¹ Там же.

²⁵² Нордау Макс. Вырождение. СПб., 1894. Стлб. 150.

²⁵³ Там же. Стлб. 154.

²⁵⁴ Сементковский Р. Назад или вперёд? (Предисловие к русскому изданию) // Нордау Макс. Вырождение. Указ. изд. Стлб. IX—XXXVI.

идеи, провозвестником которой признаётся Нордау: «С лёгкой руки Макса Нордау, написавшего книгу под заглавием “Вырождение”, все теперь толкуют о “вырождении”»²⁵⁵.

Сементковский не ограничивается однозначным приговором писателю, а пытается разобраться в причинах привлекательности его книги для массового читателя. Он признаёт у Нордау большую эрудицию и литературное дарование, страстный и остроумный анализ современных вопросов. Конечный вывод критика звучит так: «Но больны не только представители литературы и искусства, больны их читатели и поклонники, — словом, вся нынешняя литература представляет собою громадную больницу, в которой здоровый человек попадает как бы только по ошибке. Таков окончательный вывод, подкреплённый... массою аргументов, ссылками на авторитеты и соображениями»²⁵⁶. Достоинством статьи является стремление её автора определиться с ключевой категорией работы Нордау, «ибо если нельзя установить точного понятия о вырождении, то трудно или невозможно причислить данного писателя или художника к выродившимся субъектам»²⁵⁷. Вырождение, констатирует критик, — явление производное, оно есть следствие утомления: «Основная причина вырождения, истеричности и неврастения заключается, по мнению Нордау, в утомлении». Это, считает Сементковский, слишком шаткое основание, на котором «строит Нордау здание столь широких и шумных своих обобщений»²⁵⁸.

Об утомлении и переутомлении в 1890-е годы будут твердить на все лады самые разные авторы, не только критики. В романе Суворина «В конце века. Любовь» о нём сказано: «Слово “переутомление” — новое слово, но понятие, им выражаемое, очень старое»²⁵⁹. Через несколько лет, в ноябре 1899 года, своё очередное «маленькое письмо» он начнёт с вопроса: «Не помните вы, когда у нас появилось слово *переутомление* (выделено Сувориным — А. К.)? Я хорошо знаю, что ни Пушкин, ни Гоголь, ни Тургенев, ни Достоевский, ни Толстой его не употребляли.

²⁵⁵ Сементковский Р. И. Вырождение или невежество? // Исторический вестник. 1894. № LV. С. 177.

²⁵⁶ Там же. С. 178.

²⁵⁷ Там же. С. 179.

²⁵⁸ Сементковский Р. И. Вырождение или невежество? // Исторический вестник. 1894. № LV. С. 180.

²⁵⁹ Суворин А. С. В конце века. Любовь. СПб., 1893. С. 188.

И в словарях его нет, ни у Даля, ни в Академическом, ни у Макарова. Его не было ни в шестидесятые, ни в семидесятые годы этого столетия. Значит ли это, что до появления слова “переутомление” мы мало работали и мало учились, а явилось оно уже тогда, когда мы слишком напрягли свои силы и стали непомерно учиться и непомерно работать? Когда же оно явилось? Ведь *этим словом как бы началась новая эра...* огромного и непосильного труда... <...> Я потому ещё желал бы определить время появления этого удивительного слова, что мне иногда кажется, что слово это явилось именно тогда, когда стали работать меньше и меньше и бестолковее учиться. Наука стала казаться несколько страшной, общественная деятельность — утомительной, ибо и там и здесь грозило нашим благородным головам переутомлением. Оно начало прилагаться ко всему, и всё объяснялось им»²⁶⁰.

Толки о переутомлении и вырождении стали не только литературным, но и бытовым явлением. Александр Чехов писал в дневнике о своём сыне: «Малому 13 лет, а он ещё ни одной книжки не прочёл. Я же, помню, в его годы уже бойко болтал по-французски, по-немецки и по-гречески, давно прочёл Гоголя и Тургенева. <...> Видно, вырождение берёт своё благодаря крови душевнобольной матери Анны Ивановны. Жалко мне ребят, ох, как жалко!»²⁶¹

Чехов был активным участником развернувшегося большого диалога, касавшегося проблемы вырождения, обусловленного утомлением. Форма его участия в этом диалоге выражалась как прямо в письмах и беседах с коллегами, так и опосредованно, с помощью художественного дискурса. Для иллюстрации данного тезиса достаточно обратиться к первой фразе «Чёрного монаха», которая носит характер не только констатации факта, но и отсылки к модной проблеме: «Андрей Васильич Коврин, магистр, *утомился и расстроил себе нервы*» (VIII, 226). Внешне нейтральная фраза изначально таит в себе каплю иронии, которая раскрывается и актуализируется при погружении её в контекст журнально-газетных дебатов по проблеме переутомления и связанного с ним вырождения.

²⁶⁰ Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма 1889—1903. С. 729—730.

²⁶¹ Цит. по: Белова А. В. Тематико-событийный план и лингвистические особенности дневника Александра Павловича Чехова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2017. № 3 (26). С. 33.

Было бы упрощением утверждать, что Чехов только иронизировал над утомлением, охватившим всё русское общество. Сложность его авторской позиции заключается в том, что, иронизируя, он не отвергал при этом и серьёзного подхода к проблеме. Утомление и вырождение в восприятии Чехова предстают явлениями, заслуживающими как серьёзного отношения, так и иронического. Используя слова А. А. Блока, можно сказать, что «спасительный яд творческих противоречий» в полной мере был присущ и автору «Чёрного монаха».

Серьёзный подход к утомлению как знамению 1880-х годов представлен в «Иванове», то есть до широкой известности в России работ Нордау. Достаточно ряда цитат из писем Чехова периода работы над пьесой, чтобы понять, что её автор впоследствии будет иронизировать над тем же, над чем ранее серьёзно размышлял. Ко времени завершения пьесы утомление ещё не стало очевидным для всех феноменом. Приведём лишь некоторые выдержки из писем Чехова: «Для молодого человека, *утомлённого жизнью*, не убедительны никакие аргументы, никакие ссылки на бога, мать и проч. *Утомление — это сила, с которой надо считаться*» (П. III, 99). «Настоящее всегда хуже прошлого. Почему? Потому что *русская возбудимость имеет одно специфическое свойство: её быстро сменяет утомляемость*» (П. III, 109). «К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте ещё одного врага. Это — одиночество» (П. III, 111). «*Иванов утомлён, не понимает себя*, но жизни нет до этого никакого дела» (П. III, 111). Размышляя об утомлении русской интеллигенции, Чехов в комментариях не использует слово «вырождение». Оно — явление по преимуществу биологическое, тогда как утомление — социальное, характеризующее психологию определённого слоя общества в определённое время.

Выделим один фрагмент из письма Чехова Суворину, который важен для нашей проблематики: «Когда я писал пьесу, то имел в виду только то, что нужно, то есть одни только типичные русские черты. Так, *чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость — чисто русские*. Немцы никогда не возбуждаются, и потому Германия не знает ни разочарованных, ни лишних, ни утомлённых... Возбудимость французов держится постоянно на одной и той же высоте, не делая крутых повышений и понижений, и потому француз до самой дряхлой старости нормально возбуждён» (П. III, 115). Впоследствии Чехов не мог не заметить инаковости позиции Нордау, который полагал, что утомление

носит универсальный паневропейский характер²⁶², в то время как Чехов утверждал его типичность для России и атипичность для Германии и Франции.

Ещё важнее другое. В книгах Нордау Чехов уловил то, что впоследствии сформулируют авторы «Энциклопедического словаря» — умение потрогать толпе, благодаря смелости затрагивать «предметы, которых “не принято” касаться», упрощённое понимание сложных явлений, превратившихся в клише, игру и жупел для обывателя, универсальное объяснение всего и вся.

Оборотная сторона отношения к вырождению и утомлению, связанная с иронической модальностью, усилится в художественных произведениях Чехова, написанных после публикации в России работ Нордау. Оценочные акценты сместятся с утверждения серьёзного характера явления на ироническое его освещение. При этом важно принимать во внимание, кто, как и в какой ситуации говорит о нервности и вырождении, не забывая различать позиции автора и героев.

Первое действие «Чайки» заканчивается диалогом Дорна и Маши. На признание Маши доктор отвечает:

Дорн. *Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! (Нежно.)* Но что же я могу сделать, дитя моё? Что? Что? (XIII, 20).

Реплика Дорна связывает воедино нервность и любовь. Напомним фразу из приведённого выше письма Чехова: «Похоже, будто все были влюблены, разлюбили теперь и ищут новых увлечений». Нервность и любовь — родственные чувства, взаимно обуславливающие друг друга. При этом любовь рождается во многом благодаря «колдовскому озеру», которое персонифицируется и наделяется сказочной способностью зачаровывать людей, делать их влюблёнными. И подобно тому, как любовь — вечное вневременное чувство, так и связанная с ним нервность тоже не может быть признана отличительной особенностью того или иного времени. Здесь очевидна имплицитная полемика с позицией Нордау, для которого нервность — примета определённого времени и чревата утомлением и вырождением.

²⁶² Тотальный характер утомления в трактовке Нордау отметил Р. Сементковский, который писал в предисловии к «Вырождению»: «Мы имеем тут дело с очень широким общеевропейским течением <...>. Течение это охватывает собою всю частную, общественную и политическую жизнь». См.: *Сементковский Р.* Вперёд или назад? Стлб. XIII.

В прозе Чехова мысли о вырождении и связанных с ним смежных явлениях высказываются в речевой зоне героев, по отношению к которым авторская позиция отнюдь не однозначна.

Чёрный монах в одноименном рассказе прельщает Коврина, говоря именно то, что приятно слышать больному магистру: «Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди. Соображения насчёт нервного века, переутомления, вырождения и т. п. могут серьёзно волновать только тех, кто цель жизни видит в настоящем, то есть стадных людей» (VIII, 243–244).

Речь Шамохина из «Ариадны» саморазоблачительна. Его история увлечения Ариадной может быть представлена как своего рода иллюстрация к положениям книги Нордау. При этом сам герой выступает вроде бы как раз оппонентом философа: «Эти постоянные разговоры о женщинах какой-нибудь философ средней руки, вроде Макса Нордау, объяснил бы эротическим помешательством или тем, что мы крепостники и прочее, я же на это дело смотрю иначе. Повторяю: мы не удовлетворены, потому что мы идеалисты» (IX, 108). Последняя фраза героя в смысловом отношении рифмуется с репликой доктора Дорна об «идеализме» в обществе.

Герой-рассказчик «Дома с мезонином» в запале спора с Лидой утверждает: «У учёных, писателей и художников кипит работа, *по их милости* удобства жизни растут с каждым днём, потребности тела множатся, между тем до правды ещё далеко, и человек по-прежнему остаётся самым хищным и самым нечистоплотным животным, и *всё клонится к тому, чтобы человечество в своём большинстве выродилось и утеряло навсегда всякую жизнеспособность*» (IX, 186–187). Выделенное первое словосочетание, достаточно далеко отстоящее от финальных слов фразы, стыкуется с ними и порождает внутреннюю иронию, расслаивающую речь героя и идущую, конечно, больше от автора, чем от героя.

Наиболее сложный вариант представляет фрагмент монолога Астрова, который он произносит перед Еленой Андреевной:

Астров. <...> Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за всё, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает всё, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти всё, но взамен не создано ещё ничего. (*Холодно.*) Я по лицу вижу, что это вам неинтересно (XIII, 95).

Заключительная реплика и сопровождающая её ремарка по тону контрастируют с предшествующей речью героя. Монолог произносится с одушевлением, достаточно пафосно. Астров в пьесе проецируется на архетипический образ Дон Кихота²⁶³, а дядя Ваня — на образ Гамлета. Искренняя и вместе с тем «дон-кихотская» речь героя подсвечивается едва уловимой внутренней иронией, которая идёт не от героя, а от автора. «Дядя Ваня» был впервые опубликован в 1897 году (XIII, 339), когда активное обсуждение книги Нордау уже прошло, стало фактом недавней истории.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что апологию идей Нордау критики конца позапрошлого века приписывали и произведениям самого Чехова: «Недавно Макс Нордау описал физические и нравственные дефекты современных декадентов. Нордау слишком увлёкся и в свою клинику душевнобольных поместил людей заведомо здоровых, вроде Золя и гр. Толстого. Но рядом с увлечениями в книге немало правдивых и интересных сведений. Предлагаются они в живой, совершенно доступной форме. <...> Теперь русские читатели могут освободить себя от необходимости вчитываться в научно-публицистический трактат Нордау. Г. Чехов изобразил модного героя такими правдивыми и яркими чертами, что знай Нордау о рассказе русского автора — он непременно уделит бы ему место в своих ссылках. <...> Рассказ г. Чехова “Бабые царство”, напечатанный в “Русской мысли”, насколько нам известно, документ для характеристики русского декаданса»²⁶⁴.

Тезис о вырождении общества со временем станет едва ли не аксиоматическим, благополучно доживёт до начала XX века и войдёт в работы академических учёных. Так, Д. Н. Овсянко-Куликовский будет писать о России как об отсталой стране, «где ещё так много варварства и дикости и где явно болезненные процессы (включая сюда и настоящее — психофизическое — вырождение) в жизни народных масс и образованного общества могут выступать в роли “сил”, “творящих историю”»²⁶⁵.

²⁶³ Детальное исследование образа Дон Кихота в истории русской литературы см. в работе: Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. N. Y.: Chaldiz Publications, 1982. Vol. 1. 363 p. 1984. Vol. 2. 418 p.

²⁶⁴ Иванов И. И. Литературное обозрение. Заметки читателя // Артист. 1894. № 35 (03). С. 154—155.

²⁶⁵ Овсянко-Куликовский Д. Н. Чехов в 80-х годах. «Скучная история» // Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. СПб., 1911. С. 88.

Таков был историко-культурный контекст, отражавший спектр мнений о нервном веке, утомлении и вырождении как знаменательной проблеме времени. Чехов был активным участником этого диалога позиций. Его точка зрения на вырождение высказывалась в различных произведениях в различной форме: в одних сдержанно, в других — достаточно открыто и резко.

Современное литературоведение гораздо более взвешенно подходит к проблеме отражения вырождения в литературе, что обусловлено во многом ретроспективным взглядом на некогда жгучую проблему. Отметим в этой связи исследование Риккардо Николози. Он пишет: «В литературе, прежде всего в натурализме, концепция вырождения — как мотив, структурная модель индивидуальных и коллективных патологий, а также как принцип сюжетосложения — выступает одной из самых распространенных составляющих (био)социального романа. Такое взаимодействие литературы и психиатрии во многом способствует формированию дискурса о вырождении, служащего европейской культуре *fin de siècle* инструментом концептуализации “изнанки прогресса”, т. е. всей совокупности свойственных модерну девиаций и аномалий»²⁶⁶. Если Нордау связывал «дискурс о вырождении» с ведущими именами европейской культуры конца века, то современная наука усматривает его, прежде всего, в творчестве писателей второго ряда (П. Д. Боборыкина, И. И. Ясинского, Д. Н. Мамина-Сибиряка) или в отдельных произведениях классиков («Господа Головлёвы» Салтыкова-Щедрина, «Дуэль» Чехова).

«Косой взгляд» Чехова на действительность, о котором писал Кугель²⁶⁷, позволяет ввести в литературоведческий оборот и обосновать понятие *литературного рикошета*. Слово *рикошет* традиционно связывают со стрельбой, когда речь идёт об отражённом движении пули или снаряда. Ещё одна сфера использования этого слова — игра в бильярд²⁶⁸. Совмещение бильярдного и литературного дискурсов встречается в переписке Александра Чехова с братом: «Ещё можно встретить бойкое

²⁶⁶ Николози Риккардо. Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. М., 2019. С. 7.

²⁶⁷ Добавим к Кугелю современного исследователя, который тоже отмечал «косой» взгляд Чехова. Это послужило одним из оснований для утверждения одержимости писателя мифом Георгия Победоносца. См.: Сендерович С. Чехов с глазу на глаз. История одной одержимости А. П. Чехова. СПб., 1994. 287 с.

²⁶⁸ Стрельцова Е. И. Игрок Гаев, или Поле бильярдного стола // Чеховская карта мира. М., 2015. С. 353–359

словцо, меткий карамболь речи, неуклонно попадающий в лузу нашего невежества!!!»²⁶⁹

Литературный рикошет — это ситуация, когда прямой удар по одному автору производится ради косвенного удара по другому автору, который является главным объектом полемики. Литературный рикошет предполагает трёхэлементную систему: литературный герой («шар-биток»), первый автор («прицельный шар») и второй автор («целевой шар»). Для Чехова полемизировать с Нордау ради самого Нордау не имело большого смысла, а вот спорить с ним, имея в виду его российских адептов или сочувствующих ему, было актуально и действенно. Авторы, солидарных с позицией Нордау, в России в конце позапрошлого века было немало. М. М. Одесская, рассматривая связь концепции Нордау с литературой конца XIX века, задаёт контекст, представленный произведениями Чехова, Ибсена и Стриндберга: «Симптомы болезни века — психопатию, истерию, манию величия, эгоизм, эротоманию, себялюбие, наследственные заболевания, эстетизм, мистицизм — Нордау находит в произведениях великих писателей эпохи fin de siècle. <...> Хотя ни Стриндберг, ни Чехов не попадают в поле зрения немецкого психиатра, симптомы болезни века, а также отношение к поднятым автором “Вырождения” проблемам художественного творчества можно найти как в произведениях, так и в высказываниях каждого из трёх писателей»²⁷⁰.

Если Чехова условно поставить в центр российского литературно-художественного контекста, связанного с творчеством Нордау, то на первый план выступает самый активный и самый важный собеседник Чехова середины 90-х годов — Алексей Сергеевич Суворин.

Роль «литературного битка» по Нордау ради *косвенной полемики* с владельцем «Нового времени» как раз и призван был сыграть Дорн. Подчеркнём, что образ доктора нельзя целиком свести лишь к функции скрытой полемики Чехова с Сувориным через Нордау. Имплиcitный спор-диалог двух личностей является лишь одним из содержательных компонентов образа Дорна.

Два художественных произведения Суворина привлекали особо пристальное внимание Чехова. Это четырёхактная драма «Татьяна Репина» (1888) и роман «В конце века. Любовь» (1893).

²⁶⁹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 54.

²⁷⁰ Одесская М. М. Ибсен, Стриндберг, Чехов в свете концепции вырождения Макса Нордау // Ибсен, Стриндберг, Чехов: Сб. ст. М., 2007. С. 211–212.

Усиление нервности, расшатанность нервной системы человека как приметы современности Суворин, безусловно, признавал, что нашло отражение в текстах его произведений. Приведём из «Татьяны Репиной» диалог главных героев. Если Чехов в той или иной мере иронизировал над «нервным веком», то Суворин относился к нему весьма серьёзно:

Адашев. Устали в погоне за этой жизнью, за весельем. А доктор скажет, что нервы расстроены.

Репина. У этих докторов у самих голова расстроена.

Адашев. *Нервный век!* На женщин особая полоса нашла. Бросились в науку, в социальные вопросы, на сцену. Вон из семьи, на выставку, на показ, в конкуренцию с мужчинами... Бегают за жизнью, рвут её, хотят всё большего и большего, и нервы становятся, как лохмотья нищего²⁷¹.

Иван Щеглов в дневнике 26 января 1889 года оставил запись: «Феноменальный успех в Москве “Татьяны Репиной”. Суворин попал в жилу, отметив первую русскую психопатку. В каждой современной женщине сидит хоть кусочек Татьяны Репиной»²⁷². Вряд ли Суворин создавал образ «первой русской психопатки» под воздействием идей Нордау, чьи книги появятся в России позже пьесы. Скорее, автор «Татьяны Репиной» интуитивно уловил усиливающийся в общественном сознании интерес к психопатологии и невропатологии. Признание Адашевым современной действительности «нервным веком» было модным и популярным постулатом, который во многом разделял и автор пьесы.

Как ответ Чехова на «Татьяну Репину» Суворина может быть расценен «Иванов». Чехов в этой пьесе дал свою интерпретацию русской возбудимости и утомляемости. Аргументы Чехова, однако, не возымели действия на Суворина, продолжавшего верить в то, что современная действительность создаёт условия для повышенной нервозности людей. Для него возбудимость и связанная с ней утомляемость были приметами не отдельных личностей или этносов, а всеобщим явлением. То есть Суворина вполне можно было признать сторонником позиции Нордау.

Другим произведением, вызвавшим отклик Чехова, был рассказ Суворина «В конце века», опубликованный в рождествен-

²⁷¹ Суворин А. С. Татьяна Репина. Комедия в четырёх действиях. Изд-е 4, исправл. СПб., 1911. С. 45–46.

²⁷² Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 481.

ском номере «Нового времени» за 1891 год. В произведении, претендующем на характер социального прогноза, Суворин фиксирует значимые приметы времени. Определяющей чертой его вновь признаётся нервность. Чуткое ухо Чехова уловило этот посыл, и он пишет Суворину: «Ваш рассказ отчасти имеет целью устроить читателя и испортить ему дюжину нервов, зачем же Вы говорите о “нашем нервном веке”? Ей-богу, никакого нет нервного века. Как жили люди, так и живут, и ничем теперешние нервы не хуже нервов Авраама, Исаака и Иакова» (П. IV, 323). При этом Чехов, очевидно, чувствовал, что Суворин экстраполировал на русскую почву идеи, которые активно разрабатывались за рубежом.

В «Календаре “Будильника” на 1882 год» есть ироническая фраза о том, что «немцы выдумали обезьяну» (II, 147). В 1890-е годы Чехов вполне мог бы написать, что «немцы выдумали нервный век и вырождение»²⁷³. Плоское отражение идей Нордау (писавшего на немецком языке), популяризация чужой вульгаризации, превращение серьёзного явления в позу, моду и игру — вот что категорически не приемлет Чехов.

Суворин в дневнике зафиксировал оценку, которую при встрече с ним во Франции дал доктор Шарко научному кумиру Нордау — Чезаре Ломброзо: «Разговор о Ломброзо и Мантегацца: “Это — *Vulgarisateurs*, которые всё упрощают и обобщают”»²⁷⁴. Если отталкиваться от точки зрения Шарко, то идеи Нордау, следующего за Ломброзо, следует признать вторичным упрощением и обобщением, а русские адепты и популяризаторы Нордау оказываются вообще явлением третичным. Третья степень упрощения изначально сложных вопросов заслуживает только иронизирования. Поэтому, обращаясь к Т. Л. Щепкиной-Куперник с просьбой выслать ему пьесу «Вечность в мгновении», Чехов пишет: «Я хочу прочесть здесь лекцию “об упадке драматического искусства в связи с вырождением” — и мне придётся прочесть отрывки из Ваших пьес и показать публике фотографии — Вашу и артиста Гарина» (П. VII, 283). Отметим

²⁷³ Об уровне распространённости идей вырождения свидетельствует любопытный факт. В «Екатеринбургской неделе» сообщалось о выходе брошюры «Об усиливающейся нервности нашего времени. Речь, произнесённая на акте Гейдельбергского университета проф. В. Эрб» (СПб., 1894), которая продавалась по 50 копеек, а сбор от неё шёл в пользу «С.-Петербургского совета детских приютов». См.: Б. п. Библиография // Екатеринбургская неделя. 1894. № 19. С. 401.

²⁷⁴ Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London; М., 2000. С. 147.

явно пародийное калькирование в названии условной «лекции» заглавия нашумевшей статьи Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы».

Позиция Чехова, касающаяся нервности, утомления и вырождения, прямо отражена в письме Е. М. Шавровой от 28 февраля 1895 года: «Чтобы решать вопросы, наприм<ер>, о вырождении, психозах и т. п., надо быть знакомым с ними научно. <...> В вырождениях, в общей нервности, дряблости и т. п. виноват не один S, а совокупность многих факторов: водка, табак, обжорство интеллигентного класса, отвратительное воспитание, недостаток физического труда, условия городской жизни и проч. и проч. <...> Лично для себя я держусь такого правила: изображаю больных лишь постольку, поскольку они являются характерами или поскольку они картинны. Болезнями же я боюсь запугивать. *“Нашего нервного века” я не признаю, так как во все века человечество было нервно.* Кто боится нервности, тот пусть обратится в осетра или в корюшку; если осётр сделает глупость или подлость, то лишь одну: попадётся на крючок, а потом в селянку с расстегаем» (П. VI, 29–30).

В «Чайке» полемика с авторами, утверждающими наступление «нервного века» и связанного с ним вырождения, будет вестись уже не прямо, а оговорочно, в форме литературного рикошета. Наружно это будут самые обыкновенные будничные разговоры и ситуации.

Дорн (*Нине, которая подходит*). Как там?

Нина. Ирина Николаевна плачет, а у Петра Николаевича астма.

Дорн (*встаёт*). Пойти дать обоим валериановых капель... (XIII, 26).

Создавая иронию за счет метатезы, Чехов за десять лет до «Чайки» писал Лейкину: «Ваши припадки берут своё начало от нервов (у Вас ведь *не нервы, а невры*)» (П. I, 277). У Аркадиной и её брата разыгрались тоже «невры», поэтому вполне понятен скептицизм Дорна. Упомянутые им валериановые капли воспринимаются не как лекарство, а как плацебо, действующее внушением и традицией его употребления в определённых ситуациях²⁷⁵. В рассказе «Случай из практики» (1898) авторская ирония по поводу таких неврологических лекарств, как валериа-

²⁷⁵ Условность того или иного лекарства может быть реализована только в рамках дискурса. Ту же валерьянку в медицинской практике Чехов вполне

новые или ландышевые капли, будет значительно усилена: «Наш фабричный доктор давал ей кали-бромати, — сказала гувернантка, — но ей от этого, я замечаю, только хуже. По-моему, уж если давать от сердца, то капли... забыла, как они называются... Ландышевые, что ли» (X, 78). Ирония усиливается за счет аллюзии Лизы Ляликовой на архетипичный образ «бедной Лизы», которая продавала ландыши²⁷⁶.

Рассуждения о «нервном веке», звучащие в «Татьяне Репиной» и в рождественском рассказе Суворина, будут затем разрабатываться в его романе «В конце века. Любовь». В нём более двадцати раз в разных вариантах будет повторяться лексема «нерв» и её дериваты («нервное возбуждение»; «нервная истома»; душа, «которая как будто отделялась от тела и распускалась по тысячам нервов»; «упругость нервов» и т.д.). Кажется, что перевод французского выражения *fin de siècle* в первой части названия суворинского романа точно передаёт его значение. Однако это не так. Французское словосочетание имеет терминологический смысл и отчётливую эсхатологическую эмоционально-оценочную окраску, тогда как русскоязычный вариант во многом лишён их и указывает лишь на временной аспект. Недаром Лев Толстой одобрительно отозвался о французском термине в письме к жене. Получив книжку Бодлера, он пишет: «Не стоило того. Это только, чтобы иметь понятие о степени развращения *fin de siècle*!а. Я люблю это слово и понятие...»²⁷⁷ 3 июля 1892 года Чехов пишет Суворину, имея в виду корректурный оттиск его книги, которая выйдет в следующем году: «“*Fin de Siècle*” прислали мне» (П. V, 87). В позднем «маленьком письме» Суворин так прокомментировал терминологический аспект французского выражения: «Явилось слово “конец века”, *fin de siècle*. Слово само по себе неважное, но оно повторялось всеми и как бы говорило о смерти века и о начале чего-то нового. Пока не было этой фразы, всё было благополучно, всё шло более или менее по-старому, в старых формах, в старых понятиях. С концом века явилось декадентство, упадок, упадок века, упадок старых идей, понятий,

серьёзно прописывал мелиховским крестьянам-старикам, рекомендуя им, «буде не лень, пить валериановые капли по десяти 4 раза в день» (П. V, 125).

²⁷⁶ См. главу «Чеховские вариации “бедной Лизы”» в книге: Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту. М.-Екатеринбург, 2025. С. 102–108.

²⁷⁷ Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955. С. 265.

привычек и зарождение чего-то нового, несколько кривого, странного, смешного. Оно явилось в живописи, в литературе, в жизни, как является мода, заставляющая женщин менять платья, шляпки, всю одежду нижнюю и верхнюю»²⁷⁸. Осознанно или нет, но Суворин вновь вторит Нордау, который писал о первичности литературы и о вторичности реальной жизни, которая только следует за словом и отражает его.

В романе Суворина «В конце века. Любовь» лишь раз прямо сказано о вырождении. Василий Юрьевич Юрьев «с грустью замечал следы вырождения в том обществе, к которому принадлежал, и любил повторять слова известного английского учёного Модсли, который сказал, что даже люди даровитые, слишком гоняющиеся за удовольствиями, производят потомков плохих и негодных»²⁷⁹. Здесь вырождение связано со столичным высшим обществом. Герой с «театральной» фамилией Юрьев являет собой тип благородного отца и по-журналистски прямо выражает некоторые идеи биографического автора романа, являясь одним из пресловутых «рупоров его идей».

Даже художественные произведения Суворина отличались обращённостью к актуальным социальным проблемам. Чехов отмечал привычку Суворина «глядеть на всё оком публициста» (П. III, 70). Да и сам автор романа признавался в приоритете роли журналиста: «Мы — журналисты прежде всего. А журналист — человек дня, человек впечатления, боец по преимуществу, полемист»²⁸⁰.

Суворин вёл полемику в открытую. Чехов вступал с ним в диалог чаще в художественной форме, хотя, конечно, и прямые споры не могли не возникать между ними в устных беседах. Публицистичность видели и в произведениях Чехова. В номере «Артиста», под одной обложкой с «Чёрным монахом», было «Литературное обозрение» И. И. Иванова, где, в частности, даётся характеристика героев Чехова: «Герои нередко рассуждают, очевидно, за счёт автора, — и такие рассуждения подчас настоящие публицистические речи»²⁸¹.

В марте 1895 года Суворин пишет очередное «маленькое письмо», посвящённое разбору опубликованной во фран-

²⁷⁸ Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889—1903). С. 850.

²⁷⁹ Суворин А. С. В конце века. Любовь. С. 12.

²⁸⁰ Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889—1903). С. 209.

²⁸¹ Иванов И. И. Литературное обозрение. Заметки читателя (Современный герой) // Артист. 1894. № 33. С. 104.

цузском ежемесячном издании “Revue des revues” статьи Гульельмо Ферреро о Толстом. В этом разборе у него единственный раз прямо возникает имя Нордау. Ферреро, зять Чезаре Ломброзо, во многом следовал за тестем. Нордау тоже признавался в своей приверженности идеям Ломброзо²⁸². Суворин подчёркивает, что, несмотря на то, что Нордау пишет о вырождении, сам он «человек вполне здоровый»²⁸³. Возможно, эта мысль появилась не без влияния Чехова. Поздним отголоском и вариантом фразы о здоровье авторов, пишущих о вырождении, станет свидетельство И. А. Бунина, передающего чеховскую оценку некоторых современников: «Какие они декаденты, они здоровенные мужики! Их бы в арестантские роты отдать...»²⁸⁴.

У Нордау Чехов подмечал проявление литературной моды, отсутствие в творчестве современных авторов-декадентов соответствия образов и идей имеющимся строгим научным данным. В отличие от них, Чехов «старался, где было возможно, соотножаться с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе» (XVI, 271).

Последняя косвенная отсылка к Нордау у Чехова может быть связана с финалом «Чайки». Суицид Кости Треплева, будучи очевидным драматичным актом, является ещё и трагифарсовой формой псевдосолидарности автора с каноном-клише фабульного завершения пьес — «герой или женись или застрелись» (П. V, 72). Другой вариант интерпретации амбивалентного завершения комедии может рассматриваться как глухой удар по идеям Нордау, который видел в таких поступках следствие вырождения²⁸⁵. Рикошетом этот финал метит ещё и в пьесы А. С. Суворина «Медя» и «Татьяна Репина», которые заканчиваются самоубийством заглавных героинь.

²⁸² «Вырождение» начинается с открытого посвящения Ломброзо: «Многоуважаемый и дорогой учитель! Я посвящаю эту книгу вам, чтобы с чувством удовлетворения засвидетельствовать факт, что без ваших работ она не могла бы быть написана». См.: *Нордау Макс*. Вырождение. Стлб. XXXVII.

²⁸³ *Суворин А. С.* В ожидании века XX. С. 488.

²⁸⁴ *Бунин И. А.* Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 490.

²⁸⁵ В книге приводится статистика суицида по Пруссии: «Постоянные толки об увеличении числа преступлений, помешательств и самоубийств составляют теперь уже общее место. <...> В 1865 г. на 10 000 жителей приходилось 63 самоубийства, а в 1883-м — 109, и с тех пор число их значительно возросло». См.: *Нордау Макс*. Вырождение. Стлб. XXXV.

Подведём итоги. Вряд ли можно согласиться с мнением Д. Рейфилда, который писал: «Авторская позиция в пьесе принадлежит доктору Дорну, который смотрит на всё и вся с насмешливым сочувствием и отваживает добывающихся его женщин»²⁸⁶. Напомним, что Толстой считал не Дорна, а Тригорина выражающим позицию автора, являющимся его alter ego. П. М. Бицилли прямо заявлял, что «Тригорин — зашифрованный Чехов»²⁸⁷. Конечно, автобиографические реминисценции можно уловить в обоих героях. Однако целиком связать авторскую позицию в пьесе с отдельным персонажем представляется всё же неверным. Она растворена во всём тексте, не поддаётся однозначному выведению из того или иного образа и не раскрывается прямо в каких-либо высказываниях персонажей. Более того, авторскую позицию в «Чайке» невозможно вывести без учёта широкого контекста, заданного в пьесе имплицитными отсылками в сторону разных современников, без анализа разветвлённого искусного интертекста, отражающего отношение Чехова к авторитетным и популярным идеям времени. Линия *доктор Дорн — Макс Нордау — Алексей Суворин* — лишь одно из ответвлений этого сложного диалога.

Чехов с помощью Дорна через Нордау вёл непрямой диалог с Сувориным и другими современниками, писавшими о «нервном веке», вырождении и утомлении, что можно признать формой литературного рикошета.

Дорн выступает в комедии в нескольких статусно-ролевых положениях: доктор, бывший провинциальный *jeune premier*, сосед Сорина. Если принять во внимание интертекстуально выраженную полемику Чехова с Нордау и Сувориным, то открываются его дополнительные, собственно литературные роли. Дорна в этом случае можно истолковать как «своеобразного резонёра» (по А. П. Скафтымову), как героя, выполняющего функцию «литературного битка» по Нордау с прицелом на автора «Татьяны Репиной», а также ещё и как *скрытого трикстера*, с помощью которого ведётся провокативная полемика с популярными, но отнюдь не научными теориями. И это, наряду с другими факторами, объясняет авторское жанровое определение «Чайки» как комедии.

²⁸⁶ Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова. М., 2024. С. 485.

²⁸⁷ Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М., 2000. С. 236.

О «небе в алмазах»,
или что скрывается за лиризмом Чехова?

Объектом исследования в главе выбрано ставшее почти идиоматическим вследствие частоты употребления и устойчивости компонентного состава выражение «небо в алмазах» из «Дяди Вани» Чехова²⁸⁸. Оно важно для ответа на вопрос, каково было отношение Чехова к лиризму как качеству своих и чужих произведений.

Современники Чехова в мемуарах лишь изредка вспоминали выражение из монолога Сони. Так, А. Фёдоров, назвав Чехова «поэтом правды, печали и веры», далее пишет, имея в виду слова Сони: «Боже мой! У какого же пессимиста вырвется этот крик, переливающийся, как чистые слёзы на солнце!»²⁸⁹. Небесспорное сравнение *крик, как чистые слёзы на солнце* построено за счёт ближайшей связи с эмоциональным и содержательным контекстом финала пьесы. Н. Д. Телешов, как и упомянутый мемуарист, характеризует автора «Дяди Вани» как безоглядного оптимиста: «Творчество его многогранно, лирика поэтична, юмор его неисчерпаем, а *вера в лучшее будущее человечества непоколебима*»²⁹⁰. Для доказательства крепкости веры Чехова в будущее писатель вполне мог привести заключительный монолог Сони. Ю. И. Айхенвальдом анализируемое выражение включено в более широкий контекст: «Всё на земле терпеливо ждёт слияния с правдой и милосердием. И девушка, у которой разбили сердце, которая пережила застенчивую обиду и горе дурнушки, находит в себе силы для того, чтобы утешать другого несчастного, своего дядю Ваню. Она верует, верует горячо, страстно. И она кладёт свою утомлённую голову на руки дяди, и уверяет его, что Бог сжалится над ними, что они увидят жизнь светлую и прекрасную, что они с умилением и улыбкой оглянутся на свои теперешние несчастья, — они отдохнут. “Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо

²⁸⁸ Национальный корпус русского языка дает 67 примеров употребления выражения в текстах, написанных с 1897 по 2017 гг. В перечень вошли не все имеющиеся случаи словоупотребления, не говоря уже о речевом функционировании выражения. Один из последних по времени примеров — использование его для названия детективного романа. См.: *Яковлева Юлия* Небо в алмазах. М., 2023. 317 с.

²⁸⁹ *Фёдоров А. А.* П. Чехов // О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 294.

²⁹⁰ *Телешов Н. Д.* А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986 С. 480.

в алмазах... Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнём. Мы отдохнём»²⁹¹. Приведённые примеры свидетельствуют, что читатели пьесы, как и зрители спектакля, поставленного по ней, воспринимали финал обычно в грустно-элегическом тоне.

Для читателей более позднего времени в словах чеховских героев стали различимы иные интонационные обертоны. Автор статьи, специально посвящённой «взволнованному восклицанию» Сони, признаёт возможность использования его для «комического обыгрывания» и «восприятия <...> как банального (над такими выражениями охотно иронизируют)»²⁹². Более категоричен другой исследователь: «Чеховские герои низводят поиски смысла жизни и высших целей бытия до уровня жалоб, жалости к себе и изобретения средств для самоодурманивания. К таким средствам самообмана принадлежат не только служение утопическому “небу в алмазах”, науке, театру...»²⁹³.

Приведённые примеры позволяют сделать предварительный вывод об относительно широком *интонационном диапазоне*, в рамках которого допустимо воспринимать слова Сони.

Упомянутый ранее А. Федоров приводит в воспоминаниях разговор с Чеховым. Получив ответ на вопрос о постановке первой пьесы коллеги, Чехов далее спрашивает его:

— Смешно было, когда играли? Как будто чужие слова говорят. Правда?

— Да.

— И всегда не то кажется, как бы хорошо ни играли. Мне в Художественном театре только “Дядя Ваня” моим и показался. Особенно второй акт²⁹⁴.

Профессиональные актёры стараются в точности следовать за текстом роли, тогда как интонацию, какую хотел придать словам героев автор, уловить бывает куда сложнее. Данная сфера во многом отдаётся на откуп артистам. Авторская интонация и та, что воплощена на сцене актёрами, могут разительно не совпадать друг с другом. Это рождает у Чехова ощущение чужести своего текста («как будто чужие слова говорят»). Слово,

²⁹¹ Айхенвальд Ю. Чехов. Основные моменты его произведений. М., 1905. С. 28–29.

²⁹² Б. Ш. (Шварцкопф Б. С.) Небо в алмазах // Русская речь. 1968. № 6. С. 78.

²⁹³ Гольштейн В. Жертва и долг в «Дяде Ване» // Русская литература. 1998. № 2. С. 72.

²⁹⁴ Федоров А. Указ. соч. С. 286.

перенесённое из внутренней речи автора в текст пьесы, изначально «слышалось» им с определённой интонацией, было так или иначе запрограммировано на её воспроизведение. Одной из немногих актрис, способной вести роль, по словам современника Чехова, «в надлежащем тоне»²⁹⁵, оказалась В. Ф. Комиссаржевская, игравшая, правда, не Соңю, а Нину Заречную в «Чайке».

Важно отметить один момент: во внутренней речи интонационное оформление носит рамочный характер. Автор интуитивно способен чувствовать интонационный центр, отступления от которого он предполагает допустимыми лишь до определённых пределов. Нарушение границ возможного диапазона рождает у Чехова ощущение чужести своего героя, «неузнавания» его на сцене. Если игра Комиссаржевской была примером совпадения воображаемой интонации с авторским видением и «слышанием» героя, то Станиславский в роли Тригорина являл собой антитетичный пример. Чехов писал о нём: «В Петербурге, где живёт большинство наших беллетристов, Алексеев, играющий Тригорина безнадежным импотентом, вызовет общее недоумение» (П. VIII, 319). Очевидно, что подобная интерпретация Чеховым игры Станиславского основывалась не в последнюю очередь на оценке его речевого поведения на сцене.

Общее настроение финала «Дяди Вани» побуждает практически всех актрис, играющих Соңю, произносить свой монолог экзальтированно, с драматической интонацией, а порой просто слезливо. При этом остаётся в тени вопрос о том, каково авторское отношение к последнему монологу Сони. Сливаются ли он эмоционально с героиней (на манер приведённых выше мемуаристов) или же его позиция хотя бы отчасти диссонирует с её словами?

Отвечая на поставленные вопросы, вспомним рекомендацию Чехова Лидии Авилловой в письме от 19 марта 1892 года: «Только вот Вам мой *читательский совет*; когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это даёт чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (П. V, 26). В этом часто цитируемом отрывке обратим внимание на словосочетание *читательский совет*. Почему *читательский*, а не *писательский*? Ведь речь идёт о рекомендации одного писателя другому? Очевидно,

²⁹⁵ Леонтьев-Шеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 65.

что чувства читателя и писателя (автора) могут существенно расходиться. Рекомендуемая авторская холодность выступает как синоним некоей «нулевой отметки» или фона, который будет косвенно усиливать читательскую эмоциональную реакцию. Нейтральная холодность подчеркнёт любую другую наложенную на неё интонацию. Для Чехова во многих случаях была актуальна имплицитная ироническая модальность, которая сливалась с драматической интонацией героя или героини в амбивалентное симбиотическое образование. Неявная двуинтонационность предопределяла слёзно-смеховой катарсис, извне слёзный, а изнутри горько смеховой.

Ирония по своей сути и по природе — явление, прежде всего, устной речи. На письме передача иронии затруднена из-за недостаточного количества её маркеров и средств выражения²⁹⁶. Анализируя иронию в художественном произведении, важно определить её субъекта. Иронизировать могут как герои, так и автор. В одних случаях они совпадают интонационно, тогда как в других — расходятся. Персонаж говорит о чём-то серьёзно, в то время как автор относится к этому же скептически или иронически. В прозаическом тексте на помощь автору приходит зона повествователя. В драматургии, кроме контекста, сигнализировать об иронии может ремарка. Сложность в том, что у Чехова её смысл и интонация не всегда открыто выражены. Самая частотная чеховская ремарка, обозначаемая словом *пауза*, многофункциональна. Главное её назначение — *ретардация восприятия* зрителя или читателя. Она побуждает их к остановке, для того чтобы они задумались над смыслом только что прозвучавших слов героя, а главное — над ближним и дальним контекстом. Одновременно ремарка *пауза* может выступать как субститут каких-то вербально не выраженных замечаний или пояснений, которые только допускаются и программируются с помощью аллюзий, но не конкретизируются. Иначе говоря, кроме ретардации, ремарка *пауза* выполняет *сигнальную функцию* о каком-то дополнительном подтекстном смысле.

Обратимся к чеховскому гипертексту и выберем варианты, в которых употреблена лексема *алмаз* или её дериваты.

Выражение *небо в алмазах* — очевидное метафорическое обозначение звёзд на ночном небосклоне. Метафора звучит красиво и возвышенно. Позиция воспринимающего предполага-

²⁹⁶ Ермакова О. П. Ирония и ее роль в жизни языка. Калуга, 2005. 204 с.

ет при этом направление взгляда снизу вверх: «Мы услышим ангелов, *мы увидим всё небо* в алмазах...» (XIII, 116). Ср. сходное по смыслу выражение в «Доме с мезонином»: «На дворе *было тихо*; деревня по ту сторону пруда уже спала, не было видно ни одного огонька, и только *на пруде едва светились бледные отражения звёзд*» (IX, 187). Взгляд рассказчика предполагает направление взгляда не снизу вверх, а сверху вниз и вдаль. Фактически в «Доме с мезонином» представлено то же самое *небо в алмазах*, только в трансформированном виде, в форме инверсии по отношению к пьесе. Начало фразы Сони (*мы услышим ангелов*) эквивалентно выражению из рассказа *было тихо*. Сходство предмета изображения, несмотря на различие векторов взгляда героев, предопределяет совпадение их настроения.

В анализируемом выражении слово алмазы является ядром метафорического смысла (ср. *звёзды, как алмазы*), однако есть у Чехова контексты и с прямым значением: «Паша выдвинула верхний ящик комода, достала оттуда *брошку с алмазами*, коралловую нитку, несколько колец, браслет и подала всё это даме» («Хористка») (V, 214). «Булавка изображала *красную змейку с алмазными глазками...*» («Несчастье») (V, 256).

Вариантов употребления слова *алмаз/алмазный* в переносном значении у Чехова гораздо больше, чем в прямом. Прежде, чем перейти к ним, приведём вначале образцы из предшествующей Чехову литературы. Обратимся к классикам.

Фрагмент из «Ганца Кюхельгартена» Н. В. Гоголя:

И в час, когда стыдливый развивает
Румяные восток свои власы;
Подымется по полю свежий ветер;
Посыплется алмазами роса;
В своих кустах малиновка зальётся;
Полсолнца на земле всходя горит; —
К нему идут молодые поселанки,
С гвоздиками и розами в руках²⁹⁷.

Из «Ангела смерти» и «Вадима» М. Ю. Лермонтова:

Меж тем на своде отдаленном
Одна алмазная звезда
Явилась в блеске неизменном,
Чиста, прекрасна как всегда.²⁹⁸

²⁹⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 тт. Т. 1. М., 2003. С. 56–57.

²⁹⁸ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: в 6 тт. Т. 3. М.–Л., 1955. С. 146.

«... это были слёзы... одна из них не удержалась на густой реснице, блеснула, как алмаз, и упала»²⁹⁹.

Не множа далее примеры, подытожим: в арсенале выразительных средств ходульного и высокого романтизма были алмазные звёзды, росы и слёзы.

Были они и у Чехова, но стал ли оттого он романтиком? Вряд ли. Обратимся к примерам. «*Река и зелень*, казалось, *были осыпаны дорогими алмазами*» («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя») (I, 133). «*Земля, одетая в зелень, обрызганная алмазной росой*, казалась прекрасной и счастливой» («Чужая беда») (V, 231). Лаевскому, возвращающемуся домой после дуэли, «неизвестное будущее представлялось страшным, как пропасть, у которой не видно дна, а теперь *дождевые капли*, висевшие на траве и на камнях, *сверкали от солнца, как алмазы*, природа радостно улыбалась, и страшное будущее оставалось позади» («Дуэль») (VII, 450). «И казалось, что роскошные зелёные ковры на берегах, *алмазные отражения лучей*, прозрачную синюю даль и всё щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили её: “Голая! голая!”» («Попрыгунья») (VIII, 17). Примеры переносного употребления слова *алмазы* или его производных позволяют утверждать, что в выражениях, где они есть, присутствует клишированность, ощутим псевдопоэтический шаблон, который затухает в окружающем контексте. Шаблон и клише и их интонационное оформление — это лишь обертоны в сложной интонационной партитуре текста.

Последним произведением Чехова, где упомянуты *алмазы*, является «Вишнёвый сад». Любовь Андреевна говорит, обращаясь к дочери: «Сокровище моё, ты сияешь, *твои глазки играют, как два алмаза*. Ты довольна? Очень?» (XIII, 247). Фактически здесь всё та же творческая вариация *неба в алмазах*, а также почти повтор выражения из рассказа «Несчастье». Устойчивым является выражение *глаза, как небо*. Основанием для него обычно является голубой цвет глаз, но возможны и вариации *глаза глубокие, / чистые, / голубые, как небо*. Выражения *глазки, как два алмаза* и *небо в алмазах* связаны между собой по принципу метонимии, возможности переноса по смежности. Шаблон и мнимая красота (в авторском кругозоре) сравнения блеска глаз с алмазами очевидны. Отметим, что шаблон в равной

²⁹⁹ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: в 6 тт. Т. 6. М.-Л., 1957. С. 58.

степени характеризует и Раневскую, и Аню. При этом клише отражает лишь одну грань в сложном характере обеих героинь.

Смысловым дериватом слова *алмаз* является *бриллиант*. Приведём варианты употребления его в прямом и в переносном значении. «Она, моя Маргарита, прекрасная, чудная, дивная, прелестнейшая, как тысяча испанок, была царицей этого бала. Она освещала в тот вечер всю вселенную своей красотой и *бриллиантами, которые всплошную покрывали её упруго-гибкое тело...*» («Тайны ста сорока катастроф, или русский Рокамболь») (I, 492). «Дети, кто из вас желает богатую купчиху? — спрашивает она, снимая с ветки краснощёкую купчиху, *от головы до пяток усыпанную жемчугом и бриллиантами...*» («Ёлка») (III, 146). Ирония в обоих случаях очевидна, несмотря на прямое значение слова. Она задаётся фразовым контекстом. Отметим случаи употребления слова *бриллиант* и его дериватов в переносном значении. «Степь обливалась золотом первых солнечных лучей и, *покрытая росой, сверкала, точно усыпанная бриллиантовой пылью*» («Двадцать девятое июня») (I, 224). «Утро было прелестное. Само счастье, казалось, висело над землёй и, *отражаясь в бриллиантовых росинках*, манило к себе душу прохожего...» («Ненужная победа») (I, 294). *Бриллианты* во всех приведённых примерах синонимичны *алмазам* и допускают замену одних другими.

Если в последней пьесе Чехова упоминаются *алмазы*, то в последнем рассказе — *бриллианты*: «И её невестка, мать Нади, Нина Ивановна, белокурая, сильно затянутая, *в pince-nez и с бриллиантами на каждом пальце*; и отец Андрей, старик, худощавый, беззубый и с таким выражением, будто собирался рассказать что-то очень смешное; и его сын Андрей Андреич, жених Нади, полный и красивый, с выющимися волосами, похожий на артиста или художника, — все трое говорили о гипнотизме» («Невеста») (X, 204). В характеристике внешности Нины Ивановны *бриллианты* уравниваются с *pince-nez*³⁰⁰.

³⁰⁰ Ср. в «Ионыче»: «Жена его, Вера Иосифовна, *худошавая, миловидная дама в pince-nez, писала повести и романы и охотно читала их вслух своим гостям*» (X, 24). Слово *pince-nez* в обоих рассказах могло выполнять добавочную функцию сигнала для близкого семейного круга Чехова. М. В. Киселева, их общая знакомая, подписывала этим псевдонимом свои произведения. В сознании тех Чеховых, кто помнил три лета, проведённые в имении Бабино и *Pince-nez* в качестве литературного псевдонима его хозяйки, могла возникнуть проекция двух героинь на реальную личность, что придавало литературным образам ещё и особую жизненную достоверность.

Количество бриллиантов на пальцах матери Нади является знаком отсутствия у неё чувства меры и дурного вкуса, а главное — её внутренней фальши, сходной в этом отношении с двумя другими героями рассказа. В «Осколках московской жизни» есть пассаж об актёре, который «продаёт» себя на актёрской бирже и который немножко напоминает Нину Ивановну: «Он держит в руках газету, и так ловко, что посетителям, где бы они ни стали, видны *все десять его пальцев, обременённых массивными перстнями с не менее массивными бриллиантами чистой воды* — подарки публики иркутской, курской, вологодской и енисейской» (XVI, 154). Обман актёра очевиден, он играет роль не только на сцене, но и в жизни. Лживость Нины Ивановны из «Невесты» передаётся с помощью смысловой рифмы: «Отец Андрей и Нина Ивановна продолжали свой разговор. У Нины Ивановны *блестели бриллианты на пальцах, потом на глазах заблестели слёзы*, она заволновалась» (X, 205). Далее в тексте появится вариация знакомого выражения: «Скоро весь сад, согретый солнцем, обласканный, ожил, и *капли росы, как алмазы*, засверкали на листьях; и старый, давно запущенный сад в это утро *казался* таким молодым, нарядным» (X, 206). «Капли росы, как алмазы», в смысловом пространстве рассказа оказываются рифмой к бриллиантам и слезам Нины Ивановны.

Л. С. Выготский в своё время сформулировал текстовый «закон влияния смыслов». Он проявляется в том, что «смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют»³⁰¹. Предшествующий смысл фальшивости бриллиантов и слёз матери Нади «как бы вливается» в выражение *капли росы, как алмазы*. Оно тоже обретает статус неподлинности, что подчёркивается выбором завершающего фразу предиката — «сад в это утро *казался* таким *молодым, нарядным*». Не *был*, не *являлся*, а лишь *казался* (при отсутствующем субъекте восприятия) и не всегда, а лишь *в это утро*. Завершая анализ семантики чеховских «бриллиантов», напомним о фразе из известного письма Чехова брату Николаю, где излагается кодекс воспитанного человека: «Они не суетны. Их не занимают такие *фальшивые бриллианты*, как знакомства с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако» (П. I, 224).

³⁰¹ Выготский Л. С. Мышление и речь. М.-Л., 1934. С. 308.

Сравнение чеховских *алмазов/бриллиантов* в пьесе и в рассказах позволяет сделать заключение о том, что в прозаическом тексте писателю было легче и удобнее выражать иронический потенциал, которым наполнены эти слова. Выражение *небо в алмазах* коррелирует по смыслу с целым рядом сходных словопотреблений, которые, будучи извне красивыми, воспринимались Чеховым как клише и банальность. Эта двойственность отражается на понимании такого явления, как лиризм чеховской прозы и драматургии.

Понятия *лирика* — *лирический* в отношении произведений Чехова неоднозначны и могут рассматриваться в разных аспектах. Начнём анализ с окказионального, специфического употребления слова *лиризм* самим писателем. Посылая первый рассказ брата Александра в «Осколки», Чехов не написал Н. А. Лейкину, кто скрывается под фамилией *А. Единицын*. Многоопытный издатель сразу почувствовал, что это псевдоним и напрямик спросил Чехова о подлинном имени его протеже. На что получил ответ: «Это мой брат, ныне чиновник, работавший в последние годы в московских изданиях. Работал сильно и в своё время с успехом: жил письмом. Был малый юмористом, ударился в лиризм, в фантасмагорию и, кажется... погиб для авторства. Хочется удрать от лиризма, но поздно, увяз» (П. I, 67). Если ограничиться лишь приведенным контекстом, то можно сделать вывод, что лиризм чреват гибелью для автора, из него трудно, а то и невозможно выбраться. В данном примере лиризм синонимичен понятиям *выспренность*, *ходульность*. Если же обратиться к эстетике слова, то можно сказать, что речь идет об одноинтонационном, прямом слове, не окрашенном внутренней иронией, которая является обязательным требованием для журнального юмористического дискурса. Для стихотворений лиризм органичен, но современная Чехову проза и драматургия требуют другой эстетики слова, постичь которую у брата не хватает чутья.

Нечто сходное по смыслу Чехов пытается внушить самому Александру, критикуя его творчество: «Где нет *китайщины*, там *убийственная лирика*. Пиши, набредёшь на истинный путь» (П. I, 88). Слово *китайщина* синонимично словам *ерунда*, *чушь*, *бессмыслица* (ср. *китайская грамота*). В этот же ряд попадает и *убийственная лирика*.

По прошествии времени Чехов пишет тому же Лейкину: «Рад, что Александр угодил Вам... Он малый трудящийся и с большим

толком... Юмористика его порок врождённый... *Если станет на настоящий путь и бросит лирику*, то будет иметь большущий успех...» (П. I, 146). Слово *порок* в данном случае использовано в переносном значении: для автора юмористических рассказов умение писать смешно является его атрибутом. *Лирика* же предстаёт как контекстуальный антоним по отношению к *юмористике*. Из письма Чехова можно сделать и другой вывод: чувство юмора или органически присуще человеку, или не дано ему от природы. У Александра, как следует из письма, *юмористика* была природного свойства, но проявлялась, прежде всего, в письмах к брату, а не в творчестве. «Врождённый порок» юмориста был присущ и другому брату Чехова, Николаю, талантливому карикатуристу.

Означают ли приведённые примеры, что, критикуя брата за лирику и лиризм, Чехов сам старался избегать их? Оказывается, нет. А. С. Суворину 30 мая 1888 года сообщается: «Из Крыма я поеду в Поти, из Поти в Тифлис, из Тифлиса на Дон, с Дона на Псёл... *В Крыму начну писать лирическую пьесу*» (П. II, 281). А. Н. Плещееву 30 сентября 1889 года: «Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных; конец благополучный. *Общий тон — сплошная лирика*. Называется “Леший”» (П. III, 256).

У Чехова, как обычно, можно найти и противоположные по смыслу высказывания, правда, про другую пьесу. Мемуарист передаёт его слова о постановке «Вишнёвого сада»: «Пока всё время спорим с Станиславским. Он уверяет, что моя пьеса — *лирическая драма*. Это же неверно. Я написал фарс, самый весёлый фарс!»³⁰². Противоречивые высказывания позволяют сделать вывод о том, что лиризм чеховских пьес есть величина переменная, обладающая разными качественными и количественными характеристиками. Трудно сказать, возражал ли бы Чехов столь же категорично против постановки пьесы Станиславским как *фарса с элементами лиризма* или как *лирической комедии с элементами фарса*. Эти варианты предполагают различное соотношение лиризма и фарсовости. В пьесах Чехова они проявлены по-разному. «Иванова», видимо, следует признать наименее лиричным произведением. Если же отталкиваться от приведенных замечаний из писем Чехова, то пьесой с акцен-

³⁰² *Тройнов В. П.* Встречи в Москве (Из воспоминаний) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 605.

тированной лиричностью следует признать «Лешего», а также выросшего из него «Дядю Ваню».

С. Д. Балухатый, один из первых и самых глубоких исследователей лиризма чеховской драматургии, выделял комедию «Леший» именно с точки зрения её лиризма: «Игра паузами, усиленными иногда звуковым, бессловесным наполнением — тональным аккомпанементом к невысказанному тематическому или эмоциональному ряду — была чужда другим пьесам Чехова (она лишь частично с этим назначением была использована в конце д. 1 “Иванова”), как и вообще современным ему пьесам. В “Лешем” она явилась новым приёмом, разнообразно вводимым в речеведение (пауза, как экспрессивный жест, дополнительный в речи; пауза, как признак опущенного ряда тем; пауза, как признак тематического членения речи). Паузы не проходят равномерно через всю пьесу, но, распределяясь по актам второму и четвертому, придают в целом лирико-драматический характер этим актам. Лиризм, как система экспрессивных форм, организовал по-новому психологический материал драмы. Вместо психологизма, накапливаемого в местах столкновения в ходе пьесы неразрешаемых характеров и положений со средоточием внимания на отдельных моментах фабульной перипетии, *принцип лиризма позволял распределять внимание исключительно на лиц драмы и на эмоционально-экспрессивные обнаружения их “переживаний”*»³⁰³. Из приведенного фрагмента следует, что лиризм учёный связывал, в частности, с ритмической организацией пауз, выражающей лирическое содержание как открыто, так и латентно («пауза, как признак опущенного ряда тем»). Функция ритма заключается в переносе внимания с фабульных перипетий на переживаемые героями состояния. Сходный тезис развивает Н. И. Ищук-Фадеева. Она пишет о чеховской «лирической интерпретации драматической структуры». Суть этой интерпретации в том, что проникновение родовых законов лирики в драматический текст «происходит за счёт перераспределения события и его осмысления — сюжетно значимым становится не поступок, а его переживание»³⁰⁴. Одним из доказательств этого положения для автора статьи становится факт,

³⁰³ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 66.

³⁰⁴ Ищук-Фадеева Н. И. О природе лирической драмы: («Вишнёвый сад» А. Чехова и «Король на площади» А. Блока) // Кормановские чтения. Вып. 8. Ижевск, 2009. С. 137.

что продажа имения в «Вишнёвом саде» происходит за сценой, тогда как зрители видят только рефлексию героев по этому поводу. Напомним попутно об идущей от Иннокентия Анненского традиции именования пьес Чехова пьесами настроения, что тоже обращает их в сторону лирики. К концу позапрошлого века термин «настроение», особенно в приложении к пьесам Чехова, стал критическим шаблоном. Недаром Сергей Глаголь посвятил его анализу целую статью. Пытаясь понять, что скрывается под этим словом, «неизбежно попадающемуся в каждой современной статье об искусстве»³⁰⁵, он обращается к «Дяде Ване» как одному из образцов такого рода пьес.

Помимо ритмической организации, есть и другие формы проявления лиризма в драматическом тексте. Почти все персонажи «Дяди Вани» на том или ином этапе развития действия могут быть признаны кратковременными лирическими героями. Сигналом этого статуса является речевой жанр монолога. Как правило, Чехов предоставляет герою право один лишь раз произнести его. Лирический герой — это субъект сознания, который одновременно является объектом саморефлексии. По точной формулировке Л. Я. Гинзбург, «это всегда отражение, отделившееся от отражаемого»³⁰⁶. Закономерным следствием такого понимания является наличие дистанции между *отражением* и *отражаемым*. Она обуславливает объективацию героем своего внутреннего мира, своеобразного опредмечивания его. Персонажи «Дяди Вани» в кратковременной роли лирических героев пытаются решить актуальную для себя проблему самопознания и самоопределения в мире.

Обратимся к заключительному монологу Сони, разбив его на три фрагмента. Их границы отмечены различного рода ремарками.

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

Соня. Что же делать, надо жить!

Пауза (XIII, 115).

Реплики Сони и дяди Вани в этом фрагменте вроде бы грамматически разведены, но вместе с тем они связаны в единое целое. Войницкий повторяет «как мне тяжело», но недоговари-

³⁰⁵ Глаголь Сергей Проблески новых веяний в искусстве и театры // Жизнь. 1900. Т. 12. С. 159.

³⁰⁶ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 197.

вает — «как мне тяжело [*жить*]». За него это делает Соня — «надо *жить*». Используемая обоими героями грамматическая форма безличного предложения подводит читателя к императиву, суммирующему их реплики: «Как бы ни было тяжело, надо жить!». Завершается фрагмент паузой, которая становится — повторим формулировку С. Д. Балухатого — «признаком тематического членения речи». Выводимый императив играет роль исходного тезиса, который далее доказывается и раскрывается.

Следующая часть монолога Сони:

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...

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

Телегин тихо играет на гитаре (XIII, 115).

Начнем анализ второго блока с конца. Очевидно, что завершающая фрагмент ремарка эквивалентна паузе. То есть ритмическая функция пауз в полной мере реализуется Чеховым в монологе Сони. Заключённые между паузами фрагменты являются относительно завершёнными частями, которые объединены общими структурными особенностями.

Начинается второй фрагмент с варьирования закона бытия, которым завершилась предшествующая часть и который теперь конкретизируется. В речи Сони появляется местоимение *мы*: «*Мы, дядя Ваня, будем жить*». Несмотря на кажущуюся простоту начальной фразы, она таит в себе маленький секрет. Он проявляется, если сравнить выбранный Чеховым вариант с другими допустимыми вариантами. 1. «Дядя Ваня, мы *будем жить*». 2. «*Мы будем жить*, дядя Ваня». В обоих случаях логически безударным оказывается слово *мы*, тем самым существенно меняется интонационный рисунок высказывания, а вместе с ним и его смысл. Дополнительное ударение на личном местоимении имплицитно вовлекает в содержание речи Сони ещё и её реципиентов. *Мы* — это не только Соня и дядя Ваня, но вообще все герои пьесы Чехова, а также ещё и зрите-

ли в зале³⁰⁷. Так реализуется фатическая функция *мы*, то есть установление контакта говорящего со всеми слушающими, вовлечение их во временную и пространственную локализацию субъекта речи. При этом следует развести позицию Сони и позицию автора. Если для героини актуален реально-бытовой аспект её высказывания, то для автора — экзистенциальный, который не исключает, а дополняет тот, что выражает Соня. Таким образом, актуальное членение предложения, связанное с акцентуацией местоимения *мы*, является дополнительным средством создания лиризма.

Монолог Сони может быть признан неким аналогом символа веры. Сжатый вариант его получится, если соединить первую и последнюю фразы: «*Мы, дядя Ваня, будем жить. <...> Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...*». Сredo героини можно представить как трансформу и перевод последней фразы христианской молитвы с церковного дискурса на художественный — «Чаю воскресения мертвых, и жизни будущего века». В монологе Сони различимо и авторское обетование вечной жизни героев в памяти его читателей (зрителей).

Чаяния Сони в анализируемом фрагменте раскрываются в сложной синтаксической конструкции, заключённой между универсальным смыслом первой фразы и уточнением её в последней. Отметим, что средняя между ними фраза построена по законам не устной, а письменной речи. Однако в театральной практике актрисы, играющие роль Сони, почти всегда произносят её как цепочку самостоятельных высказываний, ставя точку там, где её у Чехова нет. Если читать длинную фразу в соответствии с имеющимися знаками препинания, то она поневоле должна будет произноситься скороговоркой. Примерно так, как произносится в церкви молитва священником. И подобно тому, как церковный клирик читает молитвы не от своего имени, а от лица всех присутствующих в храме, так и стилизованная молитва Сони объединяет всех, слушающих её.

В православном символе веры прошедшее и настоящее время связано с будущим. Нечто подобное есть и в молитве Сони. Залогом ожидаемого счастливого будущего являются для неё людские

³⁰⁷ Утопический всеобъемлющий характер *мы* передаётся художником в «Доме с мезонином»: «Если бы *все мы*, городские и деревенские жители, *все без исключения*, согласились поделить между собою труд... Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и *все мы сообща, миром*, искали бы правды и смысла жизни...» (IX, 185, 186).

страдания в прошлом и в настоящем: «будем сносить испытания»; «будем трудиться»; «покорно умрём и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько»; «мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнём». Ритмическая организация предикатов, повторы и регрессии — всё это является ярким проявлением лирического мироощущения героини.

Смысловым и структурным подобием молитвы Сони является монолог Ольги в «Трёх сёстрах»:

Ольга (*обнимает обеих сестер*). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, боже мой! *Пройдёт время*, и мы уйдём навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но *страдания наши перейдут в радость* для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. *Будем жить!* (XIII, 187–188).

В последнем фрагменте монолога Сони остановимся только на одной фразе — *Мы отдохнем!*

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 тихой, 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! (XIII, 116).

Двукратный повтор слова или фразы является достаточно ярким выразительным средством для поэтики Чехова. Троекратный повтор зачастую воспринимается уже как гипербола. В последнем смысловом блоке монолога фраза *мы отдохнём* употреблена трижды, в предшествующих частях ещё столько же раз. Беспрецедентный для Чехова случай шестикратного повтора рождает образ фольклорного жанра, где он играет ключевую роль. Это заговор, сопряжённый с молитвой³⁰⁸. Прагматика

³⁰⁸ О жанре заговора см.: Заговорный текст. Генезис и структура. М., 2005. 520 с.

религиозно-магического синкретизма заговора Сони направлена на утверждение и призыв желанного светлого будущего, противопоставленного драматическому настоящему.

Итак, лиризм монолога, да и пьесы в целом, несомненны. Можно ли, однако, ограничиться лишь констатацией этого факта и признать «Дядю Ваню» лирической пьесой? Проведённый выше анализ «неба в алмазах» заставляет усомниться в точности и полноте такого утверждения. Лирическая форма выражения сознания героев уравнивается Чеховым полной или частичной компрометацией её с помощью иронии. Э. А. Полоцкая охарактеризовала это явление как «лирико-ироническое “двуязычие” Чехова»³⁰⁹.

А. П. Скафтымов, анализируя «Вишнёвый сад», нашёл другое точное определение интонационного рисунка пьесы. Он пишет о её «эмоциональной двусторонности»³¹⁰. Как у монеты или медали есть слитые воедино аверс и противоположный ему реверс, так и в пьесах Чехова лирической эмоции противостоит другая сторона — ироническая, отчасти даже профанная. Весь вопрос в том, что признавать «аверсом», а что «реверсом» той или иной пьесы. Именно в этом была суть спора Чехова со Станиславским. Если принять во внимание свидетельство мемуариста, автор «Вишнёвого сада» «аверсом» своей пьесы считал «самый весёлый фарс», что и выразил в жанровом определении её как комедии, а постановщик лицевой стороной этой же пьесы считал лирическую драму.

Задумаемся над причинами расхождения Чехова со Станиславским в определении характера и настроения пьесы. Одна из них, как представляется, связана с *величиной контекста*, который довлел их сознанию. Для Чехова был актуален контекст всего им написанного, тогда как Станиславский, скорее всего, ориентировался на содержание одной лишь пьесы (или драматургии писателя в целом)³¹¹. Следовательно, для выявления

³⁰⁹ Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2000. С. 40.

³¹⁰ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 309.

³¹¹ Характеризуя специфику чеховских пьес, Станиславский ограничивается преимущественно рамками отдельного произведения: «Вспоминаются отдельные слова пьесы, сцены... Но странно: чем больше даёшь волю памяти, тем больше хочется думать о пьесе. Одни места её заставляют, по внутренней связи, вспоминать о других, ещё лучших местах и наконец — о всём произведении. Ещё и ещё перечитываешь его — и чувствуешь внутри глубокие залежи». См.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 245.

метатекстуального характера иронии, фарсовости и комической составляющей лирических пьес Чехова, надо обращаться к наследию писателя в целом, то есть к его гипертексту.

При внимательном чтении «Рассказа неизвестного человека» (1893) можно наткнуться на «прототип монолога» Сони. Заглавный герой его завершает своё большое письмо Орлову фразами: «Что если бы чудом настоящее оказалось сном, страшным кошмаром, и мы проснулись бы обновлённые, чистые, сильные, гордые своею правдой?.. *Сладкие мечты жгут меня, и едва дышу от волнения. Мне страшно хочется жить, хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна, как свод небесный. Будем жить!*» (VIII, 191). Авторскую иронию в речи героя бывает трудно уловить, оставаясь в рамках одного произведения, а тем более ограниченного его фрагмента. Сравнивая выделенные фразы из письма «неизвестного человека» с монологом Сони, можно понять один из приёмов передачи Чеховым иронической модальности. Это несоответствие содержания речи героя и её эмоционального тона гендеру³¹². В монологе Сони такого расхождения нет, а в письме героя рассказа есть. Финал его письма выдержан в тонах дамской речи, что и служит незаметным средством косвенной дискредитации героя.

Что в художественном тексте передаётся оговорочно, то в письмах Чехова получает порой прямую оценку и трактовку. Так, в новогоднем письме 1897 года Е. М. Шаврой он замечает: «А главное, желаю того, что Вы забыли пожелать мне в Вашем письме, — желания жить» (П. VI, 260). Пожелание «желания жить» воспринимается адресантом как гендерно маркированное, типично дамское по своему вкусу. Иронический укол Чеховым своей корреспондентки очевиден.

Более жёсткий вариант оценки сладких женских мечтаний о должной жизни представлен в письме Чехова Суворину 3 декабря 1892 года. Он вызван тем, что адресат показал его письмо С. И. Смирновой-Сазоновой, а её письмо — в свою очередь Чехову. Нарушение Сувориным негласной конвенции о приватности переписки («всё-таки напрасно Вы показали ей моё письмо»), видимо, было одной из причин, спровоцировавшей резкий тон письма Чехова. Нашлось в нём место и критике дамского «желания жить»: «“Цель жизни — это сама жизнь”... или “Я верю в жизнь, в её светлые минуты, ради

³¹² См. главу Гендерная инверсия в пьесе А. П. Чехова «Ночь перед судом».

которых не только можно, но и должно жить, верю в человека, в хорошие стороны его души” и т. д. Неужели всё это искренно и значит что-нибудь? Это не воззрение, а момпасье. Она подчеркивает “можно” и “должно”, потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться. Пусть она сначала скажет, что есть, а потом уж я послушаю, что можно и что должно. Она верит “в жизнь”, а это значит, что она ни во что не верит, если она умна, или же попросту верит в мужицкого бога и крепится в потёмках, если она баба» (П. V, 137–138).

Вдобавок к письмам можно привести примеры чужих литературных произведений, в которых манифестируются те же положения о «вере в жизнь», что «цель жизни — сама жизнь» и т. д. Ограничимся одним примером из произведения, которое Чехову было знакомо. Сафо в одноимённой трагедии Ф. Грильпарцера говорит своему возлюбленному: «А жить, Фаон, всё ж высшая цель жизни»³¹³. Примеры такого рода легко умножить.

Принимал ли во внимание Чехов эти и подобные им оценки при написании монолога Сони? На наш взгляд, не мог не принимать. Он жили в его сознании, вероятнее всего, в «снятом» виде, но были неотъемлемой частью восприятия писателем женского миропонимания.

Зададимся последним вопросом: как же передавать на сцене иронический авторский «реверс» лирического монолога Сони, в котором есть и трафаретное «небо в алмазах», и типично дамское «желание жить»? Вероятно, один из возможных и перспективных путей связан с невербальной формой сопровождения речи героини, которая бы только намекала на добавочные иронические авторские обертоны, но сохраняла при этом серьёзный основной тон. Как удачный пример решения финала «Дяди Вани» отметим постановку Римаса Туминаса в театре имени Е. Б. Вахтангова, где горькая ирония передаётся с помощью миманса и танца Сони с Иваном Петровичем (актёры Е. Крегжде и С. Маковецкий). Неизменная привлекательность пьес Чехова в том и состоит, что они открывают простор творческой фантазии для тех, кто в прежнем театре находился на периферии постановки: режиссеру, художнику-декоратору, композитору, костюмеру, постановщикам звука и света. Но главным звеном постановки был и остаётся, конечно, актёр.

³¹³ *Грильпарцер* Ф. Сафо. Трагедия в 5 д. (перевод Н. Ф. Арбенина) // Артист 1893. № 26. С. 6.

Время и времена в комедии «Вишнёвый сад»

В мае 1901 года Чехов обвенчался с Ольгой Леонардовной, а в августе сделал подробное завешание. Кроме нотариального, были ещё два творческих завешания. Первым признаётся рассказ «Архиерей», опубликованный в 1902 году в апрельском номере «Журнала для всех». Вторым — «Вишнёвый сад».

Примерно через год после окончания «Трёх сестёр», 17 августа 1901 года, Чехов писал И. А. Бунину: «Для Художественного театра я не написал ничего, не садился писать и не скоро сяду; должно быть, не раньше, как года через два» (П. X, 58–59). В апреле того же года в письме О. Л. Книппер можно найти свидетельство, что писатель всё-таки внутренне готовился к созданию нового произведения, которое поначалу представлялось ему водевилем. Срок работы определялся в два года: «Только отдам в театр не раньше конца 1903 года» (П. X, 15).

Проходит почти год с начала обдумывания будущей пьесы, и в августе 1902 года Чехов сообщает: «Пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит» (П. XI, 24). Однако письма фиксируют лишь внешнюю канву работы драматурга над пьесой. Подспудная напряжённая работа растянулась на длительный срок: «Три года собирался я писать “В<ишнёвый > с<ад>”» (П. XI, 294). Очевидно, смертельно больной писатель понимал, что замысливаемая пьеса — его последнее произведение, подводящее итог всей его творческой деятельности в русской литературе. «Вишнёвый сад» был завершён осенью 1903 года.

Б. И. Зингерман объясняет временную дистанцию между последними пьесами Чехова стремлением писателя провести демаркационную линию между предыдущими драматическими произведениями и «Вишнёвым садом»: «Ему предстояло ещё раз, хотя и не так кардинально, как после “Иванова”, преобразовать свою театральную систему»³¹⁴. Новизна «Вишнёвого сада» определяется стремлением Чехова наметить такие пути развития драматургии, посредством которых её обновление достигалось бы другими писателями, идущими вслед за ним. «Вишнёвый сад» — это и пьеса-итог, и одновременно пьеса-предвидение, где намечались новые горизонты искусства драматургии.

В последние годы жизни Чехов драматически остро переживал то, что А. А. Ахматова впоследствии назовёт «бегом времени». Анализ проблемы времени — ключевой для понимания

³¹⁴ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 322.

«Вишнёвого сада». М. А. Каллаш писала: «Главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, — беспощадно уходящее время»³¹⁵. Продолжая мысль исследовательницы, отметим, что главное действующее лицо пьесы триедино, в нём можно выделить прошедшие, настоящие и будущие времена. Понятие *времена*, в отличие от соответствующей грамматической категории, используется нами в значении некоего ментального образования, отражающего статус времени в сознании героя. Времена относительно автономны и вместе с тем имеют точки пересечения друг с другом. Каждый из героев «Вишнёвого сада» оценивает своё переживаемое время («время жизни») ³¹⁶ по-разному, акцентирует в нём разный смысл. Исследование соотношения объективного физического времени с субъективными индивидуально-личностными временами позволяет уяснить основной конфликт пьесы, а также особенности её образной системы.

Межличностные конфликты интересовали Чехова лишь постольку, поскольку через них, по принципу синекдохи, можно было представить гораздо более существенный и принципиально важный конфликт между личностью и характером её бытия. В полной мере это относится к «Вишнёвому саду». Многообразные межличностные конфликты в нём (Лопухин и Гаев, Лопухин и Раневская, Гаев и Раневская, Лопухин и Петя Трофимов и др.) кажутся хаотичными до тех пор, пока не будет определено главное противоречие. Чехова интересует механизм связи человека с силами, которые неподвластны не только его действиям,

³¹⁵ М. Курдюмов (*Каллаш М. А.*) Сердце смятенное: о творчестве А. П. Чехова. 1904–1934. Paris, 1934. С. 970.

³¹⁶ В лингвистике используется другой метафорический эквивалент, близкий по смыслу вводимому нами понятию *времена*: «“Время жизни” (переживаемое время) можно отнести к сфере самосознания человека, это одна из основных “форм постижения окружающего мира”. <...> Если язык описания грамматического времени абстрактен, то понятия, в которых описывается “время жизни”, апеллируют к человеку, являют собой некую “наивную философию” времени» См.: *Яковлева Е. С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994. С. 85. Отметим тезис другого автора, который пишет: «Многие чеховские персонажи живут по своему, особому времени». См.: *Карасёв Л. В.* Время «Вишнёвого сада» // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков. М., 2015. С. 58. А. С. Собенников, со ссылкой на М. Хайдеггера, пишет о времени «присутствия» человека, отражающем его индивидуальное бытие. См.: *Собенников А. С.* Время как «присутствие» в ранней драматургии А. П. Чехова // Драматургия А. П. Чехова в отечественной и мировой культуре. М., 2023. С. 87–95.

поступкам, но и не вполне осознаются им. Главный конфликт в комедии не межличностный, а экзистенциальный, что сближает «Вишнёвый сад» с античной драмой. В «Царе Эдипе» Софокла конфликт тоже экзистенциален: человек и судьба, противостоящий личности неумолимый рок. Чехова интересует проблема неостановимости и необратимости времени, как оно проходит сквозь человека, запечатлеваясь в нём в виде ценностей, привычек, поведения, речевой манеры. Важно и то, что время, преображающее всё и всех, постепенно перестаёт внутренне менять человека, и он как бы «застывает» в своей эпохе, в своём укладе и в своих убеждениях. «Телега жизни», если прибегнуть к метафоре А. С. Пушкина, постепенно начинает ехать всё медленнее, её обгоняют другие, но и те, кто сейчас оказывается впереди других «пассажиров», не избежат участи предшественников. Таким образом, роль фатума, всепобеждающей субстанции в последнем произведении Чехова играет время.

Ключевым образом комедии является не какой-либо герой-персонаж, а тот, что вынесен в её заглавие. Вишнёвый сад является пространственным образом времени, то есть хроно-топом. Он важен как место соприсутствия в нём физического времени (прошлого, настоящего и будущего), а также всех индивидуально-личностных времён героев.

С социальной точки зрения, герои «Вишнёвого сада» не требуют особых комментариев. Чехов представляет все основные социальные группы, существовавшие в России в конце XIX века, за исключением рабочих (они являются внесценическими персонажами). Таким образом, произведению придаётся общерусский масштаб. С временной точки зрения, когда социальные различия между персонажами отступают на второй план, выстраиваются иные парадигмы. Героев комедии можно разделить на три условные группы. Каждая из них представляет собой некую общность, базирующуюся на сходном отношении к прошедшему, настоящему и будущему времени.

Первая группа — Фирс, Гаев, Раневская и Симонов-Пищик. Прошедшее представляется им потерянными раем, былым золотым веком. Каждый из них передаёт своё отношение к прошлому в разных тональностях и в разных жанровых ключах. Фирс помнит «преданья старины глубокой». Тон его речи становится пафосным, когда он заговаривает о былом. Фирс ностальгически вспоминает «прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад» (XIII, 206). Отношения между людьми тогда были просты и гармонич-

ны. В памяти старого слуги стёрлись все социальные противоречия, место суровой реальности подменила воображаемая идиллия: «Мужики при господах, господа при мужиках...» (XIII, 222).

Настоящее время, с точки зрения его физической природы, представляет собой всего лишь краткий момент постоянного перехода будущего в прошлое. Дело обстоит иначе, если обратиться к индивидуально-личностному аспекту восприятия и понимания времени, то есть к временам. В этом случае настоящее обретает длительность, у него оказываются разные точки отсчёта и разные качественные характеристики. Хроно-сенсорика персонажей «Вишнёвого сада» детерминирована их возрастом, гендером, социальным статусом и характером. Для Фирса «настоящее» началось раньше, чем для какого-либо другого героя. Можно сказать так, что его «настоящее» уходит в достаточно глубокое физическое прошлое. Точкой отсчёта для разграничения «прежде» и «теперь» для Фирса является отмена крепостного права, наступившая воля. Это событие стало временным перевалом, после которого началось его личное настоящее время:

Фирс. А воля пришла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах...

Пауза.

И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают (XIII, 221).

После двух реплик Фирса следует пауза, которая побуждает вдуматься в сказанное героем. Статус «старшего камердинера», до которого якобы дослужился Фирс, является фикцией. Герои, претендующие на «старшинство», встречались и ранее в чеховском гипертексте. Так, Михаил Карлович «называл себя старшим садовником, хотя младших не было» (VIII, 342). В рассказе «Пустой случай» некто Гронтовский представляется как «главный конторщик экономии госпожи Кандуриной» (V, 300). В «Анне на шее» Модест Алексеич обращается к Анюте накануне бала: «Я тебя осчастливил, а сегодня ты можешь осчастливить меня. Прошу тебя, представься супруге его сиятельства! Ради бога! Через неё я могу получить место старшего докладчика!» (IX, 168). «Старший садовник», «главный конторщик», «старший докладчик», «старший камердинер» — все эти «титулы» не что иное, как мнимые средства самовозвышения героев, подсвеченные скрытой иронией автора. Мнимость статуса Фирса бросает отсвет и на его восприятие времени. Идеализируемое

им прошлое предстаёт как утопия, которой в реальности никогда не было.

Современную действительность Фирс не принимает, потому что она отличается от прежней: нет ни былой гармонии, ни былого изобилия — «все враздробь» и «не поймёшь ничего». Будущего времени как такового для Фирса нет: его индивидуальное «настоящее» заканчивается, а вместе с ним и жизнь. В этом коренное отличие старого слуги от всех остальных персонажей пьесы.

В отличие от пафосного Фирса, ориентированного на жанр предания, для Раневской прошлое окрашено в сентиментально-мелодраматические тона. Жанры сентиментальной повести и мелодрамы — дамские по преимуществу. Сигналы этих жанров постоянно сопровождают речь Любови Андреевны. Героиня легко может представить себя ребёнком: «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... *(Плачет)*» (XIII, 199). Традиционно мелодраматичны и другие жизненные положения героини: страдающая женщина, жившая с пьющим мужем, несчастная мать, потерявшая ребёнка.

Если для Фирса «настоящее» началось с момента объявления воли, то для Раневской оно начинается с гибели сына Гриши, утонувшего в реке. Любовь Андреевна уезжает из России в Париж и как бы перешагивает из одного пространственно-временного континуума в другой. Если «настоящее» Фирса измеряется несколькими десятилетиями, то у Раневской оно существенно короче. Лопахин говорит: «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала...» (XIII, 197). Парижская жизнь Раневской воспринимается Лопахиным как её ближайшее «прошлое», тогда как для неё самой оно является длящимся «настоящим», потому что ментально она не изменилась после трагедии с сыном; старается, но всё-таки не может забыть Париж. Пятилетнее пребывание за границей, видимо, изменило представление Раневской о ценности «вишнёвого сада». Она приехала с мечтой возвратиться в своё «прошлое», связанное с прежней жизнью. Настоящее время Раневской — одно из наиболее напряжённых. Вот-вот оно должно закончиться вместе с продажей имения («на двадцать второе августа назначены торги»). Раневская пытается насколько возможно отсрочить неодолимо надвигающееся драматичное «будущее». По большому счёту, для этого необходимо выполнить лишь одно существенное условие — измениться,

преодолеть себя самоё. Так как для героини это оказывается невозможно, то остаётся только ожидать тот момент, когда роковое время, этот верховный беспощадный судия, произнесёт не подлежащий обжалованию приговор. А до тех пор заглушать боль и страх устройством вечера, слабого подобия прежних балов. «Бал», очевидно, является таким же условным ситуативным «лекарством» для Любви Андреевны, как сургуч для Фирса: «Я сургуч принимаю каждый день уже лет двадцать, а то и больше; может, я от него и жив» (XIII, 236). Последняя в комедии реплика Раневской и обрамляющие её ремарки скрыто символичны:

Голос Ани: «Мама!..»

Голос Трофимова «Ау!..»³¹⁷

Любовь Андреевна. Мы идём!..

Уходят (XIII, 253).

Реально-бытовое, сценически-театральное и философское начала в финале комедии слиты воедино: бывшие хозяева вишнёвого сада уходят из дома, сходят со сценической площадки и с авансцены истории. Если прежние их переходы из одного временного круга в другой происходили где-то и когда-то за пределами художественного мира пьесы, то теперь переход представлен воочию. Чехов сценическими средствами пытается передать то волшебство, которого человек в житейской суеде обычно не замечает, а именно: постоянно происходящий переход будущего в настоящее, а настоящего в прошлое. В эмпирической реальности будущее вновь и вновь рождается как бы из ничего, из невидимого и непостижимого источника жизни, имя которому — Бог. В художественном мире может быть иначе: будущее, порождающее настоящее, для Любви Андреевны и её брата не возобновляется. Оно ограничено, имеет некую неизвестную человеку величину и постепенно всё больше и больше истончается. В конце концов, будущее, а вместе с ним и настоящее, заканчиваются, открывая перед героями

³¹⁷ Голоса Ани и Пети Трофимова, как в «Ночи перед судом», как бы отделиваются от их обладателей, становясь на мгновения подобием самостоятельных героев. Формально это тот же знакомый водеvilный приём, но глубоко отличный от него по смыслу и по тональности. Герои, деклариовавшие райское будущее, исчезли и не видны зрителям, остались витать в воздухе лишь их голоса. В финале «Вишнёвого сада» Чехов материализует то, о чём говорится в конце «Трёх сестёр»: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было...» (XIII, 187).

экзистенциальную бездну. Раневская вторично покидает вишнёвый сад и вновь едет в Париж без возможности вернуться назад. На уровне пространства безбудущность героини реализуется в образе замкнувшегося круга, который противостоит линейности физического времени.

В иной системе временных координат находится Лопахин. Внук крепостного, сын лавочника, а ныне преуспевающий делец, он иначе оценивает прошлое, настоящее и будущее. Прошлое представляется ему мрачным и безрадостным. На всю жизнь Лопахин запомнил случай, когда его, побитого пьяным отцом, пожалели:

Лопахин. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный — он тогда здесь на деревне в лавке торговал — ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... <...> Любость Андреевна, как сейчас помню, ещё молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоинику, вот в этой самой комнате, в детской. Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживёт...

Пауза (XIII, 197).

Пауза является знаком психологического переживания героя и сигналом для обдумывания услышанного зрителем. Можно сказать, что метафизически понятая «рана» Лопахина никогда не заживёт, потому что свадьбы, о которой когда-то давно говорила Раневская, не будет. Ермолай Алексеевич недаром методично уклоняется от женитьбы на Варе. В последнем произведении Чехов прибегает к своему давнему приёму овеществления идиоматического выражения (*до свадьбы заживёт*), выпрямлению его переносного смысла. Как правило, чеховские персонажи скрывают за паузой самые сокровенные чувства и переживания. Лопахин помнит тот первый случай, когда в нём признали полноправную личность. Раневская отнеслась к нему не как барыня к сыну лавочника, а как человек к человеку. На фоне Любви Андреевны её приёмная дочь кажется Лопахину заурядной простушкой, «чужестранкой» в райском вишнёвом саду, если вспомнить об этимологии имени Варвара.

Оценка Лопахиним прошлого в интонационном и смысловом планах неоднозначна. Словно забыв о побоях сурового отца, он не без иронии поддерживает глуховатого Фирса, вместе с ним сожалея о прошлом:

Лопахин. Прежде очень хорошо было. По крайней мере драли. Фирс (*не расслышав*). А ещё бы (XIII, 222).

Сейчас, когда Лопехин сам стал баринот, он, наверное, в иных случаях с удовольствием приказал бы выдрать нерадивого служащего, но жизнь изменилась. «Настоящее» Лопехина — время его торжества. Благодаря своей недюжинной работоспособности и деловой хватке, он стал богат. Однако Лопехин думает не только о деньгах. Делец конца XIX века тянется к культуре, искусству, то есть изначально дворянским ценностям. Недаром при первом появлении на сцене, герой показан за чтением: «Только вот богатый, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... *(Перелистывает книгу.)* Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» (XIII, 198). По мнению Чехова, культура наживается гораздо труднее, чем деньги. Она требует длительного времени и передаётся от поколения к поколению.

Каждый из героев комедии лелеет утопическую мечту о совмещении ценностей разных времён. Лопехин хотел бы привить на ствол прошлой дворянской культуры ветку современной купеческой предприимчивости. При этом герой не понимает, что попытки его «селекционной работы» обречены на провал в силу различия мировидений разных социумов. Для дворянина труд не был необходимостью. Для Лопехина работа и благополучие неразрывно связаны: «...я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера» (XIII, 223). По-разному герои понимают и красоту. Для прежних владельцев вишнёвого сада красота самоценна. Сад прекрасен независимо от того, приносит или не приносит доход. Для Лопехина красота утилитарна: мало того, что вишнёвый сад прекрасен, от него должна быть ещё и польза. Вспоминая про цветущий мак, Лопехин говорит: «Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвёл, что это была за картина» (XIII, 244). Показательна очередность ценностей для купца: на первое место им поставлены «сорок тысяч» дохода, а красота — на второе.

В основе покупки вишнёвого сада Лопехиным тоже лежит попытка совмещения ценностей, сформированных в разное время. С материальной точки зрения, совершённая им сделка вряд ли выгодна: новому владельцу вишнёвого сада пришлось выплатить огромный долг, висевший на имении, да в придачу к нему отдать 90 тысяч рублей: «Сверх долга я надавал девятно, осталось за мной. Вишнёвый сад теперь мой! Мой!» (XIII, 240). Купленный сад, по замыслу его нового владельца, очевидно, должен стать уголком возрождённого земного рая,

где когда-то на мгновение он почувствовал себя счастливым. Лопахин при этом желает модернизировать доставшийся ему «старый рай» по своему усмотрению, в соответствии со своей ценностной иерархией. Однако на смену Лопахину уже идут другие герои, мечтающие модернизировать то, что ещё только готовится купцом к модернизации, и превратить в рай уже всю страну для всех людей: «Вся Россия наш сад» (XIII, 227).

Лопахин весь сосредоточен в настоящем, в его сознании относительно небольшое место занимает как прошлое, так и будущее. Герой мнит своё «настоящее» бесконечно длительным, не подозревая о возможности не столь благополучного будущего: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» (XIII, 240). Подлинное «настоящее» для Лопахина начинается с покупки им вишнёвого сада, его временная точка отсчёта непосредственно явлена в комедии. Поэтому среди героев-персонажей он занимает центральное место.

Для Ани и Пети «настоящее» ещё и не начиналось. Они живут только в предчувствии его. Прекрасное прошлое Фирса и благополучное настоящее Лопахина для молодой пары равно безобразны и окрашены в тёмные тона. В прошлом это крепостные крестьяне и крепостники, владевшие «живыми душами». В реальном настоящем им видится «только грязь, пошлость, азиатчина...» (XIII, 223). Отвергая прошлое и настоящее, Петя мечтает ускорить «бег времени»³¹⁸. Декларативность Пети обусловлена не просто личностными качествами героя, но ещё и особенностями его «времени жизни». Петя живет в настоящем, как будто это прошлое, а будущее представляет так, как будто это уже наступившее настоящее. Потому — то он сильнее всех героев оторван от реальности, «безбытен» и не укоренён в пространстве: «В бане спят, там и живут» (XIII, 200).

Рассматривая «Вишнёвый сад» сквозь призму времени и индивидуально-личностных времён, легко заметить, что экзистенциальный конфликт уравнивает всех персонажей комедии, несмотря на возрастные, социальные и иные различия. Проблема художественного времени не позволяет делить героев комедии на «положительных» и «отрицательных», «правых» и «неправых», «прогрессистов» и «консерваторов». Момент сходства людей для Чехова гораздо важнее их различий. Автору

³¹⁸ Мечта чеховского героя будет созвучна советскому XX веку. Ср. с названием романа Валентина Катаева «Время, вперед!» (1932).

«Вишнёвого сада» «река времён» представляется одним мощным потоком, который только условно может быть расчленён для разных людей: то, что для одного прошлое, для другого — настоящее и даже настоящее может субъективно восприниматься как подлежащее изживанию прошлое. Ценность времени для автора комедии определяется не стремлением к раю, который всегда утопичен, а чем-то другим. В пьесе Чехов ставит философский вопрос о смысле человеческого бытия, о его подлинности и фальши.

Если подлинность бытия для Толстого и Достоевского определялась во многом отношением человека к Богу, то для Чехова таким пробным камнем становится отношение человека к человеку. Именно мера ценности человека становится критерием оценки Чеховым всех живущих в любом времени.

РАЗДЕЛ 3. ПЬЕСЫ ЧЕХОВА И «ОКРЕСТНОСТИ ТЕАТРА»

Амплуа комика и трагика в водевилях Чехова и Щеглова

История возникновения амплуа восходит к античному театру. Со временем амплуа умножались, дифференцировались и эволюционировали. Новое осмысление их произошло в эпоху классицизма, когда они стали основой актёрских специализаций. В русском реалистическом театре XIX века различные амплуа принимались в расчёт, пока против них не выступил К. С. Станиславский: «Истинный артист <...> не признаёт амплуа и играет все роли, за исключением тех, которые противны его убеждениям и вкусу»³¹⁹. При этом Станиславский, будучи противником амплуа, начинал с того, что испытал его на себе³²⁰.

Комик и трагик являются парой, образуя собой антиномию, у которой, помимо очевидных различий, есть глубокая внутренняя связь. Классический пример такого рода — Счастливец и Несчастливец в пьесе А. Н. Островского «Лес». Диалектику их сходства и различий точно передавал А. Р. Кугель: «В сущности, они оба из одного теста, но имеют разные жесты, в соответствии с разницей амплуа. Живя, они жестикулируют: один жестикулирует à la Шиллер и Шекспир, другой à la Мольер»³²¹. Иначе говоря, различие амплуа согласуется со всей структурой сценического образа и воплощено не только в речи героя, но и в его невербальном фонде. Даже жесты могут характеризовать героя как трагика, играющего в пьесах Шекспира и Шиллера, или как комика из пьес Мольера.

Водевиль изначально был синтетическим жанром, «с песнями, монологами и акробатикой, <...> с использованием музыки

³¹⁹ Станиславский К. С. Об актёрском амплуа // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 5. М., 1958. С. 184.

³²⁰ Полякова Е. И. Станиславский-актёр. М., 1972. 430 с.

³²¹ Кугель А. Р. (Номо новус). Русские драматурги: Очерки театрального критика. М., 1933. С. 70–71.

и танца»³²². Такое содержание предполагало достаточно большое количество действующих лиц и развернутый сюжет, позволяющий включать в него разнородные вставные номера. Современной наследницей водевиля следует признать, прежде всего, оперетту, где и поныне сохраняется жанровая синтетичность и где ампула продолжает играть важную роль. В драматическом театре конца XIX века водевиль постепенно претерпевает существенные изменения за счёт редукции, воплощаясь в новых жанровых модификациях. Авторы иногда сокращают водевиль до диалога, обрамлённого репликами второстепенных персонажей и укладывающегося в одно действие. Предельная лапидарность этого наследника водевиля вынуждает драматургов отказаться от песен, музыки и танца. Критики, помнившие жанровый канон прежнего водевиля, подчас не признавали таковыми одноактные комические пьесы. Приведём мнение А. Измайлова: «Водевиль по существу своему — типичное дитя Франции. Одноактные забавные вещицы Чехова, Щеглова — всё-таки не водевили»³²³. Пределом сокращения водевиля был монолог, игравший в нём структурообразующую роль и являвшийся собой неделимое ядро жанра. Пример такого рода — «О вреде табака (*сцена-монолог в одном действии*)», который в письмах Чехов называл «водевилем» (П. XI, 53). Повторим ранее сказанное, что водевиль выступает как метажанр, то есть инвариант, реализующийся в частных производных вариантах, жанровых разновидностях и модификациях. В данном случае он воплощён в жанровой модификации «сцены-монолога».

Одноактность пьес водевильного характера налагала на драматургов определённые ограничения и диктовала им жёсткие условия. Конфликт должен был стремительно завязываться и легко разрешаться: «...так скоро, как в водевиле, ничто не совершается»³²⁴. Темп разработки конфликтной ситуации, само содержание водевиля заставляли авторов обходить стороной серьёзные онтологические вопросы. Лучшие образцы одноактных пьес отличала лёгкость, забавность, мастерство интриги, точность представления характеров, но отнюдь не серьёзность и не глубина разработки какой-то важной проблемы.

³²² Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 37.

³²³ Измайлов А. (Смоленский) Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони) // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 3. С. 16.

³²⁴ Кугель А. Р. (Номо новус). Русские драматурги: Очерки театрального критика. С. 165.

Особенностью постановки водевилей в позапрошлом веке было то, что чаще всего их подавали в качестве «десерта» после основной пьесы. Такая практика исторически шла от античного театра, где, как известно, после трёх трагедий следовала комедия. А. С. Суворин в одном из театральных очерков отмечает: «После “Гамлета” шёл водевиль “Кохинхинка”, довольно пошлый, но весёлый»³²⁵. Иногда соединялись пьесы одного автора. Так, в театре М. М. Абрамовой после премьеры пьесы Чехова «Леший» в тот же вечер давался его водевиль «Трагик поневоле»³²⁶. Разные жанры позволяли сочетать два вида катарсиса: слёзный и смеховой. Прав был всё тот же проницательный Кугель, афористически сформулировавший главный секрет успеха спектакля: «Театр, как таковой, прост донельзя: растрогайте меня или рассмешите»³²⁷. Глядя трагедию, драму или мелодраму, зритель испытывал один комплекс чувств и эмоций, а во время следующей за ними короткой комедии — другой. Сочетание драматического и комического начал было обусловлено стремлением к цельности и завершённости эмоционального переживания зрителя и закладывалось самой структурой театрального вечера. Водевиль, безусловно, могли исполняться и сами по себе, без предшествующей серьёзной пьесы. Особенно актуален этот вариант был для любительских постановок.

Скорость протекания сценического действия в одноактной пьесе требовала от драматурга и от актёра определённости. Характер персонажа должен был опознаваться с первых фраз, что обуславливалось *матричностью водевильных персонажей*. Матрица формировалась с помощью амплуа и расчёта на узнаваемость конкретного актёра, связанного с тем или иным типом играемых им ролей. На представлении зритель с помощью актёра и закрепившегося за ним амплуа изначально получал установку на определённое восприятие. Чехов, приглашая А. С. Лазарева-Грузинского к совместному написанию водевиля и перечисляя условия, в числе прочих назвал и такой: «...роли должны быть написаны для: Градова, Светлова, Шмитгофа, Киселевского, Соловцова, Вязовского, Валентинова, Кошевой, Красовской и Бороздиной» (П. II, 148). По сути, Чехов предлагал учитывать не только актёрские личности, но и их амплуа.

³²⁵ Суворин А. С. Театральные очерки (1866–1876 гг.). СПб., 1914. С. 47.

³²⁶ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. 1889 — апрель 1891. М., 2004. С. 304.

³²⁷ Кугель А. Р. Утверждение театра. М., 1922. С. 14.

В словаре Патриса Пави амплуа определяется как «тип роли актёра, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры...»³²⁸. В основу самой популярной классификации амплуа положен критерий характера. Согласно ему выделяются амплуа субретки, инженю, любовника, благородного отца, фата, резонёра и т. д. У каждого амплуа есть свой содержательно-смысловой диапазон, позволяющий актёру играть те или иные роли. Комик и трагик — универсальные амплуа с наиболее широкими возможностями.

Водевиль предполагает весёлое развлечение, поэтому главным действующим лицом в нём является комик. Трагик в трагической роли и комик в комической роли лишены конфликта идентичности³²⁹, так как в этом случае роль и амплуа актёра совпадают. Чтобы возникла конфликтная ситуация, нужно внешнее расхождение между содержанием роли и амплуа. Поскольку амплуа достаточно прочно закреплено за актёром, то конфликт идентичности — дело рук драматурга, который должен создавать роли извне драматические, но по существу — комические³³⁰. Типовым является случай, когда комик видит или хочет видеть себя трагиком. Мало кто из актёров не мечтал когда-то сыграть роли Ромео, Гамлета или Отелло, не обладая при этом необходимыми данными для их исполнения. Коллизия такого рода тяготеет к архетипичности, извечной повторяемости³³¹. Её оборотной стороной является ситуация, когда актёр трагического амплуа должен играть роль комика. То, что Чехов с Лазаревым-Грузинским планировали написать водевиль «Гамлет, принц датский» (П. II, 148) как раз отражает *амбивалентность водевильной эстетики*.

³²⁸ Пави П. Словарь театра. С. 12.

³²⁹ Шеманов А. Ю. Самоидентификация человека и культура. М., 2007. 479 с.

³³⁰ Стоит отметить редкие случаи нарушения «закона амплуа», когда драматический актёр брался за роль комика или наоборот. Такие трансформации привлекали особое внимание публики, потому что её театральные ожидания не оправдывались. Приведём свидетельство мемуариста: «“Иванов” в большой публике успеха не имел. Ходили смотреть на эту пьесу потому, что о ней говорили. Говорили же о ней больше всего потому, что в ней Давыдов — несравненный комик Давыдов — взялся играть драматическую роль». См.: *Городецкий Д.* Из воспоминаний о А. П. Чехове // Огонёк. СПб., 1904. № 29. С. 227.

³³¹ В качестве современного примера приведем строчки из известной песни, где комик Арлекино мечтает о трагедии: «Я Гамлета в безумии страстей / который год играю для себя».

Обратимся к анализу двух «шутков в одном действии» — И. Л. Щеглова и А. П. Чехова. Проанализируем особенности воплощения в них амплуа комика и трагика, а также их роль в переходе Чехова от традиционного театра к новаторскому. Начнём с Щеглова. Сюжет его пьесок и рассказов достаточно прост и бесхитроуен. Литературный критик, скрывший себя под криптонимом «К.», писал в провинциальной «Екатеринбургской неделе» о его сборнике «Сквозь дымку смеха» (1894): «Содержание новых рассказов г. Ивана Щеглова незатейливо и может быть передано в немногих словах. Молодой канцелярист, одержимый “театральным демоном”, вступает в один из тех “бестолково-шумливых любительских кружков, которые в таком обилии плодятся теперь на почве провинциальной и столичной скуки”, проваливается на пробе своих артистических сил и чрез это навсегда исцеляется от любительского зуда (“Театральный демон”). Барыня из того же “дурацкого заведения” пытается соблазнить на адюльтер невинного офицера-любителя, но тот до конца остается Иосифом прекрасным (“Барыня и Шекспир”). Автор раздирающей драмы, много лет добивавшийся её постановки, на первом представлении напивается, а драма проваливается (“Гремучая змея”). С скромный букинист, одурманенный успехом перелицованной им комедии, мнит себя настоящим драматургом и превращается в “порченого человека” (“Порченный”). <...> Сказанного вполне достаточно, чтобы судить о последних плодах музыки г. Щеглова»³³². Фабула одноактных шуток Щеглова при желании тоже может быть «передана в немногих словах», поскольку в их основе лежат достаточно простые ситуации, в которых оказываются герои.

Тринадцать пьес Ивана Щеглова, вошедшие в изданный при жизни писателя сборник «Веселый театр» (первое изд. — 1897 год, второе — 1901 год), имеют одинаковый подзаголовок — «шутка в одном действии». Некоторые из них связаны с театром или околотеатральной действительностью — «Мышеловка», «Комик по натуре», «Гастролерша», «Театральный воробей» и др. В одноактной шутке «Автора в театре нет» (1891) представлена труппа актёров, каждый из которых характеризуется с точки зрения амплуа: «Блондова — туалетная гранд-дам, Пуляркин — первый комик, Каблучков — любовник и фат,

³³² К. Библиография. Иван Щеглов. Сквозь дымку смеха. Десять рассказов. Издание книжного магазина журнала «Артист» // Екатеринбургская неделя. 1894. № 15. С. 316.

Драймадеров — трагик и резонёр, Гущина — комическая старуха, Персикова — на роли инженеру»³³³.

В пьесе Щеглова «Комик по натуре» три действующих лица: два главных, у которых в афише обозначен только условный возраст, — «Молодой господин» и «Пожилой господин», а также вспомогательный персонаж — «Слуга». Действие происходит «в дешёвой ресторации». Интрига пьесы задана во вступительном монологе Пожилого господина: в нём легко опознаётся провинциальный антрепренёр, из труппы которого «сбежал молодой комик Шпилькин». Поиски замены его бесплодны: «...куда ни сунусь — всё или благородные отцы или злодеи... и ни одного приличного фата!...» (46). Из реплик героя ясно, что провинциальная труппа представляет собой набор артистов с определёнными амплуа. Этот набор обусловливал перечень пьес, которые можно было поставить силами этих актёров. Кроме основного состава труппы, были ещё участники массовок, набираемые в случае необходимости из непрофессионалов. В рассказе Чехова «Трагик» (1883) дочь исправника Сидорецкого, увлечённая театром, бежит из дома с трагиком Феногеновым. В провинциальной труппе она реализует свои актёрские поползновения: «Вняли её мольбам и, посоветовавшись, приняли в труппу на амплуа “сплошной графини”, — так называли маленьких актрис, выходивших на сцену обыкновенно толпой и игравших роли без речей...» (II, 186). Труппа без актёра-комика лишалась значительной части репертуара, что грозило ей финансовым крахом: «...нынешней публике даже оперетка приелась. По-моему, если что и может теперь вывезти, — так это какой-нибудь развесёлый фарс. Да-с, фарс есть вещь, а прочее всё гиль... А иначе — в трубу!» — размышляет вслух Пожилой господин (47). Очевидно, что роль антрепренёра по своей природе трагическая, точнее, псевдотрагическая, потому что антрепренёрам «положено» прогорать, недаром у героя фамилия Труболетов³³⁴. Напомним о псевдотрагической роли антрепренёра Кукина

³³³ Щеглов Иван Веселый театр. Одноактные шутки. В горах Кавказа. СПб., 1901. С. 319. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы.

³³⁴ В качестве иллюстрации приведём журнальную заметку, в которой сообщается об одном таком реальном «Труболетове», чья труппа играла в Иркутске: «...антрепренёр Вольский прекратил выдачу жалования артистам и служащим, распустил опереточную труппу, состоящую из десяти человек, и хор. Положение членов труппы безвыходное. Нужна помощь на дорогу в Москву. Старая, но веч-

в чеховской «Душечке», являющего собой травестию Отелло и отчасти напоминающего реального Щеглова.

Вслед за вводным монологом Пожилого господина появляется второй герой, необходимый для завязки интриги: в реставрацию входит Молодой господин с трагической репликой на устах: «О, Гамлет, Гамлет! / Позор и стыд тебе!» (47). Легко догадаться, что он тоже трагик. Если антрепренёр — «трагик поневоле» (по роду своей деятельности), то молодой человек мнит себя «трагиком по натуре». Интрига пьесы заключается в победе героя над «натурой» трагика и превращении в «комика по натуре», о чём изначально извещает название шутки Щеглова.

Антрепренёр выступает как бес-искуситель, соблазняющий «невинного» актёра успехом, славой и деньгами. Всё содержание пьесы — это разные доводы и формы убеждения пожилым дельцом от театра молодого человека, что тот не соответствует общепризнанным «стандартам» амплуа трагика. У настоящего трагика должны быть, прежде всего, соответствующие физические данные — «голос-труба, железные нервы и рост 2 аршина 13 вершков» (55), то есть два метра. Кроме того, у него должна быть соответствующая театральная фамилия. Для антрепренёра образцом является трагик Громобоев, когда-то служивший в его труппе, тогда как Молодой господин взял себе псевдоним Проклеветантов, что явно не соответствует канону трагического театрального ономастикона.

Полемизируя с антрепренёром и настаивая на своём призвании трагика, молодой актёр невольно выказывает способности комика. Он передразнивает чтение Громобоевым монолога Гамлета и делает это «комически, нараспев, с балетным жестом» (57). В ремарках Щеглов пытается передать комическую интерпретацию текста трагедии Шекспира, сводя её к незатейливому передразниванию. Читая фрагмент из диалога Клавдия с Гамлетом, актёр передаёт метафору «одеть себя печали облаками» с помощью жестов: «Последние слова Молодой человек сопровождает широкими размахами в воздухе, как бы изображающими облака» (58). Показательно, что А. Н. Плещеев, характеризующий юмор Щеглова, называл его в письме Чехову «надуманным»³³⁵,

но новая история». См.: Б. п. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1897. № 1 (5 янв.). С. 8.

³³⁵ Чехов и Плещеев. Письма Плещеева Чехову // Чехов. Литературное наследство. Т. 68. М., 1960 С. 326.

то есть идущим больше от головы, чем от таланта и природной весёлости автора.

Молодой актёр, провалившийся в трагедии и видящий в этом нерасположение к нему «фортуны», а также происки актёра, играющего «Тень отца Гамлета», легко прощается с амплуа трагика («О вы, заветные мечты моей юности — Ромео, Гамлет, Фердинанд... адью!...»), соглашается на условия «Мефистофеля»-антрепренёра («150 рублей и полубенефис») и тут же в «дешёвой ресторации» подписывает с ним контракт (65–66). В конце пьесы раскрывается подлинная фамилия «новорождённого» комика — Весельчаков, то есть сама природа позаботилась о его амплуа. Финальные фразы шутики расставляют последние точки над «и»:

Пожилой господин (*взяв бокал*). Итак, за здоровье комика Весельчакова!

Молодой человек (*со вздохом*). И упокой... трагика Проклеветантова! (*Чокаются и пьют*)*.

Занавес» (69).

Показательна авторская сноска-примечание к последней ремарке, отмеченная в книге Щеглова звёздочкой: «Окончание пьесы даёт удобный повод артисту, исполняющему роль Мол. челов., импровизировать перед антрепренёром целый дивертисмент: пародии, пение куплетов и т. п.» (69). Щеглов явно тяготеет к нормативно-традиционному пониманию водевиля как синтетического жанра и потому указывает на возможность закрепления его примет в финале. Власть жанра, генетически восходящего к балаганной площадной комике, довела его сознанию. Недаром в «Душечке» Кукин, кляня публику, не желающую смотреть его оперетки и феерии, восклицает: «Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!» (X, 102).

Водевильный happy end, сопровождаемый бокалом шампанского, Измайлов называет «неизбежным финалом»³³⁶ всех подобных пьес, своего рода жанровым каноном. Другой вариант завершения связан с женитьбой героя, что тоже не исключает шампанского. Напомним, что «Предложение» Чехова заканчивается именно таким образом. В отличие от канонической комедийной развязки, трагедийная связана с гибелью героя. Чехов, размышляя над проблемой завершения пьес, писал: «Кто изобретёт новые

³³⁶ Измайлов А. (Смоленский) Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони). С. 14.

концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (П. V, 72). Щеглов старался соблюсти канон. Чехов если и следовал ему (как, например, в «Медведе»), то объективировал его, старался сделать акценированно условным, а потому окрашенным авторской иронией. В новаторской «Чайке» представлен инвертированный финал — комедия трагически заканчивается ситуацией «застрелись». Проект мортального завершения водевиля Чехов излагал Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Вот бы надо написать такой водевиль: переживают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца!»³³⁷.

Итак, Щеглов в «Комике по натуре» тяготеет к соблюдению традиций, его «шутка» приближена к фарсу, который недавно упоминается антрепренёром. С фарсом пьесу роднит то, что в ней «чувства примитивны, интрига сколочена кое-как, безраздельно торжествует веселье и движение»³³⁸. Показательно, что Иван Леонтьевич не понял и не принял крупные пьесы Чехова. Его опыту водевилиста ближе оказались одноактные «шутки» коллеги, которые он рассматривал ещё и как возможный репертуар для народного театра. Барон Н. В. Дризен писал: «Щеглов всегда считался другом Чехова и большим, прямо фанатическим, поклонником его таланта. И тем не менее не было, кажется, человека, который более критически и строго, чем Щеглов, относился к знаменитым чеховским драмам “настроения”. <...> Единственное исключение среди пьес Чехова Щеглов делал одноактным безделушкам “Медведь” и “Предложение”, которые и включил в репертуар предполагаемого народного театра»³³⁹.

Пьесой-антитезой по отношению к «Комику по натуре» Щеглова является «Трагик поневоле» Чехова. Опорой для сравнения пьес, помимо инверсии названий, является письмо Щеглова Чехову, датированное 14 мая 1889 года: «У вас есть “Трагик поневоле” (для Варл<амова>), а у меня пьеса (для Арди) “Комик по натуре”. Это даже умирительно!..» (XII, 370). Письмо позволяет установить очерёдность появления пьес: шутка Щеглова была уже написана ко времени появления «Трагика поневоле».

³³⁷ Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 244.

³³⁸ Пави П. Словарь театра. С. 406.

³³⁹ Дризен Н. В. Памяти незлобивого поэта // Ежегодник Императорских театров. 1912. № 3. С. 49.

Поэтому пьеса Чехова, названная иначе, чем у Щеглова, но сходная по передаваемому смыслу («трагик поневоле» может быть приравнен к «комику по натуре»), является своеобразным «кривым зеркалом», в котором отражается «Комик по натуре». Важно и то, что ревнивый Иван Леонтьевич, ещё не зная содержания пьесы Чехова, на основании скрытого сходства смысла названий сразу же заподозрил подвох со стороны товарища.

«Комик по натуре» Щеглова может быть сближен с «Трагиком поневоле» Чехова по характеру работы их авторов с амплуа. Чехов признавал актёрское амплуа: «Я признаю специальность в искусстве, как жанр, пейзаж, историю, понимаю я амплуа актёра, школу музыканта, но не могу помириться с такими специальностями, как арестанты, офицеры, попы...» (П. II, 191). То, что Чехов называет «специальностью», в современной терминологии передаётся словом *специализация* и связано с пристрастием некоторых авторов к изображению определённых типов героев.

Интересное свидетельство есть в мемуарах И. И. Ясинского, передающего слова Чехова о Лейкине: «А что вы думаете, я, действительно, ему кое-чем обязан. Я никак не могу отделаться иногда от его влияния, а “каламбурное амплуа”, которое вы подцепили в Гостином Дворе — прелесть что такое. У каждого из нас есть какое-нибудь “амплуа”. Вот и в моём покинутом псевдониме Чехонте, хотя он придуман был независимо от Лейкина, есть какой-то апраксинский запах, не правда ли?»³⁴⁰. В данном случае понятие «амплуа» выходит за рамки актёрской специализации и понимается как тип писателя и даже ещё шире — как тип личности.

В 1890 году, собираясь на Сахалин, Чехов в шутку приглашал с собой Щеглова: «Не хотите ли поехать вместе? Будем на Амуре пожирать стерлядей, <...> а в Индии напишем по экзотическому рассказу или по водевилю “Ай да тропики!”, или “*Турист поневоле*”, или “*Капитан по натуре*”, или “Театральный альбатрос”³⁴¹ и т. п. Поедем!» (П. IV, 38). Выделенные названия созданы по моделям названий уже существующих «шуток»: «Турист поневоле» окликает «Трагика поневоле», а «Капитан по натуре» —

³⁴⁰ Ясинский И. И. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.-Л., 1926. С. 205–206.

³⁴¹ Название вымышленного условного водевиля «Театральный альбатрос» явно перекликается с «Чайкой». Сближение номинаций двух пьес позволяет уловить тонкий профанный оттенок в названии комедии Чехова.

«Комика по натуре». В названиях условных водевилей из письма скрыты окказиональные иронические идентификации их авторов: Чехов-турист, трагик; Щеглов-капитан, комик. Щеглов был реальным артиллерийским капитаном в отставке, но Чехов присваивал ему «капитанское звание» ещё и по занимаемому им месту в литературе. Таким образом, в процитированном фрагменте из письма скрыта пара трагика и комика в водевильном травестийном варианте. Для Чехова реальная жизнь по отношению к литературному жанру укладывается в рамки не столько драмы или трагедии, сколько вечного всеохватного водевиля, в котором люди, следуя своему амплуа, вынуждены играть какие-то роли, в том числе и он сам³⁴². Недаром И. А. Бунин стихотворение «Художник», посвящённое Чехову, заканчивает строчками, в которые включена переоформленная цитата из «Горя от ума»: «Он снял пенсне и думает, перхая: / “Да-с, водевиль... Всё прочее есть гиль”».

«Трагик поневоле» Чехова в сравнении с «Комиком по натуре» Щеглова позволяет осознать сходство и различие понимания писателями актёрского амплуа. У Щеглова обе роли рассчитаны на комиков. Чехов выделяет главную роль Толкачева, дачного мужа, оттеняя её относительно нейтральной ролью Мурашкина. Функция Мурашкина похожа на функцию суфлёра Никиты из «Лебединой песни (Калхаса)»: тот и другой находятся в тени и подают свои реплики как стимулы для ответов того, кто ярче освещён огнями рампы. Если пьеса Щеглова — очевидный диалог, герои которого ведут его на равных, то Чехов создаёт почти монолог, завуалированный под диалог, что отмечала современная Чехову критика: «Бойко написанная, эта шутка-диалог (почти монолог) не имеет большого сценического интереса»³⁴³. Сказанное о структурном ядре произведения справедливо и по отношению к «Калхасу». Написанная раньше их пьеса «О вреде табака» (1886) может расцениваться как эксперимент Чехова по испытанию пределов редукции водевиля и сведению его к чистому монологу.

³⁴² Через два дня после отправки «Трагика поневоле» в цензуру, 6 мая 1889 года, Чехов пишет о себе и о брате Николае Павловиче: «... со мною живёт мой больной художник, без умолку кашляющий и наводящий на меня уныние неопределённостью своего будущего. Он болен серьёзно, и бывают минуты, когда я искренно горюю, что я медик, а не невежда» (П. III, 206). В данном случае Чехов признаёт себя фактически тем же «трагиком поневоле».

³⁴³ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. 1889 — апрель 1891. М., 2004. С. 249.

Мурашкин в «Трагике поневоле» тяготеет к амплу резонёра, у него нет конфликта идентичности. Его друг Толкачёв — «дачный муж». В силу своего положения он является мучеником, подобно антрепренёру Труболетову из водевиля Щеглова. У Щеглова роль антрепренёра писалась в расчёте на пятидесятипятилетнего комика Н. И. Арди (1834—1890). По замыслу Чехова, Толкачёва должен был играть К. А. Варламов (1848—1915). В обоих пьесах актёры играют псевдотрагические роли, что проявляется не в последнюю очередь с помощью их амплу комика.

Общность водевилистов связана с пониманием ими созидательности смеха, его праздничного и обновляющего характера, рождающегося карнавального мироощущения. Недаром уже после смерти Чехова Щеглов писал о нём: «...светлая искра смеха, где бы она ни вспыхивала, всегда божественного происхождения и неуважение к смеху есть явный признак некультурности. <...> У нас, у русских, разве один Антон Чехов тонко чувствовал благодетельную власть смеха и искренне весёлый водевиль открыто признавал почётным делом. На то он был Антон Чехов, чтобы уметь презирать рутину и ведать тайну смеха. Он ведал эту сокровенную тайну, не в пример другим, прозревая под жизнерадостной личиной смеха глубоко чувствительное сердце...»³⁴⁴.

Нельзя сказать, что Чехов в рамках одноактных пьес намного превзошёл Щеглова, с точки зрения использования амплу. Оба водевилиста, соблюдая традицию, следовали ей. Иван Леонтьевич, написав почти три десятка водевилей, набил руку на их «производстве». Однако его мастеровитые «шутки в одном действии» были слишком тесно связаны со своим временем, отражали реалии, часть из которых успевала исчезнуть уже при жизни их автора. Из-за исчезновения типа дачного мужа и «Трагик поневоле» Чехова исполняется реже, чем другие его водевили.

Отличие использования амплу Чеховым от практики Щеглова может быть объяснено не только талантом писателя, но также и стремлением сблизить героев с действительностью. У Щеглова сцена и зрительный зал были чётко разделены. Чехов театрализацию отчасти переносил и на зрителей, подмости как бы опускались на их уровень³⁴⁵.

³⁴⁴ Щеглов Ив. Искра смеха (из записной книжки) // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 3. С. 69—70.

³⁴⁵ Чехова с полным правом можно признать предтечей современного иммерсивного театра.

Если зритель становился причастным к актёрству, то актёры, наоборот, как бы преодолевали своё ремесло и раскрывались ещё и как обычные люди «из жизни». Вл. И. Немирович-Данченко писал о чеховских водевилях: «Прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей»³⁴⁶. Сравним эту оценку с тем, что писал Чехов В. Н. Давыдову об «Иванове»: «характеры достаточно рельефны, люди живые, а изображаемая в пьесе жизнь не сочинена» (П. II, 157). В водевиле Чехова люди были живые, но жизнь во многом сочинена. У Щеглова то и другое носило водевильно-развлекательный характер. Недаром роль антрепренёра он предназначал для Н. И. Арди, которого современник характеризовал следующим образом: «Широкая удаль, заразительная весёлость, внешнего свойства комизм — были отличительными чертами его таланта. К недостаткам его следует отнести излишний шарж, к которому он прибегал в некоторых ролях...»³⁴⁷.

Водевиль в творчестве Чехова не исчез вплоть до последних его произведений, но существенно видоизменился и редуцировался до абсолютного предела. Водевильные амплуа комика и трагика перешли к второстепенным героям крупных пьес Чехова. Например, Медведенко и Маша из «Чайки», Вафля из «Дяди Вани», Епиходов и Шарлотта Ивановна из «Вишнёвого сада» сохраняют генетическую связь с типом «трагика поневоле», а Шамраев и Симеонов-Пищик — с типом «комика по натуре». Подчеркнём, что мера проявления водевильного компонента у них существенно снижена. Речь идёт только о знаках, сигналах амплуа комика и трагика, иногда в инвертированном виде. Привкус водевиля чувствуется лишь в отдельных эпизодах, репликах чеховских героев, в потенциальной возможности их жестов, совершаемых — повторим слова Кугеля — «à la Шиллер и Шекспир» или «à la Мольер».

Водевили Чехова строятся на основе учета амплуа, в русле традиции и вместе с тем со сдвигом её, тогда как крупные вещи, особенно те, что написаны для Художественного театра, созданы на принципиально ином основании. Яснее других это различие осознавал Кугель. Суть «болезни» нового театра он сформулиро-

³⁴⁶ Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 282.

³⁴⁷ П. Б. (Быков П. В.) Н. И. Арди // Нива. 1890. № 20. 19 мая. С. 531.

вал прямо: «Театр олитературен — в этом первая причина упадка театра»³⁴⁸. Безусловным образцом такого драматурга для критика являлся Чехов. В противовес «литературности» театра Кугелем выдвигался принцип амплуа, который признавался им незыблемым фундаментом театра: «Амплуа есть — консервативный, сдерживающий анархию литературного нашествия, закон театра»³⁴⁹. Станиславский, протестовавший против абсолютизации амплуа, всё-таки не отвергал его полностью: «Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актёра. Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет, и из которого нет выхода, пока он не сознает своего заблуждения»³⁵⁰. Для Станиславского амплуа и призвание — взаимосвязанные понятия.

Чехов состоялся в драматургии и как традиционалист, и в равной степени как новатор. В одноактных водевилях он во многом оставался сторонником «закона амплуа», а в крупных вещах преодолевал его, проявляя себя еретиком, свободным художником, попирающим устоявшиеся каноны и правила. Думается, неправомерно все произведения Чехова, в том числе и водевили, причислять к разряду «новаторских».

Следует согласиться с давно высказанным мнением С. Д. Балухатого, утверждавшим, что «поэтика чеховского водевиля, оригинальная и сценически выразительная, не имеет отношения к новаторским замыслам Чехова в драме»³⁵¹. Уточнение может касаться лишь характера соотношения водевиля и крупных драматических произведений писателя. Водевиль Чехова не изолирован от других его пьес, но между ними нет прямого наследования, непосредственной преемственной связи. Имело место глубинное отталкивание, связанное с отказом от «готового психического содержания персонажей», то есть от амплуа.

Водевиль, преображённый и редуцированный до эпизода или даже реплики, на правах вводного жанра вошёл во все крупные пьесы Чехова. Новаторство Чехова-драматурга было основано на фундаменте освоенных им театральных традиций, а затем — на преодолении их.

³⁴⁸ Кугель А. Р. Утверждение театра. С. 19.

³⁴⁹ Там же. С. 22.

³⁵⁰ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 69.

³⁵¹ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 32.

*Смыслообразующая функция «текста Дузе»
в структуре образа Аркадиной*

Итальянская актриса Дузе упоминается в связи с Аркадиной почти в самом начале первого действия и, наряду с другими, играет роль характеристики матери Треплева. Беседуя с дядей, Костя говорит:

Треплев. Ей уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она. (*Посмотрев на часы.*) Психологический курьез — моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только её одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться её необыкновенною игрой в «*La dame aux camélias*» или в «Чад жизни», но так как здесь, в деревне, нет этого дурмана, то вот она скучает и злится, и все мы — её враги, все мы виноваты (XIII, 7).

Возникает ряд вопросов к приведенному фрагменту: почему Треплев сравнивает мать не с Сарой Бернар, например, или с какой-то другой известной актрисой, а именно с Дузе? Почему в качестве примеров он называет пьесы Дюма-сына и Болеслава Маркевича, а не «Антония и Клеопатру» Шекспира, которую Чехов видел с Дузе, и не «Татьяну Репину» Суворина, которая была не менее популярна, чем «Чад жизни»? Отвлекаясь от конкретики, в самом общем виде проблему можно сформулировать так: нужно ли искать некий дополнительный смысл в данном фрагменте, помимо того, что прямо и ясно в нём выражен? Гипотеза состоит в том, что добавочный подтекстный смысл отрывку придаёт имя итальянской актрисы, а также названия выбранных Чеховым пьес.

Обратимся вначале к письмам Чехова и литературно-публицистическому контексту начала 90-х годов позапрошлого века и посмотрим, какие стороны таланта Элеоноры Дузе (1858–1924) там отмечались.

На свои первые гастролы в Петербурге актриса приехала в марте 1891 года. «Новое время» поместило анонс её спектакля: «Итальянская драматическая актриса Элеонора Дузе выступает 10 марта в Малом театре в роли Маргариты Готье в драме А. Дюма “*La dame aux camélias*”. В этот вечер публике будут розданы фотографии, изображающие г-жу Дузе в десяти ролях, и биография артистки»³⁵². Через четыре дня А. С. Суворин опубликовал

³⁵² Б. п. Театр и музыка // Новое время. 1891. № 5397. 9 (21) марта. С. 3.

в газете заметку о Дузе: «Её встретили очень холодно, как незнакомку, о которой у нас совсем не знали. Но с первого же действия она взяла симпатии зрителей. Это действительно замечательная актриса, не обладающая возможностью рекламы Сары Бернар, но решительно превосходящая её талантом и необыкновенною правдой и простотой игры»³⁵³. Сравнивая исполнение роли Маргариты Готье итальянкой и другими актрисами, Суворин признаёт, что «Г-жа Дузе никого не напоминает и всех превосходит. Она вполне оригинальна и не той оригинальностью, которая придумывает эффекты и положения, а оригинальностью самого создания лица». Рецензент противопоставляет простоту Дузе искусственной эффектности Сары Бернар: «Г-жа Дузе не выдумывает никакого эффекта, не заставляет кричать репортёров о фокусе смерти, который она придумала и который так же бездушен, как бездушна вся игра Сары Бернар в этой роли. Г-жа Дузе сумела соединить в этой игре тонкое искусство обдуманности с простотой, решительно не виданной на сцене, и с одушевлением, которое трогает ваше сердце»³⁵⁴.

11 марта 1891 года Чехов выехал из Москвы в Петербург и по приезде поселился у Суворина. Вместе с ним он побывал в театре, где видел игру Дузе, о чём писал 13 марта сестре: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской “Клеопатре”. Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса. Никогда ранее не видал ничего подобного. Я смотрел на эту Дузе, и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкусы мы должны воспитывать на таких деревянных актрисах, как Ермолова и ей подобных, которых мы оттого, что не видали лучших, называем великими. Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре скучно» (П. IV, 198). Чехов учил иностранные языки в гимназии, не говоря уже про обязательную для докторов латынь, знал содержание трагедии Шекспира и, конечно, многое понимал из того, что проносили актёры на сцене. Непонимание могло касаться только тонкостей и оттенков итальянского языка, что поневоле обращало внимание писателя на невербальные компоненты игры актёров: на их интонацию, мимику, жесты, позы, походку³⁵⁵.

³⁵³ Суворин А. Г-жа Дузе // Новое время. 1891. № 5401. 13 (25) марта. С. 3.

³⁵⁴ Там же.

³⁵⁵ Сходная ситуация была у Чехова ранее, когда он посещал спектакли Сары Бернар. Ср.: «Начинается тарактенье и трещанье на французском диалекте.

Всё это затем найдёт отражение в «Чайке», где речевой и неречевой компоненты будут почти уравнены по своей значимости.

Летом 1891 года Чеховы отдыхали в Богимове. Одним из развлечений дачников стал домашний спектакль. В рецензии на него Чехов, пародийно стилизуя манеру театральных критиков, сравнивал игру дачных актёров-дилетантов с профессионалами: «В игре г-жи Киселёвой 2-й, исполнявшей трудную роль Мишки, мы не заметили тех недостатков, которые так не нравятся нам в Саре Бернар и Дузе; дебютантка входила в комнату в шляпе и не брала письма, когда ей давали его, и такими, по-видимому, ничтожными нюансами и штрихами она выказала оригинальность своего дарования, какой могла бы позавидовать даже М. Н. Ермолова» (XVIII, 31, 231). Очевидно, для Чехова все три упомянутые актрисы являются личностями примерно одного масштаба, но разными по своей театральной эстетике и практике. Пародированию подвергается то, что было как раз привлекательно для Чехова в игре Дузе — утонченность её поведения на сцене и мастерское владение жестами.

В уже упомянутом письме сестре Чехов далее писал: «После Дузе приятно было прочесть прилагаемый при сем адрес. Боже мой, какой упадок вкуса и чувства справедливости! И это студенты, чёрт бы их душу драл! Что Соловцов, что Сальвинии — всё равно, оба одинаково находят “горячий отклик в сердцах молодёжи”. Grosh цена всем этим сердцам» (П. IV, 198). Чехов вложил в письмо вырезку из газеты, в которой приводился ответственный адрес студентов харьковского Технологического института Н. Н. Соловцову в связи с его бенефисом в Харькове (П. IV, 459). Фраза про «приятность чтения адреса», конечно, окрашена иронией и внутренне полемична. Чехова печалит неразборчивая восторженность молодёжи. В «Чайке» Аркадина недаром будет говорить о своем огромном успехе у харьковской публики. Очевидно, и в её случае «горячий отклик» зрителей являет собой свидетельство «упадка вкуса и чувства справедливости», неспособности отличить популярного актёра от подлинного таланта.

Важным отзывом о Дузе является вторая статья Суворина. Главная ценность её видится в том, что в этой публикации

Вы вслушиваетесь и ушами едва успеваете догонять расходившиеся языки картавящих француженок. Вам мало-малышки известно содержание *“Adrienne Lecouvreur”*, вы чутьочку утомляетесь следить за игрой и начинаете рассматривать...» (XVI, 13).

с высокой долей вероятности косвенно отражено мнение Чехова. После просмотренного вместе спектакля приятели не могли не обсуждать игру Дузе. Обычно дежурные рецензии на спектакли в «Новом времени» печатались в рубрике «Театр и музыка» без подписи и без заголовков. Вторая статья Суворина, в отличие от них, была озаглавлена «Простота на сцене. По поводу г-жи Дузе», что подчеркивало неординарный характер публикации.

Начинается статья с противопоставления сценической простоты её бытовому аналогу. Первая достигается большим трудом и являет собой вершину актёрского мастерства: «На самом деле, “простота” — самая трудная вещь, когда она простота художественная, а только такая простота и нужна, ибо эта простота есть вместе и художественная правда и художественное изображение. Дело не в том, что вы просто играете, просто держитесь на сцене, просто говорите. А в том дело, что вы обязаны создать жизненное лицо и представить его правдиво, а не себя самого. <...> Лучшие русские актрисы, а их очень немного, напоминают г-жу Дузе в моменты одушевления, вдохновения, <...> но такой целостности типа, такой верной игры с начала до конца, не отступающей от правды, служащей правде, я не видывал. А это именно и есть то, что даёт полное наслаждение и зрению, и слуху, и чувству»³⁵⁶. Эта сторона игры актёра, ярко выражаемая Дузе, закреплена в известном тезисе Чехова: «Пусть на сцене всё будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни»³⁵⁷.

Другая особенность игры итальянской актрисы заключалась в её органичности, когда удачными признаются не отдельные сцены или эпизоды, а роль в целом: «У г-жи Дузе частности подчинены основной идее типа, и целостность изображения и поражает вас в её игре, а эту целостность мы редко видим в русской актрисе»³⁵⁸. «Целостность изображения» сценического образа не будет даваться Заречной: «Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты» (XIII, 50).

Суворин был многоопытным полемистом. Не устоял он и в этой статье против соблазна возразить критику чужой

³⁵⁶ Суворин А. С. Простота на сцене. По поводу г-жи Дузе // Новое время. 1891. № 5404. 16 (28) марта. С. 3.

³⁵⁷ Арс Г. (Гурлянд И. Я.). Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. 11 июля. С. 521.

³⁵⁸ Суворин А. С. Простота на сцене. С. 3.

газеты. Тот посмел выразить мнение, что у Дузе нет школы, на что последовал ответ: «...у неё нет школы, потому что этой новой реалистической школы вообще ещё нет, она ещё только в начале, прекрасном и плодотворном начале, но нет ещё полного кодекса её, твердо установленных правил. Г-жа Дузе сама есть школа, сама есть образец. Она не берёт ничего из устаревших “школьных” традиций, ни заученных поз, ни декламации, ни манеры держать себя: всё это у неё своё, и школою её была жизнь, наблюдение над жизнью и понимание её. Я полагаю, что лучшей школы для таланта не может быть»³⁵⁹.

Одним из итогов критического анализа становится вывод Суворина, что подлинное искусство обладает универсальным характером: «Г-жа Дузе, таким образом, даёт вам чувствовать человека вообще или вообще женщину. В этом, по-моему, и великое назначение реализма, и великое его значение. В этом господствующая черта игры г-жи Дузе»³⁶⁰. Сложно сказать, сыграл ли Чехов какую-то роль в формулировке фразы о реализме, как и во всём тексте статьи. Однако есть основания полагать, что статья в определённой мере отражает результат бесед Суворина со своим московским гостем³⁶¹. Всем последующим опытом драматурга Чехов подтвердит вывод, сделанный автором статьи. Умение представлять не столько национальные типы, сколько «человека вообще» во многом предопределило будущую популярность чеховских пьес во всём мире.

Впечатления Суворина от Дузе были настолько сильны, что и по прошествии многих лет её игра оставалась для него эталоном, который он прикладывал к другим актёрам. В 1893 году он записал в дневнике: «Режан очень изящная женщина и очень талантливая актриса. Очень мне напомнила тонкостью своей игры Дузе»³⁶². Другая дневниковая запись сделана ещё позже, 25 февраля 1901 года: «Видел второе представление “Татьяны

³⁵⁹ Суворин А. С. Простота на сцене. С. 3.

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ Скорее всего, такое взаимодействие не единичный случай в практике общения Чехова с Сувориным. 27 мая 1891 года он писал Суворину из Богимова: «Ваша статья об ипподроме больше моя, чем Ваша, ибо я Вам уши прожужжал про эту новую форму театра» (П. IV, 237). А. В. Амфитеатров отмечал влияние Чехова на старшего товарища: «В “Маленьких письмах” Суворина, <...> по всей вероятности, найдутся при тщательном их исследовании отблески чеховского света». См.: Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. М., 2004. С. 474.

³⁶² Дневник Алексея Сереевича Суворина. London; М., 2000. С. 150.

Репиной” у итальянцев. Тина-ди-Лоренцо была ещё лучше, чем в первый раз. Со времён Дузе я не испытывал такого удовольствия, как зритель»³⁶³.

Завершая фрагмент о Суворине как поклоннике итальянской актрисы, отметим, что в феврале 1898 года, находясь в Ницце, Чехов будет приглашать его в гости и в качестве приманки назовёт ожидаемые гастроли любимой актрисы: «Приезжайте! Здесь будет играть Дузе — кстати сказать» (П. VII, 168). Это было последнее упоминание Дузе Чеховым, зафиксированное в его письмах.

Для полноты картины приведем другие отклики современников Чехова на игру Дузе. Практически все они были единодушны в оценке сценического поведения актрисы, подчёркивали органическое слияние её с играемой ролью. Анонимный автор писал, что Дузе «заставляла зрителей забывать, что они в театре и воображать, что перед ними то самое живое лицо, которое артистка изображает»³⁶⁴. Журнал «Артист» откликнулся на гастроли актрисы большой аналитической статьёй, где в частности говорилось: «У г-жи Дузе есть самое верное могущественное средство возвысить и облагородить всякую пьесу, где она исполняет руководящую роль, это средство — в искреннем, поэтическом воплощении женщины вообще, в воспроизведении на сцене того вечно женственного, которое не умирает среди всех испытаний и падений. Г-жа Дузе <...> умеет показать истинное благородство женского сердца, его отзывчивость на искреннее горячее чувство»³⁶⁵. Оценка рецензента во многом совпадала с той, что была высказана на страницах «Северного вестника»: «Московской публике не приходилось ещё видеть более реального и в то же время более художественного исполнения, — и все роли артистки окрашены одним и тем же в высшей степени поэтическим цветом: они полны того вечно женственного, которое возвышает и облагораживает женщину, как бы она низко ни падала. В игре артистки женщина торжествует всюду. <...> Гастроли г-жи Дузе ещё не кончились; успех артистки беспримерный, — она принуждена повторять свои спектакли, чего не предполагалось раньше»³⁶⁶. Юрий Беляев

³⁶³ Дневник Алексея Сереевича Суворина. London; М., 2000. С. 412.

³⁶⁴ Б. п. Элеонора Дузе // Театральный мирок. 1891. № 33. С. 4.

³⁶⁵ Иванов Ив. Элеонора Дузе // Артист. 1891. № 15 (сентябрь). С. 125.

³⁶⁶ Б. п. Московская сцена // Северный вестник. 1891. № 6. С. 196 второй пагинации.

уже много позже гастролей актрисы в России видел её в Риме в роли слепой Анны в спектакле по пьесе Габриэля Д'Аннунцио «Мёртвый город» и оставил столь же восторженный отзыв об её игре: «В моменты вдохновения она вся светилась каким-то внутренним светом, на неё хотелось молиться, и чёрные мысли отлетали при виде её кроткого бледного лица, на котором отражалось столько человеческого горя»³⁶⁷. Даже в символистской пьесе итальянского драматурга Дузе сумела сохранить свой «до крайности изнервлённый и изошрённый в психологических тонкостях талант»³⁶⁸.

Интересный отзыв, отражающий личностные особенности актрисы, оставил К. А. Скальковский, который был знаком с ней вне сцены: «Элеонора Дузе была не только замечательным талантом, нервная игра которой производила на меня сильное впечатление, но и весьма оригинальною женщиною. Это была в полном смысле слова пучок нервов и, как все женщины истерического темперамента, она вечно была не в духе и на что-нибудь жаловалась. Дамы ухаживали за Дузе ещё более, чем мужчины. Хотя она происходила вовсе не из *cuisse du Jupiter* (бедро Юпитера — А. К.)³⁶⁹, а выросла за кулисами, но была страшная позёрка. В разговорах она очень любила философские темы, прочла Толстого и Достоевского, была не прочь поспорить о Шопенгауэре и очень обижалась, когда я подсмеивался над её псевдоучённостью»³⁷⁰.

Одной из магистральных линий развития русского и европейского театра следует признать постепенный переход от игры

³⁶⁷ Беляев Ю. Д. Актёры и пьесы: (впечатления). СПб., 1902. С. 127.

³⁶⁸ Там же. С. 128.

³⁶⁹ В «Чайке» имя мифологического героя всплывает в реплике Дорна, обращенной к Аркадиной, в сцене обсуждения спектакля Кости: «Юпитер, ты сердисься...» (XIII, 15). Отчасти спроецировать на Аркадину можно характеристику героини из романа графа П. А. Валуева «Княжна Татьяна», где употреблено то же крылатое выражение, что и Скальковским: «Она полна спеси и сомнения. Она из тех, которые воображают, что произошли de la *cuisse de Jupiter*». Валуев П. Княжна Татьяна // Русский вестник 1891 № 5. С. 225. Более обоснованным представляется другое объяснение обращения Дорна к образу Юпитера. Скорее всего, здесь скрыт глухой намёк на оперетту Оффенбаха «Прекрасная Елена», в которой Калхас является старшим авгуром бога Юпитера. Аркадина и Дорн в этом случае на мгновение обретают добавочные «опереточные» роли. Самое очевидное и простое объяснение реплики доктора связано с отсылкой к известному крылатому выражению *Quod licet Iovi, non licet bovi*.

³⁷⁰ Скальковский К. А. Сатирические очерки и воспоминания СПб., 1902. С. 152.

актёра на условных котурнах к жизненной правдивости и психологическому реализму. Об этом писали по-разному не только театральные критики, но и беллетристы. Так, главный герой романа Вас. Ив. Немировича-Данченко «Великий старик», старый итальянский артист Карло Брешиани, вспоминает время своей театральной юности: «Какие, например, я видел образцы? Синьора Поджио, который орал на сцене, как недо-резанный, и вращал зрачками, как нюрнбергские куклы, изображающие арапов. Или француза Сен Мартен, точно для конфетных коробок, принимавшего на сцене красивые и грациозные позы. Да и англичанин Кингстон был не лучше. Помню, как в “Отелло” он к постели Дездемоны на животе полз. Полз и оборачивался назад, рыча тигром...»³⁷¹. Нечто подобное случалось и в практике русского театра. Станиславский приводит яркий эпизод: «Так, например, однажды на репетиции я застал такую сцену. Трагик, обливаясь потом, валялся на полу и рычал, выдавливая из себя проявление страсти, а мой помощник-режиссёр сидел на нём верхом и изо всех сил давил его, крича во всё горло: “Ещё, ещё! Давай! Больше! Сильней!..”»³⁷². Такого рода гипертрофированная игра актёров была хорошо знакома и Чехову. В той или иной форме о ней говорится в ряде его произведений. Ограничимся одним примером. Николай Степанович, герой «Скучной истории», не любит театр по причине закоснелости его форм: «Когда актёр, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог “Быть или не быть” не просто, а почему-то непременно с шипением и с судорогами во всём теле, <...> то на меня от сцены веет тою же самой рутиной, которая скучна мне была ещё 40 лет назад, когда меня угощали классическими завываниями и биением по персям» (VII, 270). Этот фрагмент можно рассматривать как предвидение будущей желанной «простоты на сцене», о которой в связи с Дузе писал Суворин.

То, что было когда-то нормой актёрской игры, со временем стало восприниматься как шаблон, стереотип и архаика, которые необходимо преодолеть. В упомянутом романе Немировича-Данченко старый артист беседует с сыном Этторе, тоже актёром, который разъясняет отцу своё понимание отли-

³⁷¹ Немирович-Данченко Вас. Ив. Великий старик. СПб., 1898, С. 53–54.

³⁷² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 2007. С. 336.

чия нового искусства от старого: «Прежде была возвышенность без простоты. Сценические герои подымали толпу, но на ходули. Зритель проникался благородными чувствами, но понимал, что это не настоящая жизнь. Поэзия противопоставилась действительности». Этторе называет реформаторов итальянской сцены: «Ты главным образом, Сальвини, Росси и Элеонора Дузе сделали громадный поворот. <...> Вы красоту искусства так слили с правдою действительности, что теперь люди узнают в вас воплощение собственных чувств. Вы на сцену вывели настоящую жизнь...»³⁷³.

Роман Василия Немировича-Данченко опубликован в 1898 году, в конце декабря того же года в Художественном театре поставят «Чайку», где будет торжествовать чаемая современниками Чехова «правда действительности». Станиславский вспоминал впоследствии: «Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, <...> против дурных условностей постановки...»³⁷⁴.

В 1891 году, когда до новаторских спектаклей Художественного театра оставалось еще несколько лет, игра Дузе ощущалась как провозвестник назревавшей театральной реформы. Автор итальянской книги о Дузе писала: «Чехов мечтал об актёре нового склада, необходимом психологическому театру, “театру атмосферы”, о котором он уже думал в то время. Он мечтал об актёре, который умел бы естественно держаться на сцене, не “переигрывал” бы, об актёре умном и чутком»³⁷⁵. Образцом такого рода была Дузе.

Итак, реализм, высокая простота, слияние искусства с правдой действительности, благородство, женственность, психологическая тонкость, целостность образа, органичность поведения на сцене — вот комплиментарные оценки игры итальянской актрисы, которые щедро рассыпали ей критики. В сумме отзывы разных авторов и представленная в них характеристика актрисы позволяют ввести понятие *«текст Дузе»*, понимаемый как структурно-семантический конструкт, в котором отражён эталон и образец драматического актёра рубежа XIX—XX веков. «Текст Дузе» характеризуется феноменологичностью в кантовском смысле, так как доступен нам не непосредственно, а лишь по отдельным следам и чужим интерпретациям.

³⁷³ Немирович-Данченко Вас. Ив. Великий старик. С. 101.

³⁷⁴ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 2007. С. 211.

³⁷⁵ Синьорелли Ольга. Элеонора Дузе. М., 1975. С. 49.

Насколько оценки Дузе применимы к образу Аркадиной, какие коррективы «текст Дузе» вносит в её характеристику?

Обратимся вначале к номинации героини в афише пьесы: «Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса» (XIII, 4). Этим открывается перечень действующих лиц. Значимость Аркадиной как главного героя пьесы отмечена уже в афише. Вторая особенность номинации заключается в представлении Ирины Николаевны с помощью не одной, а двух фамилий (точнее — фамилии и театрального псевдонима). Фактически они отмечают две социальные роли, об одной из которых говорится прямо («актриса»), а о второй косвенно (жена, «по мужу Треплева»). Афиша позволяет легко восстановить ещё и девичью фамилию Ирины Николаевны — Сорина. Она отражает статус героини как сестры. Другие роли Аркадиной будут раскрываться по ходу пьесы. Однако уже на уровне номинации она отличается от других персонажей комедии множественностью социально-ролевых обликов.

Аркадина впервые появляется на сцене перед спектаклем Кости. Во вводной ремарке сказано: «Входят Аркадина под руку с Сориным, Тригорин, Шамраев, Медведенко и Маша» (XIII, 12). Для чего Чехов ввёл уточнение, что Аркадина не просто входит, как все остальные, а «под руку с Сориным»? Её отличие заключается в том, что она сразу появляется перед зрителем в двойной роли. В данном случае актриса Аркадина выступает в роли сестры хозяина имения, подчеркивая свою родственную связь с ним. Во избежание недоразумений поясним, что свои реальные социально-бытовые роли (жены, сестры, мужа, сына, брата...) мы играем в жизни бессознательно. Когда же начинается осознание их именно как ролей, то возникает эффект зеркала: мы тем самым объективируем себя, смотрим на себя как бы со стороны, выделяем и вычленим свой определенный статус из множества других. Для ремесла актёров зеркало — атрибут их профессии. Сидя в гримёрной комнате и глядя в него перед спектаклем, артист пытается увидеть там уже не себя самого, а своего героя, в облике которого он должен появиться на сцене. Аркадина на протяжении пьесы ни разу не прибегнет к реальному зеркалу, но условное, воображаемое зеркало всегда стоит перед ней, и она постоянно смотрится в него, сверяя своё поведение с той ролью, в которой она в данный момент выступает. Такая мелкая и, казалось бы, незначительная деталь, что она входит «под руку с Сориным» выполняет

функцию скрытого указания на ролевое поведение Аркадиной. И ещё одно замечание. Вводную ремарку можно было написать и чуть иначе: «Входят Сорин под руку с Аркадиной, Тригорин...». Выбранная Чеховым последовательность перечисления героев отражает их значимость для действия пьесы и одновременно косвенно характеризует Ирину Николаевну как приму, которая привыкла везде и всегда быть главной, даже в гостях у брата, хозяина имения.

Первый эпизод с Аркадиной начинается не с её речи, а с рассказа вошедшего вместе с другими Шамраева. Чехов создаёт эффект продолжения разговора, начатого где-то за пределами сцены:

Шамраев. В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла! Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семёныч? В Расплюеве был неподражаем, лучше Садовского, клянусь вам, многоуважаемая. Где он теперь?

Аркадина. Вы всё спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю! (*Садится.*) (XIII, 12).

Раздражение Аркадиной вызвано тем, что Шамраев, сам того не ведая, вписывает её в когорту второсортных актёров, а во-вторых, «старит» её, вспоминая какую-то постановку двадцатилетней давности. Условным знаком ситуации «продолжение разговора» служит местоимение *она*, употреблённое Шамраевым без определяемого существительного, которое должно было прозвучать ранее. Из текста непонятно, кто такая *она*. Ясно одно: по своей значимости названная где-то за пределами сцены актриса соотносится с «комиком Чадиным». В проекции на «текст Дузе» этот эпизод обретает добавочный смысл: управляющий имением Сорина по эстетическим предпочтениям, очевидно, близок той харьковской публике, для которой — повторим слова Чехова из письма сестре — «что Соловцов, что Сальвини — всё равно». Для Шамраева «Пашка Чадин» (XIII, 12) и Садовский театральные величины тоже одного порядка. Конечно, никакого «Павла Семёныча Чадина» не было в реальности, он — плод фантазии автора комедии, но фамилия вымышленного героя не случайна, она рифмуется с названием пьесы, в которой блистала Аркадина («*Чад жизни*»). Из сказанного можно сделать не столько вывод, сколько допущение, что Аркадина по профессиональной значимости и по типу таланта всё-таки ближе к «допотопному» Пашке

Чадину и неизвестной зрителю актрисе, когда-то блиставшей в «Полтаве на ярмарке», чем к Сальвинии и Садовскому, а в женском варианте — к Дузе.

Остановимся далее на фрагменте, в котором Аркадина единственный раз открыто выступает в роли актрисы, исполняющей классическую роль:

Треплев выходит из-за эстрады.

Аркадина (*сыну*). Мой милый сын, когда же начало?

Треплев. Через минуту. Прошу терпения.

Аркадина (*читает из «Гамлета»*). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела её в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!»

Треплев (*из «Гамлета»*). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?»

За эстрадой играют в рожок.

Господа, начало! Прошу внимания!

Пауза.

Я начинаю. (*Стучит палочкой и говорит громко.*) (XIII, 12).

Эпизод открывает ремарка, в которой отмечено появление Треплева «из-за эстрады». Он был за нею в качестве автора и постановщика готовящегося спектакля. Выйдя за пределы эстрады, он сменил эту роль под воздействием обращенной к нему реплики матери, в оформлении которой заметна тавтология: «Аркадина (*сыну*). Мой милый сын...» Адресат реплики понятен даже без ремарки, которая кажется избыточной, однако Чехов не случайно добавил её уже тогда, когда редактировал готовую пьесу (XIII, 259). Слово *сын* в ремарке и во фразе Аркадиной не тождественны по смыслу. Ремарочное слово выступает в своем первичном привычном значении, а в реплике героини оно обретает, вдобавок к нему, вторичное значение: сын как театральная роль. Аркадина сливает оба смысла воедино, Костя же вначале различает только первичное значение и отвечает матери как сын: «Через минуту. Прошу терпения». Аркадина почувствовала, что Костя не распознал в её обращении аллюзию на роль матери. Отчасти этому помешало нарушение стихотворного ритма из-за лишней гласной в её реплике. Ср.: «Мой милый сын, когда ж(е) начало?». Тогда Аркадина поясняет ролевой характер матери прямой отсылкой к тексту из «Гамлета». Костя принимает брошенный вызов и далее говорит уже не просто как сын, а выступает в театральной роли сына,

через обращение к образу Гамлета. В состоявшемся обмене репликами из трагедии Шекспира намечена суть конфликта между героями: Костя хочет, чтобы Ирина Николаевна была для него просто матерью и только ею («кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее»), она же не может поступиться приоритетом актрисы перед всеми другими социально-ролевыми статусами. Аркадина произносит такие слова из трагедии, в которых косвенно отражено её покаяние в том, что она не способна быть для сына обычной матерью. Рассказание снижено тем, что идет не прямо, не из сердца героини, а является театральным, построенным на основе чужой речи. Не сама по себе Аркадина обратила свои «очи внутрь души», а актриса, принявшая на время образ Гертруды и передающая свои интенции через слова роли. Костя платит матери тем же, что и она ему: его инвектива тоже не прямая, а опосредованная. Весь этот смысловой комплекс должен промелькнуть в сознании зрителей за время паузы, которая отмечена звуком рожка. Рожок выбран не случайно. Вместо него мог быть колокольчик, гонг или что-то другое. Звук рожка соотносится с духом природы, о котором вскоре пойдёт речь в пьесе о Мировой душе, а также с английским колоритом театра Шекспира.

Чтение фраз из «Гамлета» не сопровождается «классическими завываниями и биением по персям», которые так претили Николаю Степановичу из «Скудной истории», но всё-таки Аркадина и Костя произносят их на котурнах, с пафосом, который получит вскоре отклик в игре Нины.

Сорин считает, что племянник поставил спектакль, чтобы «доставить удовольствие» своей матери (XIII, 15). Проекция «Гамлета» на спектакль Кости позволяет выдвинуть предположение о другой художественной задаче, которая, возможно, и не осознавалась им как главная. Важную сюжетно-фабульную роль в трагедии Шекспира играет эпизод с бродячими актёрами, который называют «Мышеловка». Подобно сцене у фонтана из «Бориса Годунова», фрагмент из «Гамлета» исполнялся любителями как отдельный театральный номер. Треплев фактически устроил эстетическую «мышеловку» для тех, кто представляет художественный канон, закосневшие формы искусства³⁷⁶.

³⁷⁶ С. Г. Бочаров, видимо, первым из исследователей называет пьесу Треплева «мышеловкой», однако без последующего анализа этой метафоры. См.: *Бочаров С. Г.* Чехов и философия // *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М., 2007. С. 329.

И его театральная провокация удалась. Аркадина интуитивно ощущает, что её эпатируют, как Гамлет с помощью бродячих актёров провоцировал Гертруду и Клавдия³⁷⁷. Она бунтует против «новых форм», которые воплощают драматург и актриса. Острая реакция матери Треплева на спектакль сына позволяет сделать вывод, что она сильнее других привержена театральным шаблонам и устоявшимся традициям и далека в этом отношении от Дузе.

Среди отзывов зрителей о спектакле Кости нет отклика Тригорина. Он молча смотрит представление, а на объяснение неприятия постановки Аркадиной отвечает одной фразой: «Каждый пишет так, как хочет и как может» (XIII, 15). Реплика Тригорина первоначально была зафиксирована Чеховым в «Записной книжке I»: [Пьеса: Бел<летрист>: каждый пишет, как хочет и может] (XVII, 39), то есть она обдумывалась Чеховым как одна из важных примет облика героя. Вместе с тем, вполне возможно, что здесь сработала читательская память Чехова, и тогда реплику Тригорина следует признать парафразом высказывания И. С. Тургенева из его статьи «По поводу “Отцов и детей”»: «В деле сочинительства всякий (сужу по себе) делает не то, что хочет, а то, что может — и насколько удастся»³⁷⁸. У Чехова, помимо замаскированной трансформированной цитаты, обычно важен ещё и смысл последующего чужого текста. Создавая свою «странную» комедию, Чехов с помощью Тургенева как бы объяснялся с будущими зоилами, упреждая их критику и солидаризируясь с классиком. Тургенев после приведённой фразы далее писал: «Полагаю, что произведения беллетристики должно судить en gros (в целом — А. К.) — и, строго требуя добросовестности от автора, на остальные стороны его деятельности смотреть — не скажу равнодушно, но спокойно. *А в отсутствии добросовестности —*

³⁷⁷ Начало Костиной «Мышеловки», где звучит призыв к теням прошлого, созвучно обращению Гамлета к тени отца: «О вы, почтенные старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!» (XIII, 12–13). Весьма подходит к треплевской пьесе и характеристика заказываемого Гамлетом у бродячих актёров спектакля: «Помнишь, ты читал — что, бишь, это такое, играное или не играное — еще не всем оно нравилось, но за то одни хвалили, другие бранили. *Одни говорили, что тут пустые слова без смысла, а другие находили чересчур много смысла...*». См.: Шекспир В. Гамлет, принц Датский: трагедия в пяти действиях. СПб., 1910. С. 42.

³⁷⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1983. С. 92.

при всём желании угодить моим критикам — я признать себя виновным не могу»³⁷⁹. Тригорин чувствует, что Костя писал свою пьесу добросовестно, поэтому и смотрит на неё, как советовал Тургенев, «спокойно» и не винит молодого драматурга в провале. Под последней приведённой фразой из статьи автора «Отцов и детей» мог вполне подписаться и Чехов, заранее ожидавший критики своей еретической пьесы.

Если аллюзия, скрытая в реплике Тригорина, на текст русского классика небеспочвенна, то тогда дополнительный смысл приобретает сравнение Тригориным себя в тексте комедии именно с Тургеневым (XIII, 30), а также указание на то, что Аркадина блистала в «Чаде жизни» Маркевича. Скорее всего, опытный беллетрист не в восторге от театрального репертуара Аркадиной, так как понимает, что Маркевич — всего лишь бледная тень Тургенева. Эти два автора часто упоминались критиками позапрошлого века в паре. В «Ариадне», рассказе-спутнике, находящемся на близкой смысловой орбите к «Чайке», сравнение Маркевича и Тургенева эксплицировано введением ссылки на художественные вкусы заглавной героини (IX, 128). Ариадна чем-то похожа на Шамраева, для которого «Пашка Чадин» ничуть не хуже Садовского. Тригорин, прибегая к парафразу чужого высказывания, отказывается оценивать то, в чём не чувствует себя профессионалом. Он молчит об игре Нины, уклоняется от высказывания о спектакле и отмечает только его сценарную основу, декларируя право художника творить в меру отпущенного ему таланта. И конечно, скрытая в реплике Тригорина возможная отсылка к статье Тургенева об «Отцах и детях» не может не актуализировать отражённый в «Чайке» конфликт поколений, не только родственных, но и связанных с искусством.

Костя по-своему пытается приблизиться к «простоте на сцене», воплощённой Дузе, отказываясь от рисованных декораций, от дорогих костюмов, но та высшая простота, которая является результатом большого труда и проявлением таланта всех участников эстетического события спектакля, всё-таки не даётся ни начинающему драматургу, ни молодой актрисе.

Возвратимся к оценке Костей матери, где утверждается, что для неё приемлем только один вариант реакции на сцени-

³⁷⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1983. С. 92.

ческое поведение: нужно «восторгаться её необыкновенною игрой в “La dame aux camélias” или в “Чад жизни”». Пяти-актная драма А. Дюма-сына шла на русской сцене в переводе как «Дама с камелиями». Был у пьесы и другой вариант заглавия — «Как поживёшь, так и прослывёшь», данный ей переводчиком В. И. Родиславским³⁸⁰. В «Чайке» Чехов недаром употребил название пьесы во французской огласовке, отсылая тем самым к её исполнению не только на русском языке, но и на языке оригинала. Современники Чехова помнили, что роль Маргариты Готье была одной самых ярких и запоминающихся в репертуаре Дузе. В комедии нет прямого указания на то, что Ирина Николаевна в действительности видела игру итальянской актрисы. Отметим, что гастролы Дузе в 1891 году были достаточно длительными. После успеха в Петербурге она выступала со 2 по 22 мая в театре Корша в Москве, открывая и закрывая гастролы «Дамой с камелиями». С 26 мая по 2 июня Дузе играла в Харькове, студенты которого Аркадиной «овацию устроили» (XIII, 53). После Харькова выступления Дузе были в Киеве и в Одессе³⁸¹. Русская актриса М. А. Крестовская, видевшая игру гениальной итальянки, оставила важное замечание о различии восприятия театра обычным зрителем и актёром. Она пишет: «Не надо забывать, что я была актрисой, ведь мы, актёры, иначе смотрим на спектакль и иначе чувствуем актёра и его исполнение, чем публика вообще»³⁸². Аркадина ощущает себя соперницей Дузе не только потому, что играет ту же роль Маргариты Готье. Допустимо предположение, что она видела гастролёршу на сцене и не приняла её трактовку образа. Неприятие предполагает проекцию чужого исполнения роли на свою манеру игры и последующего их сравнения. Будучи умной женщиной, Аркадина не могла не заметить превосходства Дузе.

Приведём свидетельство другой актрисы. В. А. Мичурина-Самойлова, видевшая Дузе на гастролях и лично знавшая её, писала: «Вообще Дузе не боялась больших пауз и даже любила их. И ни у кого и никогда они не были так насыщены, как у неё, — в паузах Дузе иногда говорила больше, чем словами»³⁸³. В отли-

³⁸⁰ См.: *Захарьин И. Н.* Встречи и воспоминания. Из литературного и военного мира. СПб., 1903. С. 155.

³⁸¹ *Синьорелли Ольга.* Элеонора Дузе. С. 52.

³⁸² Там же. С. 59.

³⁸³ *Мичурина-Самойлова В. А.* Шестьдесят лет в искусстве. Л.-М., 1946. С. 90. А. В. Амфитеатров в мемуарах пишет примерно о том же. Дузе, по его мнению,

чие от Дузе, в речи Аркадиной практически нет пауз, она их не любит: они не эффектны, потому что переносят акцент с внешнего на внутреннее. В паузы нужно вкладывать душу, что более затратно для актёра, чем умелая работа с помощью наработанных приёмов и штампов.

Если опираться на «текст Дузе», то можно утверждать, что Аркадина как актриса являет собой её антипод. В этом отношении она соотносится с Лидией Борисовной Яворской, которая признаётся одним из прототипов чеховской героини³⁸⁴.

Прослужив год в театре Корша, Яворская попросила у антрепренёра бенефис, для которого выбрала «Даму с камелиями». Спектакль состоялся в конце 1893 года, о чём сообщалось в журнале «Артист»: «27 декабря поставлена была драма “Как поживёшь, так и прослывёшь” с г-жой Яворской в роли Маргариты Готье. Артистка имела в этой ответственной роли большой и заслуженный успех, *выказав новые стороны своего дарования*. Подробный разбор откладываем до следующей книжки нашего журнала»³⁸⁵. Отметим чуткость Чехова к шаблонам театральных критиков: за два года до журнального отзыва похожий оборот он использовал в пародийной рецензии на спектакль в Богимове. Про «Киселёву-2» было сказано, что та «*выказала оригинальность своего дарования*, какой могла бы позавидовать даже М. Н. Ермолова». Очевидно, игра Яворской была далека от эталона, в роли которого выступала Дузе. Имя итальянской актрисы не случайно появится в следующем номере журнала «Артист», где будет дан подробный анализ игры Яворской.

Рецензент, скрывший себя за инициалом «К.», писал: «Мы не думаем сравнивать исполнение молодой артистки с тем, которое вы видели при гастролях гениальной Дузе и знаменитой Сары Бернар. Ещё более мы далеки от упрёка г-же Яворской за её появление в роли, в которой на этих же подмостках

«уяснила тайну психологической паузы, расширила границы “немой игры”, свободу интимного житейского <...> жеста, недостатком в котором до неё страдали даже искуснейшие русские актрисы». См.: *Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. Т. 1. М., 2004. С. 412.

³⁸⁴ *Альтишуллер А. Я.* «Тип во всяком случае любопытный» (А. П. Чехов и Л. Б. Яворская) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 140–158. *Литаврина М. Г.* Яворская, незаконная комета. М., 2008. 400 с. *Скибина О. М.* Творчество Чехова: поэтика и прототипы (Лидия Яворская и А. П. Чехов) // Вестник Волжского ун-та им. В. Н. Татищева. 2018. № 2. Т. 2. С. 129–140.

³⁸⁵ Р. С. Т. Театр г. Корша // Артист. 1894 № 33 (январь). С. 162.

выступала Дузе. Мы посмотрим, как г-жа Яворская справилась со своею задачей, только в пределах требований, хотя и строгих, которые мы вправе предъявить к молодой, но талантливой артистке»³⁸⁶. В рецензии Яворская дважды названа «молодой артисткой», в 1893 году ей 22 года, она была младше Дузе на 13 лет, Аркадиной «сорок три» года (XIII, 8)³⁸⁷. В романной версии Маргарите Готье в начале событий «двадцать лет»³⁸⁸, смерть её от чахотки случится примерно через пять лет. Рецензент отмечает отличную фигуру Яворской и одновременно «сценические недочёты», к числу которых относит невербальные компоненты создаваемого ею образа, то есть как раз то, в чём сильна была Дузе. У Яворской критиком была замечена «некоторая резкость и однообразие движений рук, излишнее количество жестов». Достоинством её игры признается «искренность и теплота тона, с которыми она ведёт свои сцены с Арманом; а особенно те нотки глубокого религиозного чувства, которые так характеризуют Маргариту»³⁸⁹.

Актёрам в повседневной жизни бывает трудно избавиться от сыгранных ролей, шлейф образа героя ещё долго тянется за ними, переходя в бытовые формы. Дузе недаром писала, что после спектаклей у неё «в душе ещё долго жила чужая воля, от которой <...> не удавалось избавиться»³⁹⁰. «Сцены с Арманом», которые у Яворской отличала «искренность и теплота тона», видимо, довлеют и сознанию Аркадиной. Характер её актёрского дарования раскрывается на протяжении всей комедии, но особенно ярко в сцене с Тригориным в третьем действии. Чтобы удержать любовника возле себя, Ирина Николаевна прибегает к помощи всего арсенала своих театральных приёмов и средств.

Отметим ремарки, которые определяют её речь в этом эпизоде. Они связаны с передачей интонаций мелодраматической героини: (*в сильном волнении*), (*дрожа*), (*с гневом*) (XIII, 41). Нарастая, интонация достигает кульминации, когда Аркадина прибегает к последнему, самому сильному средству — (*Плачет*)

³⁸⁶ К. Театр г. Корша // Артист. 1894. № 34 (февраль). С. 245.

³⁸⁷ Век спустя расхождение между возрастом актёра и его персонажа будет принимать порой гротескные формы, что и отразила литература. В «Квартире Коломбины» на реплику Пьеро, выражающего желание сыграть Гамлета, следует ответ Коломбины Ивановны: «Гамлет — это возрастная роль. От пятидесяти» См.: *Петрушевская Л. С.* Собр. соч. в 5 т. Т. 3. Харьков, М., 1996. С. 264.

³⁸⁸ *Дюма А.* Дама с камелиями. Тбилиси, 1959. С. 28.

³⁸⁹ К. Театр г. Корша. С. 245.

³⁹⁰ *Синьорелли Ольга.* Элеонора Дузе. С. 10.

(XIII, 41). Расчёт оказался верным, и Тригорин, при всей своей бытовой актёрской неловкости, всё-таки оказался вовлечён в «жизнь как театр» и невольно подыгрывает Аркадиной, следуя навязанному жанру мелодрамы:

Тригорин (*берет себя за голову*). Не понимает! Не хочет понять! (XIII, 41).

В качестве смысловой параллели приведем ремарку из «Чада жизни», где Ашанин в критический момент разговора с Ольгой Ранцевой «*ухватывается за голову и убегает*»³⁹¹. Тригорин и Ашанин оказываются невольно вовлеченными в импровизированный житейский спектакль, который устраивают им женщины. Ирине Николаевне нужно, однако, не бегство «ухватившегося за голову» Тригорина, а противоположный результат. Тогда, исчерпав интонационные ресурсы мелодрамы, она подключает к ним более действенные невербальные средства: (*Обнимает его и целует*); (*Становится на колени*); (*Обнимает его колени*); (*Целует ему руки*). Вторая кульминация отмечена ремаркой, антитетичной первой. На смену театральному плачу приходит столь же театральный смех: «Сокровище моё, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать, но я не хочу, не пушу... (*Смеётся*).» (XIII, 42). Не дожидаясь реакции Тригорина, Аркадина сама формулирует нужный ей итог: «Ты мой... ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... Ты весь мой» (XIII, 42). Актриса в течение нескольких минут разыгрывает мелодраму, но со счастливым исходом, который позже будет опровергнут жизнью за сценой, где произойдет подлинно драматическая история сближения Тригорина с Ниной, закончившаяся смертью их ребёнка, а также выстрелом Кости.

Театрализованное поведение Аркадиной проявляется и в других эпизодах с нею.

«Дама с камелиями» позволяет сравнить четыре личности: Дузе, Бернар, Яворскую и Аркадину, чей образ отчасти создан на основе сравнения реальных актрис. Иные смысловые оттенки вносит в «Чайку» драма Болеслава Маркевича «Чад жизни», в которой успешно играли Аркадина и Яворская, и которой, конечно, не было в репертуаре зарубежных актрис. Важную роль

³⁹¹ Маркевич Б. М. Чад жизни. Драма в 5 действиях. (Займствована из романа «Перелом»). СПб., 1884. С. 112.

здесь будет играть именно «текст Дузе», отражающий эталон актёрской игры.

Пятиактная драма Маркевича была поставлена в конце 1884 года в Москве. Чехов писал Н. А. Лейкину: «Сегодня в театре Лентовского идёт пресловутый “Чад жизни” Б. Маркевича. Если достану билет, то сегодня буду в театре, а завтра (во вторник) утром накатаю пародию или что-нибудь подходящее и пришлю Вам с завтрашним почтовым поездом — имейте это в виду и оставьте на всякий случай местечко» (П. I, 100). Пародия была написана, но не опубликована. В данном случае важен сам критический взгляд Чехова на пьесу и спектакль по ней. Вряд ли он изменился по прошествии десяти лет, когда «Чад жизни» был поставлен в театре Корша с Яворской в главной роли Ольги Ранцевой.

В «Чаде жизни» Ольга Ельпидифоровна Ранцева, не будучи актрисой по роду деятельности, является, однако, «актрисой по натуре» и легко играет разными настроениями. В сцене с мужем, предлагающим ей развод, актриса должна передать целую гамму чувств: (*с насильственной веселостью*); (*молящим голосом*); (*пылко*); (*ласкательно*); (*плача*); (*рыдая*)³⁹². Однако всё это является лишь наигрышем, героиню разоблачает внезапная смена интонации, когда в комнату без приглашения входит горничная, и Ранцева обращается к ней (*досадливо*).

О спектаклях давно минувших лет возможно судить только по сохранившимся отзывам. Они ценны тем, что отражают вкусы и оценки современников. Приведём комплиментарный отзыв о Яворской в роли Ольги Ранцевой: «Г-жа Яворская успела сделаться истинным центром коршевской труппы и даже отчасти определила самое направление репертуара. Для неё ставятся пьесы, на ней сосредоточивается весь интерес спектакля. И “Чад жизни” покойного Маркевича возобновлён, очевидно, исключительно для г-жи Яворской, чтобы дать ей возможность сыграть эффектную, полную блеска роль Ольги Ельпидифоровны Ранцевой. С ролью Ранцевой, — этой *grande coquette* высшего разбора, крепко цепляющейся за “свет”, чтобы не упасть до “полусвета”, г-жа Яворская справилась отлично»³⁹³.

Гораздо более резкий отзыв принадлежит П. П. Гнедичу, оставленный им в мемуарах: «У Яворской был скрипучий и хрип-

³⁹² Маркевич Б. Чад жизни. С. 56–57.

³⁹³ — ф — (Эфрос Н. Е.) Театр Корша: «Чад жизни» Б. М. Маркевича // Новости дня. № 3691. 26 сентября 1893. С. 2.

лый голос³⁹⁴. Переходов никаких она дать не могла, талант у ней был не из крупных, но она умела завладевать вниманием публики. Пять лет мне довелось служить с ней — и не было ни одной роли, которой бы она меня захватила. На самостоятельное творчество она была совершенно неспособна. Когда я ставил “Сирано” и “Памелу” Сарду, — она не видала оригиналов, — и потому от роли у неё ничего не осталось. В “Sans-Gêne” она копировала Режан, в “Маргарите Готье” — Бернар; — этими двумя ролями она составила себе репутацию в театре Корша³⁹⁵. Гнедичу вторит другой мемуарист: «Она прекрасно знала иностранные языки, ездила в Париж, имитировала и обкрадывала Сару Бернар, Режан, Бартэ и вместе с туалетами привозила сценические “артикле де Пари” в Петербург»³⁹⁶. Главное, что уловил острый взгляд двух опытных театральных деятелей, — вторичность игры Яворской. Причём ей был ближе стиль игры Сары Бернар, чем манера Дузе, недаром Яворскую именовали «русской Бернар».

Чехов видел спектакли с «почтенной дивой» (XVI, 12) в Москве десятью годами раньше, чем с Дузе, и оставил отзывы о них в художественной и в публицистической форме. Приведём первый вариант, реализованный в юмористической миниатюре: «Целую неделю пью за здоровье Сары. Восхитительно! Стоя умирует³⁹⁷. Далеко нашим до парижан. В кресле сидишь, как в раю. Маньке поклон. Петров». (I, 106). «Доктор медицины Клопзон» отмечает физиологическую подоплёку игры Бернар: «Слёзные железы у неё отвечают на волевые стимулы» (I, 106). Аркадина в сцене с Тригориным демонстрирует актёрский профессионализм, заставив в нужный момент заработать свои «слёзные железы» в ответ на волевые стимулы. С помощью публицистического дискурса Чехов прямо выражает свое мнение о фран-

³⁹⁴ Актриса умерла от рака горла, симптомы его, не осознавая того, отразил мемуарист. Эту же особенность голоса Яворской, тоже не догадываясь об истинной причине, иронически передавал Чехов: «...она просто отсыревший фাগот с засорёнными клапанами». См.: *Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. М., 2004. С. 458.

³⁹⁵ *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. М., 2000. С. 207.

³⁹⁶ *Кугель А. Р.* (Номо новус). Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926. С. 50.

³⁹⁷ Повторим приведённую ранее фразу из статьи Суворина, которая была написана через десять лет после Чехова: «Г-жа Дузе не выдумывает никакого эффекта, не заставляет кричать репортёров о фокусе смерти, который она придумала и который так же бездушен, как бездушна вся игра Сары Бернар в этой роли».

цузской актрисе: «Любит она больше всего на свете... рекламу. Реклама — её страсть» (XVI, 9). Напомним: через десять лет после этой заметки Суворин будет писать, что Дузе не обладала «возможностью рекламы Сары Бернар». Самореклама была слабостью и Яворской, в этом отношении тоже сходной с Бернар.

Молодой Чехов, ещё до знакомства с Сувориным, писал о Бернар, передавая впечатления массового зрителя: «...смотрим, слушаем, слушаем и никак не дослушаемся и не досмотримся до чего-нибудь особенного. Всё как-то сверх ожидания обыкновенно, и обыкновенно до безобразия» (XVI, 12). «Мы далеки от поклонения Саре Бернар как таланту. В ней нет того, за что наша почтеннейшая публика любит Федотову: в ней нет огонька, который один в состоянии трогать нас до горячих слез, до обморока. Каждый вздох Сары Бернар, её слёзы, её предсмертные конвульсии, вся её игра — есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. <...> Каждый шаг её — глубоко обдуманый, сто раз подчеркнутый фокус... Из своих героинь она делает таких же необыкновенных женщин, как и она сама... *Играя, она гонится не за естественностью, а за необыкновенностью. Цель её — поразить, удивить, ослепить...*» (XVI, 15, 17). Выделенные курсивом части из отзыва Чехова можно приложить и к характеристике Аркадиной. Тогда ещё яснее становится смысл неприятия ею игры Дузе, которую отличала «простота на сцене».

Таким образом, образ Аркадиной в целом построен Чеховым с ориентацией на трех реальных актрис: Дузе и Бернар, с одной стороны, и Яворскую — с другой. С точки зрения автора, Дузе — недостижимый эталон для бывшей примы театра Корша, тогда как Сара Бернар — гораздо более понятный и близкий ориентир для подражания. Дузе «вырабатывала свой собственный вполне определённый стиль, осуществляя настоящую саморежиссуру, сознательно борясь против традиционной риторичности во имя внутренней правды»³⁹⁸. Аркадина в повседневной жизни тоже «сам себе режиссёр», но не во имя «внутренней правды», а во имя самоутверждения и победы «дурмана» театра, о котором говорит её сын, над реальной действительностью. Слабость Аркадиной в том, что она не способна, как Дузе, пойти наперекор зрительским ожиданиям, отказаться от устоявшихся театральных приёмов и канонов, обеспечивающих ей успех у публики.

³⁹⁸ Синьорелли Ольга. Элеонора Дузе. С. 27.

Чаще всего эпизоды с Аркадиной заканчиваются коммуникативной неудачей из-за того, что участники диалога не распознают источника поведения и речи актрисы, находятся вне зоны влияния театрального или литературного контекста, довлеющего её сознанию. Поэтому реакция собеседников Ирины Николаевны отражает обычно поверхностный смысл ситуации, не затрагивая её глубинной сути³⁹⁹. Да и сама актриса не всегда различает, где она органична, а где бессознательно воспроизводит какие-то фрагменты из своих театральных ролей, приспособленных к реальной жизненной ситуации. Граница между действительностью и сценой для Аркадиной диффузна, размыта, она с лёгкостью пересекает её в обоих направлениях. Лишь вненаходимому автору, сознательно употребляющему ту или иную аллюзию, ведомы литературно-театральные истоки реплик и действий героини. Почти полное отсутствие незаёмной «личностной территории» у Аркадиной, постоянное ролевое поведение, приводит к тому, что в её присутствии вся окружающая жизнь неизбежно театрализуется, превращаясь в некое подобие представления. С помощью образа актрисы метатеатральность выходит за рамки спектакля о Мировой душе и приобретает почти тотальный характер для пьесы Чехова. Гибель единственного сына Аркадиной за сценой становится фактически авторским приговором основам её аксиологии и доказательством того, что реальная жизнь отнюдь не театр.

Возвратимся к определению места и значимости образа Аркадиной среди всех персонажей комедии. Именно она, вопреки названию, является главным действующим лицом «Чайки», а не Заречная⁴⁰⁰ и не находящийся за сценой в момент завершения пьесы Костя Треплев. Первенство Аркадиной обусловлено не только её положением примы, но и множественностью социально-ролевых статусов, каждый из которых добавляет новый смысл в представление о ней как о человеке и об актрисе. Углубляет и расширяет образ Аркадиной разветвлённый литературный, театральный и газетно-журнальный контекст,

³⁹⁹ В этом отношении Аркадина тоже не совпадает с Дузе: «Театр Дузе — это область предельно насыщенной эмоциональной коммуникации, которую великая актриса устанавливала со своим зрителем». См.: *Скино М.* Элеонора Дузе. История и иллюстрации одной театральной революции. М., 2025. С. 9.

⁴⁰⁰ Ср. с мнением А. Н. Плещеева о другой чеховской пьесе: «Леший — не есть вовсе центральное лицо, и неизвестно почему комедия названа его именем» (XII, 387). В «Чайке» будет повторён метонимический принцип озаглавливания пьесы.

который принимался во внимание Чеховым и который служил ему фундаментом в процессе создания этой по-своему цельной фигуры. Столь же большое значение для понимания героини играет биографический подтекст, связанный с событиями жизни писателя и окружавшими его женщинами.

М. М. Бахтин, со ссылкой на Аристотеля, заметил, что «актёрство — это стремление разбить себя на много самостоятельных ликов»⁴⁰¹, что вполне согласуется с сутью Аркадиной. Однако ведь и драматург во многом схож с актёром: он тоже в той или иной мере «разбивает» себя во всех персонажах своего произведения. Флоберу принадлежит парадоксальная фраза по поводу его романа: «Мадам Бовари — это я». С известным допущением нечто подобное мог бы сказать о себе и Чехов, подставив на место французской героини ту, что открывает перечень действующих лиц его «Чайки».

Традиции комедии Ж.-Б. Мольера

«Жорж Данден, или одуроченный муж» в творчестве Чехова

М. М. Бахтин писал о значимости диалога культур: «Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят ещё больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог* (в обоих случаях курсив цитируемого автора — А. К.), который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины»⁴⁰². Высказывание учёного о диалоге культур следует признать методологической основой для анализа генетических и типологических связей русской литературы с зарубежной, в частности французской.

В классицистической системе жанров комедия занимала важное, но всё же низовое положение. «Великим достижением Мольера стало то, что комедийный жанр во Франции поднялся до уровня трагедии»⁴⁰³. Выросла значимость комедии и в России.

⁴⁰¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 396.

⁴⁰² Там же. С. 354.

⁴⁰³ Хартнолл Ф. Краткая история театра М., 2021. С. 112.

Традиции Мольера в русской культуре достаточно давние и прочные. Постепенно в отечественной литературе выкристаллизовывались типы персонажей, которые стали играть роль, сходную с той, что была у французских героев.

П. П. Гнедич, по материнской линии дальний родственник А. С. Грибоедова, писал: «Семейное предание связывало “Горе от ума” с “Мизантропом” и особенно Чацкого с Альцестом, что явится понятным, если принять во внимание, что во дни юности А. С. участвовал в любительских спектаклях, где ставился “Мизантроп” и Альцеста он играл не без успеха»⁴⁰⁴. Другим русским аналогом Альцеста признаётся Жадов из «Доходного места» А. Н. Островского⁴⁰⁵. Гоголевского Плюшкина зачастую трактуют как русский вариант мольеровского Гарпагона. Связь с первообразом подчас прямо закреплялась в заглавии русского произведения, назовём в этой связи «Гарпагониану» Константина Вагинова.

Комедия «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668) не самое популярное произведение Мольера. Известность его во многом связана с тем, что одна из фраз комедии вошла в идиоматический фонд не только французского языка, но и русского — “Tu l’as voulu, George Dandin, Tu l’as voulu”, то есть «Ты сам этого хотел, Жорж Данден, ты сам этого хотел». Если коротко передать смысл крылатого выражения в проекции на комедию, то его можно изложить в одной фразе. Жорж Данден, богатый крестьянин, женившийся на аристократке Анжелике с целью обретения высокого социального статуса, оказался в итоге «одураченным мужем», причём по доброй воле.

Мольер не был первооткрывателем образа одураченного мужа, так как генезис его корнями уходит в глубину веков. Михаил Булгаков в «Жизни господина де Мольера» (1933) не без иронии описывает историю образа:

Сведущие люди очень интересовались вопросом о том, откуда Мольер взял материал для “Жоржа Дандена”. Одни говорили, что он взял его у Боккаччио, другие добавляли, что Боккаччио заимствовал тему из одного стихотворного рассказа XII века.

— Но автор этого сборника XII века заимствовал свой рассказ у индусов, взяв для этого произведение, написанное за сто лет до Рождества Христова, — так говорили третьи.

⁴⁰⁴ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М., 2000. С. 22.

⁴⁰⁵ Дунаева Е. О русском Мольере // Вопросы театра. 2018. № 3–4. С. 249.

Четвёртые, самые учёные, добавляли ко всему этому, что, написанное по-индийски первоначально, это произведение было переведено на персидский язык, с персидского на арабский, с арабского на древнееврейский, с древнееврейского на сирийский, с сирийского на греческий, а уже с греческого на латинский в XII веке.

Но если уж дело дошло до сирийского языка, скажем мы, будучи пятыми, — то вопрос о мольеровском плагиате, по-нашему, надлежит считать законченным. Следует полагать просто, что Мольер написал хорошую комедию «Жорж Данден»⁴⁰⁶.

Образ обманутого мужа издавна укоренён в мировой культуре и воплощается на подмостках актёром, выступающим обычно в амплу простака. Мольера следует признать одним из талантливых интерпретаторов этого архетипического образа.

Русификация образов-персонажей зарубежной литературы и мифологии издавна практиковалась отечественными авторами. В качестве одного из примеров, известных Чехову, назовём трагедию «Медея» (1884), написанную А. С. Сувориным в соавторстве с В. П. Бурениным. Если говорить о русификации образа Жоржа Дандена, то нельзя не вспомнить фрагмент из «Идиота» Ф. М. Достоевского. Повествователь, размышляя о литературных героях как концентрированном выражении типов личности, приходит к выводу о том, что «в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жорж-Дандены и Подколёсины существуют действительно, снуют и бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в разжиженном состоянии»⁴⁰⁷.

Итак, можно ожидать, что чеховские герои, могущие претендовать на литературное родство с героем французской комедии, во-первых, будут русифицированы, а во-вторых, предстанут перед читателем «как бы несколько в разжиженном состоянии».

Комедия Мольера «Жорж Данден» упомянута Чеховым в Записной книжке I. Деловая по характеру запись связана с перечнем книг, посланных в Таганрог (XVII, 53, 292). Крылатое выражение из комедии во французской огласовке было использовано писателем в черновом варианте «Острова Сахалин», однако в беловой автограф фраза не вошла (XIV–XV, 417). В письмах Чехова имя Мольера, по сравнению с другими зарубежными авторами, достаточно редко упоминается. Письмо Суворину

⁴⁰⁶ Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. М., 1990. С. 368–369.

⁴⁰⁷ Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 6. М., 1989. С. 461.

24 августа 1893 года содержит отзыв на роман Э. Золя «Доктор Паскаль» и заканчивается обращением к адресату с использованием выражения из комедии Мольера: «Одна несомненная беда — у Вас нервы подгуляли и одолела Вас психическая полуболезнь, которую семинаристы называют мерлехлюндией. Но tu l'as voulu, George Dandin» (П. V, 229). Других прямых отсылок к комедии «Жорж Данден, или Одураченный муж» у Чехова нет. Таким образом, можно утверждать, что пьеса французского автора не была в фаворитах у Чехова, хотя, конечно, была ему известна.

Тип одураченного мужа входит в произведения Чехова не только прямо из комедии Мольера, но и опосредованно, через водевиль, чрезвычайно популярный на русской сцене XIX века. Водевиль же, в свою очередь, вырос из комедии, в том числе и мольеровской. Генетическая связь водевиля, родившегося на французской сцене, с аналогичной продукцией отечественных авторов в полной мере осознавалась современниками Чехова. Так, А. Измайлов писал: «Водевиль по существу своему — типичное дитя Франции»⁴⁰⁸. Одураченный муж — один из распространённых героев как водевиля, так и комедии.

Другим жанром, для которого фигура одураченного мужа была органична, являлась пародия. В дочеховской литературе такого рода персонаж встречается, например, в пьесе Г. Н. Жулёва «Горькая судьбина кота, или Лёгкая бойня. *Взбаламученная опера в нескольких актах*» (1863). Это пародия на роман А. Ф. Писемского «Взбаламученное море» (1863). Некто Иона, выступающий в функции резонёра, объясняет одураченному мужу кухарки его положение:

И о н а (поёт)

Баллада; на голос «Близко города Славянска»

Близко Сухаревой башни
Англичанин некий жил
И с кухарками он шашни
Постоянно заводил.
И, прилипчив до кухарок,
Вроде банного листа,
Он поднёс одной в подарок
Ваську, серого кота.

⁴⁰⁸ Измайлов А. (Смоленский) Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони) // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 3. С. 16.

*Никита (одураченный муж — А. К.) подозрительно глядит на жену; та в страхе роняет на землю кота*⁴⁰⁹.

У Чехова одураченный муж — герой пародии «Кавардак в Риме» (1884), имеющей подзаголовок — «Комическая странность в 3-х действиях, 5-ти картинах, с прологом и двумя провалами» (III, 66). Произведение пародирует комическую оперу Иоганна Штрауса «Карнавал в Риме», поставленную в театре М. В. и А. В. Лентовских (III, 552). Обычно сценический рога-тый супруг, по законам комедийного жанра, какое-то время не догадывается, что его обманывают, хотя зрителю это ясно, так как он знает из происходящего то, что до поры неизвестно простаку мужу. Пародийность образа обманутого мужа из произведения Чехова проявляется в том, что тот не скрывает своего положения и даже козыряет им:

Фалькони (входит с графией). В первом действии не нужны ни я, ни моя супруга, но тем не менее волею автора позвольте представиться... *Моя супруга, изменщица.* Прошу любить и жаловать... Если не смешно, то извините.

Графиня (изменяет мужу). Беда быть женою ревнивого мужа! *(Изменяет мужу.)* <...>

Луна. Какая смертоносная скучища... Не затмиться ли мне? *(Начинается затмение луны.)* (III, 67).

Одураченный муж — парный образ. Он предполагает наличие супруги. Чеховым написаны два рассказа с похожими названиями: «Жена» (1892) и «Супруга» (1895). Заглавия кажутся синонимичными, но это не так. В художественной системе Чехова слова *жена* и *супруга* имеют существенные смысловые различия. Жена хранит верность своему мужу, а супруга — изменяет ему или готова изменить при благоприятной возможности.

Роли одураченного мужа и его «супруги-изменщицы» в «Кавардаке в Риме» поданы в открытой форме, в крупных пьесах они передаются чаще всего намёком, с помощью ассоциативного вызова нужного смысла⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ *Жулёв Г. Н.* Горькая судьбина кота, или Лёгкая бойня. Взбаламученная опера в нескольких актах // Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М., 1976. С. 184—185.

⁴¹⁰ Некоторые выражения у Чехова ассоциативно связаны с определенными ролевыми масками. Проявляется это не только в художественных произведениях, но и в переписке писателя. Так, в письме И. Л. Леонтьеву-Щеглову он замечает: «Вы величаете меня “неизменно коварным”. Можно подумать, что я фельдшер, а Вы — старая девица» (П. IV, 328).

Чехов не сразу пришёл к дифференциации *жены* и *супруги*. В «Безотцовщине» начинающий драматург употребляет оба слова, не всегда последовательно разделяя их семантику.

В афише Саша и Софья Егоровна обозначены одинаково — *жена* (XI, 6). В тексте о Саше говорят только как о жене, тогда как Софья Егоровна характеризуется с помощью обоих вариантов:

Платонов. Между прочим, Сергей Павлович... Я просил бы вас не *представлять меня вашей супруге*... Мне хотелось бы знать, узнает она меня или нет? Я когда-то был с ней знаком немножко и... (XI, 26).

В другом месте Платонов говорит, обращаясь тоже к Войничкому: «Смотрю и люблюсь на Вашу *супругу*... Чудо барыня!». В ответ на это «Войнищев смеётся» (XI, 51). Ранее Платонов называл Софью Егоровну женой (XI, 20).

Войнищев в течение пьесы говорит о Софье Егоровне как о *жене*, а в конце аттестует её так: «Это моя экс-жена...» (XI, 153). То есть *жена* на проверку оказалась *супругой*.

Сергей Павлович Войнищев из «Безотцовщины» являет собой первый в художественной практике Чехова вариант одураченного мужа, супруга которого готова изменить ему.

Заглавного героя «Дяди Вани», почти однофамильца Сергея Павловича, нельзя назвать одураченным мужем, просто потому что он не женат. Иван Петрович является лишь одураченным влюблённым, что проявляет сцена, когда он является с букетом роз для Елены Андреевны и застаёт её в объятиях друга:

Елена Андреевна (не видя Войничкого). Пощадите... оставьте меня... (*Кладёт Астрову голову на грудь.*) Нет! (*Хочет уйти.*)

Астров (*удерживая её за талию*). Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Елена Андреевна (*увидев Войничкого*). Пустите! (*В сильном смущении отходит к окну.*) Это ужасно.

Войничкий (*кладёт букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником*). Ничего... Да... Ничего... (XIII, 97).

Елена Андреевна занимает пограничное положение между *женой* и *супругой*. Если же вспомнить об оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864), с которой подтекстно связан образ чеховской героини, то её роль потенциальной супруги окажется более проявленной. По мнению Л. Сенелика, «характер Елены Андреевны <...> модернизация и даже нечто вроде

пародии на прекрасную Елену»⁴¹¹. Три Елены, своеобразные «три грации», — мифологическая, опереточная и из пьесы Чехова — перекликаются одна с другой и придают в итоге проблеме греха и добродетели релятивный характер. Формулирует это дядя Ваня: «*Изменить старому мужу* (что и положено делать супруге — А. К.), которого терпеть не можешь, — это безнравственно, стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство — это не безнравственно» (XIII, 68). Релятивность понимания греха связана с важнейшей ценностью чеховской аксиологии — внутренней свободой. Филиппика дяди Вани, обращённая к Елене Андреевне, эквивалентна утверждению её несвободы. Парадокс заключается в том, что и сам Иван Петрович не свободен. Но свою несвободу труднее осознать и признать, чем чужую.

Сцена с розами, помимо прочего, даёт возможность понять различие авторской позиции и героя. Для влюблённого дяди Вани увиденное им — драма, боль и унижение. Для автора эта же сцена сохраняет комическую смеховую подкладку, генетически связанную с архетипом простака, постоянно попадающего в неловкие ситуации. Пародийным двойником Войницкого в этом отношении является Вафля — образцовый простак и одуроченный муж, который недаром адресуется не кому-то другому, а именно Ивану Петровичу:

Телегин. Позволь, Ваня. *Жена моя* бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. *После того я своего долга не нарушал*. Я до сих пор её люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал своё имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком (XIII, 68).

Свою «супругу-изменщицу» Вафля продолжает считать женой и хранить ей верность. Личность Войницкого, конечно, намного сложнее типа обманутого влюблённого, тогда как второстепенный герой почти целиком укладывается в рамки амплуа простака.

Отдельного разговора заслуживает «Иванов», первая пьеса, принёсшая успех Чехову. Возникает вопрос, есть ли в ней претендент на роль одуроченного мужа? Нам кажется, что им является «Николай Алексеевич Иванов, непременный член по крестьянским делам присутствия» (XII, 6). Тип одуроченного мужа

⁴¹¹ Сенелик Л. Оффенбах и Чехов, или La belle Елена // Театр. 1991. № 1. С. 96.

здесь существенно видоизменён. Слово *муж* в этом случае надо понимать, прежде всего, не в смысле семейного положения, а в значении *возмужалый, зрелый* (ср.: *государственные мужи*). Сарра Иванову не изменяет, он сам готов изменить ей с Сашей Лебедевой. И всё-таки Иванов чувствует себя обманутым мужем, но не женщиной, а самой жизнью. В «Иванове» проявляется уже не межличностный конфликт, столь характерный для классицизма в целом и для Мольера в частности, а экзистенциальный, не разрешимый привычными средствами. Если невозможно изменить сложившуюся жизнь, то остаётся или смириться с ней, как дяде Ване, или добровольно уйти из неё. Иванов выбирает второй вариант:

Иванов. Оставьте меня! (*Отбегает в сторону и застреливается.*)
(XII, 76).

Возможность представить одуроченного мужа в драматических тонах потенциально заложена в комедии Мольера. Театральные постановки её, в зависимости от концепции заглавной роли и спектакля в целом, интерпретируют тип обманутого мужа в достаточно широком интонационно-смысловом диапазоне. Анализируя спектакль, поставленный в 1963 году в Театре де ла Сите, Г. Н. Бояджиев пишет об исполнителе роли Жоржа Дандена: «Рассказ об этой превосходной работе потребовал бы специального психологического разбора, так по — балзаковски ёмок внутренний мир “обманутого мужа”. Собственно, эта комическая сторона судьбы Дандена не кажется актёру столь уж смешной. Для него важнее два других аспекта роли — лирический и социальный. И поэтому Данден-Дебари (фамилия актёра — А. К.) почти трагически переживает расставание со своей любовной мечтой»⁴¹². Драматическое расставание с мечтой, и не только любовной, но вообще с мечтой о должной жизни, испытывают герои крупных пьес Чехова. Этим обусловлена неоднозначная серьёзно-смеховая интонация этих произведений.

Как и тип обманутого мужа, парный с ним образ «супруги-изменщицы» тоже может тяготеть не к комическому, а лирико-драматическому характеру изображения. Наиболее очевидный пример в прозе Чехова — образ Анны Сергеевны из «Дамы с собачкой». Отметим, что иронические обертоны, дополняющие серьёзную тональность, есть и в этом произведении. Тут же

⁴¹² Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969. С. 164.

упомянем рассказ «Несчастье», в котором показан процесс внутренней борьбы женщины, переступающей невидимую черту между женой и супругой⁴¹³.

В одноактной пьесе «На большой дороге», переделанной Чеховым из рассказа «Осенью» и впервые опубликованной через десять лет после смерти писателя в сборнике «Слово» (XI, 383, 402), представлена простонародная оценка «супруги-изменщицы» и обманутого мужа. Выражает её Кузьма, который говорит о разорившемся помещике Семёне Сергеевиче Борцове:

Кузьма. Словно как будто ум и при нём... Из малодушества всё вышло! С жиру! Первое дело, ребята, из-за бабы... Полюбил он, сердешный, одну городскую, и представилось ему, что краше её на всём свете нет... Полюбила ворона пуще ясна сокола. Из благородных девушка... Не то чтобы какая беспутная или что, а так... вертуха... Хвостом — верть! верть! Глазами — шурь! шурь! И всё смеется, и всё смеется! Никакого ума... Барам это ндравится, по-ихнему умная, а по-нашему, по-мужицкому — взял бы да со двора прогнал... Ну... полюбила и — пропадай ты, доля барская! Стал с ней хороводиться, то да сё, чай да сахар, прочее... на лодках всю ночь ездют, на фортепьянах... (XI, 196).

Итог увлечения Борцова «вертухой» оказался драматичен:

«Жена с аблакатом детей прижила, а зять около Полтавы имение купил, наш же, как дурак, по кабакам ходит да нашему брату мужику жалится...» (XI, 198).

В словаре простолюдина нет слова *супруга*, оно чужое для его речевой практики. Тем не менее, Борцов, конечно, одураченный муж в его драматическом изводе. Герой реализует ту судьбу, которая потенциально могла бы сложиться у Платонова или Иванова.

Другая содержательная картина складывается в водевилях Чехова, где тип одураченного мужа предстаёт в комедийных тонах, изначально соприродных этому образу. В «Медведе» заглавный герой, видимо, признаёт себя убеждённым холостяком. Героиня же прямо говорит о себе как о безутешной вдове. Интригу комедии можно охарактеризовать как утрату Смирновым и Поповой своей самоидентификации, оказавшейся мнимой. В рассказе «Самообольщение» «всеми уважаемый

⁴¹³ См.: Кубасов А. В. Рассказ «Несчастье» как литературный пролог к «Попрыгунье» и «Дому с мезонином» // Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту. С. 194–216.

участковый пристав» не может пересилить свою «природу», пытаюсь доказать, что не возьмёт из шкатулки в мелочной лавке десятирублёвку: «Гордец скрестил на груди руки и при общем внимании стал себя пересиливать. Долго он боролся и страдал. Полчаса пучил он глаза, багровел и сжимал кулаки, но под конец не вынес, машинально протянул к шкатулке руку, вытащил десятирублёвку и судорожно сунул её к себе в карман» (III, 10). Герои «Медведя», как и участковый пристав, тоже страдают самообольщением, однако и им не удаётся пересилить свою натуру:

Попова (*глядя на фотографию*). Ты увидишь, Nicolas, как я умею любить и прощать... Любовь моя угаснет вместе со мною, когда перестанет биться моё бедное сердце. (*Смеётся, сквозь слёзы.*) И тебе не совестно? Я паинька, верная жёнка, заперла себя на замо́к⁴¹⁴ и буду верна тебе до могилы, а ты... и тебе не совестно, бутуз? Изменял мне, делал сцены, по целым неделям оставлял меня одну... (XI, 296).

Признание Поповой себя *паинькой* и *верной жёнкой* ещё могло быть актуально, когда был жив Nicolas. После его смерти эти статусы потеряли смысл, особенно если принять во внимание легкомысленное поведение мужа, о котором говорит вдова. Попову можно признать женским вариантом Телегина из «Дяди Вани»: оба хранят верность беспутным супругам даже тогда, когда этого от них не требуется.

Другой герой водевиля — «отставной поручик артиллерии, землевладелец Григорий Степанович Смирнов» (XI, 298). Обращаясь к безутешной вдове, он говорит: «Ваш покойный *супруг*, с которым я имел честь быть знаком, остался мне должен по двум векселям тысячу двести рублей» (XI, 298). И ещё: «Я не имею удовольствия быть *ни вашим супругом*, ни женихом, а потому, пожалуйста, не делайте мне сцен. (*Садится.*) Я этого не люблю» (XI, 305). Конечно, Смирнов не вкладывает в слово *супруг* добавочного смысла, который отражает авторский кругозор, но всё-таки двусмысленность его словоупотребления очевидна. Из реплик Смирнова по принципу ассоциативного вызова рождается намёк на то, что Попова только играет роль «верной жёнки». И то, с какой лёгкостью она уже вскоре

⁴¹⁴ Отметим неоднозначность выражения *заперла себя на замо́к*. *Замо́к* можно понимать как в значении метафорическом (в данном случае первичном), так и в прямом (вторичном). Во втором случае возникает аллюзия не только на домашний замо́к, но и на женские пояса верности, которые практиковались в Европе в далёком прошлом.

отказывается от неё, свидетельствует о том, что и при жизни Nicolas'a она была, скорее всего, не женой, а супругой.

Неверность женщин для Смирнова является чем-то аксиоматичным, заложенным самой природой: «Скажите же мне по совести: видели ли вы на своем веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна? Не видели! Верны и постоянны одни только старухи да уроды! Скорее вы встретите рогатую кошку или белого вальдшнепа, чем постоянную женщину!» (XI, 304). Из сказанного героем можно сделать вывод, что «рогатая кошка» для него такая же утопия, как «нерогатый супруг».

Ещё одним экзотическим животным, упоминаемым Смирновым, является крокодил. Говоря о расхождении у женщин внешнего начала с внутренним, он гневно изрекает:

«Посмотришь на иное поэтическое создание: кисея, эфир, полубогиня, миллион восторгов, а заглянешь в душу — обыкновеннейший крокодил! *(Хватается за спинку стула, стул трещит и ломается.)* Но возмутитель её всего, что этот крокодил почему-то воображает, что его шедевр, его привилегия и монополия — нежное чувство!» (XI, 303–304).

Отметим переключку данного фрагмента с комедией Мольера, где Жорж Данден, споря со своей супругой, произносит нечто сходное: «У, крокодил! Подлизывается, а потом проглотит!»⁴¹⁵. Проекция на героев водевиля возникает в письме Чехова Лике Мизиновой: «В Вас, Лика, сидит большой крокодил, и в сущности я хорошо делаю, что слушаюсь здравого смысла, а не сердца, которое Вы укусили» (П. V, 87).

Ангелику, «супругу-изменщицу» Жоржа Дандена, подкупает способность её соблазнителя Клитандра излагать в письмах к ней те самые «нежные чувства», которые так возмущают «медведя» Смирнова:

А н ж е л и к а. Ах, Клодина! В каких изысканных выражениях изъясняет он свои чувства! Эти придворные умеют быть очаровательными в каждом своём слове, в каждом поступке! Что такое рядом с ними наши провинциалы?»⁴¹⁶.

Повторим характеристику чеховских водевилей, данную Вл. И. Немировичем-Данченко: «Прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были

⁴¹⁵ Мольер Ж.-Б. Жорж Данден, или Одураченный муж // Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М., 1966. С. 136.

⁴¹⁶ Мольер Ж.-Б. Жорж Данден, или Одураченный муж. С. 118.

живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей»⁴¹⁷. Смирнов вполне отвечает этой характеристике. Как и все «живые люди», он не хотел бы оказаться одураченным мужем, поэтому в финале предлагает вдове: «Хотите быть моею *женой*?» (XI, 310).

Оставим в стороне водевиль «Предложение» (1888), так как трудно определённо сказать о Наталье Степановне как о супруге-изменщице, а о Ломове как об очередном одураченном муже. Водевиль можно истолковать как пролог к этим гипотетическим будущим ролям героев, когда в полной мере развернётся их «семейное счастье», о котором в финале говорит Чубуков.

«Трагик поневоле» создавался Чеховым как литературный отклик на пьесу Ивана Щеглова «Дачный муж». Пьеса коллеги Чехова родилась из переделки им серии рассказов. Обратим внимание на эпиграф, который Щеглов предпослал своему произведению. В его роли выступает фраза-идиома из комедии Мольера — «*Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu*»⁴¹⁸. Автор «Дачного мужа» прямо возводит литературную генеалогию своего заглавного героя к персонажу Мольера. Между ними устанавливаются отношения смысловой синонимии. Дачный муж оказывается русским аналогом Жоржа Дандена. Эту связь героев Чехов использует в «Трагике поневоле» как готовый содержательный комплекс, закреплённый современной ему литературной традицией. На этом базируется чеховская стратегия текстовой компрессии. Тема-рематические отношения действенны в произведениях Чехова не только на уровне отдельных высказываний, они характеризуют и его художественную систему в целом. Писатель сосредоточен преимущественно на надстройке над «темой», уже известной по чужим произведениям, своего нового, «ремы». Без определения имплицитно заданного «известного» трудно понять «новое». Поэтому интертекст является одной из основополагающих особенностей художественной практики Чехова-драматурга.

Чеховский «Трагик поневоле» построен в форме диалога Ивана Ивановича Толкачёва и Алексея Алексеевича Мурашкина. Иван Иванович пришёл к другу пожаловаться на невыносимые

⁴¹⁷ Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 282.

⁴¹⁸ Щеглов И. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб., 1896. С. 3.

условия своей жизни, так как он оказался в положении «дачного мужа». В водевиле нет этого выражения (оно относится к сфере темы, «данного»), однако есть другое — «дачный язык». Толкачев говорит о себе: «Ты — муж, а слово “муж” в переводе на дачный язык значит бессловесное животное, на котором можно ездить и возить клади сколько угодно, не боясь вмешательства общества покровительства животных» (ХП, 103). «Дачный язык», о котором говорит герой, распространяется за пределы слова муж. С помощью этого языка над общепринятым узуальным смыслом водевиля как бы надстраивается дополнительное семантическое поле, в котором основной тон и обертон меняются местами. Заглавие одноактной шутки Чехова опосредованно, через пьесу Щеглова, обращено к комедии Мольера. И Жорж Данден, и чеховский дачный муж Толкачёв, и аналогичный герой пьесы Щеглова сближаются по своей роли: все трое являются «трагиками поневоле», помещёнными авторами в пространство комедийного жанра. Все они по доброй воле оказались в положении одураченных мужей — “Tu l’as voulu, George Dandin, Tu l’as voulu”.

Описывая дачные зловключения, Толкачёв, русифицированный «разжиженный» вариант Жоржа Дандена, семикратно называет свою дражайшую половину *супругой*, один раз *супружницей* и ни разу *женой*. Если Щеглов в «Дачном муже» открыто показывает своего героя одураченным мужем, то Чехов в «Трагике поневоле» только намекает на эту роль Толкачёва. И это тоже сближает Чехова с Мольером: «Умолчания у Мольера столь изящно-ироничны, что воспринимаются как факт искусства, как нечто виртуозное по-своему»⁴¹⁹.

В незавершённом водевиле «Ночь перед судом» одураченный муж носит фамилию Гусев и является эпизодически лицом, нужным лишь для того, чтобы добавить красочности поведению его супруги, готовой завести интрижку при первом удобном случае, даже в дороге, на постоялом дворе.

Особая значимость чеховской «Татьяны Репиной» в аспекте анализируемой проблемы обусловлена тем, что в «тени» её находится реальная фигура одураченного мужа. Изначально пьеса Чехова предназначалась только для А. С. Суворина, который в первом браке с Анной Ивановной Барановой оказался в этом незавидном положении⁴²⁰. Если литературный одураченный

⁴¹⁹ Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М., 1969. С. 472.

⁴²⁰ Историю пьесы см.: Спачиль О. В. Судьба пьесы: «Татьяна Репина». Краснодар, 2022. 192 с.

муж способен порождать у читателя сложную гамму чувств, не исключая иронии, а порой и сарказма, то реальный мужчина, в данном случае близкий Чехову человек, переживший настоящую житейскую драму, вызывает другие эмоции⁴²¹. Это отражает авторское жанровое определение его произведения — «Драма в 1 действии» (XII, 77), помимо очевидной отсылки к жанру суворинской пьесы. Нельзя сбрасывать со счетов и гендерную солидарность: Чехов не мог не осознавать, что и он не застрахован от подобного рода истории.

В конце 1889 года мотив одураченного мужа, составляющий житейскую подоплёку пьес Чехова и Суворина, был актуализирован благодаря публикации «Крейцеровой сонаты» Толстого. Суворин прочитал её в том же году, и она задела его за живое: «Реакция Суворина на повесть в письме Толстому весьма интересна — она отсылает к его первому браку, который кончился убийством неверной жены. Хотя Анна Ивановна Баранова погибла от руки любовника, Суворин, по-видимому, и спустя пятнадцать лет мучался этой трагедией...»⁴²². Чехов наверняка знал о восприятии Сувориным повести Толстого, так как с 4 января по 6 февраля 1890 года жил в Петербурге, в квартире издателя «Нового времени».

Чеховская «Татьяна Репина» являет собой развёрнутую масовую сцену в церкви во время венчания Веры Олениной и Сабина, героев, перешедших из пьесы Суворина в пьесу Чехова, но, скорее, их «литературных родственников», нежели тождественных им персонажей. Болтовня и шёпот толпы во время службы кажутся бессвязной разногласицей, вместе с тем из неё

⁴²¹ Глухая отсылка в сторону Суворина и его первой жены, убитой любовником, скорее всего, глубоко скрыта в «Дяде Ване». Нянька Марина говорит Серебрякову: «Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, *убивается*... Очень уж она вас любила...» (XIII, 78). После чего следует ремарка — «Пауза». То, о чём говорит нянька, и без неё хорошо известно профессору. Два многоточия и разорванная паузой речь Марины неоднозначны. Негласное табу, наложенное в доме Серебрякова на упоминание о смерти Веры Петровны, позволяет по-разному трактовать её. Обратим внимание на форму второго глагола в первой реплике няньки — *убивается*. В контексте речи героини это просторечное слово передаёт привычное значение — *страдает*. Ср. с узуальным употреблением в «Душечке»: «Душечка! — говорили соседки, крестясь. — Душечка Ольга Семёновна, матушка, *как убивается!*» (X, 105). В проекции на прототипы героев, вне речевого контекста, это же слово в «Дяде Ване» может восприниматься как глухой намёк на убийство.

⁴²² Макарова О. «Женский вопрос» в жизни и творчестве А. С. Суворина. М., 2019. С. 170.

складывается общее мнение о нравах полусвета и его людях. Присутствующие на церковном таинстве венчания обмениваются между собой намёками, предполагающими, что у того, к кому они обращены, уже есть некие исходные сведения. Так, читатель узнаёт, что Вера Оленина выходит замуж второй раз:

К о ко ш ки на (*мужу*). Какая сегодня Вера миленькая! Я на неё люблюсь. И не робеет.

К о ко ш ки н. Привычная. Ведь второй раз венчается (XII, 80).

Должна быть веская причина, чтобы второй брак был освящён церковью. Обычно это смерть супруга или прелюбодеяние. У героини Чехова, как и у суворинской предшественницы, мужа нет в живых. Не был ли он одураченным мужем? Ответа на этот вопрос в тексте чеховской пьесы нет. Но он неизбежно возникает в сознании читателя и побуждает его к творческой активности, к добавлению «субъективных элементов» к тому, что известно.

Во время венчания среди присутствующих разговор заходит о какой-то незнакомке:

Сабинин (*Котельникову*). Кто это сейчас стонал?

Котельников (*всматриваясь в толпу*). Что-то такое движется... Какая-то дама в чёрном... Должно быть, дурно... Повели... (XII, 84).

Через некоторое время эпизод получает развитие:

В толпе. Её ведут, а она не хочет... Кто она? Тссс!

Дьякон. Ещё молимся *о супруге* его, благочестивейшей государыне, императрице Марии Фёдоровне... (XII, 85).

Чехов создаёт ассоциативный семантический ореол вокруг главных героев, не поддающийся безусловной верификации. Реплика дьякона диссонирует с тем, о чём говорится в толпе, однако его слова *о супруге* играют добавочную роль ассоциата к образу «дамы в чёрном». По контрасту с «благочестивейшей государыней», *супругой* в книжном, высоком значении этого слова, она, скорее всего, «супруга-изменщица» одураченного мужа. Неуместное поведение и траурная одежда на венчании воспринимаются как прямой намёк на её связь с Сабининым, вступающим в брак с Верой Олениной. (Заметим в скобках, что «дама в чёрном» рифмуется с первой репликой и костюмом Маши Шамраевой из «Чайки». Предвестие будущего финала комедии вынесено Чеховым в её экспозицию). В одном из писем, обращаясь к А. С. Лазареву-Грузинскому, Чехов употребил по отноше-

нию к нему выражение «коварный изменщик» (П. II, 148), которое подходит в данном случае к Сабинину. Лишь в самом конце пьесы об этом ясно скажет таинственная незнакомка:

Дама в чёрном. Я отравилась... из ненависти... Он оскорбил... Зачем же он счастлив? Боже мой... (*Кричит.*) Спасите меня, спасите! (*Опускается на пол.*) Все должны отравиться... все! Нет справедливости... (XII, 95).

Смысловую пару «коварным изменщикам» по принципу подобия составляют «супруги-изменщицы». О них в пьесе тоже ведётся разговор:

В толпе. А вчера в Европейской гостинице опять отравилась какая-то женщина.

— Да. Говорят, *жена доктора* какого-то.

— Отчего, не знаете? (XII, 85).

«Европейская гостиница», выбранная женщиной для сведения счётов с жизнью, ещё одно слово-ассоциат. Оно побуждает вообразить картину тайного свидания «жены доктора» с любовником, драматического выяснения отношений и следующего затем отравления. Кроме того, сцена построена по модели разговора суворинской Татьяны Репиной с Адашевым. Суворин, читая этот фрагмент, поневоле должен был вспомнить не только о своей пьесе, но и о том, что его первая жена была убита любовником в петербургской гостинице Бель-Вю⁴²³. Однако дело касается не только Суворина, но и самого автора одноактной пьесы.

Отравившаяся в гостинице героиня является безымянным внесценическим персонажем. Ничто не мешало Чехову сделать её мужа не доктором, а кем-то другим по роду своей деятельности. Выбор именно этой профессии, видимо, связан с проблемой солидаризации Чехова с Сувориным и отражает его фобию оказаться в положении одураченного мужа.

Недомолвки и полунамёки, рассеянные по тексту пьесы, складываются в завершённую картину. Типы «одураченного

⁴²³ Не были безоблачными отношения Суворина и со второй женой. В 1885 году он писал ей: «...я доказывал на деле, что я могу помириться с неверностью жены. Труднее помириться со скандалом с выставкой на посмеяние, что вот, мол, рогатый муж. Но рогатых так много, что предпочтительнее сознать себя им, чем воображать себя столь прельстительным, что жена тебе верна, хотя дует в хвост и в гриву. По видимости можно помириться даже с тем, что жена приносит тебе чужих детей, от любовников, но внутри себя с этим помириться невозможно». Цит. по: Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. С. 126–127.

мужа» и «супруги-изменщицы», «коварного изменщика» и суицидально настроенных женщин, по общему мнению, являются приметами времени:

Дьякон. Ещё молимся о блаженных...

В толпе. Да, докторша какая-то... в гостинице...

Дьякон. ...и приснопамятных, святейших патриарсех православных...

В толпе. Слёжкой руки Репиной это уж четвёртая отравляется. Вот объясните-ка мне, батенька, эти отравления!

— Психоз. Не иначе.

— Подражательность, думаете? (XII, 86).

Отравившаяся жена доктора, четвертая по счету женщина, поступает по модели Татьяны Репиной. Литературные героини и их поступки для некоторых людей становятся примером для поведения в жизни. Простого решения экзистенциальных проблем, по мнению Чехова, не существует. Они вечны, как вечны типы одураченного мужа и его супруги.

Последний вариант этой пары образов персонажей представлен в «Вишнёвом саде». Гаев не слишком лестно аттестует сестру. Она, выйдя замуж «за присяжного поверенного, не дворянина», вела себя, по словам брата, «нельзя сказать чтобы очень добродетельно» (XIII, 212). Ко времени начала событий мужа Раневской нет в живых. Он является внесценическим персонажем, лишь упомянутым в разговоре: «Муж мой умер от шампанского, — он страшно пил, — и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову, — вот тут на реке... утонул мой мальчик...» (XIII, 220). Любовь Андреевна являет собой лирико-драматический вариант «супруги-изменщицы», сближающий её в этом отношении с Анной Сергеевной из «Дамы с собачкой». Раневская умалчивает о причинах пьянства мужа, лишь констатируя сам факт его. Влюбившись, она сошлась с каким-то мужчиной, видимо, ещё при жизни супруга, который «умер от шампанского». Почему, однако, не от водки? Очевидно, что шампанское из фразы Раневской не только реалья, примета барской жизни, но ещё и символ, «зарифмованный» с шампанским, которое купил Лопахин. Напомним попутно и о рассказе «Шампанское» (1887), где хмельной напиток символизирует не столько праздничность, сколько драматизм жизни.

В заключение скажем о личной жизни Чехова, которую невозможно отделить от его творчества. Литература оказывала

мощное глубинное воздействие на писателя, на его взгляды и поступки. Он не мог полностью отрешиться от тех образов, которые были окрашены в его произведениях большей или меньшей иронией. Роль одураченного мужа может быть смешна только в литературе, в жизни же для мужчины она чревата драмой, а то и трагедией. Боязнь невольно оказаться в этой роли, видимо, долго преследовала Чехова. В письме Максиму Ковалевскому 29 января (10 февраля) 1898 года он писал: «Вы спрашивали у Н. И. Юрасова, правда ли, что я женюсь. Увы, я не способен на такое сложное, запутанное дело, как женитьба. И роль мужа меня пугает, в ней есть что-то суровое, как в роли полководца. По лености своей, я предпочитаю более лёгкое амплуа» (П. VII, 162). «Полководец» в данном случае, скорее всего, выступает как метонимический эквивалент Отелло. Герой трагедии Шекспира подозревает, что он одураченный муж, и защищает свою честь, бунтует против самой возможности оказаться в этом унижительно смешном положении. Признание Чехова в письме вкупе с его творчеством позволяет выстроить ряд контекстуальных синонимов, реализующих сходные «синонимические ситуации»⁴²⁴: *полководец, одураченный муж, трагический актёр (трагик поневоле)*. Характер их относительной эквивалентности подталкивает к догадке об имплицитном смысле некоторых «тёмных» высказываний писателя. Так, в письме Суворину он мимоходом говорит о Е. М. Шавровой, их общей знакомой: «Посоветуйте её мужу поступить в трагические актёры» (П. VI, 28–29). Разумеется, это условное высказывание вовсе не предполагало следования Суворина совету Чехова. Фраза являет собой пример иноговорения, скрытый смысл которого был понятен как адресанту, так и адресату письма.

Стараясь в жизни избежать ролей «полководца», одураченного мужа, а также связанного с ними амплуа трагического актёра, Чехову не оставалось ничего другого, как выбрать «более лёгкое амплуа», то есть комика. Поэтому смех и ирония являются важнейшими мировоззренческими и мирозидательными компонентами как жизни, так и творчества писателя.

⁴²⁴ Термин Т. Г. Винокур. Она отмечала право исследователя трактовать контекстуальные синонимы «расширительно, т. е. установив некоторую общность в равной степени и для узуальных, и для окказиональных употреблений синонимизирующих фактов речи, говорить не только о синонимах, но и о «синонимической ситуации»». См.: Винокур Т. Г. Синонимия и контекст // Винокур Т. Г. Стилистика как она есть: Избранные работы. М., 2010. С. 31.

*Проективная поэтика Чехова:
черты героев пьесы Фр. Грильпарцера «Сафо»
в чеховских персонажах*

Термин *проекция* в современной психологии связывается преимущественно с работами Зигмунда Фрейда, обосновавшего его значимость для гуманитарной сферы. Справедливость, однако, требует отметить, что термин использовался и до Фрейда. Так, доктор медицины И. Г. Оршанский в книге о сне пишет: «Каждое ощущение или представление относится сознанием или к своему “я” или к окружающему миру. Отнесение это или, как его называют *проекция* (курсив цитируемого автора — А. К.), совершается при физиологических условиях и отличается постоянством и правильностью. Во сне эта проекция или вовсе не существует, или же совершается крайне неправильно и беспорядочно»⁴²⁵. С точки зрения психоанализа, проекцию истолковывают как перенос человеком своих переживаний и чувств, преимущественно негативного характера, на другого субъекта. Этим переносом предполагается изживание их. Позже появилось понятие *контрпереноса*, когда чужие чувства и эмоции субъект проецирует на себя самого.

В литературе *проекция* может быть связана с двойным ракурсом видения автором своего персонажа: с одной стороны, он органично вписан в художественный мир произведения, в представленную там дискурсивную реальность, а с другой — соотносится с внеположным художественным миром другого автора, проецируется на чужого героя. Соотносительность может быть эксплицирована с помощью прямых отсылок, то есть цитат, сравнений, уподоблений, а может быть имплицирована с помощью ассоциаций, выражаемых с помощью аллюзий. Проблемное поле проективного подхода соседствует и отчасти пересекается с темой двойничества и двойников, но не тождественно ей.

Трагедия «Сафо» (1818) австрийского писателя-романтика Франца Грильпарцера на русском языке была опубликована в четырёх номерах журнала «Артист» в 1893 году. Перевод выполнил Н. Ф. Арбенин (Гильдебрандт), актёр и театральный критик. Премьера спектакля по пьесе состоялась почти за год до публикации пьесы, 5 февраля 1892 года, на сцене Малого театра в бене-

⁴²⁵ Оршанский И. Г. Сон и бодрствование с точки зрения ритма. СПб., 1878. С. 97.

фис М. Н. Ермоловой⁴²⁶. Гастролировавшая в Петербурге Сара Бернар позже показала свой вариант исполнения роли Сафо⁴²⁷.

Остановимся на содержании трагедии. Действие её происходит на острове Лесбос в шестом веке до нашей эры. Основу фабулы составляет традиционный любовный треугольник, в который входят, помимо заглавной героини, молодая рабыня Мелитта и свободный гражданин Фаон. Все герои романтически приподняты и идеализированы. Сафо — победительница в состязании поэтов, Фаон — красавец, «подобный Аполлону», Мелитта⁴²⁸ — прелестная девушка, рабыня. В массовых сценах участвуют жители острова, именуемые «поселянами» и «поселянками». Стареющая Сафо испытывает «любовь безмерную» к молодому «Аполлону», тот отвечает ей взаимностью, но только до тех пор, пока не увидит прекрасную чужестранку Мелитту. Далее воспользуемся пересказом давнего критика: «Молодые люди влюбляются друг в друга, и чувство к Мелитте вырывает из сердца Фаона то, в сущности, немногое, что он питал к гениальной эллинке, принимая за истинную страсть»⁴²⁹. Молодые влюблённые решаются на побег с острова, однако их ловят и возвращают слуги Сафо. Вершится суд, и благородная Сафо, благословив любовь Мелитты и Фаона, принимает решение уйти из жизни. Об этом извещает предпоследняя ремарка в тексте трагедии: «Сафо бросается с утёса в море. Все в ужасе вскрикивают и замирают на месте. Томительное молчание»⁴³⁰.

Чехов познакомился с пьесой Грильпарцера до её журнальной публикации, так как посмотрел спектакль с Ермоловой, о чём свидетельствуют его письма. 29 марта 1892 года он пишет из Мелихова Л. С. Мизиновой: «Ах! Ночью рядом с нами, бок о бок, сгорела дотла усадьба помещицы Кувшинниковой (однофамилицы Сафо)» (П. V, 38). Грамматическое оформление фразы из письма позволяет утверждать, что Мизиновой была понятна связь Софьи Петровны Кувшинниковой с героиней трагедии Грильпарцера. Поэтому Чехов лишь уточняет в скобках,

⁴²⁶ Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний об актёрах Малого театра. Мария Николаевна Ермолова в «Сафо» Грильпарцера. URL: <https://www.maly.ru/news/724> (дата обращения 04.04.2024)

⁴²⁷ Беляев Ю. Сара Бернар // Новое время. 1908. 2 декабря. № 11756. С. 5.

⁴²⁸ В журнальной публикации имя Мелитта писалось с удвоенной «т», в письмах Чехова — с одной. Мы будем придерживаться варианта переводчика.

⁴²⁹ Уманец С. Забытый драматург // Труд. 1893. Т. XVII. С. 48.

⁴³⁰ Грильпарцер Ф. Сафо. Трагедия в 5 д. (перевод Н. Ф. Арбенина) // Артист. 1893. № 29. С. 12.

кого именно он имеет в виду. Если Сафо проецировалась Чеховым на Кувшинникову и наоборот — Кувшинникова на Сафо, то Фаоном в таком случае становился Левитан, а роль Мелитты доставалась Лидии Стахивне. Поэтому упомянутое мартовское письмо Чехов заканчивает фразами: «Будьте здоровы. Обманывайте нас, Мелита. Поклонитесь Левитану» (П. V, 39). Игровой текст письма выдержан вплоть до завершающей его подписи — «Антуан *Тшекóф*. (Произношение кн. Урусова)» (П. V, 39). Если анализировать это послание Чехова Мизиновой как художественный текст, то можно утверждать, что его автор предстает в маске, играя чужими литературными героями и устанавливая между ними и реальными людьми проективные связи.

Главные герои трагедии Грильпарцера отражены и в другом письме Чехова Мизиновой, датированном 16 июля того же 1892 года: «Несчастный титулярный советник в рыжем халатишке, который будет иметь честь называть Вас своею супругою, то и дело будет красть у Вас настойку и запивать ею горечь семейной жизни. Я часто воображаю, как две почтенные особы — Вы и Сафо сидите за столиком и дуete настойку, вспоминая прошлое, а в соседней комнате около печки с робким и виноватым видом сидят и играют в шашки Ваш титулярный советник и еврейчик с большой лысиной, фамилии которого я не хочу называть» (П. V, 94). Здесь в иронической форме представлено усложнение традиционного любовного треугольника за счёт автора. Чехов проецирует на себя роль «титулярного советника» и вместе с тем дистанцируется от неё за счёт объективации образа несчастного «супруга» (следовательно, ещё и рогатого). Проективные отношения связывают Лику с Мелиттой, С. П. Кувшинникову — с Сафо, Левитана — с Фаоном, себя самого, выходящего за рамки трагедии Грильпарцера, Чехов ассоциирует с персонажем из другого произведения. Ролевая маска «титулярного советника» рождает аллюзию на известное стихотворение Петра Вейнберга, положенное на музыку А. Даргомыжским и ставшее популярным городским романсом:

Он был титулярный советник,
Она — генеральская дочь;
Он робко в любви объяснялся,
Она прогнала его прочь.
Пошёл титулярный советник
И пьянствовал с горя всю ночь,

И в винном тумане носилась
Пред ним генеральская дочь⁴³¹.

Видимо, не без влияния стихотворения у автора письма по принципу инверсии рождается иронический образ двух женщин, которые «дуют настойку», тогда как подчинившиеся им соперники-мужчины «с робким и виноватым видом» играют в шашки⁴³².

Помимо ситуативной роли «титularного советника», Чехов мог соотнести себя и с одним из героев трагедии Грильпарцера. Для понимания этой проекции следует принять во внимание одну особенность постановки в Малом театре. Мелитту в ней играла Глафира Панова. Фотография её в костюме героини Грильпарцера помещена в двадцать восьмом номере журнала «Артист» за 1893 год. У Чехова с Пановой некоторое время были близкие отношения (П. III, 230, 545). Так что не только Левитан выступал для Чехова в роли Фаона. Видя на сцене Мелитту-Панову, мог на какое-то время почувствовать себя в этой роли и сидящий в зрительном зале Чехов. Добавим, наконец, к двум условно-ролевым «Фаонам» ещё одного: это переводчик трагедии Грильпарцера, Н. Ф. Арбенин, который был женат на «Мелитте»-Пановой⁴³³. Так реальные судьбы людей сложно переплетались с литературой и театром. Театрализация становилась формой жизнетворчества.

Дополнительным подтверждением проекции героев трагедии австрийского автора на близких Чехову людей являются мемуары. Михаил Чехов писал о брате: «Я помню, как он вышучивал Софью Петровну, как называл её “Сафо”, как смеялся и над Левитаном»⁴³⁴. Мемуаристу вторит Щепкина-Куперник: «Ант. П. недолюбливал Софью П-вну. В то время в Москве прошла трагедия Грильпарцера “Сафо”, которую изумительно играла Ермолова, изображая трагедию стареющей Сафо, любимый которою Фаон увлекается юной Мелитой. Ант. П. прозвал С. П. — Сафо, Лику — Мелитой и уверял, что Левитан сыграет

⁴³¹ Поэты «Искры»: в 2 тт. Т. 2. Л., 1987. С. 372.

⁴³² Комментарием к данной сцене может служить замечание Амфитеатрова: «Чем серьезнее и ближе были отношения, тем гуще обволакивал их Антон Павлович слоem иронии, иногда казавшейся, на посторонний взгляд, довольно-таки бесцеремонною». См.: *Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. М., 2004. С. 511.

⁴³³ *Рейфилд Дональд.* Жизнь Антона Чехова. М., 2024. С. 781.

⁴³⁴ *Чехов М. П.* Антон Чехов и его сюжеты. М., 1923. С. 54.

роль Фаона...»⁴³⁵. Мемуарные источники доказывают, что условная проекция Чеховым чужих литературных героев на близких ему людей не скрывалась от окружающих.

Проективная поэтика разрабатывалась и была апробирована Чеховым уже в его «Безотцовщине». Жорж Войницев говорит Платонову о возможной постановке «Гамлета», где роли распределяются в соответствии с его видением реальной действительности и личностных особенностей окружающих его людей: «Я — Гамлет, Софии — Офелия, ты — Клавдий, Трилецкий — Горацио...» (XI, 117). Войницев недоговаривает, кто будет играть Гертруду. На эту роль подходит Анна Петровна, его мачеха, «молодая вдова». Проекция одних литературных героев на других, в данном случае шекспировских, удваивает их социально-ролевой статус, они становятся как бы вдвойне персонажами, принадлежа двум художественным мирам. Один мир прямо воссоздается, а со вторым, чужим, он соотносится диалогически, на уровне аллюзий. Роли шекспировских героев выполняют функцию условной маски, которую можно то надевать, то снимать. Латентная масочность чеховских героев носит дискретный и динамичный характер. Мультиплицирование ролей героев создает эффект метатеатральности, характерный для всех пьес писателя.

Пьесой Чехова, на которую могут быть экстраполированы герои Грильпарцера, следует признать «Чайку». Проективные роли будут распределяться следующим образом: Аркадина — «Сафо», Тригорин — «Фаон», Нина — «Мелитта». Приблизительная и неполная соотносительность одной системы героев с чужой, другого автора, объясняется тем, что в арсенале Чехова был целый ряд произведений разных авторов, прихотливо вписанных в комедию. Поэтому «Чайка» и обрела репутацию изощренно сложного текста, наполненного множеством аллюзий и скрытых цитат.

Рассмотрим последовательно три проекции, отталкиваясь от героев Грильпарцера. Начнем с «Фаона»-Тригорина. С Аполлоном, которому уподоблен молодой Фаон в трагедии австрийского автора, Бориса Алексеевича, конечно, трудно сравнить, хотя тот и другой служат искусству. Костя говорит о Тригорине: «Сорок лет будет ему ещё не скоро, но он уже

⁴³⁵ *Щепкина-Куперник Т. Л.* В юные годы (Мои встречи с Чеховым и его современниками) // Чехов. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. Л., 1925. С. 244.

знаменит и сыт, сыт по горло... Теперь он пьёт одно только пиво и может любить только немолодых» (XIII, 9). Треплев косвенно признает «немолодой», прежде всего, свою сорока-трехлетнюю мать (XIII, 8) и считает, что беллетрист предпочитает женщин «бальзаковского возраста», то есть старше себя. Эта особенность Бориса Алексеевича может быть спроецирована на Левитана, увлеченного «Сафо»-Кувшинниковой, которая была старше его более чем на десять лет. Показательна в этом отношении реакция Чехова на известие о сватовстве Левитана к Марии Павловне. В памяти сестры писателя осталась его фраза: «Ты, конечно, если хочешь, можешь выйти за него замуж, но имей в виду, что ему нужны женщины бальзаковского возраста, а не такие, как ты»⁴³⁶.

О себе Костя говорит, что ему «уже двадцать пять лет» (XIII, 8). Ирина Николаевна, следовательно, стала матерью в восемнадцать лет. В этом отношении она соотносится с Заречной, родившей ребёнка тоже молодой. Аркадина осознает, что «Фаон»-Тригорин «последняя страница» (XIII, 42) её жизни. Костя, узнав впоследствии о романе Тригорина с «Мелиттой»-Ниней, мог признать ошибочным своё суждение о его любовных предпочтениях. Отметим в характеристике, данной Тригорину Костей, странное сочетание *пива* и *любви*. Скорее всего, это проявление саморефлексии Чехова и аллюзия на его миниатюру «Женщина с точки зрения пьяницы», где «пиво завода “Вена”» (III, 240) соотнесено с дамским возрастом 32–35 лет. Условное соединение никак не связанных в действительности между собой двух реалий позволяет варьировать оба компонента сравнения. В «Чайке» «пиво», которое ассоциативно напоминает о возрасте Аркадиной, выходит за рамки тех лет, что указаны в миниатюре. Тригорин, когда увлечётся Ниней, проявит тем самым склонность к употреблению не «одного только пива», но и других «напитков».

Побег Мелитты и Фаона и их насильственное возвращение к Сафо оставлено Чеховым за рамками комедии, вне проекции на первоисточник. В трагедии Грильпарцера Сафо проявляет великодушие и отпускает на волю влюбленную пару, Чехов же «исправляет» литературу жизнью. В его пьесе Ирина Николаевна поступает, следуя житейской логике и опыту, а не по литературной модели: она прощает любовника и оставляет его при себе.

⁴³⁶ Чехова М. П. Из далекого прошлого. М., 1960. С. 43.

Для проекции Мелитты на Заречную обратимся вначале к рецензии на спектакль «Сафо» в Малом театре. Автор её писал об исполнительнице роли прекрасной чужестранки: «Роль Мелитты исполняла г-жа Панова и сделала ту же ошибку, как и исполнительница главной роли (то есть М. Н. Ермолова — А. К.), — задумала и исполнила всю роль в одном тоне, под влиянием одного мотива. Мотив этот — наивность и детская простота и ясность духа Мелитты»⁴³⁷. С оговорками данная характеристика может быть отнесена и к Заречной. «Наивность и детская простота» присущи поведению Нины в именин Сорина, до её романа с Тригориным (что мотивировано ещё и имплицитной ролью Золушки). Недаром Заречная отреагирует на убитую Костей чайку фразой: «Я слишком проста, чтобы понимать вас» (XIII, 27). Ответ на вопрос о том, в какой мере эти качества присущи Мизиновой, не может быть однозначным. Проекция литературного героя на реального человека всегда приблизительна, она схватывает лишь какие-то отдельные черты их сходства. Говоря языком математики, Нина, Мелитта и Лика не конгруэнтные фигуры. Их сходство носит частичный, фрагментарный характер. Так как какое-то время Лика была увлечена «Фаоном»-Левитаном, а он ею, то в условной роли Мелитты она важна для Чехова, прежде всего, как соперница «Сафо»-Кувшинниковой. 29 мая 1891 года Левитан писал Чехову, дразня его: «Пишу тебе из того очаровательного уголка земли, где, начиная с воздуха и кончая, прости господи, последней что ни на есть букашкой на земле, проникнуто ею, ею — божественной Ликой! Её ещё нет, но она будет здесь, ибо она любит не тебя, белобрысого, а меня, вулканического брюнета, и приедет только туда, где я. Больно тебе всё это читать, но из любви к правде я не мог этого скрыть»⁴³⁸. Именно на этот «четырёхугольник» Чехов намекает в июльском письме, создавая идилическую картинку будущего всеобщего примирения, когда соперницы вместе «дуют настойку» и вспоминают бурное прошлое, а соперники мирно играют в шашки. Отметим попутно сходство условной сцены игры в шашки, которая была дана в письме Чехова, со сценой игры в лото в последнем действии «Чайки». В обоих случаях игра символизирует не только провинциальную скуку, ровное

⁴³⁷ Иванов Ив. Современное обозрение. Москва. Малый театр. «Сафо», драма Грильпарцера // Артист. 1892. № 21 (март). С. 109.

⁴³⁸ Переписка А. П. Чехова: в 3 тт. Т. 1. М., 1996. С. 205.

течение жизни, но и смирение участников событий перед своей судьбой.

Подобно первым двум, столь же неполной оказывается третья проекция, которую составляют заглавная героиня трагедии Грильпарцера, Аркадина и Кувшинникова. В качестве прототипа для образа Ирины Николаевны обычно называют Л. Б. Яворскую. В сравнении с ней Кувшинникова в этом качестве должна быть помещена на второй, а то и на третий план, но всё-таки не исключена из перечня реальных источников для образа Аркадиной. Софья Петровна, в отличие от Лидии Борисовны, отражает другие проблемные ситуации в комедии. С помощью «Сафо»-Кувшинниковой в «Чайке» актуализируется проблема возраста любви. Сходство Сафо с Аркадиной в том, что обе борются со своим возрастом, чтобы соответствовать молодому любовнику. Борьба Аркадиной вполне успешна и отражена в её знаменательных репликах: «Вот вам — как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть» (XIII, 22). Ещё более важным аспектом, связывающим воедино Аркадину, Яворскую, Кувшинникову и Сафо, является то, что все они театрализуют свою жизнь, размывая границы между искусством и реальной действительностью. Приведём показательное свидетельство критика об одной из участниц указанного дамского «квартета»: «В это время, столь пёстрое, упадочное и неустойчивое, на театральном горизонте появляется весьма любопытная фигура, особенно ярко подчеркнувшая смешение социальных перегородок и общую так сказать “театрализацию жизни”. Это — известная артистка Л. Б. Яворская»⁴³⁹.

В письме Мизиновой из Мелихова летом 1892 года Чехов утрирует расхождение возрастов соперниц в их борьбе за «Фаона»: «Снятся ли Вам Левитан с чёрными глазами, полными африканской страсти? Продолжаете ли Вы получать письма от Вашей семидесятилетней соперницы и лицемерно отвечать ей?» (П. V, 87). В конце трагедии Грильпарцера Фаон произносит фразу, имея в виду близость себя и Мелитты по возрасту: «Лишь равное свяжется легко и прочно!»⁴⁴⁰. С этой декларацией героя вполне мог быть солидарен Чехов.

Свой взгляд на возрастное различие влюбленных мужчин и женщины Чехов подробно раскрывал в своих письмах,

⁴³⁹ Кугель А. Р. (Homo novus) Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926. С. 49.

⁴⁴⁰ Грильпарцер Ф. Сафо. Трагедия в 5 д. (перевод Н. Ф. Арбенина) // Артист. 1893. № 29. С. 9.

особенно тех, что были адресованы А. С. Суворину. С ним автор «Чайки» был свободнее, чем с Мизиновой, и мог прямо выражать свою позицию⁴⁴¹. Вторым браком издатель «Нового времени» был женат на А. И. Орфановой, которая была младше его без малого на четверть века. Суворин был склонен утверждать, что связываться любовными узами «легко и прочно» могут люди, существенно отличающиеся по возрасту. На свою сторону он привлёк Э. Золя, чей роман «Доктор Паскаль» в русском переводе вышел в 1893 году, то есть в один год с трагедией Грильпарцера. В романе молодая Клотильда влюблена в пожилого Паскаля. Доктор Чехов ясно видел спор автора романа с порядком, заведенным Богом и природой, и не без сарказма отвечал Суворину, принявшему сторону Золя: «Она (то есть Клотильда — А. К.) человек, личность, она молода и, естественно, хочет молодости, и надо быть, извините, французом, чтобы во имя чёрт знает чего делать из неё грелку для седовласого купидона с жилистыми, петушьими ногами. Мне обидно, что Клотильду употреблял Паскаль, а не кто-нибудь другой, помоложе и крепче; старый царь Давид, изнемогающий в объятиях молодой девушки, — это дыня, которую уже хватил осенний утренник, но она всё еще думает созреть; всякому овощу своё время» (П. V, 244). В ответ Суворин прибег к историческим примерам неравных возрастов влюбленных. На этот тезис оппонента Чехов заметил: «Что Клотильде самой нравилось спать с Паскалем, что Матрёна или Мария таяла от блаженства в объятиях Мазепы, удивительного мало и, по человечности судя, это, быть может, даже и хорошо; но великому писателю и мыслителю радоваться тут нечему...» (П. V, 250). Полемика Чехова с позицией старшего современника будет отражена в «Дяде Ване» в образах Елены Андреевны и Серебрякова. Про первую в афише сказано, что ей 27 лет, а про Серебрякова, что он отставной профессор, который читал и писал об искусстве «ровно двадцать пять лет» (XIII, 67). Следовательно, Александру Владимировичу за пятьдесят лет. В «Чайке» представлена инвертивная ситуация, когда женщина старше мужчины, хотя и не столь радикально, как в «сценах из деревенской жизни».

Обратимся к произведению Т. Л. Щепкиной-Куперник, хорошо помнившей чеховскую проекцию героев Грильпарцера

⁴⁴¹ См.: Кубасов А. В. «Фрейлист» А. С. Суворин и его оппонент А. П. Чехов // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 29: «Портрет писателя на фоне эпохи: к 125-летию новоселья Чеховых на Белой Даче». Симферополь, 2025. С. 76–91.

на реальных людей. В ранней редакции мемуаров она признавалась, что «описала историю» Левитана и Кувшинниковой в рассказе «Старшие», опубликованном в «Вестнике Европы»⁴⁴². «Старших» можно рассматривать как беллетризованный мемуарный очерк, посвященный Мизиновой, вышедшей в 1902 году замуж за актёра и режиссёра МХТ А. А. Санина. Фамилия реального человека в посвящении даёт установку на проективный характер героев. Начинается рассказ так: «Мне семнадцатый год. Я жадно смотрю на жизнь и слушаю её; хорошо ли я слышу? Ясно ли вижу? Не знаю»⁴⁴³. Повествование ведётся от первого лица, между рассказчицей и автором предельно короткое расстояние, они почти тождественны по мировосприятию. Повествованию задаётся характер воспоминания, переносящего читателя в прошлое героев. Татьяна Львовна родилась в январе 1874 года, следовательно, начало событий её рассказа можно отнести к 1890 году. Разворачиваются они в имении художницы Ирины Александровны, где рассказчица гостит вместе с подругой Ниной. «Ирина Александровна могла бы быть нашей матерью — по годам, но этого не чувствуется»⁴⁴⁴. Татьяна Львовна, как и её «кум» Чехов, прибегает к проективной поэтике, но в более простой форме. Ирина Александровна — проекция Кувшинниковой, которая была старше Татьяны Львовны на двадцать семь лет; Нина, подруга героини-рассказчицы, — проекция Мизиновой, которой посвящён очерк; художник Яскольский — Левитана. Выбор имени подруги рассказчицы вдобавок отсылает к Нине Заречной. Тем самым Щепкина-Куперник с помощью художественных средств косвенно подтверждает, что Лика была прототипом Нины в комедии Чехова. Ирина Александровна из «Старших» — тёзка Аркадиной из «Чайки», очевидно, тоже не случайно.

«Старшие» окликают не только «Чайку», но также и «Попрыгунью», в скандальной истории которой Щепкина-Куперник сыграла немаловажную роль. В своём рассказе она даёт почти кальки фраз из «Попрыгуньи»: «Посмотрите на него: не правда ли, в нём что-то есть? — говорила она своим друзьям...» (VIII, 7). Ср.: «Стойте, не двигайтесь, Талочка. Посмотрите, Яскольский,

⁴⁴² Щепкина-Куперник Т. Л. В юные годы (Мои встречи с Чеховым и его современниками). Л., 1925. С. 247.

⁴⁴³ Щепкина-Куперник Т. Л. Старшие (Посв. Л. С. Саниной) // Вестник Европы. 1911. № 11. С. 29.

⁴⁴⁴ Там же.

как она интересно стоит на фоне этой красной стены!»⁴⁴⁵. Довлеют сознанию автора рассказа и другие воспоминания двадцатилетней давности.

Щепкина-Куперник хорошо помнила о связке Сафо с Софьей Петровной, а Фаона с Левитаном, поэтому в рассказе можно расслышать глухие отголоски трагедии Грильпарцера. Героиня-рассказчица спрашивает Яскольского, почему все его пейзажи вызывают у зрителя грустное настроение? На что следует ответ художника: «Мне иногда хочется писать что-то другое. *Вот — Грецию, что ли.* Природу, отягощённую сладострастием, как женщину в часы любви»⁴⁴⁶. Такая природа, «отягощённая сладострастием», была фоном в трагедии Грильпарцера. Греческий колорит поддерживается костюмом Ирины Александровны и рядом других деталей. Щепкина-Куперник при этом отказывается от той проблемы, которая была важна для Чехова в трагедии Грильпарцера. Выбрав для заглавия слово «Старшие», которое отсылает к теме возраста, она тем не менее посчитала неважными возрастные различия героев. Яскольский, «списанный» ею с Левитана, не младше, а старше Ирины Александровны-Кувшинниковой. В рассказе ему 45 лет, а ей — 43 (Левитан, как известно, немного не дожил до 40 лет). Фабульная схема трагедии Грильпарцера в рассказе Щепкиной-Куперник в целом выдерживается: есть измена Яскольского (но не с Ниной) и есть попытка самоубийства Ирины Александровны на почве ревности, тогда как Сафо Грильпарцера реализует суицид.

Совсем глухие отзвуки австрийской трагедии есть и в прозе Чехова. Поиск их нужно вести среди произведений, написанных после времени постановки пьесы в Малом театре.

Реальные события 1892—1893 годов и спор Чехова с Сувориным по поводу возраста любви отразились в рассказе «Володя большой и Володя маленький». Это произведение может быть интерпретировано как форма художественной полемики Чехова со старшим современником. Ограничимся одним примером. Со ссылкой на сознание Софьи Львовны, которая на 30 лет младше своего мужа, сказано: «Если бы она могла предположить, когда выходила, что это так тяжело, жутко и безобразно, то она ни за какие блага в свете не согласилась бы венчаться. Но теперь беды не поправишь. Надо мириться» (VIII, 220—221).

⁴⁴⁵ Щепкина-Куперник Т. Л. Старшие (Посв. Л. С. Саниной). С. 30.

⁴⁴⁶ Там же. С. 31.

В данном случае роль ближнего контекста сыграл роман Золя «Доктор Паскаль», но проблематика рассказа перекликается и с трагедией Грильпарцера.

Вторым рассказом, где важную роль играет возраст героев, является «Дама с собачкой». Об истории Гурова до его встречи с Анной Сергеевной сказано: «Его женили рано, когда он был ещё студентом второго курса, и теперь жена казалась в полтора раза старше его» (X, 128). Дмитрий Гуров признаётся русифицированным подобию Дон Жуана⁴⁴⁷, вдобавок к этому, его можно рассматривать и в проекции на Фаона. В таком случае в роли Мелитты оказывается Анна Сергеевна, а в роли Сафо — жена Гурова. Сюжет рассказа при таком подходе открывается новой смысловой гранью. Претекст Грильпарцера задаёт гипотетическую фабульную ситуацию. Её можно сформулировать в виде вопроса: что было бы с течением лет, если бы Фаон всё-таки стал мужем Сафо? Текст «Дамы с собачкой» подводит читателя к ответу, который напрашивается сам собой: увлечение Гурова-«Фаона» какой-то «Мелиттой» рано или поздно неизбежно бы произошло.

«Дама с собачкой» написана Чеховым спустя шесть лет после премьеры спектакля в Малом театре. За это время его воспоминания о постановке не могли не потускнеть. Схема трагедии всё более затухает и предстает в снятом виде.

Интерпретаторы «Дамы с собачкой», анализируя рассказ, обращают внимание на его открытый финал, иногда выражают надежду на возможность счастливого разрешения конфликтной ситуации в неопределённом будущем. Столь понятные упования читателей Чехов упреждает и отвергает. Сделано это с апелляцией автора к возрасту героев. Гуров «был приветлив с ней и сердечен, но всё же в обращении с ней, в его тоне и ласках сквозила тенью легкая насмешка, грубоватое высокомерие счастливого мужчины, который к тому же почти вдвое старше её» (X, 135). Лейкин отметил возрастное неравенство героев: «...пожилой уже приезжий москвич захоравливал молоденькую, недавно только вышедшую замуж женщину»⁴⁴⁸. Гуров оказался в зеркально перевёрнутой ситуации: если прежде его жена «казалась в полтора раза старше его», то теперь уже он оказывается «почти вдвое старше»

⁴⁴⁷ Собенников А. С. Творчество А. П. Чехова. Пол. Гендер. Экзистенция. М., 2021. С. 31–52.

⁴⁴⁸ Из дневника Н. А. Лейкина // Чехов. Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 508.

любимой женщины. И вновь вспоминается фраза Фаона из трагедии Грильпарцера: «Лишь равное свяжется легко и прочно!».

8 мая 1889 года Чехов писал из Сум Александру о его пьесе: «Множество переделок не должно смущать тебя, ибо чем мозаичнее работа, тем лучше. От этого характеры в пьесе только выиграют» (П. III, 210). Отголосок трагедии Грильпарцера «Сафо» — один из элементов богатой «мозаики», которая складывается в «Чайке» и в некоторых других произведениях Чехова за счёт аллюзий и интертекстуальных переключек. Проективная поэтика обусловила метатеатральность как одно из отличительных качеств чеховской драматургии. Суть её в том, что изображаемая автором реальная жизнь преломляется сквозь дополнительную призму искусства, отсылая реципиентов к их читательскому опыту и дополняя интонационную палитру произведения внутренней иронией. Театрализация как форма житнетворчества становилась приметой времени, что и отразил Чехов. Позже она получит развитие в творчестве писателей-символистов.

*Портретная герменевтика и проблема
литературно-театральной гримировки героев Чехова*

Термин *портретная герменевтика* в приложении к искусству живописи употребил А. Г. Цирес в работе «Язык портретного изображения». Он связывал портретную герменевтику с проблемой «видения и понимания портрета, проблем[ой] раскрытия и истолкования портретного содержания»⁴⁴⁹. В отличие от «поэтики портрета», более привычной и распространенной дефиниции, в термине Циреса акцентирован аспект интерпретации изображения человека, обусловленный особенностью видения и понимания его реципиентом. Поэтика портрета у Чехова достаточно хорошо исследована. Новые «истолкования портретного содержания» могут быть раскрыты в свете теории и истории театрального грима.

Поскольку ключевое понятие первоначально было связано с изобразительным искусством, то в качестве подступа к проблеме обратимся к живописи. Диалогические отношения между натурщиком и его образным отражением на полотне художника возникают далеко не всегда. Особенно это касается сюжетных

⁴⁴⁹ Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета. М., 1927. С. 87.

картин на исторические темы. Приведем пример. Известно, что И. Е. Репин в процессе работы над картиной «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» (1883–1885) прибег к опоре на внешность реальных лиц. Ими послужили художник Г. Г. Мясоедов и писатель В. М. Гаршин. Но нельзя сказать, что Грозный загримирован Репиным под Мясоедова, а царевич Иван — под Гаршина. Вряд ли верным будет и противоположное утверждение: что Мясоедов загримирован Грозным, а Гаршин — царевичем. Известные личности послужили лишь опорой художнику в процессе создания им живописных образов. В картине Репина отражены межличностные отношения между изображёнными отцом и сыном, но не между натурщиком и созданным на его основе образом. При этом стоит отметить, что изредка всё же возникают случаи связи между живописным образом и реальным человеком — прототипом, которые привносятся извне, а не запрограммированы художником. В таком случае картина может вызывать реакции, для неё совсем не характерные. Так, в письме брату Александр Чехов писал: «Выставлена в Питере картина Маковского “Смерть Иоанна Грозного”, Горбунов⁴⁵⁰ на ней изображён в роли шута и так удачно, что Питер ездит смотреть не картину, а Горбунова в колпаке»⁴⁵¹. Здесь опознанный натурщик оказывается важнее образа, между ними возникла смысловая связь, которую вряд ли планировал художник.

В отличие от живописи, в литературе гораздо чаще возникают имплицитные диалогические отношения между прототипом (натурщиком) и созданным на его основе литературным образом героя. В этом случае возникает *добавочный факультативный* смысл, основанный на ассоциативном вызове его реципиентом. «Натурщика» в литературе можно, конечно, не принимать во внимание при анализе образа, но есть случаи, когда прототип и созданный отчасти на его основе герой вступают в отношения спора, дополнения, пародирования. О некоторых героях Чехова можно сказать, что они похожи на то или иное реальное лицо. Их сходство обусловлено в значительной мере стилизаторской природой творчества писателя и лишь во вторую очередь субъективным восприятием читателя. Именно на этой основе возникают различного рода «странные сближения».

⁴⁵⁰ Горбунов И. Ф. (1831–1896) — писатель, мемуарист, актёр, особую популярность получил как исполнитель устных рассказов.

⁴⁵¹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 199.

Общность живописца и литератора состоит в том, что они оба преобразуют натурщика (прототип) в образ. Преобразование эмпирической реальности в реальность художественную обуславливает между ними дистанцию разной величины. Одним из средств создания дистанции или наоборот преодоления её является грим.

Основные положения теории театрального грима были отрефлексированы в России к концу XIX века. Объясняется это ростом числа театральных трупп по сравнению с предшествующим временем и достигнутым общим высоким уровнем развития театрального искусства. В энциклопедическом словаре гриму посвящена отдельная статья: «*Гримировка, грим* (фр. *grime*, англ. *grime* — пачканье) — искусство, посредством которого актёр изменяет соответственно исполняемой роли черты своего лица, налагая на него различные, особо приготовленные краски, надевая парик и т. п. <...> Древний театр не знал Г., так как в комедиях и трагедиях актёры носили маски. Однако сохранились указания, что ещё до введения масок, на празднествах в честь Диониса, встречались лица, вымазанные винными дрожжами, впоследствии суриком и пр. Это и были, вероятно, первые зачатки грима. Г. не должна быть резкой, так как резкий грим, несоразмерный силе света рамп и величине театра, портит впечатление игры, мертвит лицо, делая его похожим на маску, и лишает артиста возможности выражать многие оттенки душевных состояний. <...> Чтобы художественно загримироваться, надо обладать не только техникой рисовальщика, но и развитым вкусом, и всесторонним знанием эпохи и лица, особенно при исторических, портретных гримах. Умение приспособить свою мимику к гриму — одно из крупных свойств дарования артиста. Обучить гриму весьма трудно — он постигается долгим опытом»⁴⁵². Из приведённого определения выделим словосочетание *художественно загримироваться*. Гриму придаётся, прежде всего, художественное значение, а не техническое. Искусство грима исторически изменчиво. Поэтому оценка его только с современных позиций и представлений чревата смысловыми абберациями.

Если для театра гримировка актёра органична, то для литературных героев она во многом непривычна. Литературные персонажи сами почти никогда не гримируются, если это не про-

⁴⁵² Уманский А. М. Гримировка // Энциклопедический словарь. Т. IXA (18). СПб., 1893. С. 728.

диктовано какими-то жизненно важными обстоятельствами. Например, в детективах преступник или сыщик могут гримироваться для своих целей. В театре грим определяется характером роли, внешностью актёра, а также его способностью с помощью специальных средств приблизить свою внешность к создаваемому образу героя. Грим помогает артисту преодолеть расхождение своих внешних данных с играемым персонажем. В русском психологическом театре актёр «вживается» в роль, минимизируя зазор между собой и героем. Решению этой задачи как раз и должен помочь грим.

В литературе говорить о гримировке кажется излишним, так как там есть давно устоявшееся понятие — *портрет*. Он представляет собой динамический комплекс свойств и качеств: это не только внешность героя, но и другие его характеристики: костюм, жесты, мимика, причёска, походка, осанка. Театральный грим обращает нас лишь к части портрета, прежде всего, к голове. Он связан с волосами (парики, бороды, усы) и лицом. В истории театра можно найти примеры и более глубокой гримировки. В. В. Шверубович, сын В. И. Качалова, успех отца в спектакле «Анатэма» отчасти объясняет мастерством и объёмностью его гримировки: «Изменены были весь череп, шея, грудная клетка, кисти рук. Лицо было преобразовано и гримом, и долгим трудом выработанной мимикой»⁴⁵³.

В литературе понятие гримировки получает достаточно условный, отчасти метафорический характер. Литературный грим — некий аналог театрального грима, с тем принципиальным отличием, что создаётся он с помощью слова, а не материальных средств. Функционально театральный и литературный грим сходны: в обоих случаях задача состоит в том, чтобы создать тип, определённый визуальный образ героя. Создателем грима в театре является актёр или профессиональный гримёр, в литературе — автор.

Первое знакомство Чехова с профессиональным искусством грима состоялось в театре Таганрога. Принимал он участие в качестве актёра и в любительских домашних постановках и театрализованных импровизациях. В мемуарах М. П. Чехова отмечен эпизод, когда Чехов-гимназист нарядился нищим, прошёл неузнанным через весь город к дяде М. Е. Чехову, и тот тоже «не узнал его и подал ему три копейки» (XVIII, 234). Видимо,

⁴⁵³ Шверубович В. В. О людях, о театре и о себе. М., 1976. С. 84.

юному мистификатору потребовалось как-то загримировать своё лицо, чтобы остаться неузнанным даже родным дядей. Сестра писателя, вспоминая детство, пишет: «Особенно большой популярностью в нашей семье пользовался “Ревизор”. Его в детстве мы разыгрывали в домашних спектаклях очень часто. Антон Павлович обычно играл городничего. <...> Гримировался он очень тщательно и нужно сказать, необычайно искусно. Из всех “артистов” он, бесспорно, был самым талантливым»⁴⁵⁴. А. Измайлов, ссылаясь на А. Дросси, товарища Чехова по гимназии, описывает ухищрения, к которым прибегали гимназисты для незаконного посещения театра: «Чтобы не быть узнаваемыми, гимназисты, по его словам, будто бы прибегали даже к гримировке. “Странно было видеть молодые лица с привязанными бородами или бакенбардами, в синих очках, в отцовских пиджаках на скамьях галереи”. Очень нередко надзиратель гимназии во время посещения галереи, внимательно разглядывая публику, проходил мимо гимназистов, не узнав никого из них»⁴⁵⁵. Позднее эта сторона жизни школьников отзовется в «Трёх сёстрах»:

Кулыгин. Вчера в третьем классе у одного мальчугана я отнял вот усы и бороду... (*Надевает усы и бороду.*) Похож на учителя немецкого языка... (*Смеётся.*) Не правда ли? Смешные эти мальчишки (XIII, 185–186)⁴⁵⁶.

Кулыгин, надев на какое-то время усы и бороду, предстаёт фактически в двойном гриме, что порождает эффект метатеатральности.

Был у Чехова опыт использования грима и после гимназии. Летом 1886 года в Бабкине был разыгран шуточный судебный процесс над «купцом Левитаном». Роли, по свидетельству того же М. П. Чехова, распределялись следующим образом: «Киселёв был председателем суда, брат Антон — прокурором, специально для чего гримировался. Оба одевались в шитые золотом мундиры, уцелевшие у самого Киселёва и у Бегичева. А Антон говорил обвинительную речь, которая заставляла всех помирать от хохота»⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ Чехова М. П. Из далекого прошлого. М., 1960. С. 18.

⁴⁵⁵ Измайлов А. А. Чехов 1860–1904. Биографический набросок. М., 1916. С. 48.

⁴⁵⁶ Анализ эпизода см.: Спачиль О. В. Фабульная деталь в драме А. П. Чехова «Три сестры», или зачем Кулыгин сбрил усы // Актуальные проблемы обучения русскому языку. Вып. XI. Брно, 2014. С. 609–614.

⁴⁵⁷ Чехов М. П. Вокруг Чехова. М., 1981. С. 99

Интерес к искусству грима Чехов сохранил до конца жизни. Станиславский свидетельствует: «Антон Павлович любил прийти до начала спектакля, сесть против гримирующегося и наблюдать, как меняется лицо от грима. Смотрел он молча, очень сосредоточенно. А когда какая-нибудь проведённая на лице черта изменит лицо в том направлении, какое нужно для данной роли, он вдруг обрадуется и захохочет своим густым баритоном. И потом опять замолчит и внимательно смотрит. Антон Павлович, по моему мнению, был великолепный физиономист»⁴⁵⁸.

Сохранились и другие свидетельства внимательного отношения писателя к актёрскому гриму. Когда В. В. Лужский заговорил с Чеховым о гриме Сорина, тот сказал ему, что это должно быть лицо «из судебного мира», «вроде лица Кони, Завадского»⁴⁵⁹. Речь в данном случае идёт не о попытке создания портретного сходства с реальными людьми, а о стилизации внешности. Актёру рекомендовалось так загримировать лицо, чтобы оно рождало у зрителя ассоциации о принадлежности его героя к определённой социально-профессиональной страте общества — к «судебному миру». Трудно сказать, как бы Чехов поступил, если бы Сорин был героем не комедии, а повести или рассказа. Перед писателем, вероятно, стояла бы задача так описать его внешность, чтобы возникала нужная аллюзия к миру юриспруденции.

В сознании не только актёров и гримёров, но и зрителей конца позапрошлого века был набор устойчивых представлений о внешности, типичной для той или иной профессии. Так, Щепкина-Куперник в мемуарах противопоставляет портреты Чехова и Левитана по признаку отражения в них рода деятельности: «Вот насколько Ант. Павл. внешностью не походил на писателя, каким его себе представляют читатели романов, настолько Левитан был типичен для художника: *если бы вывести художника на сцене, то лучшего грима нельзя бы было придумать, чем изобразив его*»⁴⁶⁰.

Функция грима распространялась не только на передачу социально-профессионального статуса героя, но и национальности. В 1901 году МХТ задумал поставить пьесу Вл. И. Немиро-

⁴⁵⁸ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре (Воспоминания) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 400.

⁴⁵⁹ Лужский В. В. Из воспоминаний // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 418.

⁴⁶⁰ Щепкина-Куперник Т. Л. В юные годы (Мои встречи с Чеховым и его современниками) // А. П. Чехов. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. Л., 1925. С. 244.

вича-Данченко «В мечтах», где один из героев по происхождению является чехом. Выполняя просьбу постановщиков, Чехов обратился к Б. Прусику с просьбой: «Так как наши артисты никогда не видят чехов, то могут произойти затруднения и даже недоразумения в гриме, и во избежание этого дирекция Художественного театра поручила мне обратиться к Вам с покорнейшей просьбой — выслать несколько фотографий чешских лиц, которых Вы находите типичными» (П. X, 87). Письмо свидетельствует о том, с каким вниманием театр относился к точности гримировки.

Любопытный пример литературного портретного грима встречается в пародии А. А. Соколова «Чайка, или Подлог на Александринской сцене (Комедия в 2-х выстрелах и 3-х недоразумениях)». Действующими лицами в ней являются герои с фамилиями подлинных актёров, игравших премьерный спектакль. Один из них — Н. Ф. Сазонов, исполнитель роли Тригорина. На реплику госпожи Дюжиковой, пеняющей ему на то, что он опоздал, актёр отвечает: «Тут опоздаешь. Никак физиономии не мог выбрать. Гримировался так и этак, *всё то на одного, то на другого литератора смахиваешь*. Скажут — нарочно. Взял да и загримировался Подхалюзиным... Скажите, кого я в этой пьесе люблю и в каком акте?»⁴⁶¹. Пародист фактически признаёт нормой гримировку, которая делает артиста похожим на какое-то реальное лицо. Герой А. Н. Островского Подхалюзин выступает как канон плута, тип внешности которого должен был легко узнаваться зрителем.

В мемуарах П. П. Гнедича есть интересное свидетельство об истории постановки «Царя Федора Иоанновича» в театре Суворина. Спектакль по пьесе А. К. Толстого, находившейся под цензурным запретом почти четверть века, вызвал ажиотаж у публики. «Ещё более способствовал успеху тот слух, что (не знаю кем) был пущен по городу. Говорили, что актёр, играющий царя, будет загримирован Николаем II, а играющий Годунова — будет похож на Витте. Говорили, что цензура потому именно и не пропускала пьесы, что видела намёки на этих лиц. А Николай Александрович родился двумя годами после написания Толстым “Фёдора”»⁴⁶². Портретная грими-

⁴⁶¹ Цит. по: Чудаков А. П. Драматургия Чехова в кривом зеркале пародий // Чеховский сборник. М., 1999. С. 220.

⁴⁶² Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. М., 2000. С. 210—211.

ровка при мастерском её исполнении, таким образом, могла выполнять ещё и не свойственную ей политическую функцию.

Средства гримировки в театре и в литературе принципиально различны. В театре актёр или гримёр используют румяна, белила, сажу, помаду, парики, накладки и т. д. В литературе единственным средством создания грима является слово. В художественном тексте имеет место не грим как таковой, а его знаковое замещение, опирающееся на читательское воображение. В итоге возникает достаточно условный *образ грима*. Слово предоставляет писателю на порядок больше возможностей для гримировки героя, чем актёру реальный грим в театре. Главная функция грима и в театре, и в литературе сходная — создать определённый зрительный образ героя. В театре этот образ воочию представлен на сцене реальным артистом, тогда как в литературе внешность героя возникает лишь в творческом воображении автора, а затем транслируется через текст читателю. В итоге зрительный образ героя в театре характеризуется цельностью, а в литературе — фрагментарностью. Внешность героя на сцене предстаёт перед зрителем симультанно (одномоментно), а в литературе — сукцессивно (рассредоточенно по времени чтения текста). Портретные элементы героя в литературе, в отличие от театра, выполняют функцию синекдохи: по представленной части, добавив «субъективные элементы», читатель при желании может довообразить внешность героя романа, повести, рассказа. Уровень творческой активности читателя выше активности театрального зрителя, которому актёр преподносит «готовое решение» внешнего вида персонажа.

В позапрошлом веке внешность актёров отличалась от внешности большинства мужчин. Это отличие было обусловлено отчасти сложившейся традицией, но, прежде всего, условиями профессии. В конце XIX века абсолютное большинство взрослого мужского населения носило или бороду, или усы, или то и другое вместе. Они могли быть самых различных форм и фасонов, меняться в угоду моде, но наличие их было почти обязательным. Борода и усы были своего рода атрибутами мужчины, хотя и брить лицо, конечно, не возбранялось. Чехов афористически сформулировал в записной книжке: «Мужчина без усов всё равно, что женщина с усами» (XVII, 56). Актёры отличались от большинства мужчин тем, что брили свое лицо. И это понятно: ведь сегодня им нужно было наложить на лицо один грим, завтра другой, а послезавтра третий. Роли были

разные и требовали разной гримировки. Таким образом, лицо актёра являло собой некое подобие холста, на котором нужно было периодически создавать с помощью гримировочных средств разные образы. Бритые лица стали такой же приметой актёров, как борода и усы для остальной части взрослых мужчин⁴⁶³.

Социально-профессиональное различие между мужчинами, бреющими лицо и не бреющими его, предполагалось изначально известным, а потому не требующим особых объяснений. Так, у Чехова в «Осколках московской жизни» один из артистов Общедоступного театра характеризуется следующим образом: «Пока его не требует к священной жертве Аполлон, он малодушно погружён в такую прозу, что при дамах не всегда ловко сказать: то вы его видите секретарём общества ассенизации, то он управляющий у Лентовского, то распорядитель по соколиной охоте, то гробокопатель... но вдруг, в самый разгар сует, находит на него нечто вроде священного ужаса. *Тогда он бреет бороду и усы и нанимается в актёры*» (XVI, 175). Бритое лицо в данном контексте выступает как необходимое условие для актёрской профессии. Не сохранившаяся юношеская пьеса Чехова «*Бритый секретарь с пистолетом*» имеет говорящее название. Скорее всего, заглавный герой так или иначе был причастен к актёрскому ремеслу, на что намекает его бритое лицо. Вспомним также портрет артиста из «Попрыгуны»: «...Дымов застал трёх каких-то незнакомых мужчин. Двое были брюнеты с бородками, и третий *совсем бритый* и толстый, *по-видимому — актёр*» (VIII, 13). Канон бритого актёрского лица сохранялся в произведениях и других авторов. В рассказе Н. А. Лейкина «При получении жалованья» внешность актёра описана с помощью двух деталей — «с одутловатым лицом и порезанным под бородком от усердного бритья»⁴⁶⁴. В повести П. Д. Боборыкина «Наши люди» разбогатевший дворецкий старается для окружающих скрыть свой статус: «...шёл по Невскому в пальто с мерлушковым воротником и в котиковой шапке, стройный, представительный, похожий на настоящего барина или, по меньшей мере, на артиста, так как он бреет себе всё лицо»⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Хотя и полностью бритое лицо у актёров не было чем-то непреложным. Так, на фототипии актёров Малого театра (Артист. 1891, № 15) только у двух из восьми мужчин нет усов, но при этом бороды нет ни у одного.

⁴⁶⁴ Лейкин Н. А. Гуси лапчатые. Юмористические картинки. СПб., 1881. С. 49.

⁴⁶⁵ Боборыкин П. Д. Наши люди // Русская мысль. 1893, № 4. С. 1.

Отметим ещё случаи, когда бритое лицо героя объясняется его иноземным происхождением. В рассказе «Тиф» в поезде с поручиком Климовым едет «пожилой человек с *бритой шкиперской физиономией*, по всем видимостям, зажиточный чухонец или швед» (VI, 130). В «Рассказе старшего садовника» о Михаиле Карловиче сказано, что «по отцу он был швед, по матери русский», и следом дан соответствующий происхождению героя его портрет — «почтенный старик, с *полным бритым лицом*» (VIII, 342). Брили лицо и клирики католической церкви. И. И. Ясинский в мемуарах перечисляет посетителей киевского салона: «Кого только нельзя было видеть у Праховых: и нигилисты в блузах и рваных брюках, и генералы в мундирах, и *бритые, с сладкими улыбками, ксёндзы и актёры*, и архиепие-реи, старающиеся забыть свой сан, и губернаторы, и заезжие из столиц сенаторы, литераторы, фокусники, светские дамы, прикрывающие изысканными манерами своё умственное убожество, и балканские братушки, и абиссинские принцессы, и африканские принцы с голенищами вместо лиц»⁴⁶⁶.

Добавим, наконец, к сказанному, что безбородое или безусое лицо было ещё и приметой гимназистов, которые мечтали поскорее стать взрослыми. Так что усы являлись своего рода знаками состоявшейся инициации, причастности молодого человека к миру взрослых. В рассказе «Жизнь в вопросах и восклицаниях» представители «юношества» ведут разговор: «Браво, у меня уже усы растут! Где? Это ты нарисовал, а не растут!» (I, 131). Ср. в письме Александра воспоминания о гимназической поре: «Где прежняя доблесть нас лыцарей сада (так! — А. К.), ухаживавших за гимназистками? <...> Мы в былое время, чёрт возьми, *покручивая не существующие усы*, были... ну чем бы?... были героями»⁴⁶⁷.

Исчезновение усов с лица мужчины, как правило, имело под собой серьёзные основания. В мемуарах А. Л. Вишневого, учившегося в одной гимназии с Чеховым, есть эпизод об учителе В. К. Виноградове. Он носил, как все, «бородку и усы»: «И вдруг приходит в класс со сбритыми усами. Это вызвало среди учеников большой переполох»⁴⁶⁸. Подоплёкой этого послужило важное событие в жизни учителя — получение им «инспекторского места».

⁴⁶⁶ Ясинский И. И. Роман моей жизни. М., Л., 1926. С. 217.

⁴⁶⁷ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 74–75.

⁴⁶⁸ Цит. по: Бушканец Л. Е. Театральные мемуары как форма театральной критики // А. П. Чехов и литературно-театральная критика. М., 2021. С. 188.

Что же могли нарисовать на «холсте» своего лица актёры конца позапрошлого века?

В рассказе «стриженной Назарьевой» (П. V, 32) повествуется о вынужденном переходе актрисы Логовской с амплуа инженеру на амплуа комической старухи. Одно из условий приспособления её к новому типу — смена грима: «Руки Логовской дрожат, и ей до слёз больно глядеть на своё обезображенное рыжим париком лицо, на густо подмазанные щёки, на грубые морщины, подведённые режиссером. Сама она ещё не умеет так гримироваться, ведь это целая наука! Из молодого красивого лица сделать старое и смешное...»⁴⁶⁹.

В романе Вас. И. Немировича-Данченко «Кулисы» опытный артист Барский готовит к сценическому дебюту молодую актрису. Процесс гримирования её сравнивается с созданием картины:

— <...> Говорил я вам, как гримироваться... Так никуда не годится. Это для гостиной хорошо, тут гораздо резче надо класть мазки... Позвольте-ка мне...

Он придвинул к себе ящик с жирными красками, взял кольд-крему и стёр им прежнюю гримировку.

Нина Борисовна с удивлением смотрела на него. *Совсем точно картину рисует он.* Мазнёт кистью с краской по лицу... и отойдёт назад... Ещё и ещё... Подчернил и без того тёмные брови... Чуть-чуть подвёл голубую краскою веки, глаза стали глубже и ярче...

— Зажмурьтесь!.. крепче!..

Он провел тушью по ресницам... Нина совсем не узнала себя...

— Экое безобразие какое!..

— Не беспокойтесь, так хорошо будет. Ведь публика-то на вас издали смотрит⁴⁷⁰.

В этом фрагменте романа передана одна из важных особенностей театрального грима — расчёт на расстояние, с которого он будет восприниматься в театре. В литературе нет той дистанции, что задаётся в театре условиями расположения сцены и места зрителя в зале. Как правило, масштаб изображения и видения лица героя в литературе не принципиален и соотносится с нормой.

Ещё одна особенность театрального грима — его зависимость от типа освещения. Актер Д. В. Гарин, состоявший с Чеховым в переписке, издал книгу «Театральные ошибки», где в частнос-

⁴⁶⁹ Назарьева К. В. Сценическая иллюзия. Эскиз // Дневник «Артиста». Приложение к журналу «Артист». 1892. № 5 (Август). С. 12.

⁴⁷⁰ Немирович-Данченко Вас. И. Кулисы. СПб., 1900. С. 23.

ти, отмечал: «Так как театры освещаются электричеством, газом, а многие ещё керосином, то каждый из этих видов освещения имеет свою световую особенность, которую гримёру следует иметь в виду»⁴⁷¹.

Стоит отметить и то, что искусство грима на рубеже XIX—XX веков оценивалось не только как необходимый компонент создаваемого актёром образа, но и само по себе, как знак сценического профессионализма и мастерства. Приведём несколько примеров. Так, Суворин, оценивая игру одного из актёров в домашней постановке «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, замечает: «В гриме не мешало бы ему немножко грубее сделать своё лицо»⁴⁷². Несколько замечаний об искусстве грима есть в воспоминаниях П. Д. Боборыкина, как и Суворин, завязатого театрала. Память его сохранила игру М. С. Щепкина: «Вся его короткая, полная (но не очень толстая) фигура, круглое лицо с сильной гримировкой, особого рода подвижность, жесты рук, головы, мимика рта и глаз — всё это отзывалось чем-то необычным»⁴⁷³. Мемуарист справедливо ставит грим в один ряд с другими невербальными средствами, создающими сценический образ героя.

А. Р. Кугель в рецензии на спектакль МХТ «Юлий Цезарь» (1904) делает несколько замечаний о Станиславском, игравшем Брута: «Тусклый голос; отсутствие твёрдого, мужественного тона; при этом молодое, красивое лицо римлянина (Станиславскому в это время 40 лет — А. К.) — результат старательного грима — находящееся в очевиднейшем противоречии с затруднённой речью, с скрипучим, бесцветным, серым звуком»⁴⁷⁴. Голос, интонация и грим сопоставлены критиком как явления одного уровня значимости. Приведём последний пример оценки грима провинциальной актрисы: «Г-жа Гали-Яновская — драматическая инженерю <...>, публике она понравилась, считаем нужным посоветовать ей говорить несколько громче, не мешает также обратить внимание на грим, а то артистка почти не гримируется»⁴⁷⁵. В восприятии рецензента грим предстаёт как атрибут

⁴⁷¹ Гарин Д. В. Театральные ошибки. Статьи. М., 1901. С. 111.

⁴⁷² Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889—1903). М., 2005. С. 69.

⁴⁷³ Боборыкин П. Д. Воспоминания. За полвека. В 2 тт. Т. 1. М., 1965. С. 72.

⁴⁷⁴ Кугель А. Заметки о Московском художественном театре // Театр и искусство. 1904 № 14. С. 294.

⁴⁷⁵ П. М. Б-в Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1904 № 1. С. 22.

для актрисы в определённой роли, отсутствие его воспринимается как явный художественный просчёт.

Обратимся к публикациям журнала «Артист», где развернулась полемика об искусстве гримировки. Первый номер этого журнала вышел в сентябре 1889 года и содержал среди прочих статью К. С. Шиловского-Лошивского⁴⁷⁶ «Курс театрального грима». Автор начинает её с исторического обзора работ, посвящённых искусству грима. Научная основа гримировки связывается Шиловским со знанием анатомических особенностей лицевых мышц. Он даёт определение грима: «Грим есть искусство, посредством которого актёр, основываясь на анатомических и физиологических данных, может изменять соответственно исполняемой роли, черты своего лица, налагая на оное различные особо приготовленные краски»⁴⁷⁷. Формулируется и главная задача грима. Она «состоит в том, чтобы понимать цель появления светлого пятна, или тени, или морщины там, где в сущности их нет совсем на физиономии гримирующего-ся»⁴⁷⁸. Иначе говоря, гриму придавался по преимуществу функциональный характер, исключавший его случайность или необязательность. Кроме того, грим должен был корректировать лицо актёра по отношению к роли: «Артист, играющий мольеровского скупого, может иметь полное лицо и посредством грима изобразить на нём скупость так, что другой актёр, от природы обладающий костлявой физиономией, но не умеющий владеть гримом, не сможет и близко подойти к требуемому ролю идеалу»⁴⁷⁹.

Один из советов Шиловского прямо соотносится с литературной практикой Чехова-писателя. Автор статьи рекомендует актёру, начинающему работу над своей ролью, вначале нарисовать на бумаге то лицо, которое будет отражать характер его сценического героя. Так делал, например, В. В. Самойлов, хороший рисовальщик, который, по свидетельству П. Д. Боборыкина, «отличался всегда своей гримировкой, для которой готовил рисунки»⁴⁸⁰. Если же актёр плохо рисует, то возможен следую-

⁴⁷⁶ Шиловский Константин Степанович (1849–1893) выступал на сцене под фамилией Лошивский, либреттист, теоретик театра, преподаватель курса гримировки в оперно-драматическом училище в Москве.

⁴⁷⁷ Шиловский-Лошивский К. Курс театрального грима // Артист. 1889. № 1. С. 114.

⁴⁷⁸ Шиловский-Лошивский К. Курс театрального грима // Артист. 1889. № 1. С. 114.

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Боборыкин П. Д. Воспоминания. За полвека. В 2 тт. Т. 1 М., 1965. С. 218.

щий выход из ситуации: «Не умеющие же владеть карандашом могут подобрать подходящую физиономию из существующих в продаже портретов известных деятелей разных эпох или вообще среди портретов тот тип, который, по их мнению, будет ближе подходить к их понятию о роли»⁴⁸¹. Совет Шиловского близок тому, что рекомендовал Чехов В. В. Лужскому, которому для роли Сорина рекомендовалось ориентироваться на портреты Кони или Завадского.

Шиловскому оппонировал А. П. Ленский, актёр Малого театра и близкий приятель Чехова. Он изначально отказывается от теории грима, считая, что «её и быть не может. Только практика учит актёра гримироваться; и у каждого субъекта будет своя манера гримировки»⁴⁸². Задачу своей статьи Ленский видел в том, чтобы «уяснить значение грима и его сравнительно скромное место в деле драматического искусства»⁴⁸³. Очерёдность слов в заглавии работы Ленского — «Заметки о мимике и гриме» — отражает суть его позиции: на первое место он ставит мимику актёра, а грим — только на второе⁴⁸⁴. Эти два компонента находятся, с его точки зрения, в противоречии: грим статичен, неизменен, а потому мешает мимике актёра, которая точнее и глубже связана с динамическим характером роли. Почти всё то, что создаётся с помощью грима, можно передать, по мнению Ленского, с помощью мимики. Однако он не учитывает меняющиеся в ходе спектакля условия, события, речь героя и, как следствие, меняющееся на этом фоне восприятие грима, то есть ту самую герменевтику портрета, о которой писал А. Г. Цирес. О возникающей иллюзии динамики выражения неподвижных масок в типах театра, где она узаконена (японский но, комедия дель арте и др.) писал Ю. М. Лотман. По его мнению, «было бы заблуждением думать, что зрители всегда в этом случае лишены иллюзии мимики и лицо-маска сохраняет для них всегда неизменное выражение. Напомним широко известные в кинематографе опыты Кулешова, который монтировал один и тот же неизменный кадр (лицо Мозжухина) с различными кадрами <...> и добивался иллюзии изменения

⁴⁸¹ Шиловский-Лошивский К. Курс театрального грима. С. 114.

⁴⁸² Ленский А. Заметки о мимике и гриме // Артист. 1890. Кн. 5. (Январь). С. 108.

⁴⁸³ Там же.

⁴⁸⁴ См. также: Пидерит Ф. Мимика и физиономика // Артист. 1891. № 13. С. 73–82; 1892. № 21. С. 41–53; 1893. № 32. С. 53–62.

мимики на лице актёра»⁴⁸⁵. Грим, в отличие от статичной маски, ещё меньше сковывает актёра и даёт больше возможностей для изменения мимики.

В немецком руководстве для актёров было 29 вариантов краски для грима. Шиловский воспринимает их вполне серьёзно, тогда как Ленский едко иронизирует над собой в период молодости, когда он увлекался гримировочными средствами: «Чего-чего тут нет? Тут и № 1 — просто белила, № 2 — цвет лица молодых людей, № 3 — цвет лица юношей, <...> № 6 — цвет лица молодых моряков... и даже № 11 — цвет лица увядших молодых людей и бледных молодых интриганов!.. Всех счётом 29. Каково! <...> Многих, весьма порядочных молодых людей, я пожаловал в “бледных молодых интриганов” только ради того, чтобы помазаться № 11 и сделать себе злодейские брови»⁴⁸⁶. Очевидно, Ленский убеждён в том, что краска и характер героя связаны между собой весьма отдалённо, а главное — не всегда считаются зрителями в театре. Гораздо важнее в спектакле слова, действия и соответствующая им мимика «молодого интригана», а не цвет его лица. И всё-таки Ленский, несмотря на критику им грима, признавался современниками влиятельным мастером гримировки: «Ленский был “первым любовником” в России. <...> Его поза, его жест, его гримы делались “традицией”»⁴⁸⁷. Говоря об исполнении Ленским роли Пропорьева в мелодраме А. И. Сумбатова «Цепи», А. В. Амфитеатров замечает, что тот «играл её “под Бегичева”, даже, пожалуй, до некоторого сходства в гриме»⁴⁸⁸.

В театре достаточно успешно можно загримироваться под старуху, старика или, наоборот, омолодить себя, как Станиславский для роли Брута; труднее загримировать лицо под адвоката, писателя, доктора, садовника... При этом мы отвлекаемся от таких дополнительных невербальных средств создания образа героя, как костюм, язык жестов, поз, осанки, походки, тем более вербальных. Все они действуют в комплексе, системно. Тот же П. Д. Боборыкин, характеризуя игру С. В. Шуйского в роли

⁴⁸⁵ Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 603.

⁴⁸⁶ Ленский А. Заметки о мимике и гриме. С. 111.

⁴⁸⁷ А. П. Ленский // Театральная критика Власа Дорошевича. Минск, 2004. С. 198.

⁴⁸⁸ Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. Т. 1. М., 2004. С. 327.

Загорецкого, пишет именно о комплексе невербальных средств, включающем гримировку: «До сих пор, по прошествии с лишком полвека, движется предо мною эта суховатая фигура в золотых очках и старомодной причёске, с особой походочкой, с *гримировкой плутоватого москвича 20-х годов*, вплоть до малейших деталей, обдуманых артистом...»⁴⁸⁹. Невербальный компонент в игре актёра Чехов подчас тоже ставил выше слов. Анализируя игру Самарина, он писал: «Настоящий был полицеймейстер! *Фигура, голос, подёргиванье плечами, походка — всё неподражаемо полицейское*. Глядишь на него и чувствуешь, как по спине мурашки бегают. В особенности хорошо выходило у него держанье в левой руке полицеймейстерской фуражки. В одном этом держанье, в этой ничтожной мелочишке виден был целый и самый недюжинный, шестиэтажный талант» (XVI, 55).

Работы Шиловского и Ленского для нас важны как вспомогательное средство, с помощью которого можно раскрыть некоторые особенности создания образа героя в произведениях Чехова. Главный тезис, который мы попытаемся далее обосновать и проиллюстрировать примерами, можно сформулировать следующим образом: *Чехов пытался перенести некоторые принципы театральной гримировки в литературу, а приёмы, органичные для литературы, наоборот, — в театр*. Вторая часть задачи отчасти объясняет такой феномен, как литературность пьес писателя. Первая часть решалась с помощью слова достаточно легко и успешно. Вторая вызывала существенные затруднения. То, что Чехов хотел видеть в театре, сближая его с литературой⁴⁹⁰, было зачастую труднодостижимо для воплощения, потому что исходило из допущения функциональной эквивалентности грима и слова, материальных театральных средств и условных литературных приёмов. Однако слово гораздо более универсальный инструмент, чем весь арсенал гримировочных средств.

Грим — одно из важнейших характерологических средств создания образа героя в чеховской драматургии. 17 декабря 1888 года В. В. Билибин в ответном письме Чехову процитировал небольшой фрагмент из его письма: «С отзывом Вашим о моём драматическом эскизе “На смену” соглашусь по существу. Я и сам был такого же мнения об этой пьесе. Но уж Вы ко мне придираетесь, утверждая, что будто бы “*нужно, чтобы каждый*

⁴⁸⁹ Боборыкин П. Д. Воспоминания. За полвека. В 2 тт. Т. 1. М., 1965. С. 79.

⁴⁹⁰ Ср.: «Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадёт» (П. III, 56).

шаг и каждая фраза действующего лица подсказывали читателю грим, голос, манеру, прошлое и возможное будущее, костюм". Ещё чего не надо ли? Где современные Шекспиры?»⁴⁹¹ Обратим внимание на то, что Чехов пишет не о зрителе, а о читателе пьесы. Все перечисленные им невербальные компоненты должны воссоздаваться в воображении читателя. Опорой для читателя является текст произведения, где грим, голос, костюм или непосредственно описываются, или на них намекается с помощью подтекста, на основе ассоциаций. В отличие от литературного текста, на сцене эти реалии могут не совпадать с авторским представлением о них и зависеть от целого ряда привходящих моментов. Л. Толстой в разговоре с П. П. Гнедичем о постановке пьесы «Живой труп» справедливо заметил: «Между тем, что на бумаге, и тем, что на сцене, — целая бездна...»⁴⁹².

Важен и другой момент: степень творческой свободы у читателя выше, чем у зрителя спектакля, потому что первому дана возможность восполнять в воображении то, что недосказано писателем: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (П. IV, 54). Судя по письму, адресованному Билибину, Чехов в процессе создания пьесы ориентировался в первую очередь на читателя, а не на зрителя будущего спектакля (потому и прав был по-своему Волошин, утверждая, что «Чехов не был вовсе драматургом»). Логика делает справедливым обратное умозаключение по отношению к приведённому фрагменту из письма Билибина: грим, голос, костюм должны «подсказывать» читателю «каждую фразу действующего лица», устанавливая между ними отношения когерентности.

Обратимся к творчеству Чехова. Посмотрим, как он использует литературную гримировку для создания образа героев.

Стоит отметить, прежде всего, что в прозе Чехову было проще «гримировать» своих героев, чем в драматургии. Так, в рассказе «Калхас», который послужил сценарной основой для драматического этюда, про комика Светловидова сказано: «Лицо его, *обезобразенное гримом*, было тупо и почти бессмысленно. Не дотянувшись до свечи, вдруг он вскочил и уставил непод-

⁴⁹¹ Переписка А. П. Чехова в 3 тт. Т. 1. М., 1996. С. 240.

⁴⁹² Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М., 2000. С. 179.

вижный взгляд на потёмки» (V, 391). Эпизод позволяет о многом догадаться: актёр не успел смыть со своего лица грим комика, скорее всего, он искажился из-за того, что Светловидов уснул в нём. Испорченный грим скрыто передаёт динамику настроения: во время прошедшего спектакля он соответствовал амплуа комика, а к началу описываемого в пьесе действия обрёл оттенки драматического. Грим «обезобразил» лицо героя, так как передаёт сразу два характеристики. Далее, в рассказе есть указание на свет одинокой свечи, что тоже преобразует выражение лица героя. В итоге внешность Светловидова, одетого в костюм комика Калхаса и когда-то загримированного под него, диссонирует с драматической ситуацией, которая раскрывается в рассказе.

В отличие от прозаического произведения, в драматическом этюде нет ни слова о гриме героя. Очевидно, Чехов рассчитывал на опыт и мастерство гримировки В. Н. Давыдова, первого исполнителя роли Светловидова. Свеча упомянута в пьесе дважды. Актёр выходит на сцену со свечой в руке, а через некоторое время ставит её на пол (XI, 207). Таким образом, комик освещён единственным источником света, который искажает выражение лица, показывает его в непривычном ракурсе. Маловероятно, что реальная театральная постановка могла обойтись одной только свечой. Условия театра властно диктовали свои условия драматургу, которые он должен был принимать во внимание.

Грим в прозе отличает завершённость, обеспеченная единством авторского видения героя, тогда как в пьесах, рассчитанных на театральную постановку, грим во многом отдавался на откуп актёрам и профессиональным гримёрам. У каждого из них была своя практика гримировки, а иногда и своя теория.

Сомневаясь в значимости грима, А. П. Ленский главным компонентом его признавал тот, что связан с деятельностью постижёра: «Слова — грим, гримировка — я буду употреблять не в смысле раскрашенного актерского лица, не так, как понимается это слово в руководствах и большинством, а так, как понимали его Садовский, Шумский и Самойлов, — в смысле парика, бороды и усов»⁴⁹³.

В «Безотцовщине», ставшей источником многих последующих образов, тем и приёмов Чехова, литературная гримировка героев открыто заявлена. У Платонова при первом его появлении на сцене должна быть «нечёсаная голова» (XI, 11), как у простого

⁴⁹³ Ленский А. П. Указ. соч. С. 115.

мужика. Отсутствие определённой причёски у героя является косвенной приметой человека, который находится на перепутье. В отличие от Платонова, Трилецкий модно острижен:

Платонов. Где это ты так шикарно остригся? Хороша причёска! Стоит целковый? (XI, 23).

Поскольку причёска для Чехова изначально отражает характер, она связана с взглядами героя, с его позицией и ценностями. «Шикарная» причёска Трилецкого отражает его мировосприятие, которое со временем раскрывается в пьесе. Цена тому и другому — «целковый».

О внутренней статичности и неизменности Софьи Егоровны можно догадаться по её причёске. Платонов говорит о ней: «Волосы всё те же! Тот же цвет, та же причёска...» (XI, 51).

Смута в душе героини, возникшая после ряда событий, передаётся не только прямо, но и с помощью «говорящей» причёски, которая является смысловая «рифмой» к «нечёсаной» голове Платонова в начале пьесы:

Софья Егоровна (*бледная, с помятой причёской*). Не могу! Это уж слишком, выше сил моих! (*Хватает себя за грудь.*) Гибель моя или... счастье! (XI, 90).

Во внешнем облике Сержа Войнищева дан комплекс канонических примет идеалиста, при этом на первое место поставлены длинные волосы:

Платонов (хохочет). Сергей Павлович! Он ли это? Господи! Где же длинные волосы, блузочка и сладенький тенорок? (XI, 18)

Перемена в облике Войнищева объясняется его женитьбой. Она отразилась во всём, в том числе даже на таком, казалось бы, неизменном явлении, как тембр голоса. Войнищев в пьесе важен и сам по себе, и как двойник Платонова, отчасти проясняющий его прошлое. Потому и у Платонова, скорее всего, были когда-то длинные волосы. Утраченные иллюзии, а вместе с ними и длинные волосы, будут затем важны в «Дяде Ване». Недаром заглавный герой зрелой пьесы является почти однофамильцем персонажа из юношеского произведения. Как актёру, играющему Ивана Петровича Войницкого, без слов донести до зрителя то, что раньше у его героя были длинные волосы? Достижимо ли это в принципе с помощью актёрской игры? Подчеркнём, что длинные волосы в прошлом у дяди Вани не очевидная реаль-

ность, закреплённая в ремарке или в словах какого-либо героя, а лишь смысловая потенция, рождающаяся за счёт аллюзивной связи между различными героями и системности чеховского гипертекста.

Длинные волосы у мужчин — одна из главных примет героя с «идеями», издавна обыгрывавшаяся в юмористике. Приведём два примера. Купец Тит Помпеич Свайкин из рассказа Н. А. Лейкина «Испытание» ищет репетитора сыну. Одним из претендентов на эту роль является студент, но купец опасается, «уж не энгелист ли» он. На что супруга купца возражает, считая, что претендент не соответствует каноническому образу «энгелиста»: «Ну, вот! У тех такой мундир, чтоб косматым при всём длинноволосии ходить и в синих очках, да байковый платок на манер попоны на плечи, а этого и за вихор не поймашь»⁴⁹⁴. Для купчихи короткие волосы студента являются очевидным доказательством его политической благонадёжности.

Интрига рассказа Чехова «В бане» основывается на смысловой омонимии длинных волос: они узаконены у духовных особ, но могут быть также и приметой людей «с идеями», не лояльных к власти. В бане, где эти значения трудноразличимы, цирюльник Михайло принимает дьякона за опасного человека: «Слова разные произносит... С идеями...» (III, 181). В финале, когда длинные волосы посетителя бани обретают настоящий смысл, цирюльнику остаётся только покаяться перед дьяконом в своём грехе; он просит прощения за то, что посмел думать, будто у того «в голове есть идеи» (III, 182).

Длинные волосы у мужчин-идеалистов многообразно обыгрываются Чеховым вплоть до его последнего рассказа. В «Невесте» есть эпизод, когда жених Нади «снял шляпу, и *волосы развевались у него от ветра*, а она слушала его и думала: “Боже, домой хочу! Боже!”» (X, 211). Длинноволосый Андрей Андреич по-своему тоже «идейный» человек, и это так старо и так банально, что невесте становится не по себе.

Длинные волосы могут быть, наконец, особенностью портретного грима, знакомого читателям по фотографиям, картинам или книжным иллюстрациям, на которых изображён герой. Отец Христофор в «Степи» описывается как «маленький длинноволосый старичок в сером парусиновом кафтане, в широкополом

⁴⁹⁴ Лейкин Н. А. Гуси лапчатые. Юмористические картинки. СПб., 1881. С. 86–87.

цилиндре и в шитом, цветном поясе» (VII, 13). Он совмещает в облике церковное и литературное начала: «Егорушка нашёл, что в этом неподобающем его сану костюме он, *со своими длинными волосами и бородой, очень похож на Робинзона Крузе*» (VII, 22–23). В данном случае Егорушку можно назвать образцовым субъектом герменевтического подхода, который истолковывает внешность отца Христофора на основе своего читательского опыта, при этом литературный аспект для него актуальнее, чем церковный. Передаёт сознание мальчика повествователь, отражающий, помимо героя, ещё и кругозор автора.

В «Гусеве» длинноволосый Павел Иванович написан по лекалам клише идеалиста: «Лицо у него серое, нос длинный, острый, глаза, оттого, что он страшно исхудал, громадные; виски впали, борода жиденькая, *волосы на голове длинные...* Глядя на лицо, никак не поймёшь, какого он звания: барин ли, купец, или мужицкого звания? Судя по выражению и длинным волосам, он как будто бы постник, монастырский послушник, а прислушаешься к его словам — выходит, как будто бы и не монах» (VII, 328–329). Герменевтический подход позволяет заметить сходство внешности героя с портретом Гоголя. Сходство литературного персонажа с реальным лицом оказывается не формальным приёмом, а важной содержательной особенностью, углубляющей смысл рассказа и переводящей его на другой уровень⁴⁹⁵.

Если у мужчин приметой их «идейности» были длинные волосы, то у женщин наоборот — стриженные. Одно из требований героя рассказа «По-американски» заключается в том, чтобы его будущая супруга не была стриженной (I, 52), то есть эмансипированной.

В повести «Моя жизнь» о матери Ажогиных говорится как о высокой, худощавой, деликатной даме, «*носившей короткие волосы, короткую кофточку и плоскую юбку на английский манер*» (IX, 200). Волосы, кофточка и юбка являются разнородными предметами, однако во фразе они выступают в качестве однородных членов (риторический прием зевгма), что придаёт фразе легкий иронический обертон и характеризует героиню как даму, которая следит за модой.

В творчестве Чехова большую значимость, по сравнению с театром, имеет *цвет волос* героя, наполненный дополнитель-

⁴⁹⁵ Кубасов А. В. «Гоголевский» рассказа Чехова («Гусев») // Кубасов А. В. Про-за А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. С. 250–270.

ной семантикой. Один из ответов на заглавие-вопрос «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.» звучит так: «*Белокурые друзья и рыжие враги*» (I, 17)⁴⁹⁶. Минуя раннее творчество, обратимся к позднему рассказу писателя. Лида Волчанинова из «Дома с мезонином» наделена канонической приметой «врага»: «Одна из них, постарше, тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и на меня едва обратила внимание» (IX, 175). При этом сама причёска Лиды не конкретизирована, потому что не значима для определения её характера. Кроме «рыжего врага», у героя-рассказчика есть и «друг», цвет волос у которого не указан, но замещён значимой фамилией — *Белокуров*. Так в лирическое повествование от первого лица «контрабандой» проникает ирония, идущая от вневременного автора. О таких случаях Виктор Камянов справедливо писал: «В речах персонажей накапливается некий фонд неуправляемых, побочных смыслов, которым распоряжается непосредственно автор (для участников действия побочные смыслы чаще всего неразличимы). Распоряжается не без иронии»⁴⁹⁷.

Цвет волос может быть не эксплицирован, а дан как имплицатура, которая требует выводимости. В первой записной книжке Чехова осталась нереализованная заметка, относящаяся к «Чайке»: «[Пьеса: Она курит, пьёт, она рыжая, живёт с любовником, имя её треплют в газетах; [я ничего не имею против, но] и всё это меня крайне утомляет] (XVII, 55). Эти слова мог бы произнести Треплев о своей матери. Таким образом, исходя из семантики цвета волос, выводимой на основе чеховского гипертекста, Аркадина может быть признана «врагом» для своего сына. Во всяком случае, в какой-то момент он так субъективно её воспринимает. Слова из записной книжки не вошли в текст комедии, однако сохранили свой смысловой след. Он растворён в содержании и рассчитан на творческую активность актёра, читателя и зрителя.

Вполне возможно, что не без влияния Чехова О. Л. Книппер изначально играла Машу в «Трёх сёстрах» в рыжем парике,

⁴⁹⁶ Шаблон этот долго жил в массовой литературе. См. портрет актрисы Сладковой в восприятии молодого драматурга Александра Васильевича, героя рассказа Е. Гославского: «...бледное, осенённое белокурыми кудрями, личико так и улыбалось ему, так и заливало его сердце лаской, теплотой, любовью...». *Гославский Е.* Ошибка (рассказ) // *Артист*. 1894. № 35 (3). С. 96.

⁴⁹⁷ *Камянов В. И.* Время против безвременья: Чехов и современность. М., 1989. С. 54.

о чём свидетельствует М. П. Чехова: «Мне больших трудов стоило вчера уговорить Олю *снять рыжий парик*, который к ней положительно не идёт и делает голову огромной. Теперь она будет играть со своими волосами»⁴⁹⁸. Мария Павловна, видимо, не считывала семантики цвета волос у чеховской героини и ориентировалась не на художественный образ, а на женское представление о том, что «идёт» или «не идёт» внешности актрисы на сцене.

Рыжий и белый — классическая пара клоунов в цирке. Так как они были общеизвестны, то Чехов не считал нужным специально указывать цвет волос у тех героев, которые непосредственно связаны с жанром клоунады. Так, в «Каштанке», описывая подготовку нового хозяина собаки к цирковому представлению, автор не упоминает цвета его парика: «Прежде всего он надел на голову *парик с пробором и с двумя вихрами*, похожими на рога, потом густо намазал лицо чем-то белым и сверх белой краски нарисовал ещё брови, усы и румяны» (VI, 445). Скорее всего, окрас Каштанки («молодая рыжая собака») рифмуется с цветом парика Незнакомца. Нет указания на цвет волос и у Шарлоты Ивановны, открыто играющей роль клоунессы. Если актриса наденет рыжий парик, то это будет вполне в рамках художественной логики Чехова. Смеховой элемент, являющийся атрибутом роли клоуна, неразрывно связан с его оборотной стороной — драматизмом — и отсылает к глубокому прошлому литературных жанров и основных типов катарсиса. Наиболее тесную связь с архаикой сохраняет цирковое искусство, особенно его коварные. О. М. Фрейденберг писала: «Первоначальное тождество трагедии и комедии находит подтверждение в сатириконе, который представляет собой драму, потенциально содержащую в себе и комедию, и трагедию»⁴⁹⁹. Сказанное позволяет сделать вывод о том, что реально или потенциально рыжие чеховские герои транслируют через свой образ, помимо смехового, клоунского начала, ещё и скрытые драматические обертоны. Постановщики пьес Чехова, чувствующие в них симбиоз разных тональностей, пытаются передать это с помощью грима. Примером может служить постановка «Дяди Вани» немецким режиссером Андреасом Крайгенбургом. В его спектакле у всех актёров на лицо наложен утрированный густой грим, напоминающий одновременно маски трагедии и комедии⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ Чехова М. П. Из далёкого прошлого. С. 213.

⁴⁹⁹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 152.

⁵⁰⁰ См.: От «Лешего» к «Дяде Ване». Ч. 2. М., 2018. С. 158.

Любопытный пример встречается в мемуарах П. Д. Боборыкина, где об актёре П. В. Васильеве сказано: «Подхалюзина он задумал без всяких уступок внешнему комизму серьёзного и тихого плута, *в гримировке и в жестах очень типичного брюнета*»⁵⁰¹. Брюнет выступает здесь как метонимия определённого характера. Боборыкин отмечает установившуюся условную связь между цветом волос и типом личности, в данном случае — расчётливым и жестоким плутом. При этом в тексте «Банкрута» А. Н. Островского нет указаний на цвет волос Подхалюзина. «Типичным брюнетом» его делает актёр с помощью грима и других невербальных средств.

Сходный смысл передаёт фраза Тригорина из «Чайки»: «Я боялся публики, она была страшна мне, и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что *брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны*» (XIII, 30). Здесь враги героя уже не рыжие, а черноволосые. Вариативность обусловлена условностью связи между цветом волос и типом личности. Устанавливаемая закономерность рождена творческим сознанием человека искусства (Тригорин и Боборыкин оба беллетристы) и закреплена в форме некоего канона.

Клишированное массовое сознание традиционно опирается на популярные максимы и потому его отношение к цвету волос оказывается изначально заданным, жёстко закреплённым за определённым типом: «Ну, может ли брюнет любить брюнетку?» (II, 267) — задаётся риторическим вопросом девица, мечтающая о замужестве и, по всей видимости, не черноволосая. Согласно дамской логике, цвет её волос — несомненное преимущество по сравнению с соперницей.

Говоря о женских причёсках, остановимся лишь на одном примере из повести «Моя жизнь»: «Она была в сером суконном платье с широкими рукавами и *в причёске*, которую у нас в городе, год спустя, *когда она вошла в моду, называли “собачьими ушами”*. Волосы с висков были зачёсаны на уши, и от этого лицо у Марии Викторовны стало как будто шире, и она показалась мне в этот раз очень похожей на своего отца, у которого лицо было широкое, румяное, и в выражении было что-то ямщицкое» (IX, 227–228). Маша Должикова — передовая девушка, опережающая моду в провинции на год и следящая за ней,

⁵⁰¹ Боборыкин П. Д. Воспоминания. За полвека. В 2 тт. Т. 1. М., 1965. С. 220.

видимо, по журналам. С помощью изобразительно-выразительных средств она загримирована автором «таксой»⁵⁰². Эту породу Чехов отлично знал по своим собакам — Брону Исаичу и Хине Марковне. Загримировать человека «собакой» гораздо проще в литературе, чем в театре. Важная характеристика таксы связана не только с формой её тела и ушами, но и с тем, что она норная собака. Продолжая намеченное в повести сравнение, можно сказать, что Маша пытается вытащить из «житейской норы» Мисаила Полознева. Таким образом, причёска героини способствует порождению концептуальной метафоры, раскрывающей суть двух главных героев произведения.

Семантика причёски в театре у женщин была ниже, чем у мужчин. Поэтому актрисы часто думали не о том, в какой мере она соответствует образу, а о том, насколько привлекательно она будет выглядеть в той или иной причёске. П. П. Гнедич писал по этому поводу: «До сих пор наша актриса боится реального воплощения образа воображаемого ею лица. Если она не комическая старуха, — она считает неперменной своей обязанностью вымазать лицо белилами, нарумянить-ся, подвести глаза, нарисовать рот бантиком и причесаться “к лицу”, — но, увы, не “к лицу” изображаемому, а к своему собственному»⁵⁰³. Как видно из приведенного суждения, Гнедич, хотя и критикует излишнюю гримировку актрис, тем не менее не разделяет позиции А. П. Ленского относительно низкой значимости грима.

Кроме причёски, у мужчин на голове может быть *лысина* или *плешь*. Они являются дополнительной невербальной характеристикой героя.

⁵⁰² Характеры разных пород собак Чехов переносил и на реальных людей, не исключая себя. Бунин вспоминает разговор с Чеховым и его слова: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня». См.: Бунин И. А. О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников, М., 1986. С. 492. Скорее всего, Чехов ассоциировал себя с гончей, а Бунина — с борзой. Основное отличие борзой от гончей в том, что она гораздо быстрее, «резче» её. Эксплицируя вероятный смысл парадоксального высказывания, можно сказать, что Чехов считает, что Бунин обдумывает и пишет свои произведения легче и быстрее, чем он. Ср. с другими вариантами: «...собака Лейкин, не признающая никого, кроме себя и Тургенева» (П. I, 270). Из письма родным по дороге на Сахалин: «Заседатель — это густая смесь Ноздрева, Хлестакова и собаки» (П. IV, 89). Рисунок собаки во фраке, цилиндре и с моноклем в глазу («человекособаки») размещен на обороте обложки «Будильника» (1886. № 1).

⁵⁰³ R-tus (Гнедич П. П.) Нечто о «сценической внешности» наших артистов // Театр и искусство. 1897 № 4. С. 74.

Щербук, сосед Войницевых, облысел. Это бывший «лев», со временем утративший свою «гриву»:

Трилецкий. Платонов, ты близко к нему сидишь... Щёлкни его раз от моего имени по лысине! Сделай милость!

Щербук. Отстань! Довольно! Не раздражай спящего льва! Молод ещё, еле видим! (XI, 36).

В одном из первых своих произведений Чехов придаёт лысине характер условной канонической профессиональной приметы: «Доктор <...> часто *имеет палку с набалдашником и лысину*» (I, 17). Двадцатилетний Чехов создаёт комический эффект, уравнивая разнородные реалии и нарушая тем самым их логическую и смысловую связь, а также с помощью псевдообъективной мотивировки.

В «Чайке» лысина у доктора Дорна возможна только как потенция, не подкреплённая текстом пьесы, но которую можно реализовать при постановке спектакля. Возможность лысины обусловлена системностью чеховского гипертекста. Дорн, как и Щербук, тоже бывший «лев» и провинциальный *jeune premier*. В сценической интерпретации допустимо сделать с лысиной или плешью и Тригорина. В таком случае он будет чем-то похож на Боборыкина: «Таланты, которые в нём (в театре Горевой — А. К.) подвизаются, *такие же облезлые*, как голова Боборыкина, который неделю тому назад составлял для меня почтенную величину, теперь же представляется мне просто *чужаком*, которого в детстве мамка ушибла» (П. III, 249). Пётр Дмитриевич действительно был плешив, что отражает, например, карикатура на него, вырезанная и вклеенная Чеховым в рассказ «Сапоги всмятку» (XVIII, 28). Чтобы ассоциативная связь между героем и реальным лицом возникала, у зрителя должно быть изначальное представление о внешности Боборыкина (иначе говоря, зритель должен обладать необходимой пресуппозицией). Даже если загримировать Тригорина под него, то современные посетители спектакля вряд ли «считают» это сходство. Сказанное позволяет утверждать, что *аллюзивная функция гримировки героя исторически изменчива и преходяща*. В этом кроется одно из объяснений существенно понизившейся значимости её в современном театре по сравнению с театром прошлого.

Особо отметим случай, когда Чехов подчеркивал необходимость сходства героя с писательской внешностью. Имеется в виду Солёный из «Трёх сестёр». Отвечая на вопрос Н. А. Тихо-

мирова о гриме для этой роли, Чехов писал: «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» (П. IX, 181). В данном случае грим и суть героя даны по принципу контраста. Внешне Солёный похож на Лермонтова, но это лишь маска героя, скрывающая совсем иную его сущность⁵⁰⁴.

Завершая фрагмент о плешу и лысине, упомянем Петю Трофимова, которого не напрасно кто-то обозвал «облезлым барином» (XIII, 211). Чудаковатость Пети очевидна, а его начинающаяся плешивость — допустима. Однако главная трудность заключается не в том, чтобы с помощью постижёра представить Дорна, Тригорина или Петю Трофимова в той или иной степени плешивыми или даже с лысиной. Самым трудным и едва ли достижимым в современной театральной практике является семантизация плешу героя. Она должна быть смысловой деталью, а не просто случайной житейской подробностью. В прозе решить эту задачу Чехов мог гораздо легче, чем в пьесах, рассчитанных на сценическую постановку.

Для Чехова театр был тесно связан с реальной жизнью. Завершая письмо Л. С. Мизиновой, Чехов восклицает: «Откуда Вы взяли, что у меня лысина? Что за дерзости?!» (П. VII, 309). Чехов отказывается здесь не столько от лысины как таковой, сколько от возможности стать похожим на литературных героев, в том числе и своих собственных, изображаемых с той или иной мерой иронии.

Если посмотреть на русскую портретную живопись XIX века, то можно заметить, что *бакенбарды* были особенно популярны в первую половину позапрошлого столетия. Отчасти это объясняется тем, что они украшали лица императорских особ, которые признавались негласными законодателями мужской моды. Ко времени Александра III бакенбарды как отдельный компонент мужской причёски утратили былую значимость. Они стали во многом знаком старины.

Из русских императоров особое внимание Чехова привлекал Александр I, потому что умер в Таганроге и, благодаря своей смерти вне столицы, приобрёл апокрифический характер,

⁵⁰⁴ Подробнее о Солёном см.: Стрельцова Е. И. Опыт реконструкции внесценической родословной, или Демонизм Солёного // Стрельцова Е. И. Наследник. Пространство чеховского текста М., 2021. С. 117–130.

закреплённый в литературе и в преданиях. Популярна была легенда об уходе императора из мирской жизни и пребывания его под маской старца Фёдора Кузьмича. В рассказе «Убийство», посвящённом вопросам веры, даны три стилизованных портрета: своей внешностью герои рассказа отчасти напоминают Льва Толстого, Достоевского и Александра I⁵⁰⁵. Это обусловлено тем, что они оставили заметный след в отечественной истории богоискания. Приведём портрет Сергея Никанорыча, отчасти стилизованный под портрет Александра I: «У него была лысина во всё темя, голубые глаза навывкате и *густые, пушистые бакены*, которые он часто расчёсывал гребенкой, глядясь в маленькое зеркальце» (IX, 135). В финале рассказа внешность героя изменится: «У Сергея Никанорыча *на месте бакенов выросла борода*; на суде он потел, краснел и, видимо, стыдился серого халата и того, что его посадили на одну скамью с простыми мужиками» (IX, 158). Герой, изначально обладавший почти «императорской» внешностью, стал похож на простых мужиков не только своим костюмом, местонахождением, но и исчезновением «аристократических» бакенов и выросшей на их месте бородой, которую он брил в своей прошлой жизни.

Описывая зимой 1888 года в письме Суворину свой визит к актрисе Малого театра Н. А. Никулиной, Чехов попутно даёт портрет её мужа, выделяя в нём две внешние приметы, создающие определённый типаж: «Входит Кречинский — *тип рантье ремонтёра с бакенами и сединой*. Это *mari d'elle*. Рекомендуем» (П. III, 89).

Бакенбарды в качестве яркой приметы внешности героя даны в образе Модеста Алексеича («Анна на шее»): «Это был чиновник среднего роста, довольно полный, пухлый, очень сытый, *с длинными бакенами и без усов, и его бритый, круглый, резко очерченный подбородок походил на пятку*» (IX, 161). Чем-то Модест Алексеич похож на обломовского Захара: главной приметой внешности обоих являются длинные бакены. Ещё важнее, что тот и другой — рабы, один по рождению, а другой по внутренней сути. С осторожностью можно говорить о том, что портрет Модеста Алексеича сбивается на внешность Д. В. Григоровича. Показательно, что П. П. Гнедич, впервые увидев автора «Антона Горемыки», узнал его по известному живописному портрету:

⁵⁰⁵ См.: Кибальник С. А., Кубасов А. В. Классики русской литературы второй половины XIX века: динамика личных и творческих отношений. СПб., 2025. С. 408–422.

«Вдруг дверь распахивается и на пороге является Григорович, — я сейчас его узнал по портрету Крамского: *пробритый подбородок, министерские баки и насмешливые глаза*»⁵⁰⁶. Известно, что под рукой у Чехова всегда были фотографии близких и дорогих для него людей. Находилась среди них и фотография Григоровича. Александр писал брату в январе 1887 года, что Григорович «умилился», когда узнал, что Чехов «держит его портрет на своём столе»⁵⁰⁷.

Если элемент внешнего сходства Модеста Алексеича с Григоровичем — не субъективное видение исследователя портретной герменевтики, а имеющая под собой основание художественная реальность, то неизбежно встает вопрос о смысле этого «странного сближения» и функции литературной гримировки. Однозначные ответы на эти вопросы вряд ли возможны. На уровне гипотезы выскажем предположение, что в своём творчестве Чехов своеобразно прощался с той или иной личностью, которая когда-то давала ему импульс для создания сюжета, речи героя, его поведения или внешности. Реальное прощание с людьми происходило у Чехова иногда намного позже его «литературного прощания» с ними. 26 июня 1899 года в письме Суворину Чехов обронил знаменательную фразу: «И в беллетристическом отношении после “Мужиков” Мелихово уже истощилось и потеряло для меня цену» (П. VIII, 213). «Источиться и потерять цену» в беллетристическом отношении мог и реальный человек, уже описанный Чеховым и вошедший в то или иное его произведение. Осмелимся предположить, что в «Анне на шее» (1895), за пять лет до смерти Григоровича, Чехов в художественной форме попрощался со своим «благовестителем» и больше к нему уже не обращался. Аналогичное «литературное прощание»

⁵⁰⁶ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М., 2000. С. 103.

⁵⁰⁷ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 145. Портрет Григоровича украшал обложку одного из номеров «Будильника». Писатель изображён с длинными бакенами, пробритым подбородком, но с усами. Таким же он предстаёт на портрете работы Крамского (1876). В том же номере «Будильника», в опубликованном без подписи фельетоне «Среди милых москвичей», в связи с образом цирка на рисунке, упомянуты Мария Годфруа и герой пьесы А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» — Тит Титыч как собирательный образ купца. См.: Б. п. Среди милых москвичей // Будильник. 1885. № 11. С. 123. Наездница гастролировала в 1877 году в Таганроге (VIII, 512), Чехов использовал её имя в рассказе «Учитель словесности». Тит Титыч для обозначения типа купца встречается в «Иванове» (XI, 283). Всё это в совокупности позволяет заподозрить авторство Чехова. Фельетон, однако, не включён в раздел Dubia академического собрания сочинений.

с И. Л. Леонтьевым-Щегловым было реализовано Чеховым в «Душечке».

Самые известные «литературные усы» принадлежат Дон Кихоту. Внешность героя Сервантеса широко растиражирована иллюстрациями, статуэтками, театральными постановками и давно обрела характер канона. Имя его стало нарицательным для обозначения типа идеалиста. Дон Кихот предполагает парные с ним образы. Это, конечно, Санчо Панса, но также и Гамлет. Вторая пара героев возникла во многом благодаря критике. Особую роль в её популяризации среди русских читателей сыграла статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», известная Чехову с юности (П. I, 29).

Постановщики «Дяди Вани» в абсолютном большинстве случаев манкируют указанием автора на более чем определённо обозначенные усы Астрова. Разговаривая с нянькой Мариной, он замечает, что жить ему придется среди чудачков: «...поживёшь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься *чудаком*. *Неизбежная участь. (Закручивая свои длинные усы).* Ишь, *громадные усы* выросли... *Глупые усы*» (XIII, 64). Ремарка косвенно передает форму усов: они закрученные, то есть поднятые вверх, как у известного романного персонажа. Отказываясь в гриме от «глупых» усов героя и, как следствие, выбрасывая его слова о них, постановщики тем самым пренебрегают изначально заданной подтекстной оппозицией Дон Кихота и Гамлета, проецируемой на Астрова и Войницкого. В данном случае усы выполняют функцию невербального семиотического кода идеалиста. Выше говорилось о потенциальной возможности в прошлом длинных волос у дяди Вани, что тоже является приметой идеалиста. Так что Астров и Войницкий, с одной стороны, противопоставлены друг другу, а с другой — сближаются автором. Один был идеалистом в прошлом, в то время как второй продолжает во многом оставаться им в настоящем (речь Астрова о лесах). В конце позапрошлого века мало кто из мужчин мог позволить себе донкихотские усы, потому что их утрированность была очевидна для всех⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ Среди фотографий Чехова есть одна, на которой он снят с почти «донкихотскими усами». Своё изображение на ней Чехов воспринимает как стилизованное, сам себе он кажется загримированным под определённый тип: «Я снялся. Снялся наконец!! Фотограф закрутил мне усы *штопором*, и я вышел очень похож на *кассира в Credit Lyonnais*» (П. VIII, 185). Современный читатель может представить подобие донкихотских усов, обратившись к внешности Сальвадора Дали.

Показательно, что Станиславский, первый исполнитель роли Астрова, тоже не решился приклеить себе «громадные» «глупые» усы Дон Кихота, а использовал вполне традиционный их фасон. То есть драматург ставил перед постановщиками спектакля весьма нетривиальную задачу. Повторим наш исходный тезис, суть которого в том, Чехов пытался перенести на сцену то, что легко было сделать с помощью слова в тексте, особенно прозаическом, но трудно, а порой и невозможно в театральной практике.

Современникам Чехова, хорошо знавшим книгу Сервантеса, подчас нужны были не открытые указания на характер героев, похожих на серватовских, а лишь намёки, рассеянные по тексту пьесы или рассказа. Так, критик журнала «Наблюдатель» характеризовал военных в «Трёх сёстрах» следующим образом: «Все они, если хотите, люди дела, но с *«донкихотским» пошибом*, и ведут в жизни войну... хотя и не с *ветряными мельницами*, а с действительными житейскими преградами»⁵⁰⁹. Определённая манера поведения героев была достаточным основанием для критика, чтобы сделать вывод об их «донкихотском пошибе».

Остановимся на примере из прозы. В «маленькой трилогии» действуют два героя-рассказчика: Иван Иванович Чимша-Гималайский, «высокий, худощавый старик с *длинными усами*» (X, 42) и учитель гимназии Буркин, «небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с *чёрной бородой чуть не по пояс*» (X, 53). Они составляют пару, которая ассоциируется с Дон Кихотом и Санчо Пансой (поэтому не случайно в рассказе упомянуты *«ветряные мельницы села Мирноносицкого»*). Портрет Ивана Ивановича не позволяет прямо утверждать, что его усы по форме донкихотские, то есть закрученные вверх. Это лишь смысловая потенция, рассчитанная на творческую активность читателя. Проекция чеховских героев на литературные классические прототипы может быть дополнена корреляцией их с другими героями-предшественниками («Толстый и тонкий»). Пародийная стилизация внешности героев-рассказчиков «маленькой трилогии» придаёт повествованию о Беликове и о брате рассказчика амбивалентную серьёзно-смеховую модальность.

У женщин *усики* могут играть роль указателя на деспотический характер героини. «Бабушка, или, как её называли в доме,

⁵⁰⁹ И. Б.-вв. «Три сестры» как иллюстрация военной жизни // Наблюдатель. 1901. № 6. С. 90.

бабуля, очень полная, некрасивая, с густыми бровями и с *усиками*, говорила громко, и уже по её голосу и манере говорить было заметно, что она здесь старшая в доме» (X, 204). Указание на усики у «бабули» вызывает отдалённую ассоциацию с изображениями властных старух на живописных портретах XVIII века.

Бороды во времена Чехова были весьма дифференцированы. В реальной действительности тип бороды определяется модой или личными предпочтениями её обладателя. В позапрошлом веке бороды обладали еще и определенной семантикой, которая «считывалась» окружающими.

Современный поисковый сайт приводит более ста контекстов из рассказов Чехова, где так или иначе упоминается борода⁵¹⁰. Остановимся лишь на самых характерных, а главное — выполняющих функцию гримировки героя.

В «Осколках московской жизни» упомянут один из персонажей процесса Рыкова. Его опознавательная примета — «Бородка a la Louis Napoleon» (XVI, 133). Тип бородки намекал на то, что её обладатель претендует на французский шик.

Приведём портреты двух героев из рассказа «Убийство». «Матвей Терехов был еще не стар, лет 45, но выражение у него было болезненное, лицо в морщинах, и *жидкая, прозрачная бородка* совсем уже поседела, и это старило его на много лет» (IX, 134). «Яков Иванович был старше Матвея на десять лет. Это был очень красивый старик, высокого роста, с *широкою седою бородой, почти до пояса*, и с густыми бровями, придававшими его лицу суровое, даже злое выражение» (IX, 144). Бороды героев выполняют аллюзивную функцию и отсылают к внешности двух самых известных и авторитетных писателей конца позапрошлого века — Достоевскому и Толстому. Герои с «писательской внешностью» (Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Золя...) не редкость в творчестве Чехова. Писатель прибегал к ним, так как рассчитывал на их узнаваемость читателем. Одной из идентифицирующих примет их могла быть борода.

Распространённое средство дамского «макияжа» в конце позапрошлого века — *пудра*. Она появилась во времена Петра I: вначале пудрили парики, а затем и лицо. Ряд героинь в произведениях Чехова пудрится. Извне это бытовой жест, а изнутри, по своей дополнительной семантике, — скрытая оценка героини, которая хочет казаться не тем, кто она есть на самом деле.

⁵¹⁰ <https://chekhov — digital.sfedu.ru/> (дата обращения 17 августа 2025).

Дуняша, говорит Епиходову: «Это гитара, а не мандолина» (*Глядится в зеркальце и пудрится.*) (XIII, 215). Реплика по своему значению противоречит словам героини: на словах она воссоставляет реальность, а своим действием одновременно скрывает её. Дуняша, как и Епиходов, не хочет признавать существующие реалии, но лишь по отношению к себе самой.

В третьем действии дано не реализованное действие Дуняши, а только намерение его совершить:

Дуняша (*остановилась, чтобы попудриться*). Барышня велит мне танцевать, — кавалеров много, а дам мало, — а у меня от танцев кружится голова, сердце бьётся...» (XIII, 237).

Роль «дамы» не соотносится с социальным статусом и соответствующими ему манерами Дуняши. Дочери Фёдора Козодова, служанке по роду занятий, вовсе не обязательно уметь танцевать. Это примета девушек из благородных семей. Чтобы хоть как-то соответствовать чужой для себя роли, героиня намерена «попудриться».

Есть ещё один смысловой момент в указании на пудру героини. Теофиль Готье в эссе «Мода как искусство» писал: «Нежнейшая пудра позволяет придать коже слюдяной, мраморный оттенок и скрыть тот здоровый румянец, который в наши дни выглядит совершенно неуместно, ибо предполагает превосходство физических потребностей над потребностями духовными»⁵¹¹. Дуняша с помощью пудры гримирует не только лицо, но и свою внутреннюю суть, пытаясь показать, что и ей не чужды «духовные потребности».

Третье упоминание пудры дано в четвертом действии, при прощании Дуняши с Яшей:

Яша. <...> Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать.

Дуняша (*пудрится, глядясь в зеркальце*). Пришлите из Парижа письмо. Ведь я вас любила, Яша, так любила! Я нежное существо, Яша! (XIII, 247).

Речевая маска Дуняши соотносится с её действием. Как и в первом случае, она глядится «в зеркальце», то есть её образ своеобразно двоится. В зеркальце Дуняша видит себя «нежным существом», хотя таковой в действительности не является. Семантически

⁵¹¹ Готье Теофиль Мода как искусство // Иностранная литература. 2000, № 3. С. 311.

значимы не только чеховские ремарки, но подчас даже грамматическая форма слова. Героиня смотрится не в зеркало, а «в зеркальце». Использованная словоформа важна для характеристики размера предмета, а также для ассоциативного вызова широко известных строк. Ср.: «Свет мой *зеркальце*, скажи / Да всю правду доложи». Если у Пушкина зеркальце «докладывает» героине суровую правду, то зеркальце Дуняши, наоборот, лжёт, представляя её не тем, кем она является на самом деле. (Аналогичный вариант дан в рассказе «Убийство», где в зеркальце любил смотреться герой, «загримированный» под императора Александра I).

В современности пудра утратила связь с какой-либо социальной группой, тогда как в позапрошлом веке она ещё вполне осознавалась. В качестве примера приведём рассказ А. В. Амфи-театрова «Кёльнерша» (1897), посвящённый И. Л. Щеглову. Главная героиня рассказа, родом из родовитой обеспеченной семьи, на одном из этапов жизни оказалась в среде приверженцев теории опрощения Льва Толстого. Вместе с её адептами она переезжает в деревню и выходит замуж за крестьянина. Свою неудачу с опрощением одна из подруг главной героини не без иронии объясняет так: «Если бы *NN* разрешил мне пудру и... хоть цветочный одеколон, я думаю, что моё опрощение пошло бы гораздо лучше...»⁵¹². Иначе говоря, пудра здесь не только препятствие на пути успешного опрощения, но и примета женщины из другого социума, которая не может забыть о своих былых привычках. Возвращаясь к Дуняше из «Вишнёвого сада», можно сказать, что она с помощью пудры пытается идентифицировать себя с «господами», как Яша с помощью Парижа.

Пудра в функции грима и косвенного указателя на ролевое поведение героини упомянута в рассказах «Супруга» (IX, 96), «В родном углу» (IX, 321) и в ряде других.

Перейдем к выводам. М. П. Громов писал, что у Чехова «...традиционное портретное описание замещено системой знаковых деталей и сложных метафор, которые позволяют читателю вообразить, представить себе облик персонажа, не предлагая ему столь чеканных и точных, как это было в романе, портретных форм»⁵¹³. Столь же важен другой вывод. Чехов рассчитывает

⁵¹² Амфи-театров А. Кёльнерша (сюжет для бытовой пьесы). Посв. И. Л. Щеглову // Театр и искусство. 1897. № 2. С. 36.

⁵¹³ Громов М. П. Портрет, образ, тип // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 144.

на культурный опыт читателя и зрителя. Его указания на гримировку того или героя позволяли надстраивать над явленным сюжетом произведения дополнительный, ассоциативный, который создавал особого рода диалогичность, позволяя уточнить позицию автора в произведении, а также его отношение к персонажу.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамова М. М. 130, 221
Авилова Л. А. 120, 136, 153–155, 193
Айхенвальд Ю. А. 181
Айхенвальд Ю. И. 191–192
Александр I 313
Александр III 56
Александров Н. Г. 17
Альтшуллер А. Я. 249
Алябьев А. А. 45
Амфитеатров А. В. 62, 97, 237, 248–
249, 253, 277, 300, 319
Андерсен Г. Х. 314
Анненский И. Ф. 202
Арбенин Н. Ф. (Гильдебрандт) 208,
274–277, 281
Арди Н. И. 37, 209, 227, 230–231
Афанасьев А. Н. 105
Ахматова А. А. 209

Байрон Д. Г. 88
Балухатый С. Д. 41, 87, 201, 203, 232
Баранова А. И. 119, 268–269
Бартэ А. 253
Басилашвили О. В. 114
Батюшков Ф. Д. 145
Бахтин М. М. 8, 14, 19–20, 53, 61, 68,
72, 75, 101, 129–130, 155, 256
Бегичев В. П. 290, 300
Белинский В. Г. 60
Белова А. В. 177
Беляев Ю. Д. 238–239, 275
Берковский Н. Я. 9, 268
Бернар С. 114, 233–235, 249, 251,
253, 275
Билибин В. В. 36–38, 301–302
Бицилли П. М. 190
Благосветлов Г. Е. 109, 115
Блок А. А. 178
Боборыкин П. Д. 76–77, 115, 119,
124, 182, 294, 297–298, 300–301,
309, 311
Бодлер Ш. 187
Бороздина З. П. 22, 221
Боцяновский В. Ф. 77
Бочаров С. Г. 140, 172, 245
Бояджиев Г. Н. 263
Бретон Б. 56
Булгаков М. А. 257–258
Бунин И. А. 84–85, 189, 209, 229, 310
Буренин В. П. 98, 105, 119, 121–128,
130, 258
Бушканец Л. Е. 144, 295
Быков П. В. 231

Вагинов К. К. 257
Валентинов В. И. (Скворцов) 22, 221
Валуев П. А. 239
Варламов К. А. 37, 43, 230
Вахтангов Е. Б. 208
Вейнберг П. И. 276
Венгеров С. А. 116
Верлен П. 173
Винокур Т. Г. 273
Витте С. Ю. 292
Вишневский А. Л. 16, 295
Волошин М. А. 7, 10, 302
Волынский А. Л. (Флексер) 175
Выготский Л. С. 198
Вязовский Ф. П. (Анучин) 22, 221

Гапоненков А. А. 140
Гарин Д. В. (Виндинг) 185–186,
296–297
Гаршин В. М. 73, 125, 287
Гейне Г. 89
Гёте И. В. 89
Гинзбург Л. Я. 13, 157, 202
Гинкас К. М. 76, 86
Гитович Н. И. 113
Глаголь С. С. (Голоушев) 202
Глама-Мещерская А. Я. 49–50, 55
Глинка А. С. (Волжский) 162

- Гнедич П. П. 60, 152, 252–253, 257, 292, 302, 310, 313–314
 Гоголь Н. В. 40, 176, 195, 317
 Головачева А. Г. 56, 140, 161
 Гольцев В. А. 70
 Гольштейн В. 192
 Горбунов И. Ф. 287
 Горева Е. Н. 311
 Горленко В. П. 39
 Городецкий Д. М. 222
 Горький А. М. 78, 122
 Гославский Е. П. 307
 Готье Т. 318
 Градов-Соколов Л. И. 22, 221
 Грибоедов А. С. 88, 257
 Грибунин В. Ф. 17
 Григорович Д. В. 110–111, 160, 313–314
 Грильпарцер Ф. 208, 274–282, 284–286
 Громов М. П. 88, 319
 Гурлянд И. Я. 99, 236
- Д'Аннунцио Г. 239
 Давыдов В. Н. 15, 222, 231, 303
 Даргомыжский А. С. 104, 276
 Дмитриев Ю. А. 55, 58
 Добролюбов Н. А. 83–85
 Докукина-Бобель А. В. 139
 Долженков П. Н. 131
 Долотова Л. М. 166–167
 Дорн Я.-Г. 158
 Дорошевич В. М. 124, 300
 Достоевский Ф. М. 8, 40, 53, 75, 88, 101, 130, 172, 176, 218, 239, 258, 313, 317
 Дризен Н. В. 49, 227
 Дросси А. Д. 290
 Дузе Э. 146, 233–244, 246–255
 Дунаева Е. А. 257
 Дьяков А. А. (Житель) 124
 Дюжикова А. М. 292
 Дюканж В. 12
 Дюковский М. М. 118
 Дюма А. (отец) 62
 Дюма А. (сын) 77, 131, 233, 248–251
- Ермакова О. П. 194
 Ермолова М. Н. 114, 234–235, 249, 275, 277, 280
- Жукова Г. Г. 116
 Жулёв Г. Н. 259–260
- Завадский Г. Р. 291, 299
 Захарьин И. Н. 248
 Зингерман Б. И. 22, 209
 Золя Э. 167, 181, 259, 282, 285
 Зотикова Н. А. 46
- И Су Не 44
 Ибсен Г. 183
 Иванов И. И. 174, 181, 188, 238, 280
 Измайлов А. А. 12, 36, 77–79, 144, 220, 226, 259, 290
 Ишук-Фадеева Н. И. 104, 141, 165, 201
- Кадмина Е. П. 111
 Кайгородов Д. Н. 100
 Камянов В. И. 307
 Кант И. 241
 Карамзин Н. М. 71
 Карасев Л. В. 210
 Карпов Е. П. 161
 Катаев В. Б. 88, 97
 Катаев В. П. 217
 Качалов В. И. 73, 289
 Кибальник С. А. 73, 141, 313
 Киселев А. С. 116, 118, 128, 290
 Киселева М. В. 72, 197
 Киселевский И. П. 22, 221
 Книппер О. Л. 68, 168, 209, 307
 Ковалевский М. М. 273
 Кони А. Ф. 55–56, 291, 299
 Кони Ф. А. 12, 32, 77–79, 220, 226, 259
 Короленко В. Г. 34–35, 84–86, 125
 Кошева Б. Э. 22, 221
 Крайгенбург А. 308
 Крамской И. Н. 128, 314
 Красовская Е. Ф. (Бурназова) 22, 221
 Крегжде Е. В. 208
 Крейча О. 137–138, 161–162
 Крестовская М. А. 248
- Ежов Н. М. 145
 Екатерина II 168

- Кржижановский С. Д. 153, 157
Кувшинникова С. П. 275–277, 279–281, 283–284
Кутель А. Р. 34, 43, 86, 128, 156, 162, 182, 219–221, 231–232, 253, 281, 297
Кукин К. Ф. 57
Кукольник Н. В. 159
Кулешов Л. В. 299
Куприн А. И. 167
Купченко Т. 147
Курдюмов М. (Каллаш М. А.) 210
- Лазарев А. С. (Грузинский) 22, 67, 221–222, 270
Лакшин В. Я. 141
Ланко Н. Д. 46
Лебедев Е. А. 114
Левашов Е. М. 44
Левинский В. Д. 44
Левитан И. И. 276–277, 279–281, 283–284, 290–291
Лейкин Н. А. 35–36, 106, 159, 163, 186, 199–200, 228, 252, 285, 294, 305, 310
Ленский А. П. 104, 119, 299–301, 303, 310
Лентовский А. В. 260
Лентовский М. В. 54–55, 57–58, 134, 257, 260, 294
Леонтьев-Щеглов И. Л. 24, 30, 33–40, 46–60, 67, 72, 78, 98, 126, 184, 193, 219–220, 222–231, 260, 267–268, 315, 319
Лермонтов М. Ю. 84, 88–95, 155, 195–196, 312, 317
Лилина М. П. 119
Линков В. Я. 162
Литаврина М. Г. 249
Ломброзо Ч. 185, 189
Лоренцо Т. 238
Лотман Ю. М. 60–61, 299–300
Лужский В. В. 17, 291
- Макаров А. В. 148
Макаров Н. П. 177
Макарова О. 106, 108, 114–115, 119, 124, 129, 269, 271
- Маковецкий С. В. 208
Маковский К. Е. 287
Малларме С. 173
Мамин-Сибиряк Д. Н. 182
Мантегацца П. 185
Маркевич Б. М. 119, 233, 243, 247–248, 251–252
Маркс А. Ф. 13, 41–42
Мартель Ж. Г. де 53
Мережковский Д. С. 173, 186
Мизинова Л. С. (Санина) 73, 266, 275, 280–284, 312
Мичурина-Самойлова В. А. 248
Модсли Г. 188
Мозжухин И. И. 299
Мольер Ж. Б. 54, 219, 256–259, 263, 266–268, 298
Мопассан Г. де 131, 141, 143–144, 146, 152, 165
Москвин И. М. 17
Михайлова О. А. 30
Михайловский Н. К. 114, 161, 173–174
Муратов А. Б. 56
Мясоедов Г. Г. 287
- Надсон С. Я. 124
Назарьева К. В. 116, 296
Невердинова В. Н. 44
Немирович-Данченко Вас. И. 240–241, 296
Немирович-Данченко Вл. И. 142, 231, 266–267
Николаева С. Ю. 88
Николай II 292
Николози Р. 182
Никулина Н. А. 313
Нордау М. 157, 160, 163–167, 169, 172–176, 178–185, 188–190
- Оболенский Л. Е. 174
Овсянко-Куликовский Д. Н. 181
Одесская М. М. 57, 183
Одинокое В. Г. 89
Оршанский И. Г. 274
Островский А. Н. 88, 219, 257, 292, 309, 314
Оффенбах Ж. 12, 134, 149, 239, 261–262

- Пави П. 220, 222, 227
Паганини Н. 143–144, 146
Панова Г. В. 277, 280
Паперный З. С. 104, 139
Перро Ш. 133–135, 137–139
Петрушевская Л. С. 250
Пидерит Ф. 299
Писарев Д. И. 125
Писемский А. Ф. 259
Платонов А. А. 75
Плещеев А. А. 123–124
Плещеев А. Н. 51, 118, 123–125, 130, 143–145, 200, 225, 255
Полоцкая Э. А. 115, 120, 158, 206
Полякова Е. И. 219
Попова М. А. 56
Потапов В. В. 23
Потапова Р. К. 23
Прозоров В. В. 140
Прусик Б. 292
Пушкин А. С. 19–20, 25, 88, 104, 122, 131, 176, 211, 319

Рассохина Е. Н. 13
Режан Г. 237, 253
Рейфилд Д. 117, 121, 145, 190, 277
Рембо А. 173
Репин И. Е. 287
Родиславский В. И. 248
Розанов В. В. 128
Романова Е. Ю. 23
Росси Э. 241
Рыбальченко Т. Л. 95
Рюкерт Ф. 89

Саблин В. М. 164
Савина М. Г. 114
Садовский П. М. 243–244, 247, 303
Сазонов Н. Ф. 118, 292
Сакрэ Н. В. 140
Салов И. А. 21
Салтыков-Щедрин М. Е. 182
Сальвини Т. 235, 241, 243–244
Самарин И. В. 301
Самойлов В. В. 298, 303
Самойлов Н. В. 56
Санин А. А. 283
Сарду В. 235, 253

Светлов Н. В. (Потемкин) 22, 221
Свободин П. М. 96, 110, 113, 122
Седегов В. Д. 88, 93
Сементковский Р. И. 163, 175–176, 179
Сендерович С. 182
Сенелик Л. 261–262
Сервантес М. 181, 315–316
Сергеенко П. А. 31, 57
Сёмкин А. Д. 129
Синицкая А. 148
Синьорелли О. 241, 248, 250, 254
Скальковский К. А. 121, 173–174, 239
Скафтымов А. П. 100, 140, 170–171, 190, 206
Скибина О. М. 249
Скино М. 255
Смирнов П. А. 56
Смирнова-Сазонова С. И. 106, 108, 114–120, 122–124, 130, 207, 271
Смирнова-Чикина Е. С. 53
Собенников А. С. 210, 285
Соболевский В. М. 33
Соколов А. А. 292
Соловцов Н. Н. (Фёдоров) 22, 221, 235, 243
Спачиль О. В. 268, 290
Станиславский К. С. 16, 86, 142, 152, 170–171, 193, 200, 206, 219, 232, 240–241, 291, 297, 300, 316
Старыгина Н. Н. 40
Степанов Ю. С. 146
Степанова А. С. 62
Стрельцова Е. И. 42, 182, 312
Стриндберг А. 183
Су Не Лиеде 44
Суворин А. С. 33, 37, 39, 42, 51–53, 72, 95, 98, 100, 105–121, 123–130, 157–158, 162, 164–166, 168, 173, 175, 177–178, 183–185, 187–190, 200, 207, 221, 233–238, 240, 253–254, 258, 268–271, 273, 282, 284, 292, 297, 313–314
Суворина А. И. (Орфанова) 117
Сумбатов-Южин А. И. 300

Таиров А. Я. 153
Тараховский А. Б. 167

- Телешов Н. Д. 191
Тиме Г. А. 33
Товстоногов Г. А. 114
Толстой А. К. 292
Толстой Л. Н. 141, 166, 175–176, 181, 187, 189–190, 218, 239, 269, 297, 302, 313, 317, 319
Топоров В. Н. 40
Тройнов В. П. 78, 200
Туминас Р. 208
Тургенев И. С. 40, 62, 111, 153–154, 164, 176–177, 246–247, 310, 315, 317
Тынянов Ю. М. 11.12, 39–40, 58

Уманец С. 275
Уманский А. М. 288
Урусов А. И. 276

Федоров А. 191–192
Федотова Г. Н. 254
Ферреро Г. 189
Флобер Г. 256
Фрейденоберг О. М. 308
Фукс Б. К. 164

Хайдеггер М. 210
Хартнолл Ф. 256

Цирес А. Г. 286, 299
Цуркан В. В. 40

Чайковский М. И. 32
Чехов Ал. П. 56, 89, 100–101, 108–109, 118, 124, 127, 129, 145, 158, 160, 177, 182–183, 199–200, 286–287, 295, 314
Чехов Н. П. 144–145, 198, 200, 229
Чехов М. П. 56, 120, 124, 277

Чехова М. П. 120, 279, 308
Чудаков А. П. 30, 158, 292
Чуковский К. И.

Шаврова Е. М. 120, 160, 186, 273
Шапочка Е. А. 100
Шарко Ж. М. 185
Шаров К. С. 23, 25
Шатин Ю. В. 96–97
Шатуновский И. Б. 126
Шварцкопф Б. С. 192
Шверубович В. В. 289
Шекспир В. 18, 58, 88, 92, 133, 146–147, 155, 219, 223, 225–226, 231, 233–234, 245–246, 273, 278, 302
Шеманов А. Ю. 222
Шехтель Ф. О. 71, 87
Шиллер Ф. 219, 226, 231
Шмитгоф А. М. 22, 221
Шуйский С. В. 300–301
Щепкин М. С. 297
Щепкина А. П. 161
Щепкина-Куперник Т. Л. 113, 160–161, 185–186, 227, 275, 277–278, 282–284, 291

Эйхенбаум Б. М. 61
Эрб В. 185
Эфрос Н. Е. 252

Юрасов Н. И. 273
Юшкевич С. 7

Яворская Л. Б. 249–254, 281
Яковлева Е. С. 210
Яковлева Ю. 191
Ясинский И. И. 52, 98, 173, 182, 228, 295

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

- | | |
|--|--|
| Актерская гибель 46 | Дядя Ваня 43, 79, 99–101, 103–104, 108–109, 114–115, 117, 119–121, 126, 128, 155–156, 170, 172, 180–181, 191–208, 231, 261–262, 269, 304–305, 308, 315–316 |
| Анна на шее 212, 313–314 | |
| Антрепренёр под диваном 77 | |
| Ариадна 24, 68, 156, 180, 247 | |
| Архиерей 209 | |
| Бабые царство 118, 181 | Ёлка 197 |
| Баран и барышня 106 | Жена 260 |
| Безнадёжный 159 | Жизнь в вопросах и восклицаниях 205 |
| Безотцовщина 29, 79, 88–95, 167, 261, 278, 303–304, 311 | Забыл!! 168 |
| Брак по расчету 74 | Записные книжки 74, 157, 246, 258 |
| Бритый секретарь с пистолетом 36, 43 | |
| Бумажник 46 | И то и се (письма и телеграммы) 253 |
| В бане 305 | Иванов 50, 56, 67, 70, 79–81, 97, 106–107, 110, 114, 118, 121, 125–126, 129, 178, 200–201, 222, 262–263, 314 |
| В родном углу 319 | Ионыч 197 |
| Верочка 161 | Исповедь, или Оля, Жень, Зоя 63, 196 |
| Винт 156 | Кавардак в Риме 260 |
| Вишневый сад 12, 21, 41, 66–67, 69–70, 72–76, 79–80, 86, 114, 196–197, 200–204, 206, 209–218, 231, 272, 312, 318–319 | Календаре “Будильника” на 1882 год 185 |
| Володя большой и Володя маленький 284–285 | Калхас (рассказ) 15, 302–303 |
| Воры 95 | Каштанка 43–44, 308 |
| Гусев 65, 306 | Клевета 127 |
| | Комик 46 |
| Дама с собачкой 263, 285–286 | Лебединая песня (Калхас) 11–22, 70, 109, 149, 229, 303 |
| Двадцать девятое июня 197 | Леший 95–131, 200–201, 221 |
| Дом с мезонином 180, 195, 204, 307 | |
| Драма 56, 117 | Медведь 43, 50–51, 56, 63, 227, 264–267 |
| Душечка 18, 54–59, 68–69, 134, 224–226, 269, 315 | Месть 46 |
| Дуэль 52, 59, 160, 182, 196 | |

- Мои жены 134
 Моя жизнь 24, 306, 309—310
 Моя «она» 63
- На большой дороге 264
 На мельнице 73
 Наивный леший 97—102
 Невеста 57, 156, 197—198, 305, 3116—317
 Ненужная победа 197
 Несчастье 195, 264
 Новая дача 41
 Ночь перед судом (пьеса) 22—33, 78, 207
 Ночь перед судом (рассказ) 31, 36
 О вреде табака 229
 Огни 143
 Один из многих 37, 39, 41—43, 45—47, 98
 Опять о Саре Бернар 254
 Осенью 264
 Осколки московской жизни 35, 55, 119, 168, 294, 317
 Остров Сахалин 35, 103, 258
 Орывок 73
- Патриот своего отечества 62
 Первый любовник 21
 Переполюх 159
 По-американски 306
 По делам службы 28, 140
 Попрыгунья 119—120, 196, 283, 294
 После бенефиса 84
 После театра 156
 Предложение 67, 226—227, 267
 Припадок 73
 Пустой случай 212
- Размазня 106
 Рано 73
 Рассказ неизвестного человека 207
 Рассказ старшего садовника 212, 295
 Рассказы из жизни моих друзей 103
 Речь и ремешок 16
 Ряженые 41
- Самообольщение 264—265
 Сапоги 134
- Сапоги всмятку 311
 Сара Бернар 254
 Скучная история 55, 63—64, 81, 108, 126, 159, 161, 240, 245
 Скука жизни 129
 Случай из практики 186—187
 Событие 161
 Средство от запоя 73
 Степь 143, 160, 305—306
 Страх 161
 Супруга 260, 319
- Тайны ста сорока катастроф, или русский Рокамболь 197
 Татьяна Репина 52—53, 113, 268—277
 Тиф 295
 Тоска 70
 Трагик 224
 Трагик поневоле 33—59, 98, 227—232, 267—268
 Три года 67, 160
 Три сестры 12, 16—17, 65066, 70—71, 81—86, 95, 98, 114—115, 157—158, 168—169, 205, 209, 214, 290, 307—308, 311—312, 316
 Тысяча одна страсть или страшная ночь 63
- Убийство 313, 317, 319
 Учитель словесности 64—65, 67—68, 314
- Финтифлюшки 78
- Хористка 195
 Хороший конец 69, 73
- Чайка 12, 17, 64—65, 72—73, 79, 81, 107, 113—114, 119, 131—147, 149—190, 193, 231, 233—256, 278—283, 290, 307, 309, 311
 Человек в футляре 316
 Черный монах 177—178
 Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.? 131, 307
 Чужая беда 196
- Шампанское 272

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авилова, Л. А.* А. П. Чехов в моей жизни / Л. А. Авилова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : «Художественная литература», 1986. — С. 121–208.
2. *Айхенвальд, Ю.* Чехов. Основные моменты его произведений / Ю. Айхенвальд. — Москва : Типолитография т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1905. — 29 с.
3. *Айхенвальд, Ю.* Дон Кихот на русской почве / Юрий Айхенвальд. — N.Y. : Chalidze Publications, 1982. Vol. 1. — 363 p.; 1984. Vol. 2. — 418 p.
4. *Альтшуллер, А. Я.* «Тип во всяком случае любопытный» (А. П. Чехов и Л. Б. Яворская) / А. Я. Альтшуллер // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. — Москва : Наука, 1990. — С. 140–158.
5. *Амфитеатров, А.* Кёльнерша (сюжет для бытовой пьесы). Пось. И. Л. Щеглову / А. Амфитеатров // Театр и искусство. — 1897. — № 2. — С. 36–37.
6. *Амфитеатров, А. В.* Отражения / А. В. Амфитеатров. — Санкт-Петербург : Книгоиздательское Товарищество «Просвещение», 1914. — 381 с.
7. *Амфитеатров, А. В.* Славные мертвецы / А. В. Амфитеатров. — Санкт-Петербург : Типолитография акционерного общества «Самообразование», 1914. — 369 с.
8. *Амфитеатров, А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. (Серия : Россия в мемуарах). Т. 1. / А. В. Амфитеатров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2004. — 587 с.
9. *Арс Г. (Гурлянд, И. Я.).* Из воспоминаний об А. П. Чехове / И. Я. Гурлянд // Театр и искусство. — 1904. — № 28. — 11 июля. — С. 520–522.
10. *Афанасьев, А. Н.* Дедушка—домовой / А. Н. Афанасьев // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. Кн. 1. Отд. VI. — Москва, 1850. — С. 13–29.
11. Б. п. Среди милых москвичей // Будильник. — 1885. — № 11. — С. 123–124.
12. Б. п. Театр и музыка // Новое время — 1891. — № 5397. — 9 (21) марта. — С. 3.
13. Б. п. Элеонора Дузе // Театральный мирок. — 1891. — № 33. — С. 3–4.
14. Б. п. Московская сцена // Северный вестник. — 1891. — № 6. — С. 186–196 второй пагинации.
15. Б. п. Библиография // Екатеринбургская неделя. — 1894. — № 19. — С. 401.

16. Б. п. Нордау // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. — Санкт-Петербург : Изд-во Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1897. — Т. XXI. (41). — С. 359—360.

17. Б. Ш. (Шварцкопф, Б. С.) Небо в алмазах / Б. С. Шварцкопф // Русская речь. — 1968. — № 6. — С. 77—78.

18. Балухатый, С. Д. Чехов драматург / С. Д. Балухатый. — Ленинград : Художественная литература, 1936. — 319 с.

19. Балухатый, С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов С. Д. Балухатый. Серия: Вопросы поэтики. Вып. IX. / С. Д. Балухатый. — Ленинград : Academia, 1927. — 186 с.

20. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1975. — 504 с.

21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4—е. / М. М. Бахтин. — Москва : «Советская Россия», 1979. — 320 с.

22. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — Москва : Искусство, 1986. — 445 с.

23. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1990. — 545 с.

24. Бахтин, М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Составление, текстологическая подготовка И. В. Пешкова. Комментарии В. Л. Махлина, И. В. Пешкова. / М. М. Бахтин. — Москва : Изд-во «Лабиринт», 2000. — 640 с.

25. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 тт. Т. 2 / В. Г. Белинский. — Москва : Изд-во АН СССР, 1953. — 768 с.

26. Белова, А. В. Тематико-событийный план и лингвистические особенности дневника Александра Павловича Чехова / А. В. Белова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. — 2017. — № 3 (26). — С. 30—38.

27. Беляев, Ю. Сара Бернар / Ю. Беляев // Новое время. — 1908. — № 11756. — 2 декабря. — С. 5.

28. Беляев, Ю. Д. Актёры и пьесы: (впечатления) / Ю. Д. Беляев. — Санкт-Петербург : Изд-ие Я. Бермана, 1902. — 299 с.

29. Берковский, Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет / Н. Я. Берковский. — Москва : Искусство, 1969. — 638 с.

30. Берковский, Н. Я. Чехов, повествователь и драматург / Н. Я. Берковский // А. П. Чехов. Pro et contra. Т. 2. — Санкт-Петербург : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — С. 930—973.

31. Бицilli, П. М. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии / П. М. Бицilli. — Москва : Изд-во Русский путь, 2000. — 608 с.

32. Боборыкин, П. Д. Наши люди / П. Д. Боборыкин // Русская мысль. — 1893. — № 4. — С. 1—42.

33. Боборыкин, П. Д. Воспоминания. За полвека. В 2 тт. Т. 1. / П. Д. Боборыкин. — Москва : Художественная литература, 1965. — 568 с.

34. Боборыкин, П. Д. Воспоминания. За полвека. В 2 тт. Т. 2. / П. Д. Боборыкин. — Москва : Художественная литература, 1965. — 671 с.

35. *Боцяновский, В. Н.* А. Полевой как драматург (к 50-летию его смерти) / В. Боцяновский. — Санкт-Петербург : Тип. импер. СПб. театров, 1896. — 41 с.
36. *Бочаров, С. Г.* О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. — Москва : Языки славянской культуры, 1999. — С. 17–77.
37. *Бочаров, С. Г.* Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. — Москва : Языки славянских культур, 2007. — 656 с.
38. *Бояджиев, Г. Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Н. Бояджиев. — Москва : Просвещение, 1969. — 349 с.
39. *Бунин, И. А.* Чехов / И. А. Бунин // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 482–506.
40. *Буренин, В. П.* Рассказы г. Чехова / В. П. Буренин // Новое время. — 1887. № 4157. — 7 октября. — С. 2.
41. *Буренин, В.* Критические очерки / В. Буренин // Новое время. — 1889. № 4922. — 22 ноября. — С. 2.
42. *Бушканец, Л. Е.* Театральные мемуары как форма театральной критики / Л. Е. Бушканец // А. П. Чехов и литературно-театральная критика. Сб. ст. по мат-лам Всероссийской науч.-практич. конф. Восьмые Скафтымовские чтения, посвящённой 160-летию со дня рождения А. П. Чехова и 130-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 15 октября 2020 года). — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. — С. 161–203.
43. *Бушканец, Л. Е.* Двадцать пять дней из жизни А. П. Чехова: как жизнь превращается в мемуары / Л. Е. Бушканец // Чехов в меняющемся мире: биография, комментирование, поэтика. — Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2023. — С. 74–106.
44. *Булгаков, М. А.* Жизнь господина де Мольера / М. А. Булгаков // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. / М. А. Булгаков. — Москва : Художественная литература, 1990. — С. 227–398.
45. *Валуев, П.* Княжна Татьяна / П. Валуев // Русский вестник. — 1891. — № 5. — С. 206–233.
46. *Венгеров, С.* Смирнова (Софья Ивановна) / С. Венгеров // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXX. — Санкт-Петербург : Изд-во Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1900. — С. 531.
47. *Винокур, Т. Г.* Стилистика как она есть : Избранные работы / Т. Г. Винокур. — Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. — 168 с.
48. *Волошин, М.* «Miserere» С. Юшкевича на сцене Художественного театра (Выдержки и оценка пьесы Юшкевича) / М. Волошин // Русская художественная летопись. Приложение к журналу «Аполлон». — 1911. — № 3. — С. 47–48.
49. *Выготский, Л. С.* Мышление и речь / Л. С. Выготский. — Москва — Ленинград : Соцэкгиз, 1934. — 324 с.
50. *Гапоненков, А. А.* О составе комедии в «Чайке» А. П. Чехова / А. А. Гапоненков // «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября

2015 г.): Коллективная монография / редкол. : В.В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. — С. 103–111.

51. *Гарин, Д. В.* Театральные ошибки. Статьи / Д. В. Гарин. — Москва : Первая жен. тип. Е. К. Гербек, 1901. — 332 с.

52. *Гинзбург, Л. Я.* О лирике / Л. Я. Гинзбург. — Ленинград : Советский писатель, 1974. — 408 с.

53. *Гинзбург, Л. Я.* О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. — Ленинград : Советский писатель, 1979. — 223 с.

54. *Гинкас, К.* Настоящий Чехов / Кама Гинкас // А. П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3. — Санкт-Петербург : РХГА, 2016. — С. 800–804.

55. *Гитович, Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Н. И. Гитович. — Москва : Гослитиздат, 1955. — 879 с.

56. *Глаголь, С.* Проблески новых веяний в искусстве и театры / Сергей Глаголь // Жизнь. — 1900. — Т. 12. — С. 155–177.

57. *Глама-Мещерская, А. Я.* Воспоминания / А. Я. Глама-Мещерская. — Москва-Ленинград : Искусство, 1937. — 376 с.

58. *Глинка, А. С. (Волжский)* Очерки о Чехове / А. С. Глинка (Волжский). — Санкт-Петербург : Тип. М. М. Стасюлевича, 1903. — 179 с.

59. *Гнедич, П. П.* За рампой / П. П. Гнедич — Санкт-Петербург : Тип. т-ва «Обществ. польза», 1893. — 360 с.

60. *Гнедич, П. П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918 / П. П. Гнедич. — Москва : Аграф, 2000. — 368 с.

61. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 тт. Т. 1 / Н. В. Гоголь. — Москва : Наследие, 2003. — 920 с.

62. *Головачёва, А. Г.* Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги» / А. Г. Головачева. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. — 360 с.

63. *Головачева, А. Г.* «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст / А. Г. Головачёва. — Москва : ИНФРА-М, 2022. — 235 с.

64. *Гольштейн, В.* Жертва и долг в «Дяде Ване» / В. Гольштейн // Русская литература. — 1998. — № 2. — С. 65–74.

65. *Гославский, Е.* Ошибка (рассказ) / Е. Гославский // Артист. — 1894. — № 35 (3). — С. 93–116.

66. *Городецкий Д.* Из воспоминаний о А. П. Чехове / Д. Городецкий // Огонёк. — 1904. — № 29. — С. 227–230.

67. *Готье, Т.* Мода как искусство / пер. В. Мильчиной / Теофиль Готье // Иностранная литература. — 2000. — № 3. — С. 308–311.

68. *Грильпарцер, Ф.* Сафо. Трагедия в 5 д. (перевод Н. Ф. Арбенина) / Ф. Грильпарцер // Артист. — 1893. — № 26. — С. 1–6; № 27. — С. 1–6; № 28. — С. 1–6; № 29. — С. 1–12.

69. *Громов, М. П.* Книга о Чехове / М. П. Громов. — Москва : Современник, 1989. — 384 с.

70. *Дмитриев, Ю. А.* Михаил Лентовский / Ю. А. Дмитриев. — Москва : Искусство, 1978. — 303 с.

71. Дневник Алексея Сергеевича Суворина / текст. расшифровка Н. А. Роскиной; подгот. текста Д. Рейфилда и О. Макаровой. 2-е изд., испр. и доп. — London : The Garnett Press; Москва : Независимая Газета, 2000. — 670 с.

72. *Докукина-Бобель, А. В.* Чехов, Дорн и генуэзская толпа / А. В. Докукина-Бобель // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. — Москва : Наука, 2007. — С. 168–176.

73. *Долженков, П. Н.* «Чайка» А. П. Чехова и «Русалка» А. С. Пушкина / П. Н. Долженков // Чеховиана: Чехов и Пушкин. — Москва : Наука, 1998. — С. 230–242.

74. *Достоевский, Ф. М.* Идиот / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. — Москва : Наука, 1989. — 612 с.

75. *Дризен, Н. В.* Памяти незлобивого поэта / Н. В. Дризен // Ежегодник императорских театров. — 1912. — № 3. — С. 46–59.

76. *Дунаева, Е.* О русском Мольере / Е. Дунаева // Вопросы театра. — 2018. — № 3–4. — С. 245–256.

77. *Дюма, А.* Дама с камелиями / пер. с франц. С. М. Антик / А. Дюма. — Тбилиси : Изд-во «Цодна», 1959. — 200 с.

78. *Ежов, Н. М.* Алексей Сергеевич Суворин. Мои воспоминания о нём, думы, соображения / Н. М. Ежов // Исторический вестник. — 1915. — Т. СXXXIX. — С. 110–137.

79. *Ермакова, О. П.* Ирония и ее роль в жизни языка / О. П. Ермакова. — Калуга : Изд-во КГПУ им. К. Э. Циолковского, 2005. — 204 с.

80. *Жиличева, Г. А.* Функции мольеровского кода в романе К. Вагинова «Гарпагониана» / Г. А. Жиличева // Сибирский филологический журнал. — 2018. — № 3. — С. 94–105.

81. *Жулёв, Г. Н.* Горькая судьбина кота, или Легкая бойня. Взбаламученная опера в нескольких актах / Г. Н. Жулёв // Русская театральная пародия XIX — начала XX века / Сост., ред., вступит. ст. и коммент. М. Я. Полякова / Г. Н. Жулёв. — Москва : Искусство, 1976. — С. 182–188.

82. *Жукова, Г. Г.* Романы С. И. Смирновой (Сазоновой): Проблематика и поэтика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. Г. Жукова. — Волгоград, 1999. — 22 с.

83. Заговорный текст. Генезис и структура. — Москва : Издательство «Индрик», 2005. — 520 с.

84. Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой // Литературное наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890-х годов. — Москва : Наука, 1977. — С. 304–318.

85. *Захарьин, И. Н.* Встречи и воспоминания. Из литературного и военного мира / И. Н. Захарьин — Санкт-Петербург : Изд-ие М. В. Пирожкова, 1903. — 369 с.

86. *Зингерман, Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. — Москва : Наука, 1988. — 521 с.

87. *И. Б-евъ* «Три сестры» как иллюстрация военной жизни // Наблюдатель. — 1901. — № 6. — С. 88–90.

88. *И Су Не* Чеховский водевиль: проблема жанра // Чеховский сборник. Москва : Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 1999. — С. 7–33.

89. *Иванов, Ив.* Элеонора Дузе / Ив. Иванов // Артист. — 1891. — № 15 (сентябрь). — С. 122–127.

90. *Иванов, Ив.* Современное обозрение. Москва. Малый театр. «Сафо», драма Грильпарцера / Ив. Иванов // Артист. — 1892. — № 21 (март). — С. 102–110.

91. *Иванов, И. И.* О будущем художественного творчества / И. И. Иванов // *Артист*. — 1893. — № 31 (ноябрь). — С. 134–141.
92. *Иванов, И. И.* Литературное обозрение. Заметки читателя (Современный герой) / И. И. Иванов // *Артист*. — 1894. — № 33 (январь). — С. 97–110.
93. *Иванов, И. И.* Литературное обозрение. Заметки читателя / И. И. Иванов // *Артист*. — 1894. — № 35 (март). — С. 144–162.
94. Из дневника Н. А. Лейкина // *Литературное наследство*. Т. 68 : Чехов. — Москва : Изд-во АН СССР, 1960. — С. 499–510.
95. Из дневника И. Л. Щеглова // *Литературное наследство*. Т. 68 : Чехов. — Москва : Изд-во АН СССР, 1960. — С. 479–492.
96. Из новой книги Гюи де Мопассана. «На воде» (*Sur l'eau*). Пер. А. Н. Плещеева // *Северный вестник*. — 1888. — № 9. — С. 147–169.
97. *Измайлов, А. (Смоленский)*. Фёдор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони) / А. Измайлов // *Ежегодник Императорских театров*. — 1909. — № 3. — С. 1–37.
98. *Измайлов, А. А.* Литературный Олимп: характеристики, встречи, портреты, автографы / А. А. Измайлов. — Москва : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911. — 412 с.
99. *Измайлов, А. А.* Чехов А. П. 1860–1904. Биографический набросок / А. А. Измайлов. — Москва : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1916. — 592 с.
100. *Ищук-Фадеева, Н. И.* О природе лирической драмы: («Вишнёвый сад» А. Чехова и «Король на площади» А. Блока) / Н. И. Ищук-Фадеева // *Кормановские чтения*. Вып. 8. — Ижевск : Изд-во Удмуртского ун-та, 2009. — С. 132–146.
101. *Ищук-Фадеева, Н. И.* Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова («На воде» и «Чайка») / Н. И. Ищук-Фадеева // *Чеховиана: Чехов и Франция*. Москва : Наука, 1992. С. 218–224.
102. *Ищук-Фадеева Н. И.* Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова / Н. И. Ищук-Фадеева // *Чеховиана*. А. П. Чехов: Взгляд из XXI века. Москва : Наука, 2011. — С. 232–246.
103. К. Библиография. Иван Щеглов. Сквозь дымку смеха. Десять рассказов. Издание книжного магазина журнала «Артист» // *Екатеринбургская неделя*. — 1894. — № 15. — С. 316.
104. К. Театр г. Корша // *Артист*. — 1894. — № 34 (февраль). — С. 245.
105. *Камянов, В. И.* Время против безвременья: Чехов и современность / В. И. Камянов. — Москва : Сов. писатель, 1989. — 384 с.
106. *Карасёв, Л. В.* Время «Вишнёвого сада» / Л. В. Карасёв // *Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: Коллективная монография* / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. — С. 58–62.
107. *Катаев, В. Б.* Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. — Москва : Изд-во МГУ, 1989. — 261 с.
108. *Качалов, В. И.* <Из воспоминаний> / В. И. Качалов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : «Художественная литература», 1986. — С. 421–424.
109. *Кибальник, С. А.* Тайнопись русских писателей: от Пушкина до Набокова / С. А. Кибальник. — Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2022. — 434 с.

110. *Кибальник, С. А.* Доктор Чебутыкин и издатель Суворин (к крипто-поэтике «Трех сестер») / С. А. Кибальник // Новый филологический вестник. — 2021. — № 3 (58). — С. 142–154.

111. *Кибальник, С. А., Кубасов, А. В.* Классики русской литературы второй половины XIX века: динамика личных и творческих отношений / С. А. Кибальник, А. В. Кубасов. — Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2025. — 480 с.

112. *Клейтон, Д.* Чехов и итальянская комедия масок (У истоков условного театра) / Д. Клейтон // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. — Москва : Наука, 1993. — С. 159–164.

113. *Коваленко, Г.* Чешский театральный конструктивизм: Йиржи Фрейка / Георгий Коваленко // Вопросы театра. — 2019. — № 3–4. — С. 330–339.

114. *Кони, А. Ф.* Воспоминания о писателях / А. Ф. Кони. — Ленинград : Лениздат, 1965. — 389 с.

115. *Корш, Ф. А.* Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве / Ф. А. Корш. — Москва : Типо-литография И. Н. Кушнерев и К°, 1892. — 50 с.

116. *Крейча, О.* Мой Чехов / О. Крейча // Театр. — 1991. — № 1. — С. 119–131.

117. *Крейча, О.* «Обратите внимание...» (Фрагменты книги) / пер. с чешского Г. Коваленко / Отомар Крейча // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. — Москва : Наука, 1995. — С. 133–152.

118. *Кржижановский, С. Д.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4 / С. Д. Кржижановский. — Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2006. — 848 с.

119. *Кржижановский, С. Д.* Смысловые имена в литературе // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. М. — Москва-Санкт-Петербург : Б. С. Г. Пресс; «Симпозиум», 2010. — 638 с.

120. *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / А. В. Кубасов. — Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1998. — 399 с.

121. *Кубасов, А. В., Михайлова О. А.* Семантико-символический потенциал многоточия / А. В. Кубасов, О. А. Михайлова // Феномен незавершенного. — Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. ун-та, 2014. — С. 256–284.

122. *Кубасов, А. В.* Стилизация истории в творчестве Н. В. Кукольника / А. В. Кубасов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2024. — Т. 29. — № 4. — С. 711–725.

123. *Кубасов, А. В.* Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту / А. В. Кубасов. — Москва-Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2025. — 392 с.

124. *Кубасов, А. В.* «Фрейдист» А. С. Суворин и его оппонент А. П. Чехов / А. В. Кубасов // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 29: «Портрет писателя на фоне эпохи: к 125-летию новоселья Чеховых на Белой Даче». — Симферополь, 2025. — С. 76–91.

125. *Кугель, А.* Заметки о Московском художественном театре / А. Кугель // Театр и искусство. — 1904. — № 14. — С. 293–297.

126. *Кугель, А. Р.* Утверждение театра / А. Р. Кугель. — Москва : Изд. журнала «Театр и Искусство», 1923. — 208 с.

127. *Кугель, А. Р.* (Номо новус). Театральные портреты / А. Р. Кугель. — Петроград : Издательство «Петроград», 1923. — 185 с.

128. *Кугель, А. Р.* Литературные воспоминания / А. Р. Кугель. — Петроград-Москва : Изд-во «Петроград», 1923. — 172 с.
129. *Кугель, А. Р.* (Ното новус) Листья с дерева. Воспоминания / А. Р. Кугель. — Ленинград : Изд-во «Время», 1926. — 212 с.
130. *Кугель, А. Р.* Профили театра / А. Р. Кугель. — Москва : Театино-печатъ, 1929. — 276 с.
131. *Кугель, А. Р.* (Ното новус). Русские драматурги: очерки театрального критика / А. Р. Кугель. — Москва : Изд-во «Мир», 1933. — 179 с.
132. (Кумыс-паша) Десять женихов и одна невеста // Будильник. — 1886. — № 39. — С. 462.
133. *Куприн, А. И.* Памяти Чехова / А. И. Куприн // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 507–535.
134. *Купченко, Т.* «Театр в театре» / Т. Купченко // Словарь современной драматургии. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Institut Neofilologii I Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach. Миргород. Suplement 1 (2016). — С. 81–88.
135. *Курдюмов М. (Калаш, М. А.)* Сердце смятенное: о творчестве А. П. Чехова. 1904–1934 / М. Курдюмов. — Paris : YMCA PRESS, 1934. — 210 с.
136. *Лакшин, В.* Чехов и Мопассан перед судом Л. Толстого / В. Лакшин // Чеховиана: Чехов и Франция. — Москва : Наука, 1992. — С. 67–75.
137. *Левашов, Е. М. А. А. Алябьев / Е. М. Левашов* // История русской музыки : в 10 т. Т. 5. — Москва : Музыка, 1988. — С. 29–96.
138. *Лейкин, Н. А.* Ради потехи. Юмористические шалости пера / Н. А. Лейкин. — Санкт-Петербург : Тип. д-ра М. А. Хана, 1879. — 308 с.
139. *Лейкин, Н. А.* Гуси лапчатые. Юмористические картинки / Н. А. Лейкин. — Санкт-Петербург : Тип. д-ра М. А. Хана, 1881. — 298 с.
140. *Лейкин, Н.* На представлении «Медеи» / Н. Лейкин // Осколки. — 1883. — № 8. С. 3–4.
141. *Ленский, А.* Заметки о мимике и гриме / А. Ленский // Артист. — 1890. — Кн. 5. Январь. — С. 108–116.
142. *Леонтьев-Щеглов, И. Л.* Из воспоминаний об Антоне Чехове / И. Л. Леонтьев-Щеглов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 47–83.
143. *Летопись жизни и творчества А. П. Чехова в 5 т. Т. 1. 1860–1888.* — Москва : Наследие, 2000. — 509 с.
144. *Летопись жизни и творчества А. П. Чехова в 5 т. Т. 2. 1889 — апрель 1891.* — Москва : ИМЛИ РАН, 2004. — 592 с.
145. *Летопись жизни и творчества А. П. Чехова в 5 т. Т. 3. Май 1891 — 1894.* — Москва : ИМЛИ РАН, 2009. — 624 с.
146. *Лиёде Су Не* Чеховский водевиль и «театр абсурда» / Су Не Лиёде // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. — Москва : Наследие, 1997. — С. 89–99.
147. *Линков, В. Я.* Скептицизм и вера Чехова / В. Я. Линков. — Москва : Изд-во МГУ, 1995. — 79 с.
148. *Литаврину М. Г.* Яворская, беззаконная комета / М. Г. Литаврина. — Москва : МИК, 2008. — 400 с.

149. *Лотман, Ю. М.* Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — Москва : Гнозис, 1992. — 273 с.
150. *Лотман, Ю. М.* Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. — Санкт-Петербург : Искусство, 2005. — С. 583–603.
151. *Лужский, В. В.* Из воспоминаний / В. В. Лужский // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 417–420.
152. *Макаров, А. В.* «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов / А. В. Макаров // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2012. — № 6 (17). — С. 85–89.
153. *Макарова, О. А. С.* Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. Часть I / О. Макарова // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 30 (6). — С. 112–140.
154. *Макарова, О.* «Женский вопрос» в жизни и творчестве А. С. Суворина / О. Макарова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2019. — 280 с.
155. Макс Нордау (урождённый Симон Максимилиан Сюдфельд; 1849–1923) // Jewish Agency for Israel. Электронный ресурс. URL: <http://archive.jewishagency.org/ru/leaders/content/22635>. (дата обращения: 08.07.2021).
156. *Маркевич, Б. М.* Чад жизни. Драма в пяти действиях. (Заимствована из романа «Перелом») / Б. М. Маркевич. — Санкт-Петербург : Тип. т-ва «Обществ. польза», 1884. — 121 с.
157. *Михайловский, Н.* Случайные заметки / Н. Михайловский // Русские ведомости. — 1889. — № 133 (16 мая). — С. 2–3.
158. *Михайловский, Н. К.* Литература и жизнь / Н. Михайловский // Русская мысль. — 1893. — № 4. — С. 176–208.
159. *Мичурина-Самойлова, В. А.* Шестьдесят лет в искусстве / В. А. Мичурина-Самойлова. — Ленинград-Москва : Искусство, 1946. — 225 с.
160. *Мольер, Ж. Б.* Жорж Данден, или Одураченный муж / Пер. В. Чернявского // Мольер Ж. Б. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 3 / Ж. Б. Мольер. — Москва : Искусство, 1966. — С. 93–142.
161. *Муратов, А. Б.* «Медведь», «шутка» А. П. Чехова / А. Б. Муратов // Анализ драматического произведения. — Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. — С. 313–322.
162. *Назарьева, К. В.* Сценическая иллюзия. Эскиз / К. В. Назарьева // Дневник «Артиста». Приложение к журналу «Артист». — 1892. — № 5 (Август). — С. 10–28.
163. *Невердинова, В. Н.* Одноактные комедии А. П. Чехова (На материале критики 80-х — начала 90-х гг.) / В. Н. Невердинова // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. Сб. науч. тр. — Москва : Книга, 1978. — С. 115–122.
164. *Немирович-Данченко, В. И.* Великий старик / Ва. И. Немирович-Данченко. — Санкт-Петербург : Изд. акц. общества «Издатель», 1898. — 244 с.
165. *Немирович-Данченко, В. И.* Кулисы / Ва. И. Немирович-Данченко. — Санкт-Петербург : Изд-е А. А. Каспари, 1900. — 128 с.
166. *Немирович-Данченко, В. И.* Театральное наследие: В 2 тт. Т. 2. / В. И. Немирович-Данченко. — Москва : Искусство, 1954. — 694 с.

167. *Немирович-Данченко, В. И.* Чехов / В. И. Немирович-Данченко // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 277–294.
168. *Николаева, С. Ю.* Чехов и Достоевский (проблема историзма) / С. Ю. Николаева. — Тверь : Тверской государственный университет, 1991. — 163 с.
169. *Николози, Р.* Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века / авториз. пер. с нем. Н. Ставрогиной / Р. Николози. — Москва : Новое литературное обозрение, 2019. — 509 с.
170. *Нордау, М.* В поисках за истиной («Парадоксы») / пер. с немецкого Эл. Зауэр. Изд. 3-е. / М. Нордау. — Санкт-Петербург : Изд. Ф. Павленкова, 1892. — 246 с.
171. *Нордау, М.* Вырождение (Entartung) / пер. с немецкого под редакцией и предисловием Р. И. Сементковского / М. Нордау. — Санкт-Петербург : Тип. П. П. Сойкина, 1894. — 544 стлб.
172. *Оболенский, Л. Е.* Новейшая псевдонаука / Л. Е. Оболенский // Русская мысль. — 1893. — № 11. — С. 122–142
173. *Овсяннико-Куликовский, Д. Н.* История русской интеллигенции / Д. Н. Овсяннико-Куликовский // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собрание сочинений. Т. 9. — Санкт-Петербург : «Общественная польза» и «Прометей», 1911. — 224 с.
174. *Одесская, М. М.* Нескромные догадки о «Нескромных догадках» И. Л. Леонтьева-Щеглова / М. М. Одесская // Чеховиана. Чехов и его окружение. — Москва : Наука, 1996. — С. 169–177.
175. *Одесская, М. М.* Ибсен, Стриндберг, Чехов в свете концепции вырождения Макса Нордау / М. М. Одесская // Ибсен, Стриндберг, Чехов: Сборник статей. — Москва : РГГУ, 2007. — С. 211–226.
176. *Одиных, В. Г.* Пьеса А. П. Чехова «Безотцовщина»: философия и поэтика / В. Г. Одиных // Вестник НГУ. Серия История, филология. — 2008. — Т. 7. — Вып. 2: Филология. — С. 104–111.
177. *Оршанский, И. Г.* Сон и бодрствование с точки зрения ритма / И. Г. Оршанский. — Санкт-Петербург : Тип. О. И. Бакста, 1878. — 191 с.
178. П. Б. (*Быков, П. В.*) Н. И. Арди // Нива. — 1890. — № 20 (19 мая). — С. 5–31.
179. П. М. Б-ъ Провинциальная летопись // Театр и искусство. — 1904. — № 1. — С. 21–22.
180. *Пави, П.* Словарь театра / пер. с французского под ред. К. Разлогова / П. Пави. — Москва : Прогресс, 1991. — 504 с.
181. *Паперный, З. С.* «Леший» и «Русалка» / З. С. Паперный // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. — Москва : Книга, 1978. — С. 16–20.
182. Переписка А. П. Чехова : в 3 т. Т. 1. — Москва : Наследие, 1996. — 590 с.
183. *Пидерит, Ф.* Мимика и физиономика / Ф. Пидерит // Артист. — 1891. — № 13. — С. 73–82; 1892. — № 21. — С. 41–53; 1893. — № 32. — С. 53–62.
184. Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. — Москва : Соцэкгиз, 1939. — 568 с.

185. *Полоцкая, Э. А.* Мелиховский контекст «Дяди Вани» / Э. А. Полоцкая // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. — Москва : Наука, 1995. — С. 153–158.
186. *Полоцкая, Э. А.* О поэтике Чехова / Э. А. Полоцкая. Москва : «Наследие», 2000. — 240 с.
187. *Полякова, Е. И.* Станиславский-актёр / Е. И. Полякова. — Москва : Искусство 1972. — 430 с.
188. *Потапова, Р. К., Потапов, В. В.* Язык, речь, личность / Р. К. Потапова, В. В. Потапов. — Москва : Языки славянских культур, 2006. — 496 с.
189. *Прозоров, В. В.* «Чайка» А. П. Чехова в научном творчестве и в жизни А. П. Скафтымова / В. В. Прозоров // «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. — С. 43–54.
190. Р. С. Т. Театр г. Корша // Артист. — 1894. — № 33 (январь). — С. 159–162.
191. *Рейфилд, Д.* Жизнь Антона Чехова / Д. Рейфилд ; пер. с англ. О. Макаровой. — 3-е, доп. изд. — Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2024. — 944 с.
192. *Розанов, В. В.* Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине / В. В. Розанов. — Москва : Патриот, 1992. — 119 с.
193. *Романова, Е. Ю.* Гендерная специфика просодии речи (на материале американского варианта английского языка) / Е. Ю. Романова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. — 2011. — Вып. 607. — С. 199–210.
194. *Рыбальченко, Т. Л.* Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей (стилизация, метатексты, деконструкция, римейк и пр.) / Т. Л. Рыбальченко // Toronto Slavic Quarterly. — 2013. — № 44. Spring. — P. 75–90.
195. *Сакрэ, Н. В.* Асклепий или Аполлон? Загадочный образ доктора Дорна в пьесе А. П. Чехова «Чайка» / Н. В. Сакрэ // «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. — С. 177–183.
196. *Салов И. А.* Старый комик / И. А. Салов // Артист. — 1889. — № 1. — С. 45–55.
197. Свой (*Левинский, В. Д.*). Театрально-музыкальные заметки неписанных рецензентов / В. Д. Левинский // Будильник. — 1888. — № 43. — С. 6–7.
198. *Седегов, В. Д.* Пьеса без названия в творческой биографии Чехова / В. Д. Седегов // Статьи о Чехове. — Ростов н/Д., 1972. — С. 29–43.
199. *Седегов, В. Д.* А. П. Чехов в восьмидесятые годы / В. Д. Седегов. — Ростов н/Д. : Ростовское книжное издательство, 1991. — 174 с.

200. Сементковский, Р. Назад или вперёд? (Предисловие к русскому изданию) / Р. И. Сементковский // Нордау Макс Вырождение (Entartung) / пер. с немецкого под редакцией и с предисл. Р. И. Сементковского. — Санкт-Петербург : Изд. Ф. Павленкова, 1894. — Стлб. IX—XXXVI.
201. Сементковский, Р. И. Вырождение или невежество? / Р. И. Сементковский // Исторический вестник. — 1894. — № LV (55). — С. 177—197.
202. Сенелик, Л. Оффенбах и Чехов, или La belle Елена / Лоуренс Сенелик // Театр. — 1991. — №1. — С. 91—100.
203. Сёмкин, А. Скучные истории о скучных людях? Скука в художественном мире А. П. Чехова / А. Сёмкин // Нева. — 2012. — № 8. — С. 210—227.
204. Сендерович, С. Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости А. П. Чехова. Опыт феноменологии творчества / С. Сендерович. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1994. — 286 с.
205. Синицкая, А. Метадрама / А. Синицкая // Словарь современной драматургии. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Institut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach. — Миргород. Supplement 1 (2016). — С. 101—108.
206. Скальковский, К. А. Сатирические очерки и воспоминания / К. А. Скальковский. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1902. — 386 с.
207. Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов. — Москва : Высшая школа, 2007. — 534 с.
208. Скафтымов, А. П. <О «Чайке»> / подгот. текста А. А. Гапоненкова, К. Е. Павловской <...>; примеч. А. А. Гапоненкова // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю. Н. Борисов, А. В. Зюзин; примеч. Н. В. Новиковой. Т. 3. — Самара : Век #21, 2008. — С. 523—527.
209. Синьорелли, О. Элеонора Дузе / пер. с итал. А. С. Короткова / Ольга Синьорелли. — Москва : Искусство, 1975. — 168 с.
210. Скибина, О. М. Творчество Чехова : поэтика и прототипы (Лидия Яворская и А. П. Чехов) / О. М. Скибина // Вестник Волжского ун-та им. В. Н. Татищева. — 2018. — № 2. — Том 2. — С. 129—140.
211. Скино, М. Элеонора Дузе. История и иллюстрации одной театральной революции / Мирелла Скино / пер. с ит. И. Зверевой. — Москва : Новое литературное обозрение, 2025. — 400 с.
212. Смирнова, С. У пристани. Роман в трех частях. / С. Смирнова // Отечественные записки. — 1879. — Т. 246 — № 9—10. — С. 245—348; Т. 247. — № 11—12. — С. 5—108; С. 287—372.
213. Смирнова-Чикина, Е. С. «Татьяна Репина» Антона Чехова / Е. С. Смирнова-Чикина // В творческой лаборатории Чехова. — Москва : Наука, 1974. — С. 108—117.
214. Собенников, А. С. Творчество А. П. Чехова : пол, гендер, экзистенция / А. С. Собенников. — Москва : Издательский дом ЯСК, 2021. — 288 с.
215. Собенников, А. С. Время как «присутствие» в ранней драматургии А. П. Чехова / А. С. Собенников // Драматургия А. П. Чехова в отечественной и мировой культуре. Сб. ст. по мат-лам междунар. конф. Девятые Скафтымовские чтения. К 75-летию цикла статей А. П. Скафтымова о пьесах А. П. Чехова (Саратов, 14 октября 2021 года). — Москва : Театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2023. С. 87—95.

216. *Спачиль, О. В.* Фабульная деталь в драме А. П. Чехова «Три сестры», или зачем Кулыгин сбрил усы / О. В. Спачиль // Актуальные проблемы обучения русскому языку. — Вып. XI. — Брно : Masarykova univerzita, 2014. — С. 609–614.
217. *Спачиль, О. В.* Судьба пьесы : «Татьяна Репина» А. П. Чехова / О. В. Спачиль. — Краснодар : Кубанский государственный ун-т, 2022. — 192 с.
218. *Станиславский, К. С.* Об актёрском амплуа / К. С. Станиславский // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 5. — Москва : Искусство, 1958. — С. 180–186.
219. *Станиславский, К. С.* А. П. Чехов в Художественном театре (Воспоминания) / К. С. Станиславский // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 373–416
220. *Станиславский, К. С.* Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — Москва : Вагриус, 2007. — 448 с.
221. *Старыгина, Н. Н.* «Дачный текст» в повести «Первая любовь» И. С. Тургенева / Н. Н. Старыгина // Вестник Марийского государственного ун-та. — 2015. — № 4 (19). — С. 107–111.
222. *Степанов, Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. — Москва : Изд-во Академический проект, 2004. — 992 с.
223. *Степанова, А. С.* К вопросу о пародии в раннем творчестве А. П. Чехова / А. С. Степанова // Ранний Чехов: проблемы поэтики. — Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. — С. 109–117.
224. *Стрельцова, Е. И.* Частный театр в России. От истоков до начала XX века / Е. И. Стрельцова. — Москва : ГИТИС, 2009. — 632 с.
225. *Стрельцова, Е. И.* Игрок Гаев, или Поле бильярдного стола / Е. И. Стрельцова // Чеховская карта мира. — Москва : «Мелихово», 2015. — С. 353–359.
226. *Стрельцова, Е. И.* Опыт реконструкции внесценической родословной, или Демонизм Солёного / Е. И. Стрельцова // Стрельцова Е. И. Наследник. Пространство чеховского текста. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. — С. 117–130.
227. *Суворин, А. С.* Татьяна Репина. Комедия в четырех действиях. Издание второе / А. С. Суворин. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1889. — 173 с.
228. *Суворин, А. Г-жа Дузе* / А. С. Суворин // Новое время. — 1891. — № 5401. 13 (25) марта. — С. 3.
229. *Суворин, А. С.* Простота на сцене. По поводу г-жи Дузе / А. С. Суворин // Новое время. — 1891. — № 5404. 16 (28) марта. — С. 3.
230. *Суворин, А. С., Буренин, В. П.* Медея. Драма в четырех действиях: в стихах и прозе. Изд. 3-е. / А. С. Суворин, В. П. Буренин. — Санкт-Петербург : Типография А. С. Суворина, 1892. — 126 с.
231. *Суворин, А. С.* В конце века. Любовь. / А. С. Суворин. — Санкт-Петербург : Издание А. С. Суворина, 1893. — 373 с.
232. *Суворин, А. С.* Театральные очерки (1866–1876 гг.) / авт. предисловия Н. Юрьин / А. С. Суворин. — Санкт-Петербург : Тип. Т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. — 475 с.
233. *Суворин, А. С.* В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903) / А. С. Суворин. — Москва : Алгоритм, 2005. — 1024 с.

234. *Тамарли, Г. И.* Карнавальная культура и поэтика маски в «Вишневом саде» / Г. И. Тамарли // Поэтика драматургии Чехова. — Ростов-н/Д. : Изд-во Рост. ун-та, 1993. — С. 76–86.

235. Театральная критика Власа Дорошевича / сост., вст. ст. и коммент. С. В. Букчина. — Минск : Харвест, 2004. — 863 с.

236. *Телешов, Н. Д.* А. П. Чехов / Н. Д. Телешов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Москва : Художественная литература, 1986. — С. 464–481.

237. *Тиме, Г. А.* А. П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х — начала 1890-х гг. / Г. А. Тиме // Русская литература. — 1980. — № 1. — С. 150–159.

238. *Толстой, Л. Н.* О литературе / Л. Н. Толстой. — Москва : Художественная литература, 1955. — 764 с.

239. *Тройнов, В. П.* Встречи в Москве (Из воспоминаний) // А. П. Чехов воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 603–606.

240. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — Москва : Наука, 1977. — 574 с.

241. *Уманец, С.* Забытый драматург / С. Уманец // Труд. — 1893. — Т. XVII. — С. 44–68.

242. *Уманский, А. М.* Гримировка / А. М. Уманский // Энциклопедический словарь Т. IXA (18). — Санкт-Петербург : Изд-во типолитографии И. А. Ефрона, 1893. — С. 728–729.

243. - ф - (*Эфрос, Н. Е.*) Театр Корша: «Чад жизни» Б. М. Маркевича / Н. Е. Эфрос // Новости дня — 1893. — № 3691 (26 сентября). — С. 2.

244. *Фёдоров, А. А.* П. Чехов // О Чехове. Воспоминания и статьи. Москва : Книгоиздательство «Современное творчество», 1910. — С. 279–304.

245. *Фрейденберг, О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — Москва : Лабиринт, 1997. — 450 с.

246. *Хартнолл, Ф.* Краткая история театра. Перевод с английского М. Зерчаниновой / Филис Хартнолл. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2021. — 336 с.

247. *Цирес, А. Г.* Язык портретного изображения / А. Г. Цирес // Искусство портрета. Сборник комиссии по изучению философии искусства. Под редакцией А. Г. Габричевского. Москва : ГАХН, 1927. — С. 86–158.

248. *Цуркан, В. В.* Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2015. — № 4 (50). — С. 263–267.

249. Чехов и Плещеев. Письма Плещеева к Чехову // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. — Москва : Изд-во АН СССР, 1960. — С. 293–362.

250. *Чехов, М. П.* Вокруг Чехова / М. П. Чехов. — Москва : Художественная литература, 1981. — 335 с.

251. *Чехова, М. П.* Письма к брату А. П. Чехову / М. П. Чехова. — Москва : Гослитиздат, 1954. — 236 с.

252. *Чехова, М. П.* Из далекого прошлого / М. П. Чехова. — Москва : Гослитиздат, 1960. — 272 с.

253. *Чудаков, А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — Москва : Советский писатель, 1986. — 384 с.

254. Чудаков, А. П. Неприличные слова и облик классика / А. П. Чудаков // Литературное обозрение. — 1991. — № 11. — С. 54–56.
255. Чудаков, А. П. Драматургия Чехова в кривом зеркале пародий / А. П. Чудаков // Чеховский сборник. — Москва : Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 1999. — С. 209–238.
256. Чуковский, К. И. О Чехове. Человек и мастер / К. И. Чуковский // А. П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3. / Сост., вступ. статья, комментарии И. Н. Сухих. — Санкт-Петербург : РГХА, 2016.. — С. 187–283.
257. Шаров, К. С. Мужчины и женщины в вербальной коммуникации: проблема гендерлекта / К. С. Шаров // Вопросы философии. — 2012. — № 7. — С. 38–51.
258. Шапочка, Е. А. Личная библиотека А. П. Чехова в фондах Таганрогской городской библиотеки / Е. А. Шапочка // Чеховиана. Чехов: Взгляд из XXI века. — Москва : Наука, 2011. — С. 430–441.
259. Шатин, Ю. В. Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова / Ю. В. Шатин // Философия А. П. Чехова. — Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 2008. — С. 256–263.
260. Шатуновский, И. Б. Речевые действия и действия мысли в русском языке / И. Б. Шатуновский. — Москва : Издательский дом ЯСК, 2016. — 480 с.
261. Шверубович, В. В. О людях, о театре и о себе / В. В. Шверубович. — Москва : Искусство, 1976. — 431 с.
262. Шекспир, В. Гамлет, принц Датский: трагедия в пяти действиях / пер. с англ. Н. А. Полевого. 8 изд. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1910. — 148 с.
263. Шиловский-Лошневский, К. Курс театрального грима / К. Шиловский-Лошневский // Артист. — 1889. — № 1. — С. 106–120.
264. Шеманов, А. Ю. Самоидентификация человека и культура / А. Ю. Шеманов. — Москва : Академический проект, 2007. — 479 с.
265. Щеглов, И. Дачный муж: (Петербургский анекдот). Комедия в 3 д. / И. Щеглов. — Москва : Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной ценз., 1888. — 92 с.
266. Щеглов, И. Дачный муж: монолог в 1 д. / И. Щеглов. — Москва : Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз., 1888. — 14 с.
267. Щеглов, И. Дачный муж: его похождения, наблюдения, разочарования. В горах Кавказа. Картинки минеральных нравов / И. Щеглов. — Санкт-Петербург : Тип. А. С. Суворина, 1888. — 285 с.
268. Щеглов, И. Дачный муж: 3-й акт комедии-шутки / И. Щеглов. — Москва : Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз. 1889. — 22 с.
269. Щеглов, И. Дачный муж: комедия-шутка в 3 д. / И. Щеглов // Театральная библиотека. — 1892. — № 14. — С. 34–59.
270. Щеглов, И. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. 2-е доп. изд. / И. Щеглов. — Санкт-Петербург: Изд-во М. М. Ледерле, 1896. — 174 с.
271. Щеглов, И. Веселый театр. Одноактные шутки. «В горах Кавказа» / И. Щеглов. — Санкт-Петербург : Изд-во А. С. Суворина, 1901. — 465 с.
272. Щеглов, И. Искра смеха (из записной книжки) / И. Щеглов. // Ежегодник Императорских театров. — 1909. — № 3. — С. 63–70.

273. Щеглов, И. Народный театр в очерках и картинках. Изд. 3-е. / И. Щеглов. — Санкт-Петербург : Изд. тип. А. С. Суворина. Б. г. — 394 с.
274. Щепкина-Куперник, Т. Л. О Чехове / Т. Л. Щепкина-Куперник // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 227–259.
275. Щепкина-Куперник, Т. Л. Ирэн. Комедия в 1 действии / Т. Л. Щепкина-Куперник // Приложение к журналу «Артист». — 1893. — № 6 (май). — С. 47–53.
276. Щепкина-Куперник, Т. Л. Старшие (Посв. Л. С. Саниной) / Т. Л. Щепкина-Куперник // Вестник Европы. — 1911. — № 11. — С. 29–51.
277. Щепкина-Куперник, Т. Л. Из воспоминаний об актёрах Малого театра. Мария Николаевна Ермолова в «Сафо» Грильпарцера. URL: <https://www.maly.ru/news/724> (дата обращения 04.04.2024)
278. Щепкина-Куперник, Т. Л. В юные годы (Мои встречи с Чеховым и его современниками) / Т. Л. Щепкина-Куперник // Чехов. Затерянные произведения. Незданные письма. Воспоминания. Библиография. — Ленинград : Атений, 1925. — С. 217–251.
279. Эйхенбаум, Б. М. О литературе: Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. — Москва : Советский писатель, 1987. — 544 с.
280. Яковлева, Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е. С. Яковлева. — Москва : Гнозис, 1994. — 344 с.
281. Яковлева, Ю. Небо в алмазах / Ю. Яковлева. — Москва : Эксмо, 2023. — 317 с.
282. Ясинский, И. И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний / И. И. Ясинский. — Москва-Ленинград: Госиздат, 1926. 360 с.
283. - ? - (Скалковский, К. А.) О женщинах. Мысли старые и новые. — Санкт-Петербург : Изд-е А. С. Суворина, 1886. — 408 с.
284. R-tus (Гнедич, П. П.) Нечто о «сценической внешности» наших артисток // Театр и искусство. — 1897. — № 4. — С. 74–75.
285. Z. (Горленко, В. П.) Заметки о писателях. Иван Щеглов / В. П. Горленко // Русское богатство. — 1895. — № 1. — С. 386–393.
286. Lovell, S. Summerfolk: A History of the Dacha, 1710–2000. Cornell University Press, 2003. — 275 p.
287. Claycomb, R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance // Journal of Narrative Theory. 2007. — Vol. 37. — № 1. — P. 104–127.

Научное издание

Александр Васильевич Кубасов

ДРАМАТУРГИЯ А. П. ЧЕХОВА.
ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ
КОНТЕКСТ

Монография

Верстка *Екатерины Жилиной*
Оформление обложки *Евгении Язвенко*
Издатель *Федор Еремеев*

Почтовый адрес издательства:
«Кабинетный ученый»
Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489

POSTAL ADDRESS:
ARMCHAIR SCIENTIST,
Russia, 620014, Ekaterinburg, P. O. Box 489

Подписано в печать 28.01.2026. Формат 60 × 90 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 16,2. Усл. печ. л. 21,5. Тираж 500 экз.