

Министерство образования Российской Федерации  
Тверской государственный университет

При поддержке Института «Открытое общество»  
(Фонд Сороса). Россия

**Т.Г. Ивлева**

**Автор  
в драматургии А.П.  
Чехова**

*ТВЕРЬ 2001*

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
ГЛАВА I	
Ремарка, предваряющая действие.....	16
ГЛАВА II	
Список действующих лиц и система персонажей чеховской драмы.....	46
ГЛАВА III	
Ремарка, сопровождающая действие.....	81
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	120

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным».*

А.С. Пушкин.

*«Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление».*

А.П. Чехов – Л.А. Авиловой.

*Странность* своих пьес осознавал уже сам Чехов. «Что делать, у меня всегда случается что-нибудь с пьесой, и каждая моя пьеса почему-то рождается на свет со скандалом, и от своих пьес я не испытывал никогда обычного авторского, а что-то довольно странное», – писал он, например, К.П. Пятницкому 19 июня 1904 года, то есть в одном из последних своих писем<sup>1</sup>.

Странность эту эксплицировал не только провал премьеры «Чайки». Характерна и полярная двойственность восприятия чеховских пьес (так же, как и других произведений Чехова этого периода, всего его творчества *в целом*) первыми их читателями/зрителями<sup>2</sup>, впрочем, и последующими – тоже<sup>3</sup>. Так что,

---

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Письма. М., 1983. Т. 12. С. 127.

Последующие ссылки на это издание даются непосредственно в тексте книги: для серии *Сочинения* в скобках после цитат указывается номер тома и страницы. При цитировании писем перед номером тома ставится буква *П*. Курсив в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, принадлежит автору книги.

<sup>2</sup> «Я не знаю произведения, которое было бы более способно «заражать» тяжелым навязчивым чувством <...> “Три сестры” камнем ложатся на душу», – писал П. Ярцев (Театр и искусство. 1901. № 8. С. 173).

Л. Андреев акцентировал в той же пьесе и в то же самое время жизнеутверждающее начало: «По-видимому, с пьесой А.П. Чехова произошло крупное недоразумение, и, боюсь сказать, виноваты в нем критики, признавшие “Три сестры” глубоко пессимистической вещью <...> Тоска о жизни – вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами героинь поет гимн этой самой жизни» (Курьер. 1901. 21 октября. № 291).

<sup>3</sup> Сравним приведенные выше реплики с выводом одного из современных исследователей: «Есть все основания полагать, что следующим (после Пушкина – Т.И.) величайшим пиком в этом незавершенном перечне явилось *светлое и печальное* имя – Чехов» (Тяпков И.С. А.П. Чехов в модусе «серебряного века»: западная рецепция // Филологические штудии. Сборник научных трудов. Вып. 2. Иваново, 1998. С. 46).

пожалуй, ни один литературовед, так или иначе касающийся чеховской драматургии, не избежал естественного искушения по своему объяснить это авторское и собственное читательское ощущение.

Одно из первых предложенных объяснений было связано с выявлением наиболее очевидного противоречия чеховской драмы классической драматургической парадигме – отсутствия в ней главной для драмы как литературного рода категории – *действия*, реализованного, прежде всего, в событии<sup>4</sup>. Как неоднократно подчеркивали исследователи, чеховские пьесы – это пьесы *бездействия*, главные *события* которых (история Нины Заречной, самоубийство Треплева, покушение на профессора Серебрякова, дуэль Тузенбаха и Соленого, продажа вишневого сада и т.д.) вынесены за пределы сцены. Для обозначения этой противоречивой ситуации в чеховедении даже появился специальный термин – *подводное течение* – метафора, называющая феномен, но не так уж много способствующая его объяснению.

Второе направление поисков литературоведов было связано с исследованием *жанрового своеобразия* чеховской драмы. Оно, как правило, осуществлялось в двух направлениях. С одной стороны, рассматривалось соответствие (точнее – *несоответствие*) авторского обозначения классическому канону какого-либо драматического жанра, восходящему, в конечном итоге, к гегелевской эстетике. Наиболее благодатным объектом научной рефлексии становилась в этом случае *комедия*<sup>5</sup>. С другой стороны, пьесы Чехова могли вписываться в *историческую парадигму* того или иного драматического жанра, начиная с момента его формирования, что давало авторам достаточно веские основания для выявления, скажем, трагикомической их жанровой природы<sup>6</sup>. Однако и в том, и в другом случае внутренняя закономерность, своего рода *телеология* авторского жанрового обозначения хотя и учитывалась, но не

---

<sup>4</sup> Своеобразное обобщение точек зрения на специфику драматического действия в пьесах Чехова дает, например, В.Е. Хализев в книге «Драма как род литературы» (М., 1986. С. 126-128).

<sup>5</sup> Паперный З. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982; Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988; Абдуллаева З.К. Проблема жанра драматургии А.П. Чехова. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1982; Калугина М.Л. Жанровое своеобразие комедий А.П. Чехова. «Чайка» и «Вишневый сад». Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1990 и др.

<sup>6</sup> Фадеева Н.И. Новаторство драматургии Чехова. Тверь, 1991.

выдвигалась еще на первый план, не становилась объектом специальной научной рефлексии.

В обозначенном русле – *жанровое своеобразие драматургии Чехова* – предметом исследования являлась (является до сих пор) и достаточно оригинальная реализация в чеховских пьесах отдельных элементов драматургической парадигмы, таких, как *конфликт*, сценическое *действие*, система персонажей и шире – *система образов* и т.д. При этом каждая категория поэтики чеховского драматического текста, так или иначе, вписывалась в бесконечность интертекстуального поля мировой художественной литературы (культуры)<sup>7</sup>.

Примечательно, что намеченные направления исследований чеховской драматургии, не исчерпывающие, конечно, всего многообразия ее научной дескрипции, сходятся, хотя и не всегда осознанно, в одном принципиальном ощущении: *монологически-диалогическая* структура драмы Чехова не является главным по родовой своей природе средством выражения его авторской позиции. Мне остается лишь сделать еще один шаг в заданном направлении и предположить, что *основным* средством воплощения авторской позиции в чеховских пьесах становится традиционно *вспомогательный*<sup>8</sup> элемент драмы – *паратекст*<sup>9</sup> (прежде всего список действующих лиц, ремарки, предваряющие и сопровождающие действие) и что именно на этом «этаже» драматической структуры происходят самые серьезные изменения.

Главным из них, имеющим поистине революционное значение, следует считать появление в чеховских пьесах если не персонифицированного автора, то, по крайней мере, жестко

---

<sup>7</sup> Приведу в качестве примера несколько диссертационных работ, защищенных в конце прошлого века: *Собенников А.С.* Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «новой драмы». Томск, 1985; *До Хонг Тюнг.* Проблема конфликта в драматургии А.П. Чехова («Вишневый сад»). М., 1987; *Абдуллаева А.С.* Сценическое действие и эмоционально-эстетическая атмосфера в драме Чехова. СПб., 1995; *Шейкина М.А.* «Чайка» А.П. Чехова: автор и его герои. М., 1996.; *Степанов А.Д.* Драматургия А.П. Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы. СПб., 1996.

Весьма характерно в этом смысле и появление отдельных книг, специально посвященных этой проблеме: *Чеховиана: Чехов и Франция.* М., 1992; *Чеховиана: Чехов в культуре XX в.* М., 1993; *Чеховиана: Чехов и «серебряный век».* М., 1996; *Чехов и Германия.* М., 1996 и др.

<sup>8</sup> *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

<sup>9</sup> *Пави П.* Словарь театра. М., 1992.

структурированной *авторской точки зрения*<sup>10</sup>. В драме, где авторскому слову традиционно отводилась скромная роль *комментатора* сценического действия, где авторская позиция ввиду *сценического* предназначения пьесы должна была совпасть, прежде всего, с точкой зрения зрительской, появление субъекта речи с собственной точкой зрения не могло не сыграть преобразующей роли.

Последуем традиции Б.А. Успенского и предварительно бегло очертим варианты эксплицирования авторской точки зрения в ремарках, предваряющих действие чеховских драм<sup>11</sup>. Поразительно, но мы найдем там фактически все пространственные модели, описанные исследователем применительно к эпическим произведениям!

Во-первых, в ремарках чеховских пьес может проявляться *внутренняя* точка зрения – точка зрения «всезнающего» автора, совпадающая с точкой зрения персонажей: «*Заметны приготовления к отъезду*» («Чайка» – 13, 33); «*Мама, одетая как обыкновенно, в черное платье*» («Три сестры» – 13, 157); «*Декорация первого акта (то есть «комната, которая до сих пор называется детской» – Т.И.). Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол точно для продажи. Чувствуется*

---

<sup>10</sup> Термин употреблен согласно научной традиции, заложенной Б.А. Успенским: Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9-218.

<sup>11</sup> Ремарка как специфический элемент драматургической структуры, маркирующий смену театральных эпох или литературных направлений, становится в последнее время объектом все более пристального внимания исследователей. См., например: Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр II. Тверь, 2001. С. 5-16; Сперантов В.В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII – начала XIX века (К типологии литературных направлений) // PHILOLOGICA. 1998. Том 5. № 11/13. С. 9-47.

Повышенное внимание исследователей к этому традиционно функциональному элементу паратекста отличает и современное чеховедение. Назову лишь несколько работ, посвященных чеховской ремарке: Рубцова А. Предметность в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Молодые исследователи А.П. Чехова IV. М., 2001 (в печати); Ваганова Л.П. «Уходит; походка виноватая» (К вопросу о чеховской ремарке) // Творчество А.П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние). Таганрог, 2000; Скибицкая Л.В. Идеино-эстетические особенности чеховских ремарок и их воплощение в переводе (комедия «Вишневый сад») // Материалы Второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 1998; Кузнецов С.Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература. 1985. № 1 и др.

*пустота* <...> *За сценой в глубине гул. Это пришли прощаться мужики*» («Вишневый сад» – 13, 242). Совпадение авторской позиции с точкой зрения персонажей подчеркивается в приведенных фрагментах ремарок, прежде всего, на *фразеологическом* уровне – посредством наименования ощущений, фиксирующих *атмосферу* хронотопа персонажей («*заметны*», «*чувствуется пустота*»). Кроме того, авторский комментарий содержит, как видим, **внутритекстовую** информацию, которая известна персонажам, автору, потенциальному читателю, но принципиально не известна зрителю («*пришли прощаться мужики*», «*как обыкновенно*»).

Во-вторых, драматург может становиться на *внешнюю* по отношению к сюжетному пространству/времени персонажей точку зрения, рассматривая все происходящие события *со стороны*. Однако эту позицию тоже вряд ли следует считать совпадающей, скажем, с точкой зрения зрительской, поскольку информация, заложенная в ремарке, по сути, не ориентирована на традиционное сценическое воспроизведение<sup>12</sup>: «*Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно*» («Чайка» – 13, 5). Приведенный фрагмент предваряющего комментария интересен тем, что дважды маркированная (вероятно, принципиально важная для автора) деталь декорации – *озеро* – существует в авторском обзоре, но принципиально отсутствует в пределах видимости зрительного зала, хотя зрительская точка зрения формально здесь зафиксирована. Отсюда – противоречивость сценографической ситуации: озеро *есть* на сцене, но его не должны видеть зрители, то есть его на сцене *нет*. Вероятнее всего, перед нами точка зрения *стороннего наблюдателя*, находящегося в данный момент во **внешнем для персонажей** пространстве.

Именно принципиальное несовпадение *авторской* точки зрения со *зрительской* в ремарках, предвосхищающих каждое действие чеховских пьес, обусловило необходимость их абсолютно нового сценического воплощения, с которой впервые столкнулся К.С.

---

<sup>12</sup> Сам Чехов как будто не осознавал собственной революции, произведенной им в сценографии. Так, об одной из самых трудных в сценической реализации пьесе – о «Вишневом саде» – он пишет Вл.И. Немировичу-Данченко: «... обстановочную часть в пьесе я свел *до минимума*, декораций никаких особенных не потребуется и пороха выдумывать не придется» (П 11, 242).

Хотя, вполне возможно, что некоторые особенности воплощения собственных ремарок он все же учитывал; но об этом – чуть позже.

Станиславский<sup>13</sup>. Следствием такого несовпадения и причиной постоянных трудностей в сценической реализации ремарок (в спектаклях Московского Художественного театра, например) стало вполне закономерное противоречие между однозначно прочитываемой, функциональной **деталью декорации**, обозначающей почти исключительно место/время действия пьесы, и **художественным образом**, принципиально не подлежащим единственно возможной читательской и режиссерской интерпретации.

И, наконец, третий вариант авторской точки зрения, в котором наиболее отчетливо проявляется эпическое начало, реализуется в описании событий «с высоты птичьего полета»: *«Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город...»* («Вишневый сад» – 13, 215).

Эта авторская позиция **максимального удаления** от событий, по Успенскому, характеризует те фрагменты эпического произведения, которые претендуют на всеобъемлющее описание, и, следовательно, на объективность изображения событий<sup>14</sup>. Наиболее же характерной для чеховских пьес (и даже доминирующей среди всех остальных вариантов) оказывается сложная или составная точка зрения, объединяющая **внешнюю** и **внутреннюю**. Причем (и это особенно важно) оба варианта авторской точки зрения **сосуществуют** в пределах одной и той же предваряющей действие ремарки. Они задают принципиально разные (при этом *одновременно* существующие) уровни изображения и, следовательно, осмысления и оценки последующих событий, и, вероятно, окончательно запутывают режиссера и сценографа спектакля.

*«Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани»* («Вишневый сад» – 13, 197) – в данном

---

<sup>13</sup> Применительно к пьесе «Вишневый сад», об истории сценографического воплощения образа *сада*, от первой постановки до самых современных версий, от буквального прочтения до метафорической реализации, убедительно и увлекательно пишет В.И. Березкин: *Березкин В.И.* Вишневый сад как визуальный образ спектакля (Из опыта сценографических решений пьесы в конце XX века) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 210-230.

<sup>14</sup> *Успенский Б.А.* Указ. соч. С. 88-89.

случае авторская точка зрения совпадает с точкой зрения персонажей, находящихся **в доме**; это совпадение подчеркивается словами, фиксирующими внутритекстовую информацию, то есть сведения, известные только персонажам (и читателям)<sup>15</sup>. Следующий фрагмент ремарки – «*Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты*» – вновь эксплицирует одновременную точку зрения автора и персонажей, находящихся как вне дома, так и внутри его.

В самом деле, потребуются весьма существенные усилия со стороны режиссера и художника спектакля, чтобы воспроизвести и заставить ощутить зрителей, что *уже* (а не *еще*, например) *май*; изобразить цветущие вишневые деревья при закрытых окнах (и одновременно *холод за окном*) или представить детскую комнату детей, которые уже давно выросли. О подобной «жесткости» театрального материала очень точно, хотя и не менее жестко, писал П.А. Флоренский: «...когда строение пространства <...> отходит от обычного строения, сцена оказывается не допускающей такой переорганизации своего пространства, и, кроме притязаний, деятель сцены ничего не проявляет и главное – не может проявить»<sup>16</sup>. Эти трудности правдоподобного, то есть *декорационно-однозначного*, изображения дома и сада, с которыми столкнулись уже первые постановщики пьесы, вполне естественны, если рассматривать ремарку в ее традиционной – *фоновой* – функции, изолированно от последующего – диалогического – текста комедии. Они исчезнут сами собой, если взглянуть на ремарку и диалог как на цельный, единый текст. И тогда станет очевидной еще одна особенность приведенной ремарки: она, по сути, является избыточной, поскольку каждое ее положение реализуется, нередко фактически повторяясь, **в репликах персонажей**.

---

<sup>15</sup> Подчеркивает совпадение авторской точки зрения и точки зрения персонажей в драматургии Чехова и множество указаний на вполне определенный **момент времени** происходящих в пьесах событий: «*Только что зашло солнце*» («Чайка» – 13, 5); «*Только что пили шампанское*» («Три сестры» – 13, 172); «*Скоро сядет солнце*» («Вишневый сад» – 13, 215), а также точное хронометрирование драматического действия, которое, в частности, характеризует пьесу «Три сестры»: «*Полдень*» (1 действие – 13, 119); «*Восемь часов вечера*» (2 действие – 13, 139); «*Третий час ночи*» (3 действие – 13, 157); «*Двенадцать часов дня*» (4 действие – 13, 172).

<sup>16</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 65.

Так, о «комнате, которая до сих пор называется детской», говорят в первом действии: *Лопухин*: «Любовь Андреевна, как сейчас помню, <...> подвела меня к рукомоюнику, вот в этой самой комнате, в детской» (13, 197), *Любовь Андреевна*: «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой» (13, 199), *Гаев*: «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате» (13, 203) и вновь *Любовь Андреевна*: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала» (13, 210). Таким образом, функция предварительного авторского замечания усложняется: оно не столько определяет и описывает место и время сценического действия, сколько фиксирует точку зрения автора, совпадающую с точкой зрения трех названных выше персонажей. Оно вводит в пьесу мотив самых прекрасных *воспоминаний* о некогда минувшей жизни, мотив *памяти* о «потерянном рае».

О том, что «одна из дверей ведет в комнату Ани», говорит в последующем тексте сама Аня: «Аня (*глядит в свою дверь, нежно*). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала» (13, 200). Ремарку «*рассвет, скоро взойдет солнце*» эксплицирует на сцене реплика Дуняши в самом начале действия: «Скоро два. (*Тушит свечу.*) Уже светло» (13, 197), а авторское замечание о том, что «*уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник*», с необыкновенной точностью воспроизводит одна из первых реплик Епиходова: «Сейчас утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету. Не могу одобрить нашего климата» (13, 198). Таким образом, ремарка, предваряющая первое действие комедии, фиксирует и самое первое проявление логической несообразности – *абсурдности* – бытия в интерпретации этой «логики» рациональным – человеческим – сознанием, которое станет затем смысловой доминантой пьесы.

«*Окна в комнате закрыты*» – такова заключительная фраза ремарки. Она не только подчеркивает **внутренность** выраженной точки зрения, ее принадлежность пространству **дома**, но и выводит смоделированную ситуацию на знаковый уровень изображения, поскольку **закрытое окно** и в европейской литературной традиции<sup>17</sup>, и на более глубоком – архетипическом – уровне<sup>18</sup>, является знаком изолированности, отграниченности друг от друга *внутреннего* и *внешнего* пространства. **Сад** как пространство *внешнее* по отношению к дому еще только назван, показан лишь **за** окнами, как намечена, но

<sup>17</sup> См., например: *Корзина Н.А.* Тема «окна» в литературе немецкого романтизма //Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С. 51-61.

<sup>18</sup> *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 190.

не конкретизирована потенциальная возможность его гибели. *Белый цвет* – предощущение визуального образа Сада – эксплицируется почти на всем протяжении первого действия лишь в виде цветowych пятен – деталей костюма персонажей<sup>19</sup>: «Входит Фирс; он в пиджаке и белом жилете» (13, 202); «Фирс <...> надевает белые перчатки» (13, 203); «Шарлотта Ивановна в белом платье <...> проходит через сцену» (13, 208).

Размыкание границ дома и сада, взаимодействие и единство этих двух типов пространства, маркирующее мгновение установившейся гармонии внутри мира персонажей, осуществляется лишь в конце первого действия, когда Варя, а затем Гаев *отворяют окна*:

«Варя (тихо). Аня спит. (Тихо отворяет окно.) Уже вошло солнце, но не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудные деревья! <...>»

Гаев (отворяет другое окно). Сад весь белый <...>»

Любовь Андреевна (глядит в окно на сад) <...> Весь, весь белый!» (13, 209-210).

И в данном случае очевидна отнюдь не фоновая, но символическая функция первой декорации. Сад становится проявлением хрупкой гармонии мира человека и мира-бытия. Таким образом, авторское замечание о том, что «декораций никаких особенных не потребуется» (II 11, 242), подтверждается текстом первого действия. Следовательно, художественная информация, заложенная в первой предваряющей ремарке, предполагает, что воспроизводить на сцене *потребуется* отнюдь не предметные детали, а нечто совершенно иное. Языком сценических образов следует передать процесс постепенно устанавливающейся на сцене, то есть в мире персонажей, гармонии.

Наиболее же ярко маркируют появление субъекта речи в чеховской драме слова *категории состояния* и в особенности *вводные слова*, демонстрирующие непосредственное *отношение* носителя речи к миру персонажей: «На стене висит карта Африки, видимо, никому здесь не нужная» («Дядя Ваня» – 13, 105); «... камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами» («Вишневый сад» –

---

<sup>19</sup> Эту особенность сценической реализации образа сада – цветовой игры – предполагал, вероятно, и сам Чехов. Во всяком случае, в письме К.С. Станиславскому он замечает: «... в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях» (II 11, 142).

13, 215)<sup>20</sup>. Примечательно, что отношение это эмоционально или рационально-идеологически не маркировано, оно лишь выражает возможную, но необязательную степень вероятности.

Характерно также, что авторская точка зрения, реализующаяся в предваряющих действие ремарках, не является стабильной, неизменной на протяжении всей пьесы. Напротив, она принципиально *подвижна*. Так, в комедии «Вишневый сад» ремарка, предшествующая первому действию, объединяет две авторские точки зрения: *внутреннюю* и *внешнюю*. Ремарка, предваряющая второе действие, сначала задает авторскую точку зрения «с высоты птичьего полета», затем ее сменяет составная точка зрения. Третье действие открывает ремарка, вновь объединяющая *внешнюю* и *внутреннюю* точки зрения. Наконец, четвертое действие возвращает нас к первому, фиксируя *внутреннюю* (домашнюю) точку зрения, совпадающую с точкой зрения авторской. И такой композиционный рисунок оказывается индивидуальным для каждой чеховской пьесы.

Этот предварительный очерк, нередко торопящийся перейти в детальный анализ, представляется мне принципиально необходимым как *основание* для последующего исследования. Во-первых, он фиксирует появление в чеховской драме *авторской точки зрения*, которая трансформирует традиционный функционально-вспомогательный фрагмент драматического текста, «неловкое и нелепое положение языка драматической ремарки»<sup>21</sup>, в самостоятельный *художественный* элемент. Во-вторых, становится очевидным, что *паратекст* и *диалог* в пьесах Чехова функционируют как *система*, и это обстоятельство позволяет сделать вывод о необходимости поиска новых путей для анализа и интерпретации

---

<sup>20</sup> Оценка *по-видимому* оказывается настолько важной для Чехова, что в письме Вл.И. Немировичу-Данченко он считает необходимым оговорить: «Во втором акте кладбища нет» (II 11, 284).

Месяц спустя, теперь уже в письме К.С. Станиславскому, Чехов настаивает: «Кладбища нет, оно *было* очень давно. Две-три плиты, лежащие беспорядочно, – вот и все, что осталось» (II 11, 312). Очевидно, что это единственное вводное слово, включенное автором в ремарку, эксплицирует противоречие между однозначностью детали традиционных декораций (*кладбище*) и символичностью художественного образа *камня*, в который превращаются могильные плиты, – вечности, поглощающей историческое, линейное, человеческое время.

<sup>21</sup> *Бахтин М.М.* Слово в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 141.

чеховской драмы, возможно, как будущего основания для какого-то иного подхода к ее сценической реализации<sup>22</sup>.

Именно эту задачу я и пытаюсь хотя бы отчасти решить, опираясь на учение о *телеологии* художественного произведения, восходящее к критическим статьям Ю.И. Айхенвальда<sup>23</sup>, работам Л.С. Выготского<sup>24</sup> и терминологически эксплицированное в исследовании А.П. Скафтымова «Тематическая композиция романа «Идиот» (1924).

Методологическое основание книги во многом предопределил и один из последних тезисов М.М. Бахтина о *символичности языка литературоведения*, зафиксированный в его работе «К методологии гуманитарных наук»: «Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук»<sup>25</sup>. Ведь помимо материального плана выражения и способности вступать в определенные отношения с другими лексическими единицами (то есть помимо художественной валентности), *слово в языке художественной литературы* обладает совершенно особым планом содержания, который, как известно, не исчерпывается общеязыковым его значением. Это *смысл* слова-образа: не только *внутритекстовый*, не только *контекстуальный*, но и *метафизический, сакральный* его план, который в принципе не доступен научной, а в конечном итоге – любой *рациональной*

---

<sup>22</sup> Важнейшими вехами на этом пути, несомненно, стали книги: *Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова*. Иркутск, 1989; *Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства*. Томск, 2001.

<sup>23</sup> Мысль критика предыдущего рубежа веков об *абсолютной чистоте*, непредвзятости воспринимающего сознания оказалась созвучна не только моим размышлениям, но и нынешней ситуации, сложившейся в литературоведении. В эпоху *наложения* на текст самых разнообразных *сем*, в результате которого получается дескрипция этой семы, а не объекта, возвращение назад (движение вперед?) – к целостному осмыслению **самого** художественного произведения представляется особенно актуальным.

Примечательны, в этом смысле, названия летних школ молодого филолога, проходивших в п. Приморье (на базе Калининградского университета) 1-4 июля 2000 года: «Внутренние и внешние границы филологического знания» и 1-4 июля 2001 года: «Методологические основания современной филологии: идеализм и материализм в науке».

<sup>24</sup> Речь идет, прежде всего, о классической книге *Л.С. Выготского* «Психология искусства».

<sup>25</sup> *Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 362.

описания<sup>26</sup>. Именно поэтому любое традиционное *научное описание* художественного произведения оказывается относительным. Оно скользит по объекту, описывая его *отдельные*, доступные только данной методологии элементы, но утрачивает при этом его *целостность* и неповторимую индивидуальность. «Таким образом, главной отличительной характеристикой научного подхода к реальности является дескрипция объекта, разговор *о* нем, хождение *вокруг* него, улавливание всего того, что привлекает наш интеллект, а затем отделение уловленного от самого объекта. Когда мы завершили все эти процедуры, настает время синтеза таких аналитически сформулированных абстракций. Конечный результат принимается за сам объект»<sup>27</sup>.

Если интенция приведенной цитаты ввиду ее принадлежности человеку, не имеющему никакого отношения к литературоведению, покажется не совсем убедительной профессиональному читателю, то можно взглянуть на проблему и с другой точки зрения, воспользовавшись более привычной для современного филологического мышления формулировкой, созданной, скажем, на языке теории означивания: «Вообще говоря, поскольку литературные смыслы передаются посредством естественного языка, постольку разные типы связей между планами выражения, содержания и референции, характерные для разных типов сигнификативной практики в словесном искусстве, существуют только как тенденции, которые *никогда не получают адекватной языковой актуализации*. Вот почему всякая художественная система обладает рядом альтернативных элементов, предназначенных отразить ее скрытую трансформационную программу. Детерминируя либо блокируя те или иные трансформационные варианты, социально-культурные условия делают всякую систему искусства *системой с открытыми возможностями, которые могут быть выявлены в будущем*» (курсив мой – Т.И.)<sup>28</sup>. Как видим, вывод, приобрета, быть может, более оптимистическую эмоциональную окрашенность, остается, тем не менее, прежним.

---

<sup>26</sup> Возможно, такая установка многим покажется спорной. Однако, как и любая другая методологическая позиция, она все же имеет право на существование, ибо *vita sine libertate – nihil*.

<sup>27</sup> Судзуки Д. Лекции о дзен-буддизме // Фромм Э., Судзуки Д., Мартино Р. Дзен-буддизм и психоанализ. М., 1997. С. 18-19.

<sup>28</sup> Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 44-45.

## ГЛАВА I

### ***РЕМАРКА, ПРЕДВАРЯЮЩАЯ ДЕЙСТВИЕ***

**И**так, ремарка, предваряющая каждое действие четырех чеховских пьес<sup>29</sup>, может становиться реализацией авторской *внутренней* точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум. Она может фиксировать и *внешнюю* точку зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей. И, наконец, перед нами может быть смена и сосуществование обозначенных точек зрения, и, следовательно, появление *границы* между двумя типами пространства-времени. При этом принципиально важной оказывается *семантика* обозначенных точек зрения. *Внутренняя* точка зрения маркирует во всех драмах чеховского цикла *мир, созданный человеком*; *внешняя* – мир природы или *мир-бытие*, не зависящий от индивидуальной воли и событий, даже самых драматических, человеческой жизни.

### **«ЧАЙКА»**

Для первых двух действий комедии «Чайка» характерно совмещение **внешней** и **внутренней** точек зрения:

*«Часть парка в имени Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик»* (1 действие – 13, 5);

---

<sup>29</sup> Я совершенно согласна с И.Н. Сухих в том, что уже первая пьеса Чехова – «Безотцовщина» – предвосхищает революцию позднего чеховского театра, что в ней намечены все основные пути его трансформации (Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987. С. 10-33). Однако не менее принципиально для меня положение о *цикличности* четырех последних чеховских пьес (см., например: Катаев В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998), обусловленной и временной плотностью их написания, и сотрудничеством в этот период с Московским Художественным театром, и композиционной их *зеркальностью* – четыре пьесы как четыре действия одного произведения, и, вследствие этого, тесными *структурными* связями, которые я попытаюсь, хотя бы в определенной степени описать.

*«Площадка для крокета. В глубине направо дом с большой террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко. Сбоку площадки, в тени старой липы, сидят на скамье Аркадина, Дорн и Маша. У Дорна на коленях раскрытая книга»* (2 действие – 13, 21).

Приведенные ремарки фиксируют относительное равновесие между миром человека и миром природы. Знаком, маркирующим мир персонажей, становится *«парк в имении Сорина»* в первой ремарке и *«дом с большой террасой»* – во второй. *Парк* и *дом* могут быть уравнены здесь как явления искусственные, то есть созданные человеком. Акцентирование же, допустим, *степени взаимосвязи* каждого из элементов с природным миром сразу же подчеркнет разницу между ними, отделит *парк* от *дома*. Однако в данном контексте более актуальным для меня является сходство локусов, а не их отличие, ведь *дом* и *парк* оппозиционны *озеру*. Именно оно является в обеих ремарках знаковым заместителем мира природы. *Замкнутый круг* – древнейшее воплощение вечно повторяющегося порядка вещей, вечно круговорота жизни; остановившая свое движение *вода* – если и не образная реализация первостихии, из которой родился мир, то, по крайней мере, материализация покоя – позволяют, с одной стороны, очертить семантическое поле образа озера именно как *вечно покоя бытия*. Эта семантика подтверждается формированием в последующей драматургии Чехова внутренней оппозиции, противопоставления *озера – реке* (то есть линейному и необратимому движению времени)<sup>30</sup>. Описанная выше символическая природа образа озера обнаруживается в последующих репликах персонажей, например, в воспоминаниях Аркадиной: «Лет 10-15 назад, здесь, на озере, *музыка и пение* слышались непрерывно почти каждую ночь» (13, 15-16). Характерен в этом смысле также хрестоматийный «сюжет для небольшого рассказа», записанный беллетристом Тригориным: «На берегу *озера* с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и *счастлива, и свободна, как чайка*» (13, 31). Сведенные вместе образы *озера, музыки, чайки* становятся знаками единой системы – гармоничного «созвучия» человека «общему хору» – изначально лишенному противоречий, естественно-счастливого и свободному миру природы. Семантика *озера* дополнена и развернута во второй ремарке образом

---

<sup>30</sup> Семантически сходная оппозиция, в «Чайке» еще скрытая, зафиксирована в последней пьесе Чехова «Вишневый сад»: «Во втором акте своей пьесы *реку* я заменил старой часовней и *колодцем*. Этак *покойнее*» (II 11, 243).

сверкающего в нем *солнца*, которое, в том числе, может воплощать и вечную неизменность, стабильность миропорядка. Акцентирование вслед за А. Голаном *небесного* начала в образе солнца<sup>31</sup> еще раз позволяет подчеркнуть гармоничное единство созданного автором знака-образа природы. Примечательно, что в ремарке зафиксирован момент своеобразного слияния – *взаимоотражения* земли и неба, верха и низа, уничтожения (вернее принципиального отсутствия в ней в данный момент) дихотомической – оппозиционной – модели рационального мышления<sup>32</sup>.

«Наскоро сколоченная *эстрада*» в первом действии и «*площадка для крокета*» – во втором определяют границу между двумя мирами; они вводят мотив *игры*, которая маркирует *отделенность* человека от естественной жизни природы. Характерно в этом смысле стремление Константина Треплева играть свою пьесу без искусственных декораций, с видом прямо на озеро как попытка открыть эту границу:

«*Треплев (окидывая взглядом эстраду)*. Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт» (13, 7).

---

<sup>31</sup> Голан А. Миф и символ. М., 1993. С. 22-32.

<sup>32</sup> Эти горы пусты не оскверняются пылью мирской.  
В чистом звуке гонга *стерлись различия между «да» и «нет»*:

Тэцуан Досе. Горная обитель // Годзан бунгаку. Поэзия дзэнских монастырей. СПб., 1999. С. 52.

*Восточный колорит*, появляющийся в книге на различных ее уровнях, вряд ли можно считать случайностью или исключительно прихотью авторской фантазии. Чехов не просто был знаком с восточной философией и культурой (знакомство это фиксирует, например, его письмо к одному из издателей «Посредника» – И.И. Горбунову-Посадову, в котором в числе необходимых ему книг Чехов называет «Нирвану» – П 11, 180). Его мироощущение имело немало общего с восточной картиной мира в целом, и, прежде всего, с *даосизмом*. Этой общности уже посвящено несколько работ, как правило, «восточных» литературоведов, см., например: Ан Сук Хен. Мироззрение Чехова и восточная философия: черты сходства // Молодые исследователи Чехова III. М., 1998. С. 38-47. Глобальное же осмысление проблемы *Чехов и Восток* в связи с попыткой реконструкции модели авторского художественного мировидения, как представляется, еще впереди.

Сцена здесь становится своеобразным *окном*, распахивающимся в мир-бытие. В этом смысле ее можно считать прообразом уже не метафорического, а реального окна, распахнутого в Сад Гаевым и Варей в комедии «Вишневый сад». Спектакль же, представленный Треплевым на этой сцене, может восприниматься как попытка автора пьесы о Мировой Душе ощутить *логику* движения этого мира:

«*Треплев*. О вы, почтенные старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам присниться то, что будет через двести тысяч лет!» (13, 12-13).

Положение человека, находящегося *между* искусственным, сотворенным им самим (*парк, дом*) и естественным, не зависящим от него миром (*озеро*), подтверждает и местонахождение персонажей на сцене, особенно ярко подчеркнутое автором во втором действии комедии: «Площадка для крокета. В глубине *направо* дом с большой террасой, *налево* видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце <...>. Сбоку площадки, в тени старой липы, сидят на скамье Аркадина, Дорн и Маша» (13, 21).

Однако это равновесие оказывается временным, оно нарушается в последующих действиях комедии. Так, в ремарке, предваряющей третье действие, мир внешний вообще исчезает. Единственным намеком на его существование оказываются *двери*, которые, впрочем, не выводят за границу внутреннего пространства; зафиксирован лишь сам факт их существования как возможность выхода за пределы дома<sup>33</sup>. Зато сам этот *внутренний мир* персонажей описан автором достаточно подробно: «*Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери. Буфет. Шкап с лекарствами. Посреди комнаты стол. Чемодан и картонки; заметны приготовления к отъезду, Тригорин завтракает, Маша стоит у стола*» (3 действие – 13, 33).

Предметная детализация в описании внутреннего пространства усиливается в ремарке, открывающей последнее – четвертое – действие комедии: «*Одна из гостиных в доме Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои. Прямо стеклянная дверь на террасу. Кроме обычной гостиной мебели, в правом углу письменный стол, возле левой двери турецкий диван, шкаф с книгами, книги на*

---

<sup>33</sup> Трижды повторенный в авторском комментарии к каждому действию пространственный ориентир *направо/налево* (он появится и в последующих пьесах Чехова), как представляется, вводит в комедию мотив возможного выбора пути, закрепленный русской фольклорной традицией, и сказочной, и былинной.

окнах, на стульях. – Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья, и воет ветер в трубах. Стучит сторож» (13, 45).

В особенности любопытна дважды повторенная в приведенных ремарках деталь интерьера – *шкап*. Этот образ становится метонимическим заместителем человеческого мира, поскольку является вместилищем вещей, придуманных (созданных) человеком. Подтверждением существования и логическим завершением этого приема становится *многоуважаемый шкаф* из «Вишневого сада» – знаковый заместитель теперь уже самого человека. Неслучайно монолог Гаева, посвященный этому шкафу, так напоминает вечно современную речь на юбилее какого-нибудь значительного члена *socium*: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания» (13, 206-207)<sup>34</sup>.

Горькая ирония жизни заключалась в том, что и сам Чехов в последний год своей жизни оказался в роли *глубокоуважаемого шкафа*: «В.И. Качалов вспоминал: «Помню, как чувствовали Антона Павловича после третьего действия в антракте. Очень скучные были речи, которые почти все начинались: «Дорогой, многоуважаемый...» или «Дорогой и глубокоуважаемый...» И когда первый оратор начал, обращаясь к Чехову, «Дорогой, многоуважаемый...», то Антон Павлович тихонько нам, стоящим поблизости, шепнул: «шкаф». Мы еле удержались, чтобы не фыркнуть. Ведь мы только что в первом акте слышали на сцене обращение Гаева-Станиславского к шкафу» (II 12, 259).

*Стол*, за которым завтракает Тригорин, вводит в пьесу мотив *еды*. Независимо от того, увидим ли мы здесь лишь реализацию важнейшего биологического акта человеческой жизни, или, подобно

---

<sup>34</sup> Примечательно, что и Раневская разговаривает со шкафом, обращаясь к нему как к близкому и родному человеку: «*Любовь Андреевна*. Я не могу усидеть, не в состоянии... (Вскакивает и ходит в сильном волнении.) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... (Целует шкаф)» (13, 204). Правда, смысловая наполненность сцены будет несколько иной: здесь эксплицируется возвращение персонажа к детскому восприятию мира, когда все вокруг, действительно, кажется живым.

О.М. Фрейденберг, космогоническую метафору<sup>35</sup> – перед нами еще одна метонимия жизни человека. Примечательна и вновь дважды, теперь уже в последней ремарке, подчеркнутая деталь – *книги* – аллегория *знания о мире*, то есть создания его описания, *образа*, и все большего удаления от него *настоящего*; существования человека (читателя) в *виртуальном* мире с придуманными другим человеком (писателем) законами. Кстати, именно *книга* лежит на коленях у Дорна в ремарке, открывающей второе действие комедии. *Троекратное* повторение одной и той же детали в достаточно коротком авторском повествовании вполне естественно и даже неизбежно превращает ее в деталь знаковую<sup>36</sup>. В драме «Три сестры» появится третья степень удаления от реальной действительности – *газета*, которая, в том числе, рассказывает о писателях, предлагающих свою концепцию реальности: «*Чебутыкин (читая газету). Бальзак венчался в Бердичеве*» (13, 147). Хотя в целом смысловая наполненность этой детали, конечно, значительно сложнее.

Зафиксированная семантика *книги* становится еще более очевидной в контексте чеховских писем, поскольку оппозиция *явление/образ явления* всегда необыкновенно остро ощущалась писателем. В одном из последних писем к О.Л. Книппер-Чеховой она приобрела форму афоризма: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно» (П 12, 93).

Вполне естественно в этой связи и появление *стеклянной двери на террасу*, которая маркирует теперь уже *двойную границу* между внутренним и внешним миром. Сам же внешний мир присутствует в четвертом действии комедии лишь на уровне *соносферы* (термин Ежи Фарыно<sup>37</sup>), то есть в *звуковом* своем воплощении, а также на уровне

---

<sup>35</sup> Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 50-67.

<sup>36</sup> Эта знаковость становится еще более очевидной в контексте всех четырех чеховских пьес: *книга* лежит на коленях у Маши в драме «Три сестры», с *книгой* выходит на сцену Лопахин в первом действии комедии «Вишневый сад». Примечательно, что и в том, и в другом случае деталь находится в сильной позиции текста.

<sup>37</sup> Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 309-318. Смыслоформирующие возможности звука в эпическом произведении великолепно описаны Л.П. Фоменко в статье «Краски и звуки «Счастливой Москвы» («Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Выпуск 3. М., 1999. С. 176-186).

имплицитированного цветообозначения: «*Вечер* <...> *Полумрак*. *Слышно, как шумят деревья, и воет ветер в трубах*» (13, 45).

Черный цвет наступающей ночи, властно и неизбежно вторгающейся в хрупкий уют дома, в котором горит всего *одна* лампа, равно как и непогода за пределами дома, ощущаются здесь как признаки не только враждебности внешнего мира по отношению к человеку, но и противопоставленности их друг другу<sup>38</sup>. Примечательно, однако, что в авторском тексте нет упоминания об *озере*, в то время как в речи персонажей оно присутствует. Очевидно, что ощущение враждебности внешнего мира – это ощущение именно персонажей, которое не маркировано эмоциональной авторской интенцией:

«*Медведенко*. <...> (*Прислушиваясь*.) Какая ужасная погода! Это уже вторые сутки.

*Маша* (*припускает огня в лампе*). На озере волны. Громадные» (13, 45).

Семантика же образа *ветра* как проявления начала, враждебного человеку, рождается в приведенном авторском комментарии и из собственно чеховского ощущения этого природного явления, во многом вызванного спецификой его болезни, особенно в последний период ее течения. Приведу лишь несколько особенно показательных фрагментов из писем Чехова: «Сейчас

---

<sup>38</sup> Подобный вариант взаимоотношений человека и природы, закрепленный в ментальности русской литературы благодаря Е.А. Боратынскому и Ф.И. Тютчеву, в *post-чеховской* литературном пространстве доводит до логического завершения и трагической безнадежности Вен. Ерофеев в поэме «Москва-Петушки», осмысливая его как неизбежное и губительное для человеческого мира вторжение *хаоса* в *космос*.

Борис Гребенщиков чуть позже, под влиянием восточной картины мира, снимет эту трагичность, ощутив дом – частью бытия:

*Ветер, туман и снег –  
Мы одни в этом доме.  
Не бойся стука в окно, это ко мне;  
Это северный ветер,  
Мы у него в ладонях*

(*Б.Г. Аделаида // Б.Г. Песни*. Тверь, 1997. С. 214).

В первой же части приведенной цитаты пространственная модель структурно повторяет чеховский вариант, фиксируя оппозиционные отношения между домом и миром вокруг него.

сажусь писать, буду продолжать рассказ, но писать, вероятно, буду плохо, вяло, *т.к. ветер продолжается*» (II 11, 139); «После отвратительной погоды сегодня выдался, было, теплый, тихий денек, а сейчас опять *свистит ветер, в трубе шум неистовый!*» (II 11, 149); «Сегодня *ветер*, и, вероятно, поэтому я покашливаю весь день» (II 11, 187); «Сегодня прохладно, облачно, ветер. *Окна закрыты*» (II 11, 268).

Поразительно, но ремарка к пьесе «Чайка», написанной гораздо раньше цитируемых писем, воспринимается как художественное сгущение приведенных фрагментов. Об этой особенности повествования, правда, применительно к прозе Чехова писал Л.М. Цивлевич: «Реальный автор находится вне художественного мира. Выявляя отголоски его “тона” и “духа” в героях и повествователях, нужно иметь в виду их соотнесенность во времени: мысли персонажа могут быть не только синхронны мыслям автора или следовать за ними, но и опережать их»<sup>39</sup>. Подчеркнем также, что оценка мира за окном осуществляется из внутреннего пространства дома, то есть дана человеком, изолированным от бытия.

В результате сужения человеческого мира только до *внутренней* модели пространства/времени происходит нарушение временного равновесия между *бытием* и *человеком*, выключение человеческого мира из мира-бытия. Именно этот конфликт в конечном итоге предопределяет усиление напряжения на всех уровнях любовного *многоугольника* пьесы: ссора Треплева и Нины из-за Тригорина, ссора Аркадиной и Треплева из-за него же, предполагаемая дуэль Треплева и Тригорина из-за Нины, нарастание чувства трагического одиночества в душе Маши и Полины Андреевны, несчастная любовь и не сложившаяся судьба Нины. *Кульминацией* сюжетного действия пьесы и логическим завершением всех борений и несогласий человека с обстоятельствами и их логикой становится финальный выстрел Константина Треплева.

Таким образом, самоубийство человека, равно как и его несчастливая жизнь, с точки зрения автора пьесы, становится закономерным следствием противоречия человека логике бытия, логики, ему внеположной. Противоречие же это возникает, в свою очередь, как закономерное следствие его сосредоточенности

---

<sup>39</sup> Цивлевич Л.М. «Мнимый автор» в чеховском рассказе // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Ижевск, 1998. С. 127.

исключительно на себе, его замкнутости внутри собственного, искусственно созданного им мира, мира *за стеклянной дверью*.

## «ДЯДЯ ВАНЯ»

**Безусловно**, каждая из четырех ремарок, предваряющих действие, выполняет и здесь свою традиционную сценографическую функцию – обозначает *время* и *место* происходящих событий. Однако, как и в предшествующей пьесе, все предварительные авторские замечания не столько описывают декорационный фон, сопровождающий каждое действие, обрамляющий его, сколько фиксируют определенный *пространственно-временной континуум*, в основании которого, в конечном итоге, находится определенная авторская модель взаимоотношений *мира человека* и *мира-бытия*. Во многом она близка модели «Чайки».

Так, ремарка, открывающая первое действие пьесы, фиксирует относительную стабильность человеческого мира, его, если не гармонию, то, по крайней мере, *равновесие* с миром как таковым<sup>40</sup>. Об этом свидетельствует двойственный характер авторской точки зрения. Автор одновременно находится *внутри* мира персонажей (отсюда – совпадение с ними во времени – оно вновь обозначено предельно конкретно, в ощущении погоды) и описывает его *со стороны*, поскольку все детали зафиксированного пространственно-временного континуума вполне могут быть сведены в определенную систему:

*«Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Неподалеку от стола качели. – Третий час дня. Пасмурно. Марина (сырая, малоподвижная старушка, сидит у самовара и вяжет чулок) и Астров (ходит возле)»* (13, 63).

---

<sup>40</sup> Как совершенно справедливо заметила Э.А. Полоцкая, «один из актов чеховских пьес всегда происходит “на воле”: В “Чайке” (первые два акта, и оба – с видом на озеро), в “Дяде Ване” (первый акт), в “Трех сестрах” (четвертый акт) и в “Вишневом саде” (второй акт)» (Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М., 2000. С. 80).

Безусловно, речь в данном случае идет, прежде всего, об общей семантике единого элемента **архитектоники** всех четырех чеховских пьес – о *размыкании границ пространства, в котором совершается действие*. Однако столь же безусловно, что в каждой пьесе *внутритекстовая* смыслообразующая функция этой *размыкающей* ремарки – все-таки будет своя, индивидуальная, как индивидуальной будет являться и система всех четырех предваряющих действие ремарок.

Кроме упорядоченного пространства сада – искусственно созданной и потому неизбежно временной гармонии человека и природы<sup>41</sup>, на эту стабильность указывает образ няни с античным колоритом имени и *пряжей в руках* – двойная отсылка к мифу о всеобщей предопределенности<sup>42</sup>. Своеобразным маркером равновесия – *золотой середины* – становится и нейтральное время (*третий час дня*). В этом контексте образ *тополя* вполне может быть воспринят как своеобразная вариация образа *мирового древа*<sup>43</sup>. Конечно, речь в данном случае не должна идти о полном воспроизведении, реконструкции или редукции самой структуры мифа. Перед нами скорее *символизация детали* художественного пространства, восходящая, в конечном итоге, к мифологическому осмыслению реальности<sup>44</sup>. На правильность выбранного для такой интерпретации кода указывает и повторяемость детали-эмблемы во всех четырех пьесах Чехова, причем, повторяемость во вполне определенном – сходном – контексте<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 450.

Образ сада, сложившийся в чеховском творчестве, не раз становился предметом специального внимания литературоведов: *Лакишин В.Я.* Вечная весна // Чеховские чтения в Ялте. Чехов сегодня. М., 1987; *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988; *Батракова С.П.* Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневы сад») // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995 и многие другие исследования.

Меня в данном случае сад интересовал, прежде всего, как важнейший элемент художественного мира – модели мироздания, воплощенной в текстах чеховских пьес, в тексте собственной жизни автора.

<sup>42</sup> Сходный механизм символизации образа наблюдаем, например, в стихотворении И. Бродского «Лагуна»: «Три старухи с вязаньем в глубоких креслах / толкуют в холле о муках крестных» (*Бродский И.* Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. М., 1995. С. 91).

<sup>43</sup> *Топоров В.Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 398.

<sup>44</sup> Путь от мифа к символу блестяще описал *А. Голан* в книге «Миф и символ» (М., 1993); в интерпретации художественной детали, включенной в символический контекст, мы проделываем обратный путь.

<sup>45</sup> Об этой особенности художественного мира драматургии Чехова пишет и *Н.И. Ищук-Фадеева*: «В чеховском театральном мире дерево – обязательный персонаж. <...> В «Чайке» деревья не становятся предметом экономических проектов или объектом философских размышлений, но в силу своего соседства с озером и луной, мифологемами с известной символикой, дерево здесь оказывается тоже не столько конкретным вязом, сколько мифологическим деревом, которому поклонялись языческие славяне» (*Ищук-Фадеева Н.И.* Драма и обряд. Тверь, 2001. С. 51).

«В тени *старой липы*» сидят персонажи, участвующие во втором действии комедии «Чайки» (13, 21). Напомню, что и в этом случае речь идет об эксплицировании на сцене мгновения *равновесия* между миром человека и миром природы. Еще более показателен образ *вяза* в первом действии комедии, возле которого происходит объяснение в любви Нины Заречной и Константина Треплева:

«Нина. Кажется, кто-то там...

Треплев. Никого.

Поцелуй.

Нина. Это какое дерево?

Треплев. Вяз» (13, 10).

Ощущение любви есть едва ли не важнейшее проявление гармонии человека с окружающим миром, поэтому «случайный» вопрос Нины, свидетельствующий, с точки зрения *психологической*, о ее естественном волнении, является вполне закономерным, с точки зрения *онтологической*.

В драме «Три сестры» в речевую характеристику Маши включена неоднократно повторяемая пушкинская цитата с ключевым образом *зеленого дуба*: «У Лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том» (13; 125, 137, 185). Последнее, неточное цитирование пушкинских строк в четвертом действии драмы свидетельствует о *полном разрушении* в сознании героини именно *основ* и быта, и бытия: «Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... Неудачная жизнь» (13, 185). Примечательно, что именно *о деревьях* как реализации *космической*, упорядоченной модели бытия говорит в той же пьесе «Три сестры» Тузенбах: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь. <...> Вот дерево засохло, но все же оно *вместе с другими* качается от ветра» (13, 181). И, наконец, «темнеющие *тополи*» как одна из деталей-маркеров *остановившегося мгновения* включены в пространственно-временной континуум второго действия «Вишневого сада» (13, 215).

Хрупкость же, неустойчивость заданного равновесия подчеркивают *качели*. *Дом* как знаковый заместитель человеческого мира едва виден, но все же присутствует на сцене как предполагаемый участник будущего конфликта: «Видна часть дома с террасой» (13, 63). Таким образом, декорации первого действия пьесы, как и в комедии «Чайка», фиксируют мгновение равновесия человека с окружающим миром, разрушаемого последующим действием *сцен из деревенской жизни*.

Ремарки, предваряющие остальные три действия, фиксируют, как и в пьесе «Чайка», постепенное **сужение** пространства персонажей: события разворачиваются теперь лишь в одной из комнат дома: «*Столовая в доме Серебрякова*» (13, 75); «*Гостиная в доме Серебрякова*» (13, 90). При этом *открытое окно* во втором действии пьесы («*Елена Андреевна. Ветер поднялся, я закрою окно – 13, 76*) сменяют *закрытые двери*, то есть двери, которые никуда не ведут, в действии третьем: «*Три двери: направо, налево и посередине*» (13, 90). Выбор пути, который предполагается устойчивым фольклорным образом-аналогией *трех дорог*, оказывается здесь по-прежнему не актуализированным, ложным и, вместе с тем, заранее предопределенным, потому что выхода из замкнутого пространства вне зависимости от произведенного персонажем выбора – все равно нет.

Однако если в этих двух ремарках внутреннее пространство персонажей лишь обозначено, намечено, то авторский комментарий, предваряющий четвертое действие пьесы, по аналогии с комедией «Чайка», вновь включает развернутое и непривычное для классической драмы объемное и весьма детализированное его описание: «*Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходно-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки<sup>46</sup>, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево – дверь, ведущая в покои; направо – дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязли мужики. – Осенний вечер. Тишина*» (13, 105).

---

<sup>46</sup> *Африка* с каким-то странным, мистическим, постоянством появляется и в пространстве чеховских писем. Вот всего несколько почти случайных фрагментов: «В январе поеду в Африку – не лечиться, а путешествовать» (II 7, 99); «На сих днях, если море не будет так бурно, как теперь, я уезжаю в Африку» (II 9, 179); «А хорошо бы мне будущей зимой пуститься путешествовать, хотя бы по Нилу. Как ты думаешь? Я бы писал тебе длинные письма из Африки» (II 10, 218).

Вероятно, и здесь этот экзотический для европейца континент замещает собой необыкновенно полную, яркую, насыщенную впечатлениями жизнь, столь далекую от прозаической повседневности, от пошлости русской жизни; сначала – вполне реальную жизнь *путешественника* (*поеду, уезжаю*), затем – мечту, постепенно превращающуюся в несбыточную, уходящую от писателя навсегда (*хорошо бы, писал бы*).

Мир персонажей подчеркнуто замкнут. Об этом свидетельствует окно без каких-либо природных ландшафтов *за* ним, а также двери, которые ведут в другое, замкнутое же пространство – *покои* и *сени*. Через *отражающую* (и вместе с тем – характеризующую) функцию интерьера замкнутость мира персонажей и одновременно их *несвобода* реализуется в аллегории *клетка со скворцом*, а также в метонимическом образе *карты Африки*. В данном случае карта замещает собой не столько внешний мир, сколько какую-то другую модель жизни, и она, видимо, никому здесь не нужна, поскольку человек все равно находится *в клетке*.

Перегруженность описания функционально-бытовыми подробностями (*стол, шкапы, конторка, весы, папка, бумаги всякого рода* и даже *половик, чтобы не нагрязнили мужики*) подчеркивает не только сосредоточенность персонажей на собственном внутреннем мире, но и невозможность выйти за пределы его проблем, взглянуть на них *со стороны*. Косвенно подтверждает данное наблюдение одна из последних реплик дяди Вани в четвертом действии пьесы: «Надо поскорей занять себя чем-нибудь. <...> Работать, работать» (13, 113) – занять руки и, следовательно, мозг насущными, сиюминутными проблемами, для того чтобы скрыть от себя главный и роковой для человека вопрос, вопрос, не имеющий однозначно определенного ответа: *зачем?*

Семантическое поле *работа, домашнее хозяйство* является доминирующим и в дискурсе Сони; однако, в отличие от дяди Вани, в финале пьесы она приходит к убеждению в том, что ответ существует еще до вопроса и поэтому автоматически его снимает. *Работа, труд* становятся для нее синонимом жизненных трудностей, *испытаний*, посланных Богом<sup>47</sup>. И этот вариант ее индивидуальной судьбы закреплён, с ее точки зрения, опытом и судьбой всего человечества: «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...» (13, 115).

Мир-бытие реализуется в ремарке через минус-прием – *беззвучие*, тишину осеннего вечера. *Осенний вечер* здесь маркирует

---

<sup>47</sup> Подольская О. Речевой портрет Сони («Дядя Ваня») // Молодые исследователи Чехова Ш. Материалы международной конференции. Июнь 1998. М., 1998. С. 171-177.

завершение очередного природного цикла, одновременное предощущение и *ночи*, и *зимы*. Он *остраняет* произошедшие события, включая их в вечно повторяющийся – *бытийный* – цикл: от весны – к зиме, от иллюзий – к их крушению – и к рождению новых иллюзий. Отсутствие звука оказывается в данном случае принципиальным: между миром социальным и миром-бытием нет диалога (в тексте ремарки их противопоставленность отмечается и на синтаксическом уровне – при помощи *тире*). Язык бытия по-прежнему остается непонятным для человека, как непонятым им самим остается и его место в структуре бытия.

Здесь, как и в пьесе «Чайка», в результате *сужения* модели существования человека только до внутренней, происходит нарушение временного равновесия между миром человеческим и миром природным. Именно оно предопределяет усиление напряжения драматического действия, *пружиной* которого становится углубление *страдания* в душе заглавного персонажа, провоцирующее все основные события пьесы. Сначала это *ненависть* Войницкого к профессору Серебрякову, не подтвердившему надежд, на него возложенных (первое действие): «Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве <...> двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно известно, а для глупых неинтересно, – значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее» (13, 67).

Далее следует *раздражение* и *отчаяние*, вызванное настойчивым и безуспешным ухаживанием заглавного персонажа за Еленой Андреевной (второе действие): «Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну» (13, 79).

Его сменяет состояние, близкое к помешательству. Оно находит выражение, хотя в неудачном и даже комичном, но все же *в покушении на убийство* профессора (третье действие). И, наконец, четвертое действие пьесы фиксирует столь же неудачную и сниженную репликой доктора Астрова<sup>48</sup> попытку *самоубийства* заглавного персонажа как эксплицирование нежелания и невозможности для него жить дальше: «Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать.

---

<sup>48</sup> «Ты взял у меня из дорожной аптеки баночку с морфием. Послушай, если тебе, во что бы то ни стало, хочется покончить с собою, то ступай в лес и застрелись там. Морфий же отдай, а то пойдут разговоры, догадки, подумают, что это я тебе дал... С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя... Ты думаешь, это интересно?» (13, 108).

Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?» (13, 107).

Таким образом, post-кризисный человек оставлен автором на распутье: перед ним открывается либо возможность реализации, теперь уже более успешной, жизненного сценария Константина Треплева, либо путь *примирения*, столь поэтично описанный в последнем монологе пьесы Соней. Прерывающая этот монолог ремарка: «*Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок*» (13, 116), превращает ситуацию не просто в повторяющуюся, но – в единственно возможную, предопределенную *судьбой*.

### «ТРИ СЕСТРЫ»

**Общий** смысловой рисунок драмы «Три сестры» выполнен совершенно иначе, хотя первые три ее действия существуют в русле уже намеченной модели. Относительное равновесие между *внутренним* и *внешним* миром и, соответственно, совмещение двух типов авторской точки зрения наблюдаем в авторском комментарии к первому действию пьесы:

*«В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень, на дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака»* (13, 119).

В приведенном описании примечательно **отсутствие границы** между двумя намеченными типами пространства, реализованными здесь как **в доме** и **на дворе** (в отличие от предыдущей пьесы, в ремарке нет ни **двери**, ни **окна**), поэтому авторское ощущение: «солнечно, весело» является общим для них. Настроение, зафиксированное в ремарке, эксплицирует и даже персонифицирует в первом действии Ирина: «Скажите мне, отчего я так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы» (13, 122).

Ремарки, предшествующие второму и третьему действиям, также фиксируют *внутреннюю* точку зрения автора и одновременно отмечают **сужение** пространства персонажей:

*«Декорация первого акта. Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня»* (13, 139);

*«Комната Ольги и Ирины. Налево и направо постели, загороженные ширмами. Третий час ночи. За сценой бьют в набат*

*по случаю пожара, начавшегося уже давно. Видно, что в доме еще не ложились спать»* (13, 157).

Сужение художественного пространства в драме сопровождается новым для драматургии Чехова явлением. Более значительную смысловую нагрузку, чем в предшествующих пьесах, здесь начинает выполнять **звук**.

О том, что аудиоряд спектакля был для Чехова необыкновенно важен, свидетельствуют, в частности, воспоминания К.С. Станиславского: «Мы предложили ему самому перерепетировать закулисные звуки пожара и предоставили ему для этого весь сценический аппарат, Антон Павлович с радостью принял на себя роль режиссера и, с увлечением принявшись за дело, дал целый список вещей, которые следовало приготовить для звуковой пробы»<sup>49</sup>. Именно начиная с постановки пьесы «Три сестры», звуковое оформление спектаклей на сцене Художественного театра становится болезненной темой в письмах Чехова, по-видимому, оно его не вполне удовлетворяет.

Так, в письме К.С. Станиславскому относительно постановки «Вишневого сада» в свойственной ему *косвенной* манере Чехов пытается отговорить увлекшегося режиссера от звуковых экспериментов: «Дорогой Константин Сергеевич, сенокос бывает обыкновенно 20-25 июня, в это время коростель уже, кажется, не кричит, лягушки тоже уже умолкают к этому времени» (II 11, 312). В письме О.Л. Книппер-Чеховой, написанном практически в то же самое время, Чехов уже более жесток: «Константин Сергеевич хочет во II акте пустить поезд, но, мне кажется, его надо удержать от этого. Хочет и лягушек, и коростелей» (II 11, 313). После же *просмотра* спектакля авторская оценка его аудиоряда становится категорично отрицательной: «Скажи Немировичу, что звук во II и IV актах должен быть короче и чувствоваться совсем издалека. Что за мелочность, не могут никак поладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно» (II 12, 65). Перед нами вновь четко осознаваемое Чеховым противоречие между *художественным образом*, создаваемым звуком, семантикой звука и его театрально-однозначной – фоновой – интерпретацией.

Однако вернемся к драме «Три сестры». Если во втором действии «*за сценой на улице едва слышно играют на гармонике*», то в третьем действии «*за сценой бьют в набат по случаю пожара*,

---

<sup>49</sup> Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. М., 1954. Т. 1. С. 237-238.

*начавшегося уже давно*». Нарастание силы звука, относящегося к внешнему миру, вполне может быть прочитано как все более властное вторжение его в замкнутый мир персонажей, как требование разрешения создавшейся противоречивой ситуации. Дисбаланс подчеркнут несоответствием звуковой атмосферы **дома** соносфере мира, *внешнего* по отношению к нему<sup>50</sup>. Наиболее частотной для **дома**, вне зависимости от происходящего **на улице**, становится звуковая ремарка «*смеются*», маркирующая эмоциональный модус внутреннего мира персонажей: в той или иной своей модификации она повторяется двадцать пять (!) раз.

Выбранная Чеховым *качественная* характеристика звуков, маркирующих *внешний* мир, позволяет дополнить эту интерпретацию. *Игра на гармонике* в художественном мире Чехова – отнюдь не нейтральный звук. «Думаю, что теперь в Москве мне будет удобно. Есть своя комната – это очень важно, нет Ксении, которая по вечерам *угнетала меня своей кабацкой игрой* на гармонике» (II 11, 192). Сила *звукового* страдания Чехова становится особенно очевидной при сопоставлении этого отрывка с фрагментом более раннего его письма О.Л. Книппер-Чеховой: «Когда ты уходишь, с 6 час. вечера Ксения играет на гармонике – и это каждый вечер, *я истомился. Кабацкая манера* эта останется, вероятно, и теперь» (II 11, 97).

Очевидно, что мир *внешний* во втором действии – это мир, воспринимаемый персонажами как мир обыденной повседневности, пошлости; в третьем действии его восприятие усложняется: он ощущается как тревожный, таящий в себе угрозу разрушения хрупкого пространства дома. *Звук набата* – это метонимический знак пожара, шире – *катастрофы*, которая приходит из внешнего пространства и внезапно уничтожает мир, созданный человеком. Однако, как и в «Чайке», как и в «Дяде Ване», такая оценка мира *внешнего*, мира-бытия, дана изнутри пространства *внутреннего*. Это точка зрения человека, находящегося в мире, созданным им самим<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Примечательно, что *одновременное* ощущение мира *за пределами дома* и мира *внутри* него было весьма характерно для самого Чехова. Особенно показателен в этом смысле фрагмент его письма М.О. Меншикову (16 апреля 1897 г.), эксплицирующий пространственную модель ремарок ко второму и третьему действиям «Трех сестер»: «Сегодня голова болит. Испорчен день, а погода прекрасная, в саду шумно. Гости, игра на рояле, смех – это *внутри* дома, а *снаружи* скворцы» (II 6, 332).

<sup>51</sup> Разъединенность двух типов пространства вполне осознавалась автором пьесы: «Шум только вдали, *за сценой*, глухой шум, смутный, а *здесь на сцене* все утомлены, почти спят» (II 9, 187).

Ремарка, открывающая четвертое действие, задает совершенно иную точку зрения – *эпически отстраненную* от изображаемых событий. Она позволяет несколько иначе оценить *финал* драмы, вызвавший столько недоумения в русской критике: «Если все исправляется и все налаживается, или мы «отдохнем», как говорит Соня в «Дяде Ване», тогда откуда эта безнадежность, это холодное угасание тупой, бессмысленной, разъединенной жизни, которое рисует нам Чехов?»<sup>52</sup>

Традиционно смысловая концепция драматического произведения эксплицировалась в его финале, который во многом отождествлялся с заключительными репликами персонажей. Прочитанный с этой позиции финал пьесы «Три сестры» свидетельствует о примирении некогда бунтующих героинь с враждебными обстоятельствами их жизни, а в конечном итоге – о бесполезности бунта человека против судьбы. Такой вывод вполне согласуется с *примирительными* монологами Сони и Нины Заречной в предшествующих пьесах:

*«Три сестры»*

«Маша. <...> мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить.... Надо жить...

*Ирина (кладет голову на грудь Ольге)*. Придет время, все узнают, зачем все это <...> а пока надо жить... надо работать <...>

*Ольга (обнимает обеих сестер)*. <...> Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем» (13, 187-188).

*«Дядя Ваня»*

«Соня. Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба...» (13, 115).

*«Чайка»*

«Нина. Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле <...> главное не слава, не блеск, <...> а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй» (13, 58).

Подобный финал во многом вписывает драму Чехова в контекст античной *трагедии рока*: протест против установленного порядка вещей невозможен; герой, вольно или невольно посягнувший на него,

---

<sup>52</sup> Кугель А.Р. «Три сестры» А. Чехова // Петербургская газета. 1901. 2 марта. № 59.

неизбежно должен понести суровое наказание<sup>53</sup>. И действительно, в пьесе «Дядя Ваня», предшествующей «Трем сестрам», подобный уровень осмысления действительности оказывается эксплицированным в образе няни, имя которой имеет ярко выраженный античный колорит<sup>54</sup> и которая на протяжении всех драматических событий пьесы *вяжет чулок* или *мотает шерсть*. В этом контексте и безличная конструкция долженствования: «*Надо жить*», сменяющая в речи трех сестер заклинательно-субъективную: «*В Москву! В Москву!*», вполне может быть осмыслена как торжество *Рока* над *Волей*, надличностной логики бытия над индивидуальным желанием человека.

Не менее силен в финальных монологах сестер и православно-христианский контекст: понимание земной жизни человека, как цепи страданий, искупающих его первородный грех, спасающих душу и дарующих вечную жизнь. В «Чайке» этот контекст эксплицирован в образе *креста*, в монологе Сони – в образе *неба в алмазах* – грядущего Божественного прощения, в финале «Трех сестер» он не столь ощутим, но, тем не менее, присутствует в уравнивании *жизни* и *страдания* («зачем живем, зачем страдаем»). Однако вне зависимости от идеологической интерпретации финальной сцены, от прочтения ее в мифологическом или православно-христианском идеологическом ключе высокую торжественность *примирения* подчеркивают *звуки марша*, сопровождающего последнее действие:

«*Ольга (обнимает обеих сестер)*. Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!» (13, 187).

Относительную однозначность финала ставит под сомнение (эта двойственность едва ли не впервые в чеховской драматургии проявилась в финале «Дяди Вани») реплика Чебутыкина, завершающая драму: «Тара... ра... бумбия... сажу на тумбе я... (*Читает газету*) Все равно! Все равно!» (13, 188). Она фиксирует альтернативный механизм отношения к жизни: в ней нет ни логики, ни смысла, отсюда – равнодушное отношение к себе и окружающим как единственно возможный вариант существования человека. *Сцепление* реплик трех сестер и Чебутыкина принципиально меняет намеченное ощущение финала: выход, найденный героинями, новый вариант их отношения к миру начинает восприниматься как

---

<sup>53</sup> *Ищук-Фадеева Н.И.* Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии // Филологические науки. 1984. № 4. С. 10-17.

<sup>54</sup> Няню в «Трех сестрах», например, зовут более уместным в социальном отношении именем – *Анфиса*.

очередное заблуждение, очередная иллюзия. Такой вариант интерпретации предопределен традиционным теоретическим основанием для анализа драматического произведения: признанием несомненного приоритета слова-действия персонажа над словом авторским, основного текста над паратекстом. *Системное рассмотрение* этих двух элементов чеховского драматургического текста приводит к совершенно иным результатам.

Финальные монологи сестер завершает авторское замечание: «Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму. Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик» (13, 188). Эта ремарка во многом предвосхищает реплику Чебутыкина, поскольку здесь отчетливо проявляется авторская *ирония*: высокие философские категории *бытие, судьба, их смысл, примирение* с ними в практике реальной человеческой жизни оборачиваются примирением с *бытом*, серой, пошлой обыденностью, атмосфера которой так угнетала сестер на протяжении всего сюжетного действия. Торжество обыкновенной, привычной реальности персонифицирует *улыбающийся, торжествующий* Кулыгин. *Другая колясочка* Андрея, в свою очередь, фиксирует прочность множества нитей, связывающих человека с бытом, его окружающим<sup>55</sup>.

Борения героев с обстоятельствами оказываются, таким образом, тщетными. Как удивительно точно замечает В.В. Гульченко, души трех сестер «надорвутся – по причине неисполнимости *ожидания*»<sup>56</sup>. Примирение же, растворение в жизни, которая *скудна, глупа, грязна*, является для них невозможным. Отсюда – безысходность чеховской *пьесы судьбы*. Велико искушение в жизненном тупике героев угадать запечатленное авторское восприятие действительности и, подобно А.Н. Пыпину, который в

---

<sup>55</sup> В этом случае звуки марша неизбежно проникаются этой авторской *иронией*, и возможным аналогом их реализации, как это ни парадоксально на первый взгляд, могут стать звуки марша, раздающиеся под сводами Варьете в момент окончания сеанса черной магии с ее полным разоблачением:

«Ополоумевший режиссер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, *урезал какой-то невероятный*, ни на что не похожий по развязности своей, марш» (Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Романы. М., 1987. С. 501).

<sup>56</sup> Гульченко В.В. Финалы последних чеховских пьес // Драма и театр II. Тверь, 2001. С. 79.

одной из лучших глав своей истории русской литературы писал: «Чацкий – Грибоедов», резюмировать: «три сестры – Чехов».

Однако и горькая ирония, накладывающаяся на просветленный финал, не исчерпывает авторской оценки представленных на сцене событий. Особое значение приобретает ремарка, предваряющая четвертое действие драмы. Она задает не только *фон*, на котором разворачиваются заключительные события пьесы, но и пространственно-временной континуум, в который эти события помещены, точку зрения, с которой эти события оцениваются:

*«Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки – лес. Направо терраса дома; здесь только что пили шампанское. Двенадцать часов дня. С улицы к реке через сад ходят изредка прохожие; быстро проходят человек пять солдат»* (13, 172).

Остановившееся в высшей точке дня мгновение, принципиально разомкнутое пространство фиксируют здесь статично-вечную гармонию природы. *Старый сад* в этой знаковой системе означает временность индивидуального человеческого существования, а *еловая аллея* фактически стирает грань между ним и *лесом* – воплощением абсолютной свободы, не подчиняющейся никакому внешнему воздействию. Она фиксирует процесс постепенного растворения *сознания* в вечном *бессознательном*, мира человека в мире природы<sup>57</sup>. *Покой* или «вертикальное» бытие противопоставлено здесь бытию линейному – «горизонтальному», воплощением которого становится «река». Человек же – это лишь *прохожий* «к реке через сад».

Таким образом, *эмоционально-оценочный* авторский *модус*<sup>58</sup> сводится фактически к нулю. Перед нами – *объективная* (без юмора, иронии, трагизма и т.д.) констатация автором именно такой модели существования человека посредством помещения его индивидуальной жизни в более широкий – бытийный контекст<sup>59</sup>.

Спокойное приятие естественного хода вещей всегда являлось доминантой сознания Чехова, и это ощущение не могло не отразиться в его письмах: «Отчего Вы пишете так мало? Или отчего печатаетесь

---

<sup>57</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 289; 450.

<sup>58</sup> Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 463-482.

<sup>59</sup> В этом смысле особенно поражает *объективность* последнего письма умирающего уже Чехова: «Очевидно, желудок мой испорчен безнадежно, поправить его едва ли возможно чем-нибудь, кроме поста, т.е. не есть ничего – и баста. А от одышки единственное лекарство – это не двигаться» (II 12, 133).

так редко? <...> Так и мне пишут: отчего? *А бог его знает, отчего*» (П 8, 13); «Ни на одну миллионную я не считаю себя обиженным или обойденным, напротив, мне кажется, что все идет хорошо или *так, как нужно*» (П 11, 128). «Скажи матери, – пишет Чехов сестре всего месяц спустя после смерти отца, – что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета *должна быть зима*, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, – *и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому*, как это ни грустно<sup>60</sup>» (П 7, 327).

### «ВИШНЕВЫЙ САД»

Последняя комедия Чехова фиксирует принципиально иной тип взаимодействия авторских точек зрения, заданных в предварительных авторских комментариях. Так, ремарка, предпосланная *первому* действию комедии, впервые в драматургии Чехова сразу же констатирует наличие *внутреннего* пространства персонажей – **дома**, за окнами которого, однако, виден цветущий вишневый **сад**, и это обстоятельство принципиально изменяет семантику моделируемой ситуации:

*«Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты»* (13, 197).

Завязка сюжетного действия, связанная с приездом Раневской из-за границы домой, маркирует постепенную гармонизацию внутреннего мира персонажей, постепенное стирание намеченной в экспозиционной ремарке границы между **домом** и **садом**. Возникшее к концу первого действия внутритекстовое ощущение *гармонии* является результатом, прежде всего, *внутреннего* путешествия персонажей – их возвращения в мир *детства*. Формально эту границу стирают Варя и Гаев, отворяющие прежде закрытые окна, а эксплицируют чувство бескорыстной и бесконечной радости жизни и безусловного ее приятия образы *детства* и давно ушедшей *матери*,

---

<sup>60</sup> «Грустно» – это состояние, объединяющее мать, сестру, самого писателя. Однако Чехов *одновременно* разделяет и другую точку зрения: смотрит на события с позиции максимального удаления от специфики их конкретной (семейной) жизненной ситуации.

появляющиеся в речи персонажей и, прежде всего, *Раневской*: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, *счастье* просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, *ничего не изменилось*. <...> Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости*) Это она» (13, 210). Таким образом, гармоничным мироощущением внутри социального мира обладает либо ребенок, либо взрослый человек, которому на какое-то время удалось вернуться в мир его детства. Дальнейшее размыкание границ, теперь уже между миром человека и миром природы, вербализацию включенности человека в бытие опять-таки впервые в драматургии Чехова наблюдаем во втором действии комедии:

*«Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду»* (13, 215).

В отличие от первого действия, фактически ни одна из пространственно-временных деталей ремарки-экспозиции не находит отражения в репликах персонажей. Мало того, *место действия*, обозначенное в ремарке, постепенно расширяется в основном тексте комедии и среди пространственных координат появляется, например, *река*: «*Яша*. Идите домой, будто ходили на реку купаться» (13, 217); «*Аня*. Что ж? Пойдемте к реке» (13, 228). Точка зрения, выбранная в данном случае автором, свойственна скорее большим эпическим формам, нежели формам драматическим – это взгляд не просто *со стороны*, но даже – *с высоты птичьего полета*. С этой позиции временное существование персонажей оказывается **одновременно** (!) трехуровневым. Первый уровень – **настоящее** – моделируется при помощи деталей, указывающих на конкретные приметы современной жизни («большой город», «телеграфные столбы»). Этот уровень включается в другой – **прошлое**; он также создается благодаря системе деталей, в данном случае направленных на воссоздание линейного – эсхатологического – *движения* человеческого времени от *начала* – к *концу*, атмосферы постепенного *разрушения*, уничтожения человеческого мира: «*старая часовенка*», «*старая скамья*», «*могильные плиты*». Однако и этот уровень не является последним. Устойчивые эмблемы *поля, камня* (в который превращаются

могильные плиты), *тополя* моделируют третий уровень – **вечность**, внутри которого сосуществуют и оказываются равными друг другу **прошлое** и **настоящее**. Закат солнца, зафиксированный в начальной ремарке, и восход луны, отмеченный в ремарке, завершающей второе действие (13, 228), то есть пограничное между днем и ночью состояние, маркирует и эксплицирует это *схождение времен* в одном мгновении<sup>61</sup>.

Пространственная модель ремарки-экспозиции реализует, что вполне закономерно, *космическую* структуру бытия. Персонажи находятся в центре мироздания – срединном мире – равно удаленном как от *дна колодца и могил* (подземного мира), так и от *креста* на куполе старой часовенки, то есть мира божественного – «верхнего». Метонимией человеческого мира становится здесь абсолютная горизонталь *дороги*, то есть бесконечное и, по сути, бесцельное движение; отсюда закономерное появление в ремарке образа никогда не достижимой линии/цели – *горизонта*. «Только во втором акте, – пишет Чехов Вл.И Немировичу-Данченко, подчеркивая важность для него именно этой декорации, вернее, *ощущения* от нее, которое важно передать на сцене, – вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу и *необычайную для сцены даль*» (II 11, 243). К сожалению, ощущение автора оказалось не понято и не востребовано режиссерами.

---

<sup>61</sup> Н.Е. Разумова в книге «Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства», приводя сокращенный фрагмент данной цитаты из более ранней моей работы, говорит о бездоказательности выделения описанной выше пространственно/временной модели (С. 481- 482).

Представляется, что главным и наиболее очевидным доказательством является *принципиально разный способ создания художественного образа* в каждом из выделенных уровней, о чем подробно сказано выше (от конкретной пространственной детали – к символу). Если же включить приведенную ремарку в контекст художественного мира Чехова, то ощущение человеческой жизни, в том числе и собственной, в контексте одновременно и *исторического времени* (прошлого, настоящего, будущего), и *вечности* является в нем (как и приведенной ремарке) главным структурирующим элементом. Кроме того, совершенно произвольно сократив цитируемый фрагмент моей статьи, автор говорит о том, что *вечность* вряд ли можно считать самостоятельным уровнем. Да, конечно, вечность – это уровень, который включает в себя и *прошлое*, и *настоящее*, и выделяемое Ниной Евгеньевной *будущее*. Кстати, совсем бездоказательным осталось утверждение, почему *город* – это все-таки будущее, а не настоящее? Ведь *даль* – это принципиально бесконечное размыкание границ пространства/времени, его растворение в вечности. И это совсем не противоречит высказанной мной концепции, тем более что именно этот «объединяющий» фрагмент цитаты и был почему-то исключен автором.

«Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы, пишет Чехов О.Л. Книппер-Чеховой. – Прости, но я уверяю тебя. Имею тут в виду не одну только декорацию второго акта, *такую ужасную*» (II 12, 81).

С образом *дороги* оказывается закономерно связанным образ *реки*, появляющийся в основном тексте второго действия. С одной стороны, он возвращает в пьесу динамику, материализует постоянное движение повседневной жизни, не дающее возможности человеку *остраненно* взглянуть на происходящее. С другой стороны, в логике, предложенной ремаркой, семантика образа реки усложняется. Она приобретает значимость державинской *реки времен*, которая «уносит все дела людей», превращается в своего рода знаковый заместитель Леты. *Река*, как и *дорога*, становится воплощением точки зрения персонажей, находящихся лишь в собственном – *внутреннем* – мире, точки зрения, принципиально противостоящей авторской. Автор же одновременно присутствует и *внутри* мира персонажей, описывая их поведение на сцене<sup>62</sup>, и смотрит на него *со стороны*, в данном случае с позиции безоценочной *равноудаленности* ото всех предметов/явлений бытия. Вероятно, именно *возможность* ощутить причастность к гармонии самого высокого порядка, к гармонии бытия, объясняет *задумчивость* персонажей, обозначенную в ремарке («*все сидят задумавшись*»). Однако эта возможность в ходе сюжетного действия оказывается нереализованной, и выхода за пределы конкретной ситуации не открывается. Перед зрителем/читателем разворачивается лишь бесконечная цепь *философствования*, которое и образует «сюжет» второго действия. Цель различных теорий, представленных на сцене (от Ницше до социалистов), в конечном итоге заключается в том, чтобы объяснить место человека в структуре бытия. Однако место это, как следует из экспозиционной ремарки, вовсе не нуждается в объяснении, потому что изначально существует<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> «*Шарлотта, Яша и Дуняша сидят на скамье; Епиходов стоит возле и играет на гитаре; все сидят задумавшись. Шарлотта в старой фуражке; она сняла с плеч ружье и поправляет пряжку на ремне*» (13, 215).

<sup>63</sup> Вновь возникает параллель с последним романом Булгакова, также противопоставляющим *объяснение* мира и *мир как существующую данность*: «И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал. – Все просто: в белом плаще...» (Булгаков М.А. Указ. соч. С. 395).

Философствование же – логическое, рациональное восприятие мира – рождает лишь *испуг*, вызванный непонятным, то есть рационально не объяснимым «звуком лопнувшей струны, замирающим, печальным» (13, 224). И испуг этот вновь способствует появлению самых невероятных и даже смешных, но хотя бы немного успокаивающих его *объяснений*, которые предлагают друг другу взволнованные персонажи:

*«Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.»*

*Любовь Андреевна.* Это что?

*Лопухин.* Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

*Гаев.* А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

*Трофимов.* Или филин...

*Любовь Андреевна (вздрагивает).* Неприятно почему-то» (13, 224).

Музыка, в соответствии с древнейшими – мифологическими – представлениями, являлась реализацией, эксплицированием гармонии **единого бытия**. Эти представления фиксирует, например, знаменитое стихотворение Ф. И. Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...» и, в особенности, эпиграф, ему предпосланный: «*Est in arundineis modulatio musica ripis*»<sup>64</sup>. Лопнувшая же струна становится в этом контексте (не чуждым и Чехову, как было показано выше<sup>65</sup>) концом музыки-гармонии. «Впрочем, если верить старому пастуху, играющему на “больной и испуганной” свирели (речь идет о рассказе Чехова «Счастье» – *Т.И.*), и сама природа уже не обновляется, – пишет Ю. Айхенвальд, – она умирает, “всякая растения на убыль пошла, и миру не век вековать; пора и честь знать, только уж скорей бы! нечего канителить и людей попусту мучить”. Великий Пан, если он воскрес, опять умирает. После него остается беспросветное уныние. Стареющий среди вечно юной природы, человек и ее затуманил своею старостью. “Обидно на непорядок, который замечается в природе”. Жалко мира. “Земля, лес, небо... тварь всякая – все ведь это сотворено, приспособлено, во всем умственность есть.

---

<sup>64</sup> Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1939. С. 134.

<sup>65</sup> Эту особенности художественного мироощущения Чехова очень точно, как представляется, определил Л. Андреев: «...все предметы мира видимого и невидимого входят лишь **как части одной большой души**» (*Андреев Л.* Собрание сочинений в шести томах. М., 1996. Т. 6. С. 525-526).

Пропадает все ни за грош. А пуще всего людей жалко”. И чувствуется не только для человека, но и для вселенной близость последней, уже вечной осени»<sup>66</sup>.

Ощущение гармонии бытия было, несомненно, присуще Чехову. Он очень остро чувствовал колебание *весов* или *качелей*, зафиксированное, в том числе, на уровне образов-деталей в пьесе «Дядя Ваня», то есть смещение акцента либо в сторону эгоистического существования, либо в сторону отказа от обычной – человеческой – жизни. Так, в одном из писем В.Ф. Комиссаржевской, с которой он иногда бывал необыкновенно откровенен именно *идеологически*, что вообще случалось с ним крайне редко, Чехов замечает: «С каким удовольствием я поехал бы теперь в цивилизованные страны, в Петербург, например, чтобы *пожить там*, потрепать свою особу. Я чувствую, как здесь я не живу, а *засыпаю* или все уйду, уйду куда-то без остановки, бесповоротно, как воздушный шар» (П 9, 105).

Изоляция от *культурного* мира с его радостями и удобствами, вызванная все более обостряющейся болезнью, способствовала уходу *в себя* как растворению *в бытии* – от повседневной и для всех привычной *человеческой жизни*. Такое смещение, полярно противоположное отказу от жизни Треплева, закрывшегося в своем виртуальном мире, для Чехова тоже было неприемлемо: «Человек должен постоянно если не вылезать, то выглядывать из своей раковины, и должен он мудрствовать всю свою жизнь, иначе то уже будет *не жизнь, а житие*» (П 9, 216).

Необходимо, наконец, оговориться, что письма Чехова, неоднократно привлекаемые к исследованию, выполняют в нем отнюдь не иллюстративную функцию и еще менее призваны лишь подтвердить какой-либо смелый тезис, родившийся в голове автора. На *литературность* эпистолярного наследия Чехова обращали внимание многие исследователи его творчества. Многие же пытались ее объяснить. Так, А.П. Чудаков, в частности, отметил: «Письмо, непосредственно отражая впечатления, является, на первый взгляд, их нехудожественной фиксацией. На деле сложнее. Художник не может отрешиться от своего видения. «Безыскусственность» фиксации оказывается фикцией, «непосредственность» – изначально подчиненной могучей организующей художественной воле, в основаниях своих единой в эпистолярной, художественной, научной

---

<sup>66</sup> Айхенвальд Ю. Чехов // CD-ROM «А.П. Чехов».

прозе, во всех порожденных писателем текстах»<sup>67</sup>. Таким образом, интересующая меня модель авторского мироощущения – идеологическая позиция первичного (*молчащего*, по Бахтину) художественного автора, несмотря на **различные способы ее выражения**, оказывается, по сути, единой и в прозе Чехова, и в его эпистолярном наследии, и в его драматургии. Такое единство, несомненно, открывает перспективу будущего исследования – «Автор в художественном мире А.П. Чехова».

Ремарка, предпосланная третьему действию комедии, воплощает точку зрения **всезнающего автора**, находящегося во внутреннем мире персонажей. В первой части ремарки – *«Гостиная, отделенная аркой от зала. Горит люстра. Слышно, как в передней играет еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте. Вечер»* (13, 229) – точка зрения автора совпадает с точкой зрения персонажей, с их ощущением данного момента. Это совпадение реализуется на фразеологическом уровне через акцентирование зрительных и акустических ощущений, а также через отсылку к диалогу Гаева и Раневской из второго действия комедии:

*«Гаев. Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас.*

*Любовь Андреевна. Он еще существует? Его бы к нам зазвать как-нибудь, устроить вечерок»* (13, 220).

Во второй части ремарки авторская точка зрения несколько изменяется – это уже взгляд стороннего наблюдателя, но наблюдателя, по-прежнему находящегося в пространстве персонажей:

*«В зале танцуют grand-rond. Голос Симеонова-Пищика: «Promenade a une paire!» Выходят в гостиную: в первой паре Пищик и Шарлотта Ивановна, во второй – Трофимов и Любовь Андреевна, в третьей – Аня с почтовым чиновником, в четвертой – Варя с начальником станции и т.д. Варя тихо плачет и, танцуя, утирает слезы. В последней паре Дуняша. Идут по гостиной, Пищик кричит: «Grand-rond, balancez!»* (13, 229).

Приведенный фрагмент ремарки представляется принципиально важным, поскольку в нем задается ощущение человеческой жизни как **странной и нелепой** игры. Именно отсутствие логики – абсурд – организует саму сюжетную ситуацию ремарки, расстановку в ней персонажей и их характеристику. Нелепо *европейско-русское* имя гувернантки, нелеп и абсолютно алогичен подбор пар танцующих

---

<sup>67</sup> Чудаков А.П. Чехов. Единство видения // Чудаков А.П. Слово – вещь - мир. М., 1992. С. 132.

(этот принцип эксплицирует добавление к описанным парам – «и т.д.», то есть далее по той же «логике»). Нелепы танцы сквозь слезы. И, конечно, нелеп Симеонов-Пищик со своей гротескной фамилией в качестве распорядителя бала (гротеск образа усиливается благодаря ритуальным формулам на французском языке, которые произносит персонаж, одетый «в поддевку из тонкого сукна и шаровары» – 13, 203). Алогизм декларируется здесь как главный принцип человеческой жизни, что подтверждает и специфика последующего сюжетного действия комедии.

В одном ряду странной жизненной фантазмагии сменяют друг друга в третьем действии фокусы Шарлотты, генеалогическое древо Симеонова-Пищика, восходящее к лошади, которую Калигула посадил в сенате, бал *некстати* – во время продажи Сада, шокирующая непродолжительность горя Гаева, не сумевшего спасти Сад, неудержимая радость Лопихина на фоне слез Любви Андреевны и т.д. Кульминацией жизненного абсурда и одновременно его персонификацией, становится «*фигура в сером цилиндре*<sup>68</sup> и в клетчатых панталонах», которая «*машет руками и прыгает*» (13, 237).

Завершает смысловый рисунок пьесы ремарка, открывающая четвертое действие комедии и одновременно возвращающая читателя/зрителя к действию первому:

*«Декорации первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т.п. Слева дверь открыта, оттуда слышны голоса Вари и Ани. Лопихин стоит, ждет. Яша держит поднос со стаканчиками, налитыми шампанским. В передней Епиходов увязывает ящик. За сценой в глубине гул. Это пришли прощаться мужики. Голос Гаева: “Спасибо, братцы, спасибо вам”»* (13, 242).

---

<sup>68</sup> Примечательно, что в пьесе Л. Андреева «Жизнь человека» (1907) одним из наиболее важных в идеологическом плане персонажей является *Некто в сером* – персонификация или посредник иррациональной силы, управляющей человеческой жизнью (подробнее о семантике этого образа см.: *Мамай Н.Н. Художественно-философские идеи в драматургии Л. Андреева. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тверь, 2001. С. 69-72*). Даже если этот образ в пьесе внимательного и чуткого читателя Чехова и не является *цитатой*, типологическое сходство очевидно.

Очевидно, что в данном случае, как и в первом действии пьесы, точка зрения автора вновь совпадает с внутренней точкой зрения персонажей и, прежде всего, с их *ощущением* сценической ситуации. Отсылка же его к декорациям первого акта принципиальна, поскольку «комнаты, которая до сих пор называется детской», больше нет. *Пустота* дома закономерно предопределяет (или предопределена, в данном случае это не важно, поскольку субъект и объект неотделимы друг от друга) дальнейшую судьбу Сада, неразрывно связанного с ним<sup>69</sup>, а также смерть Фирса – хранителя Дома – в основном тексте пьесы.

Таким образом, ремарки, предваряющие каждое из четырех действий последней комедии Чехова, объединяются в единую художественную систему: счастливая гармония детства оказывается слишком кратковременной<sup>70</sup>, слияние с логикой движения бытия возможно лишь на мгновение, но недостижимо навсегда. Их заменяет привычное течение жизни-абсурда, последовательно и неизбежно уничтожающее некогда гармоничные отношения человека с бытием: *«Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»* (13, 254).

Повторяемость зафиксированной автором ситуации, помимо кольцевой композиции ремарок, предваряющих действие, эксплицирует «календарь» пьесы. Сюжетное действие, как точно определяет первая предваряющая действие ремарка, начинается *в мае*, завершается же оно, как и в «Дяде Ване», осенью – *в октябре*. Проецирование циклического хронотопа – естественной смены времен года – на этапы жизни человека позволяют автору превратить конкретно-исторический сюжет о продаже и гибели вишневого сада, о прошлом, настоящем и будущем России в модель человеческого существования<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Неслучайно автор, описывая занавеси на окнах, вернее, их отсутствие, ни слова не говорит о том, *что* – за окном.

<sup>70</sup> Корреспондирует с пьесой, как ни странно это на первый взгляд, рассказ Чехова «Ванька». В основании оппозиции, структурирующей его хронотоп, – *деревня/Москва* – находится именно противопоставление внесоциального, гармоничного мира детства и начавшейся взрослой жизни персонажа в мире социальном.

<sup>71</sup> Подобное взаимодействие *исторического* и *природно-циклического* времени в художественном произведении применительно к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» отмечает В.С. Баевский (См.: *Баевский В.С.* Время в «Евгении Онегине» // Пушкин: Исследования и материалы. Выпуск XI. Л., 1983. С. 125).

## ГЛАВА II

### СПИСОК ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ И СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ ЧЕХОВСКОЙ ДРАМЫ

#### «ЧАЙКА»

Список действующих лиц не только подтверждает намеченное в первой главе прочтение пьесы, но и позволяет более детально описать структуру мира *внутреннего*, то есть мира, построенного самим человеком. Здесь зафиксирована социальная *маска* человека, *матрица*, в которую неизбежно помещает его *socium*. Именно поэтому в списке действующих лиц появляются почти исключительно *профессиональные* и/или *семейные* характеристики каждого персонажа<sup>72</sup>; завершают же список персонажи, эксплицирующие данный принцип, то есть полностью замещенные своей социальной функцией:

*«Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса.*

*Константин Гаврилович Треплев, ее сын, молодой человек.*

*Петр Николаевич Сорин, ее брат.*

*Нина Михайловна Заречная, молодая девушка, дочь богатого помещика.*

*Илья Афанасьевич Шамраев, поручик в отставке, управляющий у Сорина.*

*Полина Андреевна, его жена.*

*Маша, его дочь.*

*Борис Алексеевич Тригорин, беллетрист.*

*Евгений Сергеевич Дорн, врач.*

---

<sup>72</sup> «Почти», потому что в список действующих лиц «Чайки» все-таки включена возрастная характеристика двух персонажей (хотя сразу же следует отметить, что и она существует в рамках характеристики социальной). Речь идет о Треплеве и Нине Заречной. Именуя их по одной и той же модели: *молодой человек, молодая девушка*, автор, очевидно, предполагает наличие в пьесе доминирующего любовного сюжета. Сам же принцип *социальной* характеристики персонажей в списке действующих лиц сохранится в художественной системе Чехова-драматурга и в дальнейшем, хотя семантика его каждый раз будет иной.

*Семен Семенович Медведенко, учитель.*

*Яков, работник.*

*Повар.*

*Горничная» (13, 4).*

Сразу же следует оговориться, что этот, на первый взгляд, достаточно традиционный для русской драматургии принцип наименования персонажей в списке, предшествующем действию, реализуется в чеховской драме отнюдь не традиционно. Дело в том, что сюжетное действие каждой чеховской пьесы, в том числе и «Чайки», не только не подтверждает, но, как правило, разрушает социальную заданность списка действующих лиц, разрушает и формально, и сущностно<sup>73</sup>. Все персонажи выведены автором на сцену в тот момент, когда их профессиональная сущность как бы отодвинута на второй план. Она предполагается, но не предопределяет сущности характера и модели поведения персонажа на сцене. Так, *беллетрист* Тригорин не пишет, а лишь *записывает* интересные для него жизненные факты в свою книжечку. Но то же самое делает, допустим, и *доктор* Чебутыкин в «Трех сестрах». На сцене же «знаменитый писатель» появляется «с удочками и с ведром» (13, 25). В свою очередь, *учитель* Медведенко лишь жалуется на то, как трудно живется «нашему брату – учителю», но за единственным исключением, о котором речь еще впереди, не выступает в пьесе ни в своей прямой, ни хотя бы в метафорической *учительской* функции<sup>74</sup>. Он представлен в комедии исключительно *бытовой стороной* своего образа:

«*Маша*. Скучный ты стал. Прежде, бывало, хоть пофилософствуешь, а теперь все ребенок, домой, ребенок, домой, – и больше от тебя ничего не услышишь» (13, 46).

---

<sup>73</sup> Семейные отношения, намеченные в списке действующих лиц, также не находят сюжетного воплощения: *дочь богатого помещика* уходит из семьи, отторгнута семьей и так никогда и не станет *богатой* наследницей; *сын* и *брат* актрисы отнюдь не избалованы ее нежностью и вниманием; наконец, *Маша* в конце первого действия признается Дорну: «Я не люблю своего отца... но к вам лежит мое сердце» (13, 20).

<sup>74</sup> Этим учитель Медведенко принципиально отличается, скажем, от учителя Кулыгина («Три сестры»), не только ведущего образ жизни в соответствии с определенной социальной моделью, но и проповедывающего его на протяжении всей пьесы.

В черновых вариантах пьесы эта безликость персонажа, хотя и с несколько другим смысловым подтекстом, была еще более жестко подчеркнута автором:

«Дорн. Женишься – переменишься. Куда девались атомы, субстанции, Фламарион... (*Садится за ломберный стол*)» (13, 270).

Наиболее же показательной в этом смысле является фигура *доктора* Дорна, который лишь *дважды* вспоминает о своей врачебной практике. В первом действии пьесы он говорит о ней как о конкретной практике акушера, относящейся к достаточно отдаленному прошлому: «Лет 10-15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером» (13, 11). В четвертом действии комедии появляется обобщенная характеристика врачебной деятельности персонажа: «За тридцать лет практики, мой друг, беспокойной практики, когда я не принадлежал себе ни днем, ни ночью, мне удалось скопить только две тысячи, да и те я прожил недавно за границей» (13, 47). На протяжении же собственно сюжетного – сценического – действия доктор Дорн, напротив, демонстративно *отказывается лечить* Сорина на том основании, что тому в первом действии шестьдесят лет, а в четвертом – шестьдесят два года, и по «законам природы всякая жизнь должна иметь конец» (13, 49). Он неоднократно предлагает своему пациенту, как, впрочем, и остальным персонажам, лишь *валериановые капли*, успокаивающие нервы, но не имеющие никакого отношения к его болезни. Мало того, именно с аптечкой доктора в пьесе связан мотив *смерти*, а отнюдь не *исцеления*: последний выстрел Константина Треплева в четвертом действии комедии, как известно, замещается звуком лопнувшей склянки с лекарством (13, 60). Этот мотив будет развит в следующей пьесе Чехова – «Дядя Ваня», где Войницкий возьмет морфий для того, чтобы свести счеты с жизнью, именно из *аптечки* доктора Астрова.

*Актриса* Аркадина, чья профессиональная деятельность формально тоже внесценична, занимает особое место в этом перечне персонажей. Ее образ связан с более глубоким несоответствием, реализованным в комедии, несоответствием социальной *маски* человека и его действительной *сущности*. Все действующие лица пьесы делятся в этой логике на три группы.

Во-первых, перед нами персонажи, точнее, персонаж, играющий сознательно и постоянно. **Сущность** Аркадиной заменяют ее многочисленные и постоянно сменяющие друг друга **роли-маски**, жизненные или театральные – в данном случае это различие

оказывается не столь уж принципиальным (матери, причем, не иначе, как *матери Гамлета*, сестры, любовницы, актрисы на отдыхе, *цыпочки* и т.д.). Неслучайно ее речь преимущественно *монологична*, то есть не предполагает участия *другого*, внимания к *другому*. Своеобразно эксплицирует сущность такого типа персонажа упрек, брошенный сыном великой актрисе Джулии Ламберт в романе С. Моэма «Театр»<sup>75</sup>: «Ты – это только бесчисленные роли, которые ты исполняла. Я часто спрашиваю себя: была ли ты когда-нибудь сама собой или с самого начала служила лишь средством воплощения в жизнь всех тех персонажей, которых ты изображала. Когда ты заходишь в пустую комнату, мне иногда хочется внезапно распахнуть дверь туда, но я ни разу не решился на это – *боюсь, что никого там не найду*»<sup>76</sup>.

Во-вторых, это персонажи, играющие свою роль неосознанно, принимающие свою социальную *маску* за *сущность* (Шамраев, Медведенко). Примечательно, что на протяжении всего действия пьесы эти персонажи не претерпевают ни малейшего изменения. Каждый из них, подобно константным героям итальянской комедии масок, остается верным своему амплуа: невежественный и грубый *управляющий*, бедный, всеми обижаемый *учитель*, а затем – нелюбимый *муж*.

Наконец, подавляющее большинство персонажей пьесы – это люди страдающие, в той или иной степени *осознающие* расхождение своей социальной *маски* и индивидуально-неповторимой *сущности*. Они стремятся преодолеть это противоречие, однако не самостоятельно, а посредством любви другого человека (к другому человеку), перекладывая именно на него ответственность за собственную внутреннюю дисгармонию (Треплев, Полина Андреевна, Маша, Нина Заречная за исключением последнего действия пьесы). Примыкают к этой группе персонажей Сорин, осознающий свою маску – *человек, который хотел*, но не

---

<sup>75</sup> Параллель с творчеством С. Моэма, возникшая в работе, конечно, не случайна. Чехов, в том числе и по свидетельству самого английского писателя, оказал на него глубокое идеологическое воздействие, что не могло не сказаться на поэтике его романа. Отмечают это влияние и отечественные исследователи: *Селитрина Т.Л.* Сомерсет Моэм и Чехов (доклад на Международной научной конференции «Чехов в контексте духовного развития человечества. Век XX – век XXI». Мелихово, 29-31 января 2000 года).

<sup>76</sup> *Моэм С.* Театр // *Моэм С.* Луна и грош. Театр. Рассказы. М., 1983. С. 405.

пытающийся ей противоречить, смирившийся с ней<sup>77</sup>, а также Тригорин, которого *поманило счастье*, но который предпочел вернуться к своей прежней роли, точно обозначенной Треплевым: «Он уже знаменит и сыт, сыт по горло» (13, 9).

Особое место в этой системе персонажей вновь занимает доктор Дорн. В ходе драматического действия, главным образом, в моменты его наивысшего напряжения он лишь напевает строки из популярных арий и романсов. Характерно, что практически все эти строки мы найдем в более ранней – юмористической – прозе и драматургии Чехова, и исполняют их, как правило, так называемые *пошлые* персонажи: «Не говори, что молодость сгубила» (13, 11), «Я вновь пред тобою стою очарован» (13, 11;60), «Расскажите вы ей, цветы мои» (13, 21;24), «Месяц плывет по ночным небесам» (13, 48)<sup>78</sup>.

На общий же поток, *направление* событий доктор Дорн воздействует крайне редко и при этом всегда неудачно: выбрасывает в кусты Машину табакерку, пытается предупредить Треплева о губительности писательской деятельности без цели. В целом же его жизненную позицию можно определить как принципиальную *отстраненность* от суеты человеческой жизни: «Люди скучны» (13, 25)<sup>79</sup>, как нежелание одевать какую бы то ни было маску: «Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь» (13, 26). Жизнь, с точки зрения Дорна, происходит по своей, только ей известной логике; волевые устремления людей, как бы сильны они ни были и какими бы благими порывами они не вдохновлялись, все равно ни к чему не ведут: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... Но что я могу сделать, дитя мое? Что? Что?» (13, 20).

Эта позиция лишена страдательного надрыва, свойственного, скажем, другому чеховскому доктору – Чебутыкину; напротив,

---

<sup>77</sup> Намек на мечты Сорина о другом сценарии собственной жизни заключены в одной из последних его реплик: «Прелестная, говорю, была девушка. Действительный статский советник Сорин был даже влюблен в нее некоторое время» (13, 51).

<sup>78</sup> «Толкачев. <...> О, боже мой! Тенора – это такое мучение, что никакие комары не сравнятся. (Поет.) «Не говори, что молодость сгубила...», «Я вновь пред тобою стою очарован...» («Трагик поневоле» – 12, 103); «Шипучин. Депутация... репутация... оккупация... шли два приятеля вечернею порой и дельный разговор вели между собой... Не говори, что молодость сгубила, что ревностью истерзана моей» («Юбилей» – 12, 220).

<sup>79</sup> Вновь возникает булгаковская параллель – реплика Воланда из 12 главы романа Мастер и Маргарита – «Черная магия и ее разоблачение»: «Ну что же, люди как люди...» (Булгаков М. А. Указ. соч. С. 495).

именно она делает доктора почти всегда *спокойным* – отсюда и его единственное лекарство для других (но от всех болезней) – *успокоительное*<sup>80</sup>. Примечательно, что в пьесе есть эксплицированное указание на одну из причин возникновения этого *спокойного* мироотношения. Речь идет о воспоминаниях доктора, связанных с его путешествием в Геную: «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» (13, 49).

В этих воспоминаниях вербализировалось довольно сложное ощущение, которое неоднократно было испытано персонажем и затем стало, вероятно, обычным его мироотношением. Отсюда – временная форма глаголов, выбранная рассказчиком: настоящее вечное, постоянное, движущееся от ситуации «сейчас» к ситуации «всегда»<sup>81</sup> – *выходишь, движешься, живешь, начинаешь верить*. В этот комплекс ощущений вошли и отказ от своей индивидуальности (ego), и причастность к общему потоку жизни, и *сдача* ему. Однако и доктора Дорна вряд ли следует считать резонером или хотя бы протагонистом доктора Чехова, хотя это и очень заманчиво, и закреплено опытом культурно-исторической школы, в том числе и в чеховедении.

Равнодушие доктора Дорна, в его изложении и поведении весьма напоминающее теорию *недеяния* – краеугольный камень *даосизма*, получает совсем иную интерпретацию в устах Сорина: «Вам хорошо рассуждать. Вы пожили на своем веку <...> *Вы сыты и равнодушны* и потому имеете склонность к философии» (13, 23-24).

---

<sup>80</sup> Спокойное принятие неизбежного Чехов считал единственно достойной идеологической позицией и с сожалением отмечал, что «громадное большинство людей нервно, большинство страдает» (II 9, 7). Сам же, даже в острых психологических ситуациях, почти всегда оставался **спокоен**: «В тебя вложено недоверие к моим словам, к моим движениям, – пишет он жене в один из самых тяжелых периодов их взаимоотношений, – все тебе кажется подозрительным – и тут уж я ничего не могу поделать, не могу и не могу. И разуверять и переубеждать тебя не стану, ибо бесполезно» (II 11, 123).

<sup>81</sup> Ахапкина Я.Э. «Грамматика поэзии» – взаимовлияние метода и материала // Внутренние и внешние границы филологического знания. Материалы летней школы молодого филолога. Калининград, 2001. С. 15.

Здесь очевидна отсылка к равнодушию как последствию пресыщения жизнью, попытка, не лишенная оснований<sup>82</sup>, надеть на Дорна маску Тригорина или даже *лишнего человека*. Однако авторское отношение к своему персонажу воплощается не только в этой множественности точек зрения («своей» и «чужой»), в их столкновении друг с другом, но и в особой авторской позиции по отношению к сюжетному действию в целом – *со стороны*. Эта *эпическая точка зрения*, воплощенная в драме, позволяет автору максимально удалиться от перипетий жизни собственных персонажей. И, таким образом, доктор Дорн становится для Чехова лишь *одним из* персонажей его театра жизни<sup>83</sup>.

## «ДЯДЯ ВАНЯ»

### *Действующие лица*

*«Серебряков Александр Владимирович, отставной профессор.*

*Елена Андреевна, его жена, 27-ми лет.*

*Софья Александровна (Соня), его дочь от первого брака.*

*Войницкая Мария Васильевна, вдова тайного советника, мать первой жены профессора.*

*Войницкий Иван Петрович, ее сын.*

*Астров Михаил Львович, врач.*

*Телегин Илья Ильич, обедневший помещик.*

*Марина, старая няня.*

*Работник» (13, 62).*

**И** вновь все персонажи, заявленные в списке действующих лиц, маркированы как члены *socium* – мира, созданного человеком. Именно поэтому авторская характеристика каждого персонажа включает лишь его *семейно-родственную* или *социальную* роль (*профессор, врач, помещик, жена, дочь, сын*). Характерно в этом смысле присутствие в списке действующих лиц персонажа без имени,

---

<sup>82</sup> Так, Аркадина вспоминает о довольно бурной молодости доктора: «Помню, смех, шум, стрельба, и все романы, романы... Jeune premierом и кумиром всех этих шести усадеб был тогда вот, рекомендую (*кивает на Дорна*), доктор Евгений Сергеевич. И теперь он очарователен, но тогда был неотразим» (13, 16).

<sup>83</sup> По словам В.Б. Катаева, Дорн вовлечен, «наравне с остальными, в общий круговорот слагающихся в повседневности драм и злосчастий» (*Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 193*).

но с четко определенной социальной функцией – *работник*. Однако в отличие от предыдущей пьесы, многие эти роли сразу же обозначаются автором как уже недействительные в момент совершения сценических событий, оставшиеся в прошлом: *отставной* профессор, дочь *от первого брака*, *обедневший* помещик, *старая* няня. Обнажает прием доведение его до абсурда. Особенно показательна в этом смысле «удвоенная» характеристика Марии Васильевны – «*вдова тайного советника, мать первой жены профессора*». Знаки, весомые для идеологии жестко иерархической системы (*тайный советник, профессор*), в хронотопе драмы, которая по родовой своей природе изображает событие, происходящее в *настоящем* *длящемся* *времени*, оказываются абсолютно формальными, а персонаж, вследствие этого обстоятельства, как бы не существующим.

Таким образом, уже список действующих лиц, предпосланный драматическому действию, фиксирует авторское убеждение в том, что суть человека не определяется только его местом в системе по имени *socium*. Сюжетный (внутренний) конфликт пьесы будет зависеть от каких-то иных обстоятельств. Как покажет дальнейшее действие сцен из деревенской жизни, он определяется столкновением различных моделей самоощущения каждого человека в мире, различных картин бытия.

И действительно, роль человека в социальном мире и/или его представления о себе далеко не всегда совпадают с его сущностью и предназначением в мире-бытии, с логикой жизни относительно него. Об этом свидетельствует появление в системе действующих лиц целой группы так называемых *страдающих* персонажей, которым так и не удается обрести самих себя: Елена Андреевна, доктор Астров, и, в особенности, Иван Петрович Войницкий. Кстати, именно они заявлены в списке действующих лиц как существующие в данный момент: *сын, жена, доктор*. Их внутренний разлад, эксплицированный сюжетом, обусловлен именно несоответствием той роли, которую они играют или вынуждены играть, и того истинного предназначения, о котором лишь смутно догадываются:

«*Войницкий*. Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... *Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский*» (13, 102).

Так, доктор Астров говорит о своей деятельности земского врача как о тягостной и весьма обременительной обязанности, от которой остается единственное ощущение – постоянной усталости:

«От утра до ночи на ногах, *покою не знаю*, а ночью лежишь под одеялом и *боишься, как бы к больному не потащили*» (13, 63)<sup>84</sup>. Вспоминает он не о процессе лечения и не о вылеченных им пациентах, а об *умершем* на операционном столе больном: «Привезли с железной дороги стрелочника, положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, *точно это я умышленно убил его*» (13, 64).

Любопытно в этой связи и язвительное замечание профессора Серебрякова, больного подагрой, который отказывается от услуг доктора Астрова на том основании, что Астров «столько же понимает в медицине, сколько я в астрономии» (13, 77). Каламбурное обыгрывание фамилии доктора, занимающегося отнюдь не изучением *звезд*, еще раз подчеркивает случайный, не сущностный, характер его профессиональной деятельности, его роли *в обществе*. С большим удовольствием и необыкновенной серьезностью *доктор* Астров замещает лесника и выращивает лес, заботясь об изменении русского климата: «И, быть может, это, в самом деле, чудачество, но, когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти» (13, 73).

Причина столь странного, не типичного, на первый взгляд, отношения *доктора* к исполнению своего профессионального долга достаточно серьезна. Чеховскому доктору по самому роду его деятельности доступно понимание глубинного несовершенства человеческой жизни, самой природы человека: «Жизнь скучна, глупа, грязна» (13, 63). Есть в пьесе и прямое указание на причину именно такого отношения к жизни. «Жизнь люблю, но *нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу* и презираю ее всеми силами души» (13, 83), – в этом высказывании Астрова намечено вечное противоречие между жизнью, которую вынужден прожить человек, и возможным, но недостижимым *образом жизни*, который рисует ему его индивидуальное сознание. Трагедия человека в этом

---

<sup>84</sup> Это ощущение своего персонажа разделял в определенное время своей жизни и доктор Чехов: «Не принадлежать себе, думать только о поносах, вздрагивать по ночам от собачьего лая и стука в ворота (не за мной ли приехали?), ездить на отвратительных лошадях по неведомым дорогам и читать только про холеру и ждать только холеры и в то же время быть совершенно равнодушным к сей болезни и к тем людям, которым служишь, – это, сударь мой, такая окрошка, от которой не поздоровится» (II 5, 104).

случае заключается в том, что он вынужден ассимилироваться в жизни реальной, ибо постоянно жить в мечтах невозможно: «Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки, а проживешь с ними года два-три и мало-помалу *сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь*» (13, 64).

Душевный кризис и последующий бунт Войницкого есть эксплицирование и последующая реализация намеченного Астровым противоречия. Персонаж осознает *напрасность* прожитой им жизни и пытается переложить вину за свою трагедию на профессора Серебрякова, обманувшего его ожидания, лишившего его придуманного им самим смысла собственной жизни – *жертвы во имя гения*. Талантливый профессор оказался мифом, а значит, жизнь во имя его блестящей карьеры не состоялась. Поиск же выхода из сложившейся ситуации дядя Ваня связывает с любовью к Елене Андреевне; именно она должна вернуть ему ощущение цели и необходимости его бытия на земле. Неслучайно, согласно авторскому комментарию, Войницкий не просто целует руку Елены Андреевны, он *«припадает к ее руке»* (13; 79, 80), словно к источнику жизни. Хотя очевидно, что речь в данном случае идет лишь о новой иллюзии, о новом самообмане персонажа:

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

*Елена Андреевна. Когда вы мне говорите о своей любви, я как-то тупею и не знаю, что говорить. Простите, я ничего не могу сказать вам»* (13, 79).

Сама же Елена Андреевна, которой *казалось*, что она любит профессора, но которая поняла, что ее любовь была *не настоящая*, втайне страдает и мечтает о любви *настоящей*. Тем не менее, отчасти – во имя собственного спокойного и благополучного существования, главным же образом – из глубокой внутренней порядочности, в достаточной степени развитого чувства долга<sup>85</sup>, она предпочитает вообще ничего не делать и ни о чем не думать, принимая ситуацию такой, какая она есть. Это, если будет позволена фольклорная параллель, спящая царевна, которой жить *лень, и не хочется* и которую не разбудил поцелуй доктора Астрова.

---

<sup>85</sup> *«Елена Андреевна. Вот как сказал сейчас Астров: все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется. Точно так вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою»* (13, 73-74).

Итак, осознание ошибочности совершающихся сценариев собственной жизни реализуется в *трех вариантах* реакции персонажей на это обстоятельство. Их появление и столкновение, по сути, и предопределяет развитие сюжетных событий. Во-первых, это попытка волевым *разовым* усилием изменить течение событий (сюжетная линия дяди Вани). Во-вторых, смирение *циничное* (линия доктора Астрова) и, в-третьих, смирение *идейное* (линия Елены Андреевны).

Вторую группу персонажей образуют *актеры одной роли* – профессор Серебряков и Мария Васильевна. Их амплуа остаются неизменными на протяжении всей пьесы. Неслучайно авторский комментарий, сопровождающий, допустим, каждое появление Марии Васильевны, семантически повторяется: «Входит Мария Васильевна с книгой» (13, 68); «Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры» (13, 74); «Мария Васильевна пишет на полях брошюры» (13, 116). Это пояснение как нельзя лучше соотносится с той оценкой персонажа, которую задает реплика Войницкого и которая, по сути, исчерпывает характер *человека определенных убеждений*: «Моя старая галка, тапан, все еще лепечет про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет зарю новой жизни» (13, 67). Неизменным на протяжении всей пьесы остается и ее преклонение перед профессором, доведенное в третьем действии до абсурда:

«*Войницкий*. Матушка, я в отчаянии! Матушка!

*Мария Васильевна (строго)*. Слушайся Александра!» (13, 102).

Столь же **постоянен** и профессор:

«*Войницкий*. А профессор *по-прежнему* от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет» (13, 67).

Именно принципиальная статичность характера («Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке» – 13, 77) становится главной причиной его *раздражения* и последующего отъезда из имения, невозможности приспособиться к изменившимся условиям жизни, то есть измениться самому. Роль *профессора* Серебрякова закончилась раньше, чем его жизнь. Сущность персонажей этой группы, таким образом, эксплицирована в списке действующих лиц и исчерпывается *их представлениями о себе*, о собственном месте в обществе; она закрыта для них самих.

Особое место в пьесе занимают три образа: Соня, Марина и Телегин. Соня – человек безусловной веры. Нереализованная мечта о любви Астрова и осознание невозможности ее осуществления лишь

укрепляют ее первоначальное убеждение в том, что каждодневный труд, а не счастье, есть удел человека. Выход для себя (и потенциально – для *дяди Вани*) она находит в тотальном приятии жизни-страдания, в несении ее креста и... в новой мечте – теперь уже о «небе в алмазах».

Социальная роль, маркирующая в афише образы Марины и Телегина (*няня и обедневший помещик*), является формальной: дети давно выросли, а помещик превратился в *приживала*. Оба персонажа становятся в пьесе носителями принципиально иной – *бытийной* – точки зрения, остраниющей текущие, сиюминутные события. Как уже отмечалось выше, Марина с пряжей в руках персонифицирует *соответствие* человека размеренному и спокойному течению жизни. Именно она видит в Серебрякове не поверженного или все еще существующего кумира, а того, кем он в действительности является: старого, больного человека, которому нечем больше заняться в жизни и который вдруг почувствовал себя одиноким и никому не нужным:

«*Марина*. Старые что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко (*Целует Серебрякова в плечо*). Пойдем, батюшка, в постель... Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...» (13, 78).

В свою очередь, Телегин, к которому в пьесе никто, кроме Сони и Марины, не относится серьезно, персонифицирует безусловное приятие человеком сложившегося сюжета его жизни. Однако в этом приятии отсутствует комплекс *жертвы* или *страдания*, актуализированный Соней:

«*Телегин*. Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, – *чего еще нам*» (13, 66).

Здесь есть лишь радостное чувство приобщения индивидуальной человеческой жизни к спокойному и, в конечном итоге, примиряюще-гармоничному бытию природы. Однако и в данном случае невозможно говорить о полном совпадении идеологической позиции автора и кого бы то ни было из его персонажей. Вечное возвращение жизни на круги своя, зафиксированное в повторяющейся ремарке «*Марина вяжет чулок*», снижает и переводит в бытовую – комическую – плоскость другая повторяющаяся ремарка: «*Мария Васильевна пишет на полях брошюры*».

## «ТРИ СЕСТРЫ»

### *Действующие лица*

*«Прозоров Андрей Сергеевич.*

*Наталья Ивановна, его невеста, потом жена.*

*Ольга*

*Маша*       его сестры

*Ирина*

*Кулыгин Федор Ильич, учитель гимназии, муж Маши.*

*Вершинин Александр Игнатьевич, подполковник, батарейный командир.*

*Тузенбах Николай Львович, барон, поручик.*

*Соленый Василий Васильевич, штабс-капитан.*

*Чебутыкин Иван Романович, военный доктор.*

*Федотик Алексей Петрович, подпоручик.*

*Родэ Владимир Карлович, подпоручик.*

*Ферапонт, сторож из земской управы, старик.*

*Анфиса, нянька, старуха 80 лет» (13, 118).*

**Т**енденция к формализации списка действующих лиц, намеченная в «Чайке» и эксплицированная в «Дяде Ване», находит воплощение и в этой пьесе Чехова. Социальный статус персонажа, открывающего список, впервые вообще не определен автором. Знаки же военной иерархии, отмеченные в нем, оказываются фактически не востребованными в ходе сюжетного действия или, по крайней мере, не являются концептуальными для пьесы. Они скорее важны как *возрастные* маркеры. Так, *подпоручики* Федотик и Родэ в системе персонажей драмы «Три сестры» – это, прежде всего, *молодые* люди, еще восторженные, очарованные жизнью, не задумывающиеся о ее смысле и вечных противоречиях:

*«Федотик (танцует). Погорел, погорел! Весь дочиста!» (13, 164);*

*«Родэ (окидывает взглядом сад). Прощайте, деревья! (Кричит). Гоп-гоп! Пауза. Прощай, эхо!» (13, 173).*

И, наконец, в отличие от предшествующих пьес, маски *социальные*, реализованные в списке действующих лиц, заменяются в ходе сюжетного действия масками *литературными*. С этой точки зрения, драма «Три сестры», пожалуй, самая литературная пьеса

Чехова – настолько велик и разнообразен ее цитатный фон<sup>86</sup>. «Почти все персонажи чеховской пьесы являются героями каких-то уже написанных романов и драм, часто – сразу нескольких, что литературные параллели и реминисценции выявляют и подчеркивают», – эту характеристику первой пьесы Чехова «Безотцовщина», данную И. Н. Сухих, вполне можно отнести и к драме «Три сестры»<sup>87</sup>. Безусловно, элементы цитатной игры есть во всех чеховских пьесах. Так, обмен репликами между Треплевым и Аркадиной перед началом спектакля (первое действие комедии «Чайка») маркирован сопроводительной ремаркой и кавычками, сопровождающими цитату:

*«Аркадина (читает из “Гамлета”). “Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!”*

*Треплев (из “Гамлета”). “И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?” (13, 12)».*

В данном случае взаимоотношения матери и сына рассматриваются самими персонажами через призму шекспировской трагедии. Здесь – это *игра* в Шекспира, привычная – профессиональная – для Аркадиной и серьезная для Треплева. В третьем действии комедии ситуация будет продублирована и на этот раз реализована Треплевым уже не в репликах из «Гамлета», спроецированных на его жизнь, но в самой этой жизни.

Литературные маски есть и у героев пьесы «Дядя Ваня». Так, Войницкий неожиданно ощущает себя то главным персонажем драмы А.Н. Островского «Гроза», причем, в *идейном*, общественно-демократическом ореоле интерпретации Н.А. Добролюбова: «Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму» (13, 79)<sup>88</sup>, то Поприциным из гоголевских «Записок сумасшедшего»: «Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» (13, 102). Сцена же прощания доктора Астрова с Еленой Андреевной в четвертом действии пьесы во многом выстроена по модели

---

<sup>86</sup> Цитата понимается здесь в широком смысле как любой элемент чужого текста, включенный в текст авторский: Фоменко И.В. Цитата // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 496-506.

<sup>87</sup> Сухих И.Н. Указ. соч. С. 22.

<sup>88</sup> Возможность такой интерпретации самоощущения персонажа эксплицирована в тексте пьесы, в особенности характерна реплика Марии Васильевны: «Прости, Жан, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлой личностью» (13, 70).

финального объяснения между Онегиным и Татьяной (в той же логике окончательной победы необходимости над чувством):

«Астров. А то остались бы! А? Завтра в лесничестве...

Елена Андреевна. Нет... Уже решено... И потому я гляжу на вас так храбро, что уже решен отъезд... Я об одном вас прошу: думайте обо мне лучше. Мне хочется, чтобы вы меня уважали» (13, 110).

Цитатный фон пьесы «Три сестры» *системен*. Он позволяет с равной степенью уверенности и доказуемости читать ее *по Шекспиру*, по *Л. Толстому*<sup>89</sup>, по *Грибоедову*. Структура драмы позволяет реконструировать и мифологические, и древнерусские ее первоисточники<sup>90</sup>. Однако важным для интерпретации чеховской драмы представляется, на наш взгляд, не столько поиск наиболее точного *источника* цитирования, сколько эксплицирование и объяснение самого **художественного принципа** (по сути бесконечной) *литературной (культурной) игры*; актуализация семантической функции цитации.

Попробуем объяснить ее на материале присутствующего в пьесе «Три сестры» пушкинского подтекста, и – более конкретно – важнейшего для ее семантики подтекста *онегинского*. Ведь именно *онегинский* код в ходе сюжетного действия драмы постепенно разворачивается как доминирующий. Кроме того, в системном аспекте о нем, кажется, еще не писали исследователи чеховского театра. Четырежды (!) на протяжении сюжетного действия драмы, от первого до последнего ее действия, Маша повторяет: «У Лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том» (13; 125, 137, 185). Эту цитату из вступления к поэме «Руслан и Людмила» вполне можно назвать точной. «Не сердись, Алеко. Забудь, забудь мечтания свои», – дважды говорит Соленый (13; 150, 151) и мистифицирует читателя/зрителя, потому что таких строк, как известно, в пушкинской поэме «Цыганы» нет. Однако и подлинная, и мнимая цитаты являются вполне определенными знаками, которые, вступая в сложные отношения с пушкинским контекстом, продуцируют важнейшие смысловые грани пьесы Чехова.

Так, образ Алеко в чеховской пьесе, несомненно, знаковый образ. Он становится одной из многочисленных масок, в данном

---

<sup>89</sup> Горелик Л.Л. Чеховская пародия на Наташу Ростову // Русская филология: ученые записки. Смоленск, 1997. С. 86-94.

<sup>90</sup> Францова Н.В. «Три сестры»: опыт мифопоэтического прочтения // Доклад на IV конференции «Драма и театр» (18-21 мая 2001 года); Николаева С.Ю. А.П. Чехов и древнерусская культура. Тверь, 2000.

случае – разочарованного байронического героя, которую примеривает на себя Соленый: «Но счастливых соперников у меня не должно быть... *Клянусь вам всем святым, соперника я убью*» (13, 154). Эта реплика кратко и точно формулирует эгоцентрическую философию пушкинского персонажа:

Я не таков. Нет, я не споря,  
От прав моих не откажусь!  
Или хоть мщеньем наслажусь<sup>91</sup>.

Сама же мнимая цитата указывает на вполне определенную сюжетную ситуацию поэмы, предсказанную диалогом Алеко и Земфиры, который завершает и которому подводит итог следующее за ним *утешение* Старика. Именно на этот – *трагический* – сценарий развития событий и намекает Соленый, экстраполируя сюжет пушкинской поэмы на собственную жизнь и на жизнь других, в том числе близких ему людей:

*«Алеко*  
Мне снилась ты.  
Я видел, будто между нами.....  
Я видел страшные мечты!  
*Земфира*  
Не верь лукавым сновиденьям <...>  
*Старик*  
Кто сердцу юной девы скажет:  
Люби одно, не изменись?<sup>92</sup>»

Таким образом, реплика-цитата Соленого вводит в пьесу мотив «любви-обмана», который не столько связан с образом самого Соленого, сколько может быть отнесен к Тузенбаху, любовь которого к Ирине так и остается безответной; кстати, именно к Тузенбаху и обращается Соленый: «Не сердись, Алеко...». Этот мотив связывает образ Тузенбаха не столько с образом Алеко, сколько с образом Ленского, тем более что и в романе Пушкина, и в пьесе Чехова мотив находит свое сюжетное завершение в дуэли и трагической, безвременной смерти персонажа-мечтателя. Он гибнет, стремясь

---

<sup>91</sup> Пушкин А.С. Цыганы // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т. Т. 4. М., 1994. С. 195.

<sup>92</sup> Там же. С. 192; 193.

внести порядок в нарушенное, с его точки зрения, равновесие, восстановить гармонию. Так, Ленский должен наказать «коварного искусителя» Онегина, Тузенбах – сделать счастливой Ирину: «Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. *Ты будешь, счастлива*» (13, 180). Косвенным подтверждением «генеалогического» родства образов является и их *немецкое происхождение* – метафорическое у Пушкина («Он из Германии туманной привес учености плоды...») и фактическое у Чехова: «У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер, но я русский, православный, как и вы» (13, 144). Образ же Соленого приобретает в этом контексте комические черты, поскольку строится на несоответствии представлений персонажа о себе, маски, которую он считает своим лицом, и действительной его сущности, на которую, кроме предположительной оценки Тузенбаха: «*Мне кажется, он застенчив*» (13, 135), указывает и авторская оценка. Она реализуется в выборе бытовой, абсолютно не поэтической и даже подчеркнуто антиромантической фамилии; в удвоении имени, свидетельствующем об отсутствии оригинальности и в совокупности с фамилией *звучащем как прозвище*<sup>93</sup>. В приведенной выше цитате авторская оценка может быть обнаружена и в стилистическом оксюморе, включенном в речь персонажа: «клянусь всем святым» – «убью».

Наиболее же важной для смысловой концепции чеховской драмы является, повторяю, «онегинская» семантика. Ее актуализация осуществляется в пьесе постоянно. «Все-таки жалко, что *молодость прошла*», – говорит Вершинин (13, 147). «Жениться я не успел, потому что жизнь *промелькнула, как молния*», – вторит ему Чебутыкин (13, 153). И эти вариации мотива напрасно прошедшей молодости по-своему повторяют пушкинские строки из восьмой главы романа «Евгений Онегин», афористично воплотившие этот традиционный элегический мотив:

Но грустно думать, что *напрасно*  
Была нам *молодость дана*,  
Что изменяли ей всечасно,  
Что обманула нас она<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> Кажется, впервые подобное явление описал Б.М. Эйхенбаум в статье «Как сделана “Шинель” Гоголя».

<sup>94</sup> Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т. Т. 6. М., 1995. С. 169-170.

*Косвенные* (немаркированные) реплики-цитаты персонажей, подобные репликам, приведенным выше, в совокупности с *прямыми* их высказываниями, эксплицирующими первоисточник, например, с вершининским: «Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны» (13, 163), задают «онегинский» ключ к пониманию характера чеховских персонажей. Так, разочарованный («уставший» от жизни) Вершинин вдруг влюбляется в Машу, знакомую ему, но не узнанную им в прежней жизни в Москве:

«*Вершинин. (Маше)* Вот ваше лицо немножко помню, кажется.

*Маша.* А я вас нет» (13, 126).

В этой ситуации пьесы угадывается (и одновременно предсказывается) сюжетная модель пушкинского романа: почти формальное знакомство Онегина и Татьяны в начале романа – *узнавание* и действительная встреча/расставание в конце. В свою очередь, Чебутыкин, на протяжении всего сюжетного действия пьесы говорит о своей «безумной» любви к матери трех сестер, «которая была замужем»<sup>95</sup>, варьируя тем самым «онегинскую тему», заданную Вершининым. Образ Ленского тоже получает в пьесе «двойное» продолжение. Помимо Тузенбаха, с ним оказывается тесно связанным образ Андрея Прозорова, подающего в первом действии пьесы большие надежды:

«*Ирина.* Он у нас ученый. Должно быть, будет профессором» (13, 129).

Однако надеждам этим так не суждено реализоваться: конспективно намеченный Пушкиным (и, кстати, предпочтенный им всем остальным «черновым» сценариям) *прозаический* финал жизни романтического Ленского реализуется в судьбе чеховского персонажа вполне:

Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, *женился*,  
В деревне счастлив и *рогат*  
Носил бы стеганный халат <...>  
Пил, ел, *скучал, толстел, хирел...*<sup>96</sup>

«Романчик» Наташи с Протопоповым, почти забытые персонажем мечты о Москве и игра на скрипке, «скучная»,

---

<sup>95</sup> Сравним с пушкинской характеристикой Онегина: «Он так привык теряться в этом, / Что чуть с ума не своротил» (*Пушкин А.С.* Евгений Онегин. С. 184).

<sup>96</sup> Там же. С. 133.

однообразно спокойная семейная жизнь: «*Андрей*. Жениться не нужно. Не нужно, *потому что скучно*» (13, 153), и даже настойчиво акцентируемая полнота персонажа: «*Наташа*. К ужину я велела простокваши. Доктор говорит, тебе нужно одну простоквашу есть, *иначе не похудеешь*» (13, 140), – все это последовательно реализованные Чеховым вехи и приметы постепенного опошления некогда романтически настроенного героя, намеченные в лирическом отступлении Пушкина.

Важнейшая оппозиция системы персонажей драмы – *три сестры* – *Наташа*. Она эксплицирована в отдельных репликах и диалогах уже первого действия пьесы, например, в следующем:

«*Ольга*. (*Вполголоса испуганно*) На вас зеленый пояс! Милая это нехорошо!

*Наташа*. Разве есть примета?

*Ольга*. Нет, просто не идет... и как-то странно...» (13, 136).

Этот диалог воспроизводит пушкинскую оппозицию женских образов, наименованную в восьмой главе романа: *du comme il faut* – *vulgar* и эксплицированную автором ранее в паре *Татьяна* – *Ольга*. Примечательно, что Онегин в диалоге с Ленским обращает внимание на *внешние* характеристики Ольги, лишённые, с его точки зрения, душевной наполненности, то есть *жизни*:

Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне<sup>97</sup>.

Именно о внешности Натальи Ивановны, замещающей собой ее внутренний мир, а точнее, маркирующей его отсутствие, говорит в пьесе Чехова и *Маши*: «Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и красная кофточка. И щеки такие вымытые, вымытые!» (13, 129). Генетическая связь образов трех сестер и Татьяны Лариной довольно легко прослеживается в трагическом противостоянии возвышенных героинь пьесы миру обыденному, повседневному (оно эксплицировано автором в первом действии драмы):

«*Ирина*. У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она *заглушала нас, как сорная трава*» (13, 135).

Тоску по какой-то иной – прекрасной – жизни, губительное несоответствие тонкой души любимой пушкинской (и чеховской)

---

<sup>97</sup> Пушкин А.С. Евгений Онегин. С. 53.

героини миру *Буяновых* и *Петушковых* эксплицирует письмо Татьяны к Онегину:

Вообрази: я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
Рассудок мой изнемогает,  
И молча гибнуть я должна<sup>98</sup>.

Ближе всех к Татьяне **первых глав** романа находится в пьесе Маша. При этом речь идет, разумеется, не о внешних ее особенностях, не о стиле или манере ее поведения (здесь будет гораздо больше отличного, чем сходного), а о глубинном *внутреннем* сходстве – «точке отсчета» во взаимоотношениях героини с миром, самоощущении в нем. Единственной целью и смыслом жизни Маши, как и Татьяны в первых главах пушкинского романа, является любовь. Кажется, впервые на эту особенность пушкинской героини указал В.Г. Белинский. Если любовь есть, обе они счастливы, если любви нет или она несчастна, жизнь теряет свой смысл<sup>99</sup>. Черное платье Маши – это не столько траур по умершему год назад отцу, сколько траур по собственной жизни, в которой нет любви, однако есть узаконенная связь с хорошим, умным, но нелюбимым человеком:

«*Маша*. Меня выдали замуж, когда мне было восемнадцать лет, и я своего мужа боялась, потому что он был учителем, а я тогда едва кончила курс. Он казался мне тогда ужасно ученым, умным и важным. *А теперь уж не то, к сожалению*» (13, 142).

Вместе с тем, именно Маше – единственной из трех сестер – дано испытать состояние счастья. Примечательна в этой связи дважды повторенная ремарка из второго действия: «*Маша тихо смеется*» (13, 146). Она дважды прерывает спор о счастье Тузенбаха и Вершинина, ставя под сомнение их последовательно логичные, но умозрительные построения, поскольку Маша в данный момент (именно сейчас) *действительно* счастлива; счастлива от присутствия любимого человека, оттого что любит и любима:

«*Вершинин (подумав)*. <...> Через двести-триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее

---

<sup>98</sup> Пушкин А.С. Евгений Онегин. С. 67.

<sup>99</sup> «Любовь для нее могла быть или величайшим блаженством, или величайшим бедствием жизни, без всякой примирительной середины» (*Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 408).

живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье.

*Маша тихо смеется.*

*Тузенбах.* Что вы?

*Маша.* Не знаю. Сегодня весь день смеюсь с утра» (13, 146).

Отъезд Вершинина из города означает полное разрушение, *конец* жизни героини; неслучайно в черновых набросках пьесы Чехов пробует ввести ситуацию попытки самоубийства и даже самоубийства Маши<sup>100</sup>.

Внутренняя эволюция миропонимания Татьяны, ее основные этапы, путь от желания счастья к покою вполне могут быть спроецированы на духовные поиски *трех сестер*, определяющие сюжетную логику пьесы. В движении по этому пути Ольга, Маша и Ирина представляют собой неразделимое целое, единый образ. «Три сестры так похожи одна на другую, что кажутся одной душой, только принявшей три формы», – писал в этой связи в «Книге отражений» И. Анненский<sup>101</sup>. Субъективно-волевая конструкция, характерная для начала пьесы: «*В Москву! В Москву!*», воплощает собой стремление персонажей любой ценой изменить свою жизнь, согласно своим представлениям о ней. Она трансформируется в конце пьесы в безличное «надо» («*Надо жить. <...> Надо работать*»), в приятие не зависящего от человеческой воли хода вещей. Та же логика задается и в ответе Татьяны Онегину: «*Я вас люблю (к чему лукавить?)*» – здесь ярко выражено прежнее стремление к счастью – прежнее торжество его – «*но я другому отдана (безличное долженствование), я буду век ему верна*» (принятие судьбы как итог «страдательного» жизненного опыта).

Повторяемость литературных образов делает их литературно-мифологическими. И с этой точки зрения, «Евгений Онегин» есть не только *энциклопедия*, но и *мифология* русской жизни, во многом предопределившая характерологию отечественной литературы<sup>102</sup>;

---

<sup>100</sup> «Что-то у меня захромала одна из героинь, - пишет Чехов О.Л. Книппер, - ничего с ней не поделаю и злюсь» (II 9, 111). См. также примечания к пьесе (13, 428).

<sup>101</sup> Анненский И. Избранные произведения. М., 1988. С. 476.

<sup>102</sup> Представляется в этой связи, что основные типы персонажей, рассмотренные А.А. Фаустовым и С.В. Савинковым в книге «Очерки по характерологии русской литературы» (Воронеж, 1998): *лишний человек, слабый человек, отвлеченный человек, странный человек* развивают и персонифицируют грани одного характера, сконцентрированного именно в образе заглавного героя пушкинского романа.

повторяющих же она превращает в *персонафицированные цитаты* – маски актеров, играющих давно зафиксированные в тексте мировой культуры роли.

Маски эти могут бесконечно варьироваться, сменяя друг друга. Так, Соленый предстает перед зрителями то в образе Чацкого, то Алеко, то Лермонтова. Маски могут странным образом сочетаться. Так, Наташа – это и Наташа Ростова, и Ольга Ларина, и ее маменька, и леди Макбет со свечой в руке. Одна и та же маска может быть надета разными персонажами и сыграна ими в различных – и даже противоположных – амплуа (напомню, роль Онегина в пьесе исполняют то «серьезный» Вершинин, то «комичный» Чебутыкин). Таким образом, *человеческая жизнь в пьесе Чехова превращается в карнавал литературных (шире – культурных) масок*, и в логике этого карнавала все его персонажи вновь объединяются в четко маркированные группы. Первую представляют действующие лица, которые играют на сцене жизни, не фиксируя собственной роли (так называемые, *пошлые* или просто *не задумывающиеся* о смысле своей жизни персонажи): Наташа, Федотик, Родэ, Ферапонт.

Вторую группу образуют персонажи, играющие свои роли всерьез, забывшие или не знающие о том, что их жизнь – это спектакль (персонажи *страдающие*): Андрей, сестры Прозоровы, Чебутыкин, отчасти – Вершинин и Тузенбах. При этом если Андрей и его сестры, действительно, постоянно страдают от разлада своей очередной мечты и жизни, если Тузенбах спокойно констатирует этот разлад, осознает его причину и пытается его преодолеть<sup>103</sup>, то Чебутыкин намеренно и демонстративно отстраняется от жизни-страдания, надев еще одну маску – циничного и даже, может быть, *экзистенциального* равнодушия, для того чтобы не страдать самому: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше, – не все ли равно? (13, 178).

Особое место в этой системе персонажей занимают Соленый и Кулыгин. Формально Кулыгин культивирует в модели своей жизни и поведения образ *римлянина*. Неслучайно его речь выстраивается автором как непрерывная цитация, источником которой становятся известные латинские сентенции. Однако эти *классические* цитаты практически всегда сопровождаются в речи персонажа другим уровнем цитации, отсылающим к *слову* его непосредственного начальника – директора гимназии: «Римляне были здоровы, потому

---

<sup>103</sup> «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» (13, 181).

что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была *mens sana in corpore sano*. Жизнь их текла по известным формам. Наш директор говорит: главное во всякой жизни – это ее форма» (13, 133). Очевидно, что культурная маска лишь скрывает зависимость персонажа от чужого мнения, его несамостоятельность (несостоятельность) как личности. Соленый же становится персонификацией концепции человека как *сознательно* подобранной системы культурных масок, однажды сняв которые он может вдруг не обнаружить самого себя. Примечательна в этой связи фраза Чехова, тонко и точно намечающая разницу между создаваемым, реализуемым в жизни *типажом* и *сущностью* человека: «Действительно, Соленый *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 Соленого*» (II 9, 181). Лермонтов, таким образом, превращается здесь в одну из масок, в культивируемую персонажем модель поведения/внешнего облика, которая совсем не соответствует его действительному «я».

Подтверждает намеченную концепцию человека как реализации его собственных представлений о себе – его *масок* – и одна из «философских» реплик Чебутыкина: «Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы *не существуем*, а только *кажется, что существуем*... И не все ли равно!» (13, 178).

Отсюда *смысл* спектакля человеческой жизни, его единственно возможная «логика», запечатленная в пьесе, – это отсутствие смысла, или, если воспользоваться формулой драмы – «реникса». «Введение в драму подтекстов, – отмечает в этой связи Л.Л. Горелик, – не только демонстрирует возможность неоднозначных жизненных оценок, множественность точек зрения, но и вводит тему взаимного непонимания и разобщенности людей, тему абсурдности или, во всяком случае, трагической сложности жизни, делаая зрителя в некотором роде соучастником движущего пьесу конфликта»<sup>104</sup>.

При этом, оказывается абсолютно не важным, как сам человек относится к этому факту. Он может страдать от отсутствия видимого смысла собственной жизни:

«*Маша*. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе его жизнь пуста, пуста. <...> Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды

---

<sup>104</sup> Горелик Л.Л. Указ. соч. С. 93.

на небе... *Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава*» (13, 147).

Он может принимать это отсутствие как неизменную данность:

«*Тузенбах*. Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такую же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых *вы никогда не узнаете*» (13, 147). Ситуация, заданная в пьесе, остается неизменной.

Алогизм как принцип взаимоотношений между людьми едва ли не первым с легкой иронией обозначил в своем романе Пушкин, который констатировал закономерность человеческой жизни в грустной истории несостоявшегося счастья созданных друг для друга и любящих друг друга Онегина и Татьяны. Чехов превращает алогизм в доминирующий принцип существования человека, особенно очевидный, как было показано в первой главе, на фоне вечного спокойствия природы.

## «**ВИШНЕВЫЙ САД**»

### *Действующие лица*

*«Раневская Любовь Андреевна, помещица.*

*Аня, ее дочь, 17 лет.*

*Варя, ее приемная дочь, 24 лет.*

*Гаев Леонид Андреевич, брат Раневской.*

*Лопухин Ермолай Алексеевич, купец.*

*Трофимов Петр Сергеевич, студент.*

*Симеонов-Пищик Борис Борисович, помещик.*

*Шарлотта Ивановна, гувернантка.*

*Епиходов Семен Пантелеевич, конторщик.*

*Дуняша, горничная.*

*Фирс, лакей, старик 87 лет.*

*Яша, молодой лакей.*

*Прохожий.*

*Начальник станции.*

*Почтовый чиновник.*

*Гости, прислуга»* (13, 196).

**Как** видим, социальные маркеры каждой роли сохранены в списке действующих лиц и последней пьесы Чехова, и так же, как и в

предыдущих пьесах, они имеют формальный характер, не предопределяя ни характера персонажа, ни логики его поведения на сцене.

Так, социальный статус *помещик/помещица* в России рубежа XIX-XX веков фактически перестал существовать, не соответствуя новой структуре общественных отношений. В этом смысле, Раневская и Симеонов-Пищик оказываются в пьесе *persona non grata*; их сущность и назначение в ней совсем не связаны с мотивом владения *душами*, то есть другими людьми, и вообще, владением чем бы то ни было.

В свою очередь, «тонкие, нежные пальцы» Лопухина, его «тонкая, нежная душа» (13, 244) отнюдь не предопределены его первой авторской характеристикой в списке действующих лиц («купец»), которая во многом благодаря пьесам А.Н. Островского приобрела в русской литературе вполне определенный семантический ореол<sup>105</sup>. Неслучайно первое появление Лопухина на сцене маркировано такой деталью, как *книга*. Продолжает логику несоответствия социальных маркеров и сценической реализации персонажей *вечный* студент Петя Трофимов. В контексте характеристики, данной ему другими персонажами, Любовью Андреевной<sup>106</sup> или Лопухиным<sup>107</sup>, например, его авторское наименование в афише звучит как оксюморон.

Далее в афише следуют: *контрорщик*, рассуждающий в пьесе о Бокле и возможности самоубийства; *горничная*, постоянно мечтающая о необыкновенной любви и даже танцующая на балу: «Очень уж ты нежная Дуняша, – скажет ей Лопухин. – И одеваешься, как барышня, и прическа тоже» (13, 198); *молодой лакей*, не испытывающий ни малейшего почтения к людям, которым он

---

<sup>105</sup> Сам Чехов прекрасно осознавал это «противоречие» списка действующих лиц и сюжетного действия, выявляющего характер персонажа. По крайней мере, в письме О.Л. Книппер-Чеховой он замечал: «Лопухина надо играть не крикуну, *не надо, чтобы это непременно был купец*. Это мягкий человек» (II 11, 290).

Разрушает характеристику, заданную афишей, и внешний облик персонажа, который был детально описан автором в письме Вл.И. Немировичу-Данченко: «Лопухин – *белая жилетка и желтые башмаки*, ходит, размахивая руками, широко шагая, во время ходьбы *думает*, ходит по одной линии» (II 11, 294). Авторская характеристика будет закреплена и в речи персонажа: «Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках» (13, 198).

<sup>106</sup> «Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего *постарели?*» (13, 211)

<sup>107</sup> «Ему пятьдесят лет скоро, а он все еще студент» (13, 222).

служит. Пожалуй, лишь модель поведения Фирса соответствует заявленному в афише статусу, однако и он – лакей при не существующих уже господах.

Главной же категорией, формирующей систему персонажей последней чеховской пьесы, становится теперь не роль (социальная или литературная), которую каждый из них играет, а *время*, в котором каждый из них себя ощущает. Мало того, именно хронотоп, выбранный каждым персонажем, эксплицирует его характер, его ощущение мира и себя в нем. С этой точки зрения, возникает достаточно любопытная ситуация: подавляющее большинство персонажей пьесы не живет во времени настоящем, предпочитая вспоминать о прошлом или *мечтать*, то есть устремляться в будущее<sup>108</sup>.

Так, Любовь Андреевна и Гаев ощущают *дом* и *сад* как прекрасный и гармоничный мир своего детства. Именно поэтому их диалог с Лопахиным во втором действии комедии осуществляется на разных языках: он говорит им о саде как о вполне реальном объекте купли-продажи, который легко можно превратить в *дачи*, они, в свою очередь, не понимают, как можно продать гармонию, продать счастье:

*«Лопахин.* Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, *странных*, я еще не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продается, а вы *точно не понимаете*.

*Любовь Андреевна.* Что же нам делать? Научите, что?

*Лопахин.* <...> Поймите! Раз окончательно решите, чтоб были дачи, так денег вам дадут сколько угодно, и вы тогда спасены.

*Любовь Андреевна.* Дачи и дачники – это так пошло, простите.

*Гаев.* Совершенно с тобою согласен.

*Лопахин.* Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!» (13, 219).

Существование Раневской и Гаева в мире гармонии детства<sup>109</sup> маркировано не только местом действия, обозначенным автором в ремарке (*«комната, которая до сих пор называется детской»*), не только константным поведением «няньки» Фирса по отношению к Гаеву: *«Фирс (чистит щеткой Гаева, наставительно).* Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!» (13, 209), но и

---

<sup>108</sup> «Русский человек любит вспоминать, - писал Чехов в более ранней повести «Степь», - но не любит жить» (7, 64).

<sup>109</sup> Гаев живет в этом мире постоянно, Раневская *возвращается* в него: «Я тут спала, когда была маленькой... (*Плачет.*) И теперь я как маленькая» (13, 199).

закономерным появлением в дискурсе персонажей образов *отца* и *матери*. «Покойную маму» видит в белом саду первого действия Раневская (13, 210); об отце, идущем на Троицу в церковь, вспоминает в четвертом акте Гаев (13, 252).

*Детская* модель поведения персонажей реализуется в их абсолютной непрактичности, в полном отсутствии прагматизма и даже – в резкой и постоянной перемене их настроения. Конечно, можно увидеть в речах и поступках Раневской проявление «обыкновенного человека», который «подчиняясь своим не всегда красивым желаниям, капризам, каждый раз обманывает себя»<sup>110</sup>. Можно увидеть в ее образе и «очевидную профанацию ролевого способа жизнедеятельности»<sup>111</sup>. Однако представляется, что именно бескорыстность, *легкость*, сиюминутность отношения к бытию, очень напоминающая детскую, мгновенная смена настроения сводят все внезапные и нелепые, с точки зрения остальных персонажей и многих исследователей комедии, поступки и Гаева, и Раневской в определенную систему. Перед нами – дети, которые так и не стали взрослыми, не приняли закрепленную во взрослом мире модель поведения. В этом смысле, например, все серьезные попытки Гаева спасти имение выглядят, именно как игра *во взросло*:

*«Гаев. Помолчи, Фирс (нянька временно отстраняется – Т.И.). Завтра мне нужно в город. Обещали познакомить с одним генералом, который может дать под вексель.*

*Лопухин. Ничего у вас не выйдет. И не заплатите вы процентов, будьте покойны.*

*Любовь Андреевна. Это он бредит. Никаких генералов нет» (13, 222).*

Примечательно, что и отношение персонажей друг к другу остается неизменным: они навсегда **брат** и **сестра**, не понятые никем, но понимающие друг друга без слов:

*«Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали.*

*Гаев (в отчаянии). Сестра моя, сестра моя...*

---

<sup>110</sup> Долженков П.Н. Раневская и Лопухин: версия взаимоотношений // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000. С. 136.

<sup>111</sup> Рощина О.С. Иронический модус художественности. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Новосибирск, 1998. С. 12.

*Любовь Андреевна.* О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!..» (13, 253).

Примыкает к этой микро-группе персонажей Фирс, хронотоп которого – это тоже *прошлое*, но прошлое, имеющее четко определенные *социальные* параметры. Неслучайно в речи персонажа появляются конкретные временные маркеры:

«Фирс. В прежнее время, *лет сорок-пятьдесят назад*, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...» (13, 206).

Его прошлое – это время до *несчастья*, то есть до отмены крепостного права. В данном случае перед нами – вариант социальной гармонии, своего рода утопии, основанной на жесткой иерархии, на закреплённых законами и традицией *порядке*:

«Фирс (*не расслышав*). А еще бы. Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего» (13, 222).

Вторую группу персонажей можно условно назвать персонажами *будущего*, хотя семантика их будущего каждый раз будет разной и отнюдь не всегда имеет социальную окрашенность: это, прежде всего, Петя Трофимов и Аня, затем – Дуняша, Варя и Яша.

Будущее Пети, как и прошлое Фирса, приобретает черты социальной утопии, дать развернутую характеристику которой Чехов не мог по цензурным соображениям и, вероятно, не хотел по соображениям художественным, обобщая логику и цели множества конкретных социально-политических теорий и учений: «Человечество идет к *высшей правде, к высшему счастью*, какое только возможно на земле, и я в первых рядах» (13, 244).

Предчувствие будущего, ощущение себя в преддверии осуществления *мечты* характеризует и Дуняшу. «Прошу вас, после поговорим, а теперь оставьте меня в покое. Теперь я мечтаю», – говорит она Епиходову, постоянно напоминающему ей о не слишком красивом настоящем (13, 238). Ее мечта, как и мечта любой *барышни*, каковой она себя и ощущает, – любовь. Характерно, что ее *мечта* не имеет конкретных, осязаемых очертаний (лакей Яша и «любовь» к нему – это лишь первое приближение к мечте). Ее присутствие маркировано лишь особенным ощущением *головокружения*, включенным в семантическое поле мотива *танца*: «... а у меня от танцев кружится голова, сердце бьется, Фирс Николаевич, а сейчас

чиновник с почты такое мне сказал, что у меня дыхание захватило» (13, 237)<sup>112</sup>.

Точно так же, как Дуняша мечтает о необыкновенной любви, Яша мечтает о *Париже* как альтернативе смешной и *не настоящей*, с его точки зрения, реальности: «Это шампанское не настоящее, могу вас уверить. <...> Здесь не по мне, не могу жить... ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество – будет с меня» (13, 247).

В обозначенной группе персонажей Варя занимает двойственную позицию. С одной стороны, она живет условным настоящим, сиюминутными проблемами, и в этом ощущении жизни она близка к Лопахину: «Только вот *без дела* не могу, мамочка. Мне *каждую минуту* надо что-нибудь делать» (13, 233). Именно поэтому ее роль *экономки* в доме приемной матери закономерно продолжается теперь уже у чужих людей:

«*Лопахин*. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

*Варя*. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли» (13, 250).

С другой стороны, в ее самоощущении тоже постоянно присутствует *желаемое будущее* как следствие неудовлетворенности настоящим: «Если бы были деньги, хоть немного, хоть сто рублей, бросила бы я все, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла» (13, 232).

К персонажам *условного настоящего* можно отнести Лопахина, Епиходова и Симеонова-Пищика. Такая характеристика настоящего времени обусловлена тем обстоятельством, что у каждого из названных персонажей есть свой *образ* времени, в котором он живет, и, следовательно, единой, общей для всей пьесы, концепции настоящего времени, так же, как и времени будущего, не существует. Так, время Лопахина – это настоящее *конкретное* время, представляющее собой непрерывную цепь ежедневных «дел», которые придают видимую осмысленность его жизни: «Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне *тоже* известно, для чего я существую» (13, 246). Неслучайно речь персонажа изобилует указаниями на конкретное время

---

<sup>112</sup> В этом смысле образ Дуняши коррелирует с образом *барышни* Нади из более раннего чеховского рассказа «У знакомых»; надежда на счастье здесь тоже реализуется в мотиве танца-кружения: «Надя, розовая, счастливая, с глазами, полными слез, *в ожидании чего-то необыкновенного, кружилась в танце*, и белое платье ее надувалось, и видны были ее маленькие красивые ноги в чулках телесного цвета» (10, 18).

свершения тех или иных событий (любопытно, что и его будущее время, как следует из приведенных далее реплик, это закономерное продолжение настоящего, по сути уже реализованное): «Мне сейчас, в пятом часу утра, в Харьков ехать» (13, 204); «Если ничего не придумаем и ни к чему не придем, то двадцать второго августа и вишневый сад, и все имение будут продавать с аукциона» (13, 205); «Через три недели увидимся» (13, 209).

Епиходов и Симеонов-Пищик образуют в этой группе действующих лиц оппозиционную пару. Для первого жизнь – цепь **несчастий**, и это убеждение персонажа подтверждается (опять-таки с его точки зрения) теорией географического детерминизма Бокля:

«Епиходов. <...> И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана.

*Пауза.*

Вы читали Бокля?» (13, 216).

Для второго же, напротив, жизнь – череда случайностей, в конечном итоге – **счастливых**, которые всегда исправят любую сложившуюся ситуацию: «Не теряю никогда надежды. Вот, думаю, уж все пропало, погиб, ан глядь, – железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра» (13, 209).

Образ Шарлотты – самый загадочный образ в последней комедии Чехова. Эпизодический по своему месту в списке действующих лиц персонаж, тем не менее, приобретает необыкновенную важность для автора. «Ах, если бы ты в моей пьесе играла гувернантку, – пишет Чехов О.Л. Книппер-Чеховой. – Это лучшая роль, остальные же мне не нравятся» (II 11, 259). Чуть позже вопрос об актрисе, играющей эту роль, будет повторен автором трижды: «Кто, кто у меня будет играть гувернантку?» (II 11, 268); «Напиши также, кто будет играть Шарлотту. Неужели Раевская?» (II 11, 279); «Кто играет Шарлотту?» (II 11, 280). Наконец, в письме Вл.И. Немировичу-Данченко, комментируя окончательное уже распределение ролей и, несомненно, зная о том, *кто* будет играть Раневскую, Чехов все еще рассчитывает на понимание женой важности для него именно этой роли: «Шарлотта – знак вопроса <...> это роль 2-жи Книппер» (II 11, 293).

Важность образа Шарлотты подчеркнута автором и в тексте пьесы. Каждое из немногочисленных появлений персонажа на сцене сопровождается развернутый авторский комментарий, касающийся как его *внешнего облика*, так и его *поступков*. Эта внимательность

(сфокусированность) автора становится тем более очевидной, что реплики Шарлотты, как правило, сведены в пьесе к минимуму, а внешность более значимых на сцене персонажей (скажем, Любви Андреевны) вообще не комментируется автором: в ремарках даны лишь многочисленные *психологические* детали ее портрета.

В чем же загадка образа Шарлотты? Первое и достаточно неожиданное наблюдение, которое стоит сделать, заключается в том, что внешний облик персонажа акцентирует одновременно и *женские*, и *мужские* черты. При этом сам подбор деталей портрета вполне можно назвать *автоцитированием*. Так, первое и последнее появление Шарлотты на сцене автор сопровождает повторяющейся ремаркой: «*Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке*» (13, 199); «*Уходят Яша и Шарлотта с собачкой*» (13, 253). Очевидно, что в художественном мире Чехова деталь «с собачкой» значима. Она, как хорошо известно, маркирует образ Анны Сергеевны – дамы с собачкой – очень редкий для прозы Чехова поэтический образ женщины, способной на действительно глубокое чувство<sup>113</sup>. Правда, в контексте сценического действия пьесы деталь получает комическую реализацию. «Моя собака и орехи кушает», – говорит Шарлотта Симеонову-Пищику (13, 200), сразу же отделяя себя от Анны Сергеевны. В письмах Чехова жене семантика собачки еще более снижена, однако именно на таком варианте сценического воплощения настаивает автор: «...собачка нужна в первом акте мохнатая, маленькая, полудохлая, с кислыми глазами» (П 11, 316); «Шнап, повторяю, не годится. Нужна та облезлая собачонка, которую ты видела» (П 11, 317-318).

В том же первом действии присутствует еще одна комическая ремарка-цитата, содержащая описание внешнего облика персонажа: «*Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе проходит через сцену*» (13, 208). Сведенные вместе, три упомянутые автором детали создают образ, очень напоминающий другую гувернантку – дочь Альбиона: «Возле него стояла высокая, тонкая англичанка <...> Одета она была в белое кисейное платье, сквозь которое сильно просвечивали тощие желтые плечи. На золотом поясе висели золотые часики» (2, 195). *Лорнетка* вместо *часиков* на поясе Шарлотты останется, вероятно, как «память» об Анне Сергеевне, потому что именно эта деталь будет

---

<sup>113</sup> Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 38-56; Кожевникова Н.А. «Дама с собачкой» // Кожевникова Н.А. Язык и композиция произведений А.П. Чехова. Нижний Новгород, 1999. С. 86-101.

акцентируется автором и в первой, и во второй части «Дамы с собачкой»<sup>114</sup>.

Характерна и последующая оценка внешности англичанки Грябовым: «А талия? Эта кукла напоминает мне длинный гвоздь» (2, 197). Деталь *очень худая* звучит как приговор женщине и в собственно чеховском – эпистолярном – тексте: «Ярцевы говорят, что ты похудела, и это мне очень не нравится, – пишет Чехов жене и несколькими строками ниже, как бы вскользь, продолжает, – Софья Петровна Средина очень похудела и очень постарела» (II 11, 167). Такая эксплицированная игра столь разноуровневыми цитатами делает характер персонажа неопределенным, размытым, лишенным семантической однозначности.

Ремарка, предваряющая второе действие пьесы, еще более усложняет образ Шарлотты, потому что теперь при описании ее внешнего вида автор акцентирует традиционно *мужские* атрибуты одежды персонажа: «Шарлотта в старой фуражке; она сняла с плеч ружье и поправляет пряжку на ремне» (13, 215). Это описание вновь может быть прочитано как автоцитата, на этот раз – из драмы «Иванов». Ремарка, предваряющая ее первое действие, завершается знаменательным появлением Боркина: «Боркин в больших сапогах, с ружьем, показывается в глубине сада; он навеселе; увидев Иванова, на цыпочках идет к нему и, поравнявшись с ним, прицеливается в его лицо <...> снимает фуражку» (12, 7)<sup>115</sup>. Однако, как и в предыдущем случае, деталь не становится характеризующей, поскольку, в отличие от пьесы «Иванов», в «Вишневом саде» ни ружье Шарлотты, ни револьвер Епиходова так и не выстрелят.

Ремарка, включенная автором в третье действие комедии, напротив, полностью нивелирует (или объединяет) оба начала, зафиксированные в облике Шарлотты ранее; теперь автор называет ее просто *фигура*: «В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах машет руками и прыгает, крики: «Браво, Шарлотта

---

<sup>114</sup> «Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку»; «Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною лорнеткою в руках, наполняла теперь всю его жизнь» (10, 131;139).

<sup>115</sup> «Мужская нота» облика Шарлотты эксплицируется в первоначальном варианте ремарки: «Варя и Шарлотта Ивановна проходят по дороге из усадьбы. Шарлотта в мужском картузе, с ружьем» (13, 327).

*Ивановна!»* (13, 237). Примечательно, что это нивелирование – игра – мужским/женским началом вполне осознанно была заложено автором в семантическое поле персонажа: «Шарлотта говорит не на ломаном, а чистом русском языке, – пишет Чехов Немировичу-Данченко, – лишь изредка она вместо *Б* в конце слова произносит *Ъ* и прилагательные *путает в мужском и женском роде»* (II 11, 294).

Эксплицирует эту игру и диалог Шарлотты со своим *внутренним голосом*, размывающий границы половой идентификации его участников:

*«Шарлотта. <...> А какая сегодня хорошая погода!*

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

*«О да, погода великолепная, сударыня».*

*Вы такой хороший мой идеал...*

*Голос: «Вы, сударыня, мне тоже очень понравился»* (13, 231).

Диалог восходит к модели светской беседы между мужчиной и женщиной, неслучайно *сударыней* названа лишь одна его сторона, однако осуществляют диалог при этом два *женских* голоса.

Еще одно очень важное наблюдение касается *поведения* Шарлотты на сцене. Все ее реплики и поступки кажутся неожиданными и не мотивированы внешней логикой той или иной ситуации; *непосредственно* они никак не связаны с происходящим на сцене. Так, в первом действии комедии она отказывает Лопихину в ритуальном поцелуе ее руки лишь на том основании, что впоследствии он может захотеть чего-то большего:

*«Шарлотта (отнимая руку). Если позволить вам поцеловать руку, то вы потом пожелаете в локоть, потом в плечо...»* (13, 208).

В наиболее важном для автора, втором действии пьесы, в наиболее патетический момент собственного монолога, о котором нам еще предстоит сказать, когда остальные персонажи сидят, *задумавшись*, невольно погруженные в гармонию бытия, Шарлотта *«достает из кармана огурец и ест»* (13, 215). Закончив этот процесс, она делает совершенно неожиданный и не подтвержденный текстом комедии комплимент Епиходову: «Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины» (13, 216) – и уходит со сцены.

Третье действие включает в себя карточные и чревовещательные *фокусы* Шарлотты, а также ее иллюзионные опыты, когда из-под пледа появляются то Аня, то Варя. Примечательно, что эта сюжетная ситуация формально замедляет действие, словно прерывая, разделяя пополам, единую реплику

Любови Андреевны: «Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? <...> А Леонида все нет. Что он делает в городе, так долго, не понимаю!» (13; 231, 232).

И, наконец, в четвертом действии комедии во время трогательного прощания остальных персонажей с домом и садом

*«Шарлотта (берет узел, похожий на свернутого ребенка). Мой ребеночек, бай, бай. <...>*

*Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик. <...>*

*Мне так тебя жалко! (Бросает узел на место)» (13, 248).*

Такой механизм построения сцены был известен поэтике чеховского театра. Так, в первое действие «Дяди Вани» включены реплики Марины: «Цып, цып, цып <...> Пеструшка ушла с цыплятами... Вороны бы не потаскали...» (13, 71), которые непосредственно следуют за фразой Войницкого: «В такую погоду хорошо повеситься...» (Там же). Марина, как уже неоднократно подчеркивалось, в системе персонажей пьесы персонифицирует напоминание человеку о внеположной ему логике событий. Именно поэтому она не участвует в борениях остальных персонажей с обстоятельствами и друг с другом.

Шарлотта также занимает особое место среди прочих персонажей комедии. Особость эта не только отмечена автором, о чем было сказано выше; она осознана и прочувствована самим персонажем: «Ужасно поют *эти люди*» (13, 216), – скажет Шарлотта, и ее реплика как нельзя лучше коррелирует с фразой доктора Дорна из пьесы «Чайка», тоже со стороны наблюдающего за происходящим: «*Люди скучны*» (13, 25). Монолог Шарлотты, открывающий второй акт комедии, эксплицирует эту особость, которая реализуется, прежде всего, в абсолютном отсутствии социальных маркеров ее образа. Неизвестен ее *возраст*: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая» (13, 215). Неизвестна и ее *национальность*: «И когда папаша и мамаша умерли, меня *взяла к себе одна немецкая госпожа* и стала меня учить»<sup>116</sup>. О *происхождении* и генеалогическом древе персонажа также ничего не известно: «Кто мои родители, может, они и не венчались... не знаю»

---

<sup>116</sup> Именно этим обстоятельством объясняется, вероятно, *немецкое* имя Шарлотты, доставшееся ей от престарелой родственницы Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой: «... когда нашему ребенку будет полтора года, то я, по всей вероятности, буду уже лыс, сед, беззуб, а ты будешь, как *тетя Шарлотта*» (II 11, 35).

(13, 215). Случайной и ненужной оказывается в пьесе и профессия Шарлотты, поскольку дети в комедии формально уже давно выросли.

Все остальные персонажи «Вишневого сада», как уже отмечалось выше, включены в то или иное условное время, неслучайно мотив *воспоминаний* или *надежды* на будущее становится главным для большинства из них: Фирс и Петя Трофимов представляют два полюса этого самоощущения персонажей. Именно поэтому «все остальные» в пьесе ощущают себя в каком-либо виртуальном, а не реальном хронотопе (*вишневый сад, новый сад, Париж, дачи*). Шарлотта же оказывается *вне* всех этих традиционных представлений человека о себе. Ее время принципиально не линейно: в нем нет прошлого, а значит, и будущего. Она вынуждена ощущать себя только *сейчас* и только в данном конкретном пространстве, то есть в *настоящем безусловном хронотопе*. Таким образом, перед нами смоделированная Чеховым персонификация ответа на вопрос о том, *что* такое человек, если последовательно, слой за слоем убрать абсолютно все – и социальные, и даже физиологические – параметры его личности, освободить его от какой бы то ни было детерминированности окружающим миром. Остается же в этом случае Шарлотте, во-первых, *одиночество* среди остальных людей, с которыми она не совпадает и не может совпасть в пространстве/времени: «Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет» (13, 215). Во-вторых, абсолютная *свобода* от условностей, налагаемых на человека обществом, подчиненность поведения лишь собственным внутренним импульсам:

«*Лопухин*. <...> Шарлотта Ивановна, покажите фокус!

*Любовь Андреевна*. Шарлотта, покажите фокус!

*Шарлотта*. Не надо. Я спать желаю. (*Уходит*)<sup>117</sup>» (13, 208-209).

Следствием этих двух обстоятельств оказывается абсолютный *покой* персонажа. В пьесе нет *ни одной* психологической ремарки, которая маркировала бы отклонение эмоций Шарлотты от абсолютного нуля, в то время как другие персонажи могут говорить *сквозь слезы, возмущаясь, радостно, испуганно, укоризненно, смущенно* и т.д. И, наконец, закономерное завершение это

---

117

Когда я голоден, то ем свой рис,  
Когда хочу спать, закрываю глаза.  
Глупцы смеются надо мной,  
Но мудрец поймет меня.  
(*Риндзай*)

мироощущение персонажа находит в определенной модели поведения – в свободном обращении, *игре*, с привычной и неизменной для всех остальных персонажей реальностью. Это отношение к миру и эксплицируют ее знаменитые фокусы<sup>118</sup>.

«Делаю *salto mortale* (как и Шарлотта – *Т.И.*) на твоей кровати, – пишет жене Чехов, для которого подъем на третий этаж без «машины» уже был непреодолимым препятствием, – становлюсь вверх ногами и, подхватив тебя, перевортываюсь несколько раз и, подбросив тебя до потолка, подхватываю и целую» (*П* 11, 33).

## ГЛАВА III

### ***РЕМАРКА, СОПРОВОЖДАЮЩАЯ ДЕЙСТВИЕ***

***И***так, следует констатировать появление в паратексте чеховской драмы *авторской точки зрения*. Она трансформирует традиционный функционально-вспомогательный фрагмент драматического текста, «мертвое слово ремарки» (М. М. Бахтин), в самостоятельный *художественный* элемент. Эта трансформация влечет за собой не только метафоризацию и символизацию *предваряющих действие ремарок*. Она естественно вовлекает в этот сложный процесс и *ремарки, сопровождающие действие*, которые тоже перестают быть только функциональными, рассчитанными на сценическую реализацию драмы и начинают выполнять абсолютно новую для них роль, становясь *главным* способом авторской характеристики персонажей, их авторской оценки.

Следует отметить наличие в чеховской драматургии *четырёх основных групп* ремарок этого типа, внешне совпадающих с традиционной их типологией. Первая из них, за исключением отдельных замечаний, останется в пределах данной главы вне специального внимания: она включает ремарки, которые *дополняют* (расширяют, конкретизируют) пространственно-временные координаты, уже заданные в ремарках, предшествующих действию.

---

<sup>118</sup> В этом смысле, вряд ли правомерно считать Шарлотту персонажем, близким «персонажам драм XX в., например, Л. Пиранделло, спустя два десятилетия после Чехова заменившего драматические характеры игрой масок» (*Разумова Н.Е.* Указ. соч. С. 471), поскольку специфика образа Шарлотты как раз и заключается в том, что у нее нет **ни одной маски**; ее игра, ее *клоунада*, обусловлена совсем иным обстоятельством – **свободным** отношением к реальности.

Остальные три группы ремарок характеризуют собственно персонажей, поэтому остановимся на них более подробно:

- во-первых, это ремарки, маркирующие перемещение персонажей по сцене, отчасти – их жесты, а также называющие адресата их реплик;
- во-вторых, психологические ремарки;
- в-третьих, ремарки-детали внешнего облика персонажа<sup>119</sup>.

Анализ частоты использования ремарок той или иной группы *во всех четырех пьесах* позволяет сделать вполне определенные выводы о динамике способов реализации художественной антропологии Чехова. Сопоставительная характеристика различных групп ремарок *внутри* каждой пьесы дает возможность судить о существовании различных типов персонажей чеховского театра. Примечательно при этом, что логика организации системы персонажей каждой пьесы, намеченная в предыдущей главе, не просто подтверждается данным способом анализа. Он позволяет уточнить, развить или конкретизировать намеченные там положения.

## «ЧАЙКА»

Следует отметить подавляющее преобладание в комедии Чехова ремарок второй группы, то есть ремарок *психологических*. Детали, маркирующие внешний облик персонажей, единичны: *табакерка* и *черное платье* Маши; *белое платье* Нины Заречной; *записная книжка* и *удочки* Тригорина; *трость (палка)* и *кресло* на колесиках Сорина; *корзиночка слив* Полины Андреевны и некоторые другие. Однако уже в использовании этих, пока не столь уж многочисленных, деталей проявилась одна из особенностей чеховской драматургии, ставшая впоследствии доминирующим приемом его поэтики. О ней, в частности, пишет А.П. Чудаков: «Сразу же обратили на себя внимание чеховские принципы изображения персонажей при помощи *необычных* деталей»<sup>120</sup> (курсив мой – Т.И.). Представляется, что необычность этой достаточно

---

<sup>119</sup> Поскольку книга представляет собой одну из первых попыток целостного описания паратекста чеховской поздней драматургии, она естественно обречена на некоторую избирательность и неполноту. Постараюсь восполнить возникшие (и уже сейчас осознаваемые) пробелы, в том числе, и в типологии ремарок, в своих следующих работах.

<sup>120</sup> Чудаков А.П. Драматургия Чехова в кривом зеркале пародии // Чеховский сборник. М., 1999. С. 210.

традиционной, на первый взгляд, группы ремарок и была связана с *идеологической* их сущностью. Деталь костюма, внешнего облика, поведения, вовлеченная в художественный контекст авторского слова, теперь не просто подтверждала социальный статус персонажа или намечала его характер; она становилась, прежде всего, маркером его места в мире, одним из способов авторской фиксации мироотношения его персонажа. Именно этим качеством чеховская деталь принципиально отличалась, скажем, от детали толстовской, поскольку для Толстого-художника всегда было важно показать *связь человека со средой*, социальным или историческим контекстом; эту связь и маркировала его художественная деталь<sup>121</sup>.

В особенности примечательны в этом смысле ремарки-детали, относящиеся к образу Сорина. Они эксплицируют еще одну особенность чеховской системы драматических персонажей: все действующие лица его пьес, вне зависимости от главного структурообразующего принципа их системы, который каждый раз будет разным, делятся на людей *молодых*, людей *среднего возраста* и людей *пожилых*. В контексте чеховских размышлений о человеке и его месте в мире существование такой типологии является вполне закономерным.

*Трость* Сорина не только актуализирует эту типологию, являясь метонимическим знаком третьей группы персонажей, но и одновременно отсылает к ее первоисточнику – загадке, которую предложила Эдипу Сфинкс: «Какое существо имеет сначала четыре, потом две и три ноги?» – «Это человек, – отвечает Эдип. – Сначала он ползает на четвереньках, потом ходит на двух ногах, стариком пользуется палкой как третьей ногой»<sup>122</sup>. «Мифологический претекст» эксплицирован в пьесе в реплике Медведенко и в предшествующей ей ремарке:

*«Сорин. <...> (Идет, опираясь на трость.)*

*Медведенко (ведет его под руку).* Есть загадка: утром на четырех, в полдень на двух, вечером на трех» (13, 37).

Возможно, включенность реплики Сфинкс в речь Медведенко и есть единственная реализация той самой *учительской* функции персонажа, который по своему социальному статусу является носителем знаний, накопленных человечеством. Возможно, речь

---

<sup>121</sup> См. об этом, например: *Зямзина Л.Л.* Предметная изобразительность как один из показателей стиля Л.Н. Толстого // Проблемы истории литературы. Вып. 12. М., 2000. С. 23-27.

<sup>122</sup> *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 164.

здесь идет о сложности образа Медведенко, *человеческая* суть которого так и осталось не понятой остальными персонажами. Возможно, что лицо, озвучившее загадку, вообще было не так уж важным для автора пьесы<sup>123</sup>. Ведь акцент в этой реплике сделан, видимо, не столько на мифологическом сюжете, прекрасно всем известном, сколько на самой грамматической конструкции фразы, представляющей собой *предикатив наличия*: «Есть загадка...». В результате его употребления «вместо нейтрального сообщения о существовании чего-то, возникает фраза, в которой акцент сделан на самом факте существования чего-то»<sup>124</sup>, сама же фраза при этом «начинает играть роль риторического утверждения, снимающего какие бы то ни было сомнения в факте существования зафиксированного явления»<sup>125</sup>.

С одной стороны, предикатив наличия возводит загадку Сфинкс в разряд вечно существующих и принципиально не разрешимых вопросов, поскольку ответ Эдипа разрешил ее лишь формально. Назвав человека, он не определил его сущности. С другой стороны, в этом предельно обобщенном контексте формула, изобретенная Сориным для характеристики собственной жизни – «человек, который хотел», не только может быть распространена на жизнь человека вообще, но и даже приобретает качество роковой неизбежности. Возможно, это и есть искомый ответ: человек – это существо, которое всю свою жизнь стремится к чему-то, но достигает совсем не того, чего хочет:

---

<sup>123</sup> Вопрос о том, почему именно Медведенко произносит загадку Сфинкса, едва ли не впервые был специально поставлен *И.Н. Сухих* в докладе «Загадка Медведенко: источник и смысл», сделанном на международной научной конференции «Чехов в контексте духовного развития человечества. Век XX – век XXI» (Мелихово, 29-31 января 2000 года).

Приблизительно в то же самое время, независимо от вопроса, прозвучал ответ *Н.И. Фадеевой*: «Это классический персонаж комедии <...> но именно Медведенко повторяет знаменитый вопрос сфинкса, обращенный к Эдипу, – контекст весьма любопытный. Человеку не дано знать свою судьбу. Медведенко, мечтая о Маше, внешне добивается успеха, но достижение его мечты – брак с ней – не приносит ему счастья, как не приносит счастья Эдипу его победа над сфинксом»: *Фадеева Н.И. «Чайка» А.П. Чехова как комедия рока // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000. С. 133.*

<sup>124</sup> *Душечкина Е.В.* Предикатив наличия в поэзии Тютчева и поэтика начала // Материалы Второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 1998. С. 58.

<sup>125</sup> Там же.

«Сорин. <...> В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно; <...> хотел жениться – и не женился; хотел жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все.

*Дорн.* Хотел стать действительным статским советником – и стал.

*Сорин (смеется).* К этому я не стремился. Это вышло само собою» (13, 48-49).

Наиболее же ярким примером персонажа, чей образ создается автором главным образом при помощи системы *психологических* ремарок, является Константин Треплев. И сразу же следует отметить, что первые три действия комедии образуют в этой логике очевидную антитезу по отношению к последнему ее действию. *Психологические* ремарки, характеризующие персонажа на первом этапе его жизни, вполне могут быть включены в романтическую традицию<sup>126</sup>, поскольку они эксплицируют один из главных принципов романтической поэтики – *гиперболизацию* выражения чувств<sup>127</sup>. Треплев произносит свои реплики «умоляюще и с упреком» (13, 13); «вспылив громко» (13, 14); «топнув ногой» (13; 14, 27); «порывисто» (13, 18); «в отчаянии» (13, 19); «сквозь слезы» (13, 19); «иронически» (13, 40); он «гневно срывает с головы повязку» (13, 40). Неслучайно появление в этой системе и возможной ремарки-цитаты из баллады Лермонтова «Летучий корабль», которая фиксирует жест ключевой для романтической идеологии фигуры – Наполеона: «Хочет еще что-то сказать, но машет рукой и уходит влево» (13, 14)<sup>128</sup>. Оба случая использования жеста объединяет неверие в возможность изменить несовершенный, с точки зрения обоих персонажей, мир. В пользу существования *лермонтовского* подтекста говорит и еще один,

---

<sup>126</sup> Вполне возможно, что речь здесь должна идти и о влиянии других традиций, в большей степени предопределенных родовой спецификой чеховского текста, например, о традиции мелодрамы (наблюдение принадлежит Н.И. Ищук-Фадеевой).

<sup>127</sup> См. об этом подробнее: *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976; *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995.

<sup>128</sup>

Ср.: Потом на корабль свой волшебный,  
Главу опустивши на грудь,  
Идет и, махнувши рукою,  
В обратный пускается путь.

дважды повторенный в комедии Чехова жест – «топнув ногою». Напомню, что он также присутствует в балладе Лермонтова:

И, топнув о землю ногою,  
Сердито он взад и вперед  
По тихому берегу ходит,  
И снова он громко зовет.

Эксплицированное страдание персонажа в трех первых действиях сменяет скрытое его страдание в действии последнем. Об этом, с одной стороны, свидетельствует появление ремарки «молча»: «Треплев молча подает руку» (13, 46); «Треплев встает из-за стола и молча уходит» (13, 47). С другой стороны, в четвертом действии пьесы в авторской характеристике персонажа совершенно очевидно начинают доминировать ремарки первого типа, фиксирующие лишь действия персонажа на сцене и в данном случае семантически смыкающиеся с ремаркой «молча»: «Треплев (перелистывая журнал) <...> (Кладет журнал на письменный стол, потом направляется к левой двери; проходя мимо матери, целует ее в голову.)» (13, 53). Слово и действие персонажа, маркированное ремаркой, перестают в данном случае соответствовать его внутреннему состоянию, эксплицировать его.

Тем активнее в четвертом действии «Чайки» становится подтекст<sup>129</sup>, также заданный авторским словом; носителем его становится **звук**: «Через две комнаты играют меланхолический вальс» (13, 47); «за сценой играют меланхолический вальс» (13, 53). На первый взгляд, конкретная отнесенность ремарки к игре Константина Треплева маркирована репликой Полины Андреевны: «Костя играет. Значит, тоскует» (13, 47). В ней же очерчено и семантическое поле звука. Однако **явленный** семантический план оказывается не единственно возможным. На это обстоятельство указывает, прежде всего, *обобщенно-личная* синтаксическая конструкция ремарки. Она не только подчеркивает самостоятельное существование звука, но и выражает действие, «потенциально относимое к любому лицу»<sup>130</sup>; неслучайно эта конструкция

---

<sup>129</sup> Термин «подтекст» в данном случае, в отличие от предыдущего примечания, употреблен не в традиции К. Тарановского. Здесь речь идет, прежде всего, об *имплицированном смысле* эпизода.

<sup>130</sup> Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М., 1985. С. 156.

используется в пословицах, обобщающих человеческий опыт. *Меланхолический вальс* эксплицирует внутреннее состояние не только Треплева, но и самой Полины Андреевны, и Маши. Неслучайно во время игры Маша «делает бесшумно два-три тура вальса» (13, 47). Робкий намек на *танец* под звуки печальной музыки становится в данном случае выражением тайной любви без какой-либо надежды на ее осуществление в реальной жизни<sup>131</sup>. В конечном же итоге, объединяя всех персонажей мизансцены, *меланхолический вальс* превращается в знак несбывшихся надежд, несостоявшейся жизни человека, *который хотел*.

Преувеличенность выражения персонажем своих эмоций имеет и еще один семантический план. Он связан с категорией *театральности* – гиперболой человеческого поведения, представляемой на сцене актером. В данном случае эксплицируется чеховское ощущение жизни как *театра*, о чем подробно речь шла в предыдущих главах. Наличие такой семантики подтверждают и ремарки, фиксирующие психологическое состояние других действующих лиц комедии. Так, Аркадина, стремясь удержать Тригорина, «становится на колени» перед ним (13, 42), перенося театральный (шире – ритуальный) жест в обыденную жизнь и, тем самым, уравнивая жизнь и театр<sup>132</sup>. В свою очередь, сам Тригорин, в течение первых двух действий занимающий позицию стороннего наблюдателя: на нее указывают ремарки *первого* типа, фиксирующие поведение персонажа на сцене: «пожимает плечами» (13, 28); «смотрит на часы» (13, 29); «записывает в книжку» (13, 31), в третьем действии тоже включается в жизнь-игру. Знаком этого включения становится ритуальный – рыцарский – жест: Тригорин «целует медальон», подаренный ему Ниной (13, 34), тем самым, заявив о своем новом амплуа – героя-любовника. Это амплуа

---

<sup>131</sup> В художественном мире Чехова, как было показано во второй главе, ощущение надежды на счастье взаимной любви нередко реализуется именно в мотиве *танца*. Примечательно, что в драме «Три сестры» Маша «танцует вальс одна» (13, 152); играет же вальс – Тузенбах. И в данном случае вальс связан с надеждой обоих персонажей на столь возможное и недостижимое для обоих счастье взаимной любви.

<sup>132</sup> Ритуальный подтекст в монологе Аркадиной, несомненно, присутствует; его эксплицирует не только специфика ее обращения к Тригорину: «Моя радость, моя гордость, мое блаженство» (13, 42), но и само слово «фимиам», закономерно возникающее в потоке ее речи: «О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это *фимиам*? Я льщу?» (Там же).

реализуется чуть позже и в его реплике, завершающей собой третье действие:

«Тригорин (вполголоса). Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!

*Она склоняется к нему на грудь.*

Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку... эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты... Дорогая моя...

*Продолжительный поцелуй»* (13, 44).

Примечательно, что изменение эмоционального фона, характеризующее образ Нины Заречной, осуществляется в пьесе в направлении, противоположном психологическому «рисунку» образа Константина Треплева. Так, ремарки первых трех действий комедии фиксируют образ девушки естественной, наивной, не умеющей скрывать своих чувств от окружающих: Нина говорит «взволнованно» (13, 9); «вздыхнув» (13, 16); «сконфузившись» (13, 16); «испуганно» (13, 17); «пожав плечами» (13, 23); «восторженно» (13, 24); «задумчиво» (13, 34). Однако в этой системе иногда проявляются и инородные для нее элементы преувеличенного выражения чувств, которые станут доминирующими в последнем акте: так, она может «крепко жать руку Сорину» (13, 9) и «закрывать лицо руками» (13, 31).

В четвертом действии комедии Нина «*трет себе лоб*»<sup>133</sup> (13; 57, 58), «*рыдает*» (13, 57), «*обнимает порывисто Треплева и убегает*» (13, 59). В данном случае гиперболизация эмоций также актуализирует семантику театральности, преувеличенного изображения чувства, рассчитанного если не на массовый эффект, то, по крайней мере, на одного зрителя. Эта семантика подтверждена репликой Нины: «Я – чайка... Не то. Я – актриса» (13, 58). Если в первом акте своей жизни Нина действительно *живет* (отсюда – включенность ее в природный контекст *озера*, сопоставление с *чайкой*), то в последнем – уже играет определенную роль; именно поэтому она, как и Аркадина, не чувствует внутреннего состояния своего собеседника – *человека*, а не партнера по сцене. Треплев для нее – тоже исполнитель определенной роли, участник жизненного спектакля:

«Нина. <...> Итак, вы стали уже писателем... Вы писатель, я – актриса... Попали и мы с вами в круговорот» (13, 57).

<sup>133</sup> Примечательно, что именно этот жест появится в системе *театральных жестов* Соленого (драма «Три сестры»), но об этом – чуть позже.

Первая группа ремарок, сопровождающих действие, внешне, формально, наиболее близка к традиционным элементам театральной художественной системы – *функциональным* ремаркам. Тем более интересен механизм их семантизации в чеховской драме.

Наиболее ярким объектом исследования являются, с этой точки зрения, так называемые *взаимоотражающие* ремарки: они сопровождают фактически одновременный выход на сцену двух персонажей и выполнены по одной и той же синтаксической модели, что позволяет особенно наглядно выявить противоположность их характеров. Так, во втором действии на площадке для крокета появляются: сначала Тригорин «с удочками и ведром» (13, 25), а чуть позже – Треплев «с ружьем и убитой чайкой» (13, 27). *Игра* ремарок необыкновенно точно характеризует «беллетриста» Тригорина, для которого занятия литературной деятельностью – профессия, а настоящее удовольствие и радость жизни связаны отнюдь не с профессиональной деятельностью, а с отдыхом от нее, и Константина Треплева, для которого искусство и жизнь (как для истинно романтического героя) оказываются неразрывными. Очевидно также, что для Чехова обе профессиональные позиции (именно благодаря этому *взаимоотражению* ремарок) оказываются равноправными и равноценными.

Своеобразное преломление данные ремарки получают в репликах Нины Заречной, относящихся к Тригोरину: «И не странно ли, знаменитый писатель <...> целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей» (13, 26-27) и Треплеву: «Я слишком проста, чтобы понимать вас» (13, 27). Для Нины, в отличие от автора, ближе, понятнее, и, в конечном итоге, предпочтительнее оказывается Тригорин.

Авторская позиция может эксплицироваться в первом и во втором типах ремарок, сопровождающих действие, и в случае их *повторяемости*. Неоднократно повторенный *жест*, *способ совершения действия* или само *действие* также могут приобретать в чеховской драматургии функцию идеологического знака, маркирующего определенный тип мироотношения персонажа.

Так, в начале первого акта Константин Треплев *трижды* смотрит на часы (13; 7 – дважды, 8). Помимо естественной психологической семантики, обусловленной сюжетным контекстом *ожидания* Нины, в контексте соседней ремарки: «*обрывая у цветка лепестки*» (13, 8), авторское замечание приобретает и более глубокую значимость. Треплев в начале пьесы – человек, верящий в свое

предназначение и нетерпеливо ожидающий его скорейшего осуществления. Малейшее отклонение от ожидаемого сценария развития событий (неудачная постановка пьесы, интерес Нины к Тригорину) рождает бурное неприятие персонажем несовершенной, с его точки зрения, действительности, близкое к романтическому бунту индивидуальности.

Особенно же интересны те случаи, когда ремарка, призванная описывать поведение персонажа на сцене или маркирующая тот или иной «регистр» произнесения им реплики, способна едва ли не полностью заместить собой собственно драматическое действие, традиционно реализуемое в диалогической структуре драмы, в *слове* персонажей. Такое замещение в чеховской драме обычно происходит в моменты наивысшего напряжения ее действия, отсюда – естественное увеличение количества ремарок, обрамляющих диалог и уже на формальном уровне ослабляющих функцию слова-реплики. Так, в третьем действии комедии ссора Треплева и Аркадиной (ее психологический рисунок) реализована в авторском комментарии:

*«Треплев (иронически). <...> (Гневно.) <...> (Срывает с головы повязку.)*

*Аркадина. <...>*

*Треплев садится и тихо плачет.*

*<...> (Пройдясь в волнении.) <...> (Плачет.) <...> (Целует его в лоб, в щеки, в голову.) <...>*

*Треплев (обнимает ее). <...>*

*Аркадина. <...> (Утирает ему слезы.)*

*Треплев (целует ей руки). <...>*

*Аркадина (нежно). <...>*

*Треплев. <...> (Входит Тригорин.) <...> (Быстро убирает в шкаф лекарства.) <...>.*

Именно **авторское** слово определяет здесь сущность мизансцены, именно оно маркирует движение эмоций персонажей; слово же действующих лиц, напротив, оказывается факультативным, не информативным, и, по сути, как показывает эксперимент, может быть опущено.

Прием вытеснения авторским словом слова персонажа не является специфическим для комедии «Чайка»; он сохраняется и в

последующих пьесах Чехова<sup>134</sup>. Так, в третьем действии «Дяди Вани» именно авторское слово выражает «психологическую» сущность сцены объяснения Елены Андреевны и Астрова, а также реакции на нее Войницкого, эксплицирует действительный смысл их слов:

*«Астров. Берет Елену Андреевну за талию <...> целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.*

*Елена Андреевна (не видя Войницкого). <...> Кладет Астрову голову на грудь. <...> Хочет уйти.*

*Астров (удерживая ее за талию). <...>*

*Елена Андреевна (увидев Войницкого). <...> (В сильном смущении отходит к окну). <...>*

*Войницкий (кладет букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником). <...>*

*Астров (будуруя). <...> (Свертывает картограмму в трубку.) <...> (Уходит.)*

*Елена Андреевна (быстро подходит к Войницкому). <...>*

*Войницкий (вытирая лицо). <...>» (13, 97)<sup>135</sup>.*

## **«ДЯДЯ ВАНЯ»**

**В** «сценах из деревенской жизни» сохраняется соотношение ремарок, намеченное выше. *Необычные* ремарки-детали, маркирующие внешний облик персонажа и выходящие на знаковый уровень, сведены в пьесе к минимуму: это *чулок (шерсть)* Марины<sup>136</sup>, *брошюра (книга)* Марии Васильевны – об этих деталях было сказано выше – и, конечно, *галстук* Ивана Петровича Войницкого: *«Войницкий (выходит из дому; он выспался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольской галстук)»* (13, 64).

<sup>134</sup> Идеология этого приема, так же, как и «глухого диалога», связана, вероятно, с убежденностью Чехова в принципиальной некоммуникабельности человеческого сообщества.

<sup>135</sup> Прием полного отказа от реплик персонажей, реализация действия в традиционно факультативном элементе драмы – в ремарке – станет доминирующим приемом так называемой *новой драмы*, в ее последнем, постмодернистском варианте.

<sup>136</sup> *Ивлева Т.Г.* «Марина вяжет чулок», «Телегин играет на гитаре» (О смыслообразующей роли ремарки в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня») // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Тверь, 1995. С. 124-125.

В «Воспоминаниях» К.С. Станиславского сохранился весьма примечательный факт, связанный с этой деталью: «Кто-то говорил о виденном в провинции спектакле «Дяди Вани». Там исполнитель заглавной роли играл его опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубахе. Так всегда изображают русских помещиков на сцене. Боже, что сделалось с А.П. от этой пошлости!

– Нельзя же так, послушайте! У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные!» (13, 396).

Диссонанс между ситуацией, контекстом *деревенской жизни*, и внешним обликом персонажа, вероятно, должен был подчеркнуть несоответствие устремлений персонажа и реальности, в которой он вынужден существовать; тонкой, изящной души *дяди Вани* и обыденной действительности.

подавляющее же большинство ремарок, сопровождающих действие пьесы, вновь выполняют *психологическую* функцию. И здесь следует отметить очевидную закономерность, которую они маркируют: интенсивность переживаний большинства персонажей пьесы возрастает от первого ее действия к третьему. Эта закономерность проявляется и в «Чайке», и в «Трех сестрах», и в «Вишневом саде». Очевидно, что речь в данном случае должна идти о специфической особенности чеховского сюжетосложения в поэтике его драмы. Далее эмоциональный «накал» снижается, а сами переживания имплицитно, выражаясь *опосредованно* – в действии, производимом персонажами на сцене и зафиксированном теперь уже в ремарках первого типа. Намеченная логика может быть спроецирована не только на «страдающих» персонажей (Войницкий, Елена Андреевна, отчасти – Астров), но и на персонажей, вовлеченных в их борьбу с жизнью, самими собой и друг другом (Соня, профессор Серебряков).

Так, речь Елены Андреевны в первом действии *психологически* вообще не маркирована автором, что вполне согласуется с ее самохарактеристикой и характеристикой Войницкого:

«*Войницкий*. Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам лень жить! Ах, какая лень!

*Елена Андреевна*. Ах, и лень, и скучно!» (13, 73).

В этом контексте авторское замечание: «*Елена Андреевна берет свою чашку и пьет, сидя на качелях*» (13, 69) вполне может быть воспринято именно в этом аллегорическом смысле, рожденном контекстом: качели страстей-желаний, выраженных в эмоциях, здесь еще не раскачиваются. Начиная со второго действия, следует

констатировать постепенное нарастание эмоционального ореола каждого слова персонажа, вплоть до кульминационного его «пика»: «сквозь слезы» (13, 76) – «с досадой» (13, 80) – «плачет» (13, 86) – «с тоской» (13, 90) – «с гневом» (13, 91) – «в сильном смущении» (13, 97) – «нервно» (13, 98) – «кричит» (13, 102) – «ей дурно» (13, 104). В последнем же действии пьесы Елена Андреевна лишь «берет с его (Астрова – Т.И.) стола карандаш и быстро прячет» (13, 110). В этом жесте, несомненно, тоже есть эмоция, но она спрятана теперь внутрь, подчинившись власти необходимости, не являясь более разрушительной силой, и потому реализуется только в почти незаметном движении.

Ремарки, эксплицирующие чувства профессора Серебрякова, его отношение к реальности весьма немногочисленны: их всего шесть; однако и они подчинены намеченной логике. Он говорит сначала «раздраженно» (13, 77), «испуганно» (13, 78), «растроганный» (13, 78), затем «гневно» (13, 102), «пошатываясь от испуга» (13, 104), наконец, он «ошеломлен» (13, 104). В особенности примечательна грамматическая форма последней ремарки: профессор является не субъектом, а **объектом** (жертвой) действия другого лица. Его эмоциональный всплеск является, таким образом, вторичным; он спровоцирован бурей страстей, бушующей на сцене.

Как уже отмечалось выше, не менее важным средством характеристики персонажа в драме Чехова становится повторяемость определенного действия или способа совершения действия, зафиксированная в авторском комментарии. Этот тип ремарки присутствует и в пьесе «Дядя Ваня»: «Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры» (13, 74); «Мария Васильевна пишет на полях брошюры» (13, 117). Задача ремарки в данном случае – не только подчеркнуть константность роли персонажа в пьесе, но и эксплицировать его отъединенность, ограниченность от жизни, происходящей вокруг, сосредоточенность его на собственной интеллектуальной деятельности. Ироничный оттенок авторской характеристике придает при этом «нерусское», претенциозное, слово *брошюра*, которое имеет к тому же очевидную *революционно-демократическую* коннотацию, закрепленную многолетним (уже во времена Чехова) опытом общественной борьбы. Семантический повтор ремарки в первом и последнем действиях пьесы (здесь она включена в финальный монолог Сони) свидетельствует о более сложной – концептуальной – ее функции: жизнь неизбежно

возвращается на круги своя; индивидуальная воля человека не может изменить ее ход.

Ремарки первой и второй групп могут приобретать свою значимость как носители авторской оценки персонажа, повторяясь не только в пределах отдельной пьесы, но и в контексте нескольких пьес, что тоже в определенной степени является показателем их системности. Так, реплики доктора Астрова автор дважды сопровождает ремаркой: «*пожав плечами*». В первый раз зафиксированный жест предваряет ответ персонажа Соне:

«Соня. <...> Скажите мне, Михаил Львович... Если бы у меня была подруга, или младшая сестра, и если бы вы узнали, что она... ну, положим, любит вас, то как бы вы отнеслись к этому?»

*Астров (пожав плечами)*. Не знаю. Должно быть, никак» (13, 85).

Во второй раз он появляется в сходном контексте, но теперь уже как реакция Астрова на просьбу Елены Андреевны:

«Елена Андреевна (*берет его за руку*). Вы не любите ее, по глазам вижу... она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

*Астров (встает)*. Время мое уже ушло... Да и некогда... (*Пожав плечами.*) Когда мне?» (13, 96).

Внутритекстовая семантика ремарки, рождающаяся при сопоставлении этих двух сценических ситуаций, вполне очевидна. Авторское замечание характеризует доктора как человека, уставшего от жизни, *привыкшего* к ее несообразностям и не желающего никому ничего объяснять. Особенно значимым этот авторский комментарий становится в соединении с *минус-приемом*: отсутствием ремарок, обозначающих изменение интонации, темпа речи, за единичными исключениями – эмоционального состояния, которое, подчиняясь общей логике пьесы, к третьему ее действию все-таки изменяется. Так, с Еленой Андреевной Астров объясняется «*страстно*» (13, 97); в мизансцене же с баночкой морфия, похищенной дядей Ваней, доктор не только говорит «*с досадой*» (13, 108), но и «*кричит сердито*» (там же).

Однако *пожимает плечами* в цикле чеховских пьес не только доктор Астров. Этот жест маркирует, например, реакцию Сони на жалобы Елены Андреевны:

«Елена Андреевна. Вы целый день все жужжите, все жужжите, – как не надоест! (*С тоской.*) Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать.

*Соня (пожимая плечами).* Мало ли дела? Только бы захотела» (13, 90).

В предшествующей «сценам из деревенской жизни» комедии «Чайка» этот жест тоже присутствует. Пожимает плечами доктор Дорн в ответ на страстно-ревнивые реплики-упреки Полины Андреевны:

*«Полина Андреевна.* Женщины всегда влюблялись в вас и вешались на шею. Это тоже идеализм?

*Дорн (пожав плечами).* Что ж? В отношениях женщин ко мне было много хорошего. Во мне любили главным образом превосходного врача» (13, 11).

Пожимает плечами и Нина Заречная в ответ на просьбу Маши исполнить монолог Мировой Души:

*«Маша.* У него нехорошо на душе. (*Нине, робко*) Прошу вас, прочтите из его пьесы!

*Нина (пожав плечами).* Вы хотите? Это так неинтересно!

*Маша (сдерживая восторг).* Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным» (13, 23).

Наконец, этот жест есть в системе художественных приемов, создающих образ Тригорина:

*«Нина.* Чудный мир! Как я завидую вам, если б вы знали! <...> Вы счастливы...

*Тригорин.* Я? (*Пожимая плечами.*) Гм... Вы вот говорите об известности, о счастье, о какой-то светлой, интересной жизни, а для меня все эти хорошие слова, простите, все равно что мармелад, которого я никогда не ем» (13, 28).

В приведенных цитатах актуализируется еще несколько граней, по сути, единого семантического поля жеста: он маркирует либо равнодушие одного персонажа к другому, либо равнодушное отношение к чужому эмоциональному «всплеску», либо просто непонимание своего собеседника. Характеристика доктора Астрова в этом контексте становится более определенной: в обществе он предпочитает носить привычную и удобную маску *равнодушного человека*. Эта маска становится особенно заметной, когда Астров забывает о ней и начинает говорить *о лесе* – залого осуществления возможной гармонии человека и мира – и о непонимании этой роли *леса* человеком:

*«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 все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего. (*Холодно.*)<sup>137</sup> Я по лицу вижу, что это вам не интересно» (13, 95).

Появление этого жеста в следующей чеховской пьесе – «Три сестры» – вольно или невольно, но начинает выполнять объединяющую функцию, актуализируя все намеченные выше психологические и идеологические его «подтексты». Жест здесь становится **знаком** невнимания человека к другому человеку, непонимания мотивов и логики его поведения, а в конечном итоге – знаком принципиальной некоммуникабельности человеческого мира:

*«Андрей (сконфуженный).* Ряженных не будет. Видишь ли моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров, и потому... Одним словом, я не знаю, мне решительно все равно.

*Ирина (пожимая плечами).* Бобик нездоров!» (13, 152).

Характерно, в свою очередь, что из множества ремарок, сопровождающих речь Ивана Петровича Войницкого, напротив, невозможно выделить какую-либо одну – доминантную. Персонаж может говорить «мечтательно» (13, 67) или «нервно» (13, 67), «вяло» (13, 67), «живо» (13, 91) или «волнуясь» (13, 97); «с усмешкой» (13, 78), иногда «с досадой» (13, 68) или «в отчаянье» (13, 104). Его слова могут сопровождаться «иронией» (13, 72) или «злым смехом» (13, 107). Расположенные на одной странице текста драмы, эти психологические комментарии автора свидетельствуют о неуравновешенности, возбужденности персонажа; сведенные вместе – о сложности, противоречивости, непоследовательности характера, об отсутствии его цельности.

Подавляющее большинство процитированных в данной главе ремарок, сопровождающих действие, является **частью** реплик персонажей, дополняя, заменяя или разрушая их семантику. Однако в чеховской драме могут появляться сопроводительные ремарки, непосредственно не связанные со *словом* персонажа, чьи действия они фиксируют, а также с репликами других персонажей, участвующих в мизансцене. Тем не менее, они всегда эксплицируют

---

<sup>137</sup> Авторское замечание точно маркирует **границу** между различными состояниями персонажа. В начале своего потенциально бесконечного монолога Астров настолько увлечен предметом предполагаемой беседы, что забывает о своей роли *циника*. Заметив же равнодушие собеседницы, он вновь спешит надеть маску.

авторскую оценку ситуации, заданной в соответствующей мизансцене, исполняя роль ремарок, предшествующих действию. Таковы, например, **звуковые** ремарки, связанные с игрой Телегина.

В первом действии пьесы они маркируют, отделяя от основного текста, диалог Марины и Сони:

*«Телегин настраивает гитару. Марина ходит около дома и кличет кур. <...> Телегин играет польку; все молча слушают; входит работник»* (13, 71).

В результате появления этого авторского комментария линейное течение времени приостанавливается, ссора персонажей получает неожиданный ракурс изображения, а в подтексте пьесы возникает тема судьбы. Ее эксплицирует не только визуальный образ парки-Марины, всегда находящейся *рядом* с остальными персонажами, но и звук гитары Телегина, *соответствующего*, как и Марина, течению собственной жизни. Неслучайно в финале пьесы автором создается единый – теперь уже аудиовизуальный – образ, воплощающий победу неизбежности над индивидуальной человеческой волей:

*«Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок»* (13, 116).

*Молчание* остальных персонажей – лишь мгновенная остановка в однонаправленном движении их жизни, не изменяющая и не отменяющая основного маршрута. Представляется, что именно эта ситуация является первообразом сцены, открывающей второе действие комедии «Вишневый сад», когда всеобщее молчание и задумчивость нарушается лишь монологом Шарлотты и игрой на гитаре Епиходова. Разумеется, следует при этом учитывать комичность образа Телегина, усиленную в «Вишневом саде» при создании образа Епиходова, поскольку для Чехова такое «остранение» серьезной и даже трагической темы принципиально – оно является частным проявлением его важнейшего художественного (идеологического) принципа – отсутствия категорически однозначных оценок человека, жизненной ситуации, самой жизни.

## **«ТРИ СЕСТРЫ»**

Драма Чехова отделена от предшествующих ей пьес, появившихся почти одновременно, довольно значительным промежутком времени (комедия «Чайка» была напечатана в 1896 году, «Дядя Ваня» – в 1897, «Три сестры» – в 1901). Вероятно, именно это обстоятельство объясняет столь значительные изменения,

которые произошли в художественной системе драматургии Чехова, в том числе и на уровне авторского слова.

Гораздо более важную роль в чеховской драме начинают играть **цвет** и **звук**. С одной стороны, звук по-прежнему остается «материальным носителем» подтекста в отдельной мизансцене или действии, как это было в предшествующих пьесах. Скажем, на протяжении четвертого акта драмы в различных вариациях повторяется крик: «*Ау! Гон-гон!*» (13; 175, 178, 179). Несомненно, эта ремарка сохраняет свою конкретную атрибутивность; происхождение звука объясняется персонажами в основном тексте пьесы:

«*Чебутыкин. <...> Это Скворцов кричит, секундانت*» (13, 178).

Однако, повторяясь в авторском комментарии несколько раз, причем, уже без отсылки к конкретному и, кстати, *внесценическому* персонажу, бессмысленный в своей целостности, непонятный звук (своего рода акустический заместитель-эквивалент бессмысленного же слова «реникса») не только становится предвестником надвигающегося несчастья, но и создает атмосферу тревоги, беспокойства, «*какой-то тайны*» (13, 176).

С другой стороны, именно звук объединяет четыре действия «Трех сестер» в единое целое, эксплицирует авторскую позицию. Так, художественное пространство первых трех действий драмы структурирует древнейшая оппозиция: *внешнее – внутреннее*. В пределах пьесы она конкретизируется как оппозиция *дом – город*<sup>138</sup>. При этом семантика внутреннего мира, с внутренней же точки зрения персонажей, и его населяющих, и к ним приходящих (за исключением, пожалуй, Наташи), несомненно, положительная. **Дом** трех сестер уютен<sup>139</sup>, свободен от условностей<sup>140</sup>, наполнен умными, возвышенными разговорами и не менее возвышенными мечтами. Он не только противостоит **городу** – миру бесконечной обыденной повторяемости (*Андрей. <...> Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других*) – 13, 181); но и принципиально отличается от него:

«*Вершинин. <...> Вот таких, как вы, в городе теперь только три*»... (13, 163).

---

<sup>138</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М., 1988. С. 251-293.

<sup>139</sup> «*Вершинин. Да. Сколько, однако, у вас цветов! <...> У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов*» (13, 132).

<sup>140</sup> «*У них попросту*», – по-своему оценит эту особенность дома Прозоровых и персонаж **города** – Наташа (13, 136).

Несоответствие друг другу двух типов пространства маркируют, прежде всего, **звуки**. *Культурные* (музыкальные) звуки **дома** – игра Андрея на скрипке (13, 129; 134), гитара Федотика и Родэ (13, 146), вальс, исполняемый на пианино Тузенбахом (13, 152) – совершенно отчетливо противопоставлены в пьесе *бытовым* звукам **города** – игре на гармонике (13, 139) и бубенчикам на тройке Протопопова (13, 155). Характерно, при этом, что мир **города** отнюдь не нейтрален по отношению к **дому**. Он все более властно заявляет о себе, вторгается в хрупкую целостность **дома**. Отсюда нарастание интенсивности звуков, возникающих в зоне контакта двух типов пространства – на их границе. *Стук в пол* первого действия (13, 124) сменяет бесконечная череда *звонков* в действии втором (13; 142, 153, 154, 155), в третьем же действии с утомительным постоянством (*Ольга*. <...> Какой это ужас. И как надоело!» – 13, 157) звучит уже *набат* (13; 157, 159, 163, 171).

Нарушение границы, проникновение персонажа **города** в **дом**, разрушает – деконструирует – внутренне пространство. Иностранность персонажа подчеркнута уже при первом появлении Наташи цветовым сочетанием, нарушающим логику цветообозначений дома. На сюжетном же уровне этот процесс фиксирует постепенный захват дома Наташей, ставшей женой Андрея, и постепенное же, но неуклонное вытеснение из него сестер Прозоровых. В результате оппозиция *внешнее – внутреннее* семантически переворачивается. **Дом** становится враждебным и чужим – теперь это метонимический знак пошлого и грубого (и потому невозможного для трех сестер) обывательского существования, то есть **города**:

«*Маша*. <...> Я в дом уже не хожу, и не пойду...» (13, 185).

Внешнее же пространство глобализируется, становится бытийным. Отсюда – размыкание пространственных границ в ремарке, предваряющей четвертое действие. Отсюда – и звуковая оппозиция, конструирующая соносферу последнего действия драмы. Популярная именно в то – *чеховское* – время пьеса для фортепьяно «*Молитва девы*», раздающаяся из **дома/города** (13, 175), противопоставлена сначала дважды повторенному в авторском комментарии – принципиально вневременному – звуку *арфы и скрипки*<sup>141</sup> (13, 177; 183), затем – *маршу* (13, 186) и, наконец, просто

---

<sup>141</sup> Смена оценочной семантики внешнего пространства маркирована, в том числе, и переходом в его соносферу звука *скрипки*, относящегося в первом действии именно к **дому**.

музыке (13, 188), словно вбирающей в себя все звуки; гармонии мира внешнего.

**Цветобозначение** проявляет себя в этой пьесе главным образом как маркер внешнего облика персонажа, как цветовая деталь его портрета. И сразу же следует отметить очевидную закономерность чеховской драмы: именно авторское слово, а не слово персонажа, фиксирует ее *цветовую картину*<sup>142</sup>. Цвет, как и звук, становится материальным носителем авторской точки зрения на изображаемое, эксплицирует авторскую модель реальности. Он перестает быть только реализацией субъективного ощущения мира персонажами. Напротив, благодаря особой авторской точке зрения (одновременно и внешней, и внутренней) создается эффект объективности существования изображаемой ситуации.

Традиционно в пьесе «Три сестры» рассматривается характеризующая функция цвета, например, *пошрое* сочетание *зеленого* и *розового* в платье Наташи. И такой подтекст цветообозначений в пьесе, безусловно, предполагается. Так, о невозможности, приведенного сочетания цветов, с позиции *вкуса*, говорит в первом действии Ольга (13, 136). Цветовую гамму одежды персонажа предвосхищает и одновременно негативно оценивает реплика Маши:

«*Маша*. Ах, как она одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой *пошленькой* бахромой и красная кофточка» (13, 129).

Контекст чеховских писем позволяет присоединить авторскую точку зрения к точке зрения его персонажей. В особенности примечательна одна из заключительных фраз последнего (!) письма Чехова: «Ни одной прилично одетой немки, *безвкусица*, наводящая уныние» (П 12, 133).

Однако представляется, что «цветовая ситуация» пьесы выглядит несколько сложнее и, как и все элементы художественной системы Чехова, лишается однозначной интерпретации. Важным для автора здесь, вероятно, является и само несоответствие цветов друг другу, различные **принципы создания** цветообозначений, которые

---

<sup>142</sup> Этим чеховская драма принципиально отличается, скажем, от драмы М. Булгакова, в которой, напротив, «наиболее перспективными и продуктивными в моделировании сценической реальности оказываются цветообозначения, зафиксированные в основном тексте, в дискурсе персонажей» (*Кокорина Н.В.* Цвет в «Днях Турбиных» // Драма и театр I. Тверь, 1999. С.18).

маркируют принадлежность трех сестер и Наташи различным уровням бытия<sup>143</sup>.

«*Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит, задумавшись*» (13, 119).

Если рассмотреть цветообозначения, выделенные автором, на уровне характеризующих деталей, то в смыслообразовании эксплицируется механизм эмблемы. Семантика каждого цвета достаточно легко реконструируется и в контексте одной этой пьесы, и в контексте остальных пьес драматического цикла.

Так, психологически холодный и печальный<sup>144</sup>, синий цвет в пьесе Чехова сопровождает жизнь, лишенную тепла, домашнего уюта, казенную жизнь. «Есть такие люди, которые точно рождаются с этикеткой для других, – писал по этому поводу И. Анненский. – Какая она серьезная, чистая, эта Ольга!»<sup>145</sup>. В свою очередь, черное платье Маши – траур не столько по умершему год назад отцу, сколько по собственной несчастливо сложившейся жизни. Своеобразно эксплицирует эту семантику цвета реплика другой Маши, которая тоже всегда – в черном платье: «Это траур по моей жизни. Я несчастна» («Чайка» – 13, 5). Белый цвет – традиционный цвет чистоты, молодости, детства. В первом действии пьесы Ирина в день своих именин воплощает именно это ощущение начала жизни, открывшихся перед ней возможностей: «Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» (13, 119-120).

Характерно, что и Нина Заречная в образе Мировой Души в первом действии «Чайки» тоже – «вся в белом»<sup>146</sup> (13, 13). О «белой

---

<sup>143</sup> Неслучайно ситуация цветового несовпадения, на этот раз даже без конкретного указания цветов, будет продублирована в последнем действии драмы: «Наташа. <...> Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица. Надо что-нибудь светленькое» (13, 186).

<sup>144</sup> Фрумкина Р.М. Цвет. Смысл. Сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М., 1984; Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997.

<sup>145</sup> Анненский И.Ф. Книги отражений // Анненский И.Ф. Избранные произведения. Л., 1988. С. 474.

<sup>146</sup> Правда здесь более актуальной оказывается амбивалентность белого цвета: его одновременная принадлежность и миру рожденному, и миру умершему. Неслучайно монолог Мировой Души начинается с констатации конца земного существования: «Нина. <...> Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа» (13, 13).

чайке» вспоминает Тригорин в третьем действии комедии: «Вы были в *светлом* платье... мы разговаривали... еще тогда на скамье лежала *белая чайка*» (13, 34). Так, именно на уровне цветообозначения здесь происходит объединение – слияние – двух этих образов: *Нина – чайка*.

Важными для интерпретации чеховских драм могут оказаться и другие «подтексты» белого цвета. В обеих пьесах с ним связан мотив *смерти* (смерть Тузенбаха – жениха Ирины; смерть ребенка Нины Заречной), а также мотив приобретенной жизненной *мудрости*, который эксплицируется в финальных монологах героинь:

«*Нина*: Умей нести свой крест и веруй» («Чайка» – 13, 58);

«*Ирина*: Надо жить... надо работать» («Три сестры» – 13, 187).

**Символизация** же цвета подготовлена в ремарке, открывающей драму, не только самой этой сильной позицией, не только троекратным повтором именно *цветовой* детали костюма персонажей, но и фольклорно-поэтическим контекстом, который подключает к пьесе ее заглавие – «Три сестры»<sup>147</sup>. В данном случае цвет, вероятнее всего, абстрагируется от конкретного его носителя-персонажа, становится *цветовым пятном* в общей визуальной картине пьесы. Подобный процесс, как было показано в предисловии, происходит и с *белым* цветом в пьесе «Вишневый сад».

Антитеза *черный – белый* всегда, и даже вне конкретной культурно-исторической наполненности, маркирует два полюса практически любой идеологии: *верхнее – нижнее; хорошее – дурное; божественное – дьявольское, полнота бытия – хаос*<sup>148</sup> и т.д.

---

<sup>147</sup> Сходный процесс символизации цвета отмечаем и в более позднем тексте Б. Гребенщикова «Три сестры», где семантическое поле образа трех сестер, помимо мифологической и фольклорной традиции, неизбежно – благодаря заглавию – включает уже и *чеховскую* сему:

Три сестры, три сестры  
Черно-бело-рыжей масти  
В том далеком краю, где не ходят поезда;  
Три сестры, три сестры  
Разорвут тебя на части:  
Сердце – вверх, ноги – вниз,  
Остальное – что куда.

Б. Г. Песни. Тверь, 1997. С. 364.

<sup>148</sup> *Белый А.* Священные цвета // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 201-210.

Семантика же *синего* цвета в мифологической и особенно фольклорной традиции, с одной стороны, связана с разбушевавшейся, неподвластной человеку и непостижимой его разумом стихией мироздания. В фольклоре эту семантику эксплицирует, например, постоянный эпитет моря – *синее*<sup>149</sup>. С другой стороны, *синий* цвет в этой традиции можно рассматривать и как промежуточный цвет между черным и белым; скажем, считать его ступенью в движении человека от *черного* – к *белому* или – наоборот. И в таком случае, цветовая триада, подключаясь к заглавию, выводит изображаемую в пьесе ситуацию на уровень если не вечной, то, по крайней мере, обобщающей модели.

Специфика символа как раз и связана с тем, что «план его содержания» всегда *разомкнут в бесконечность* (А. Белый). Для меня в данном случае важна не столько конкретная «цветовая» интерпретация, внутритекстовая или интертекстуальная, сколько сам механизм символизации цвета, который маркирует образы трех сестер, их существование **за пределами** конкретно-бытового мира. Цветовой образ Наташи выполнен принципиально иначе. В его основе, как представляется, лежит аллегорический механизм. Сочетание *зеленого* и *розового* в женском костюме может быть прочитано и как цветовая реализация весеннего ликования природы; этот вполне возможный контекст задает в пьесе реплика Андрея («О молодость, чудная, прекрасная молодость!» – 13, 138). *Весенний* колорит образа юной Наташи не только не отменяет, но, напротив, подчеркивает связь персонажа с хронотопом **города**, поскольку в его основании находится именно циклическое время:

«Андрей. <...> Только едят, пьют, спят, потом умирают... родятся другие и тоже едят, пьют, спят» (13, 182).

Авторский комментарий позволяет подтвердить и конкретизировать это наблюдение. Ремарки, сопровождающие поведение и речь Натальи Ивановны, очевидным образом связывают ее образ с образом горничной Дуняши из последней комедии Чехова. И в том, и в другом случае при создании образа своего персонажа автор маркирует две наиболее значимые для него детали – это *свеча* и *зеркало*.

---

<sup>149</sup> Это семантическое поле *синего* цвета может актуализироваться и в искусстве нового времени, например, в кинотрилогии К. Кислевского «Три цвета»: «Синий», «Белый», «Красный». Свою трилогию режиссер начинает именно с *синего* цвета – с растерянности человека перед неумолимой и рационально не объяснимой логикой судьбы.

В первом действии «Трех сестер» Наташа «мельком глядится в зеркало, поправляется» (13, 130); в третьем действии она уже разглядывает себя в зеркальном отражении:

«Наташа. Да... Я, должно быть растрепанная. (*Перед зеркалом.*) Говорят, я пополнела... и не правда! Ничуть!» (13, 158).

В свою очередь, Дуняша смотрит на себя в зеркало на протяжении всего сюжетного действия комедии: «*глядится в зеркальце и пудрится*» (13, 215); «*остановилась, чтобы попудрится*» (13, 237); «*пудрится, глядясь в зеркальце*» (13, 247).

Как видим, самая, пожалуй, загадочная в мировой литературе деталь-символ – *зеркало* – входит в семантический ореол персонажей, весьма далеких от поисков смысла жизни, мистических откровений и озарений<sup>150</sup>. Мало того, символический предмет используется ими весьма конкретно и прагматично – для очередного убеждения в «волшебной силе своей красоты». Та же прагматичность использования касается и *свечи* – не менее многозначного и сложного образа. В контексте мировой культурной традиции он связан и с душой человека, и с его разумом, и с неповторимостью его существования на земле. В качестве обязательного – мистического – элемента свеча всегда входила в обряд гадания или – в более широком контексте – общения с духами:

«*Входит Дуняша со свечой.* <...>

Дуняша. Скоро два. (*Тушит свечу.*) Уже светло» (13, 197).

«*Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой.* <...>

Наташа. Смотрю огня нет ли... Теперь масленица, прислуга сама не своя, гляди да и гляди, чтоб чего не вышло» (13, 139).

Очевидно, что подобное функционирование деталей-символов становится характеризующим. Наталья Ивановна и Дуняша живут в пределах конкретного мира, ограниченного исключительно сферой *явленного*<sup>151</sup>, а в идеологическом плане – сферой традиционных житейских интересов бытового мира – стандартным в этом

---

<sup>150</sup> Чехов, живущий в идеологическом и культурном контексте рубежа эпох, не мог не ощущать всей важности этого образа для идеологии, скажем, символизма – доминирующего тогда мироощущения. См. об этом: *Созина Е.К.* Космологические зеркала: образ «двойной бездны» в русской поэзии XIX – начала XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. С. 81-95.

<sup>151</sup> Прошу прощения за еще одну булгаковскую параллель: «Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар...» (*Булгаков М.А.* Указ. соч. С. 435).

конкретном мире «женским набором»: любовь – замужество – дети – любовник – и т.д.:

«*Андрей*. <...> И чтобы не отупеть от скуки <...> жены обманывают мужей, а мужа лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат» (13, 182).

И эта «циклическая», повторяющаяся, семантика вновь возвращает нас к цветовой гамме одежды Натальи Ивановны.

Однако преобладающим способом создания образа персонажа в чеховской драме все-таки становятся не ремарки-детали и не психологические ремарки, как это было в предшествующих пьесах, а ремарки, фиксирующие повторяемость действия или способа совершения действия. Их отличие от собственно психологических ремарок заключается в том, что они фиксируют не переживание персонажем настоящего момента, пусть даже и неоднократно повторяющееся, а эмоцию, являющуюся маркером определенного типа мироощущения. Отсюда – сдвиг в семантике этого типа ремарки: через психологию – в идеологическую плоскость.

Так, для раскрытия образа Маши в первом действии принципиально важно авторское замечание: «*Маша, задумавшись над книгой, тихо насвистывает песню*» (13, 120); «*Маша тихо насвистывает песню*» (Там же). Здесь ремарка фиксирует мотив **привычного страдания**, сосредоточенности персонажа именно на нем, а не на внешнем мире. Неслучайно автор здесь использует знаковую в его художественном мире деталь – **книгу**; как было показано в первой главе, она означает замещение мира реального. Это авторское замечание совершенно очевидно соотносится с повторяющейся в пьесе «Чайка» ремаркой «*нюхает табак*», сопровождающей почти каждое появление Маши на сцене (13; 6, 19, 46). Как и цветовая ремарка, она объединяет обоих персонажей в единую типологическую группу – «персонажи, прячущие свое страдание». Нарочито грубый жест в пьесе «Чайка» призван скрыть (защитить) тонкую, хрупкую и страдающую душу<sup>152</sup>. Неслучайно в

---

<sup>152</sup> Именно поэтому с телеологической точки зрения вряд ли правомерна, натуралистическая интерпретация Ю.В. Доманского, «при которой склонность ее (Маши – Т.И.) к питию может быть рассмотрена как физиологическая деталь, детерминирующая поведение Маши с биологических позиций. Тогда вся ее трагедия обусловлена тяжелым недугом алкогольной зависимости» (Доманский Ю.В. «Нюхает табак и пьет водку... всегда в черном»: Маша в «Чайке» А.П. Чехова // Мотив вина в литературе. Материалы научной конференции 27-31 октября 2001 года. Тверь, 2001. С. 60).

первоначальном варианте комедии в тексте присутствовала реплика Маши: «Моя мама воспитывала меня, как ту сказочную девочку в цветке. Ничего я не умею» (13, 261). В драме же «Три сестры» не характерный для женщины жест дополнен грубым словом, но оно по-прежнему скрывает страдание души, мечтающей о счастье:

«*Маша (стучит вилкой по тарелке)*. Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

*Кулыгин*. Ты ведешь себя на три с минусом» (13, 136)<sup>153</sup>.

Данное наблюдение подтверждает и равноправное использование автором при характеристике речи Маши двух наиболее частотных *психологических* ремарок. Они маркируют и выявляют то же семантическое сочетание: *грубость – страдание*. Речь идет о параллельном употреблении ремарок *сердито* (13; 125, 133, 134, 146, 149 – дважды, 159, 165, 185) и *рыдает (плачет, сквозь слезы – 13; 124, 127, 137, 184, 185, 186)*.

Ремарки, сопутствующие репликам Вершинина, могут показаться достаточно неожиданными. Вне зависимости от того, как маркирована та или иная сюжетная ситуация вербально: философствует ли персонаж, страдает ли от разлада с женой, влюблен ли он или расстанется с любимой женщиной навсегда, его **слово** неизбежно сопровождает авторский комментарий с единым семантическим полем **удовольствия**: *весело* (13, 126) – *смеется* (13; 127, 131 – дважды, 162, 163 – трижды!, 164, 184) – *потирает от удовольствия руки* (13; 132, 161). Однако такой комментарий вполне закономерен, идеологически предопределен. Дело в том, что отсутствие счастья для Вершинина – не случайность единичной судьбы, а закон человеческой жизни, по крайней мере, жизни *нынешней*:

«*Вершинин*. <...> И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас» (13, 146).

Отсюда следует его отношение к собственной жизни как к черновику для будущих счастливых людей («Все равно!» – 13, 143); отсюда – и радостное приятие любой жизненной ситуации, и равнодушная констатация ее заранее известного несчастливого итога: «Пиши мне... Не забывай! Пусти меня... пора...» (13, 185).

---

<sup>153</sup> На грубость Маши указывает и Наталья Ивановна, правда, осуждает она ее со своих идеологических позиций: «Милая Маша, к чему употреблять в разговоре такие выражения? <...> Je vous prie, pardonnez moi, Marie, *mais vous avez des manieres un peu grossieres*» (13, 150).

В свою очередь, образ Чебутыкина, от первого до последнего его появления на сцене, сопровождает не менее странная, на первый взгляд, ремарка: «*читает на ходу газету*» (13, 122); «*вынимает из кармана другую газету*» (13, 124); «*он все время с газетой*» (13, 131); «*кладет газету в карман*» (13, 134); «*вынимает из кармана газету*» (13, 145); «*читая газету*», «*читает газету*» (13, 147); «*кладет в карман газету, вынимает другую*» (13, 173); «*читает газету*» (13, 174); «*читает газету и тихо напевает*» (13, 176); «*вынимает из кармана газету*» (13, 187); «*читает газету*» (13, 188). Очевидно, что двенадцать раз повторенное действие, уже в силу своей повторяемости, становится знаковым. Как и в случае с Вершининым, это действие маркирует особый тип мироощущения персонажа. Жизнь, по Чебутыкину, лишена смысла, и вследствие этого обстоятельства она теряет для него свою реальность:

«*Чебутыкин. <...> Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем*» (13, 178).

Единственным способом ощутить свое **действительное** существование в определенном пространстве-времени, свою причастность к нему и, следовательно, единственной возможностью преодолеть свое тотальное одиночество оказывается в таком случае именно чтение газеты – краткого описания **происходящих** в мире событий.

Как и в каждой чеховской пьесе, в драме «Три сестры» есть персонаж, стоящий особняком в системе действующих лиц, – это Соленый. Его особенность подчеркнута не только странными – бессмысленными в контексте общего полилога – репликами. Особым является и авторский комментарий, сопровождающий каждое появление персонажа на сцене: ремарки, относящиеся к образу Соленого, объединяет общая семантика *театральности* – поведения, рассчитанного на публичный эффект. Во-первых, это маркеры неестественной – условной – речи персонажа. Он говорит или «*тонким голосом*» (13, 129 – дважды), или «*декламируя*» (13, 150). Во-вторых, это неоднократно повторенные развернутые ремарки-жесты, уподобляющие каждое появление Соленого выходу на сцену актера: «*вынимает из кармана флакон с духами и опрыскивает себе грудь, руки*» (13, 124); «*достает из кармана флакон с духами и льет себе на руки*» (13, 151); «*вынимает флакон с духами и прыскается*» (13, 164); «*вынимает духи и брызгает руки*» (13, 179). Правда, значима здесь не только театральная гиперболичность жеста как таковая. Не менее важную роль в смыслообразовании играет и

лермонтовский первоисточник жеста человека-актера – диалог Грушницкого и Печорина:

«– <...> Нет ли у тебя духов?

– Помилуй, чего тебе еще? от тебя и так уж несет розовой помадой...

– Ничего. Дай-ка сюда...

Он *налил себе полсклянки за галстух, в носовой платок, на рукава*» (курсив мой – Т.И.)<sup>154</sup>.

Примечательно, при этом, что на персонаже Чехова надеты обе маски одновременно: Соленый – это не только Печорин – «необходимое лицо пятого акта», вынужденный убить Тузенбаха по логике выбранной для себя роли, но и Грушницкий – пародирующий первоисточник.

### «ВИШНЕВЫЙ САД»

**В** последней комедии Чехова на первый план совершенно очевидно выдвигается *деталь* – доминанта внешнего облика персонажа. В особенности важна деталь, сопровождающая первое его появление, поскольку именно она становится идеологическим *знаком*, своего рода аллегорией мироотношения персонажа. «*Фирс. <...> в старинной ливрее и в высокой шляпе*» (13, 199). Детали в данном случае подчеркивают верность персонажа ушедшей модели социальных отношений, его существование в прошлом.

«*Входит Варя, на поясе у нее вязка ключей*» (13, 200), - в приведенной ремарке Чехов подчеркивает роль *ключницы*, домоправительницы, хозяйки дома, избранную Варей. Именно ключи бросает она Лопахину, который купил вишневый сад, и, следовательно, эту роль у нее отнял. Кстати, новый – хозяйский – статус Лопахина в последнем действии пьесы маркирует еще одна деталь – *бумажник* (13, 244). В предыдущих действиях в авторском комментарии неоднократно упоминалось *портмоне* прежней хозяйки усадьбы – Раневской: «*глядит в свое портмоне*» (13, 218); «*уронила портмоне*» (там же); «*ищет в портмоне*» (13, 226), которое в том же последнем действии она отдает мужикам:

«*Гаев. Ты отдала им свой кошелек, Люба. Так нельзя! Так нельзя!*» (13, 242).

---

<sup>154</sup> Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Сочинения в шести томах. Т. 6. М.-Л., 1957. С. 300-301.

«*Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире, в очках*» (13, 210). Указание на мундир Пети и его очки не столько выполняет информативную функцию, сколько является метафорическим свидетельством его не приспособленности к реальной жизни, отчужденности от мира (сравним с устойчивым выражением: «смотреть на мир сквозь розовые очки»). Сочетаясь с возвышенными, *учительскими*, монологами персонажа: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычным непрерывным трудом» (13, 228), ремарка ставит под сомнение их серьезность, рождает комический эффект.

Авторский комментарий, сопровождающий диалог Трофимова и Лопахина в четвертом действии комедии, делает эту оценку более основательной и глубокой:

«*Лопахин. Дойдешь?*

*Трофимов.* <...> Дойду, или укажу другим путь, как дойти.

*Слышно, как вдали стучат топором по дереву*» (13, 245-246). Ведь человек, равнодушный к гибели Сада, вряд ли способен к какой-либо собственной созидательной деятельности.

«*Входит Епиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет*» (13, 198). Как видим, здесь традиционная детализация приобретает новое для драматургии Чехова качество: деталь становится *абсурдной*. Предмет, который она фиксирует, начинает функционировать в логике, абсолютно не связанной с предполагаемой (заложеной в его семантику)<sup>155</sup>. Букет не дарится любимой девушке, а падает на пол. Начищенные сапоги поражают окружающих не своим великолепием, а скрипом, который они издают. Револьвер, появляющийся в руках персонажа (13, 216), так и не выстреливает, а стул, мимо которого он проходит – падает (13, 198). Хотя аллегорический механизм детализации по-прежнему сохраняется: абсурдность детали в данном случае маркирует абсурдность человеческого существования – одну из важнейших идеологием сознания XX века.

Сохраняет свою значимость в «Вишневом саде» и ремарка, фиксирующая неоднократно повторяющееся персонажем действие.

---

<sup>155</sup> «Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов <...> обычно замаскирован строго логическим синтаксисом» (*Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель Гоголя» // *Поэтика. Вопросы литературоведения.* М., 1992. С. 99).

Так, в первом действии комедии Гаев *«вынимает из кармана коробку с леденцами, сосет»* (13, 205); *«кладет в рот леденец»* (13, 213); во втором действии жест персонажа продублирован – Гаев вновь *«кладет в рот леденец»* (13, 220). Представляется, что повторяющийся жест персонажа эксплицирует мироощущение большого ребенка, который так и не стал взрослым, поскольку эту семантику актуализируют и другие авторские замечания. Так, вернувшись с неудачных торгов, Гаев ничего не отвечает на расспросы Раневской, он *«только машет рукой»*. К Фирсу же – своей вечной няньке – персонаж обращается *«плача»* (13, 139), жалуется по-детски: *«Вот возьми... Тут анчоусы, керченские сельди... Я сегодня ничего не ел... Столько я выстрадал!»* (там же). Уезжая из усадьбы, Гаев, как отмечает автор, одет в *«теплое пальто с башлыком»* (13, 251), что вновь эксплицирует детское самоощущение персонажа. Ведь та же деталь дважды маркирована повествователем, например, в экспозиции рассказа *«Мальчики»*: *«Володя уже стоял в сенях и красными, озябшими пальцами развязывал башлык <...> кроме Володи в передней находился еще один маленький человек, окутанный в платки, шали и башлыки»* (6, 424).

Повторяющаяся ремарка является важным средством создания и образа Лопухина. Его речь сопровождается авторским замечанием: *«взглянув на часы»* (13, 205 – дважды); *«поглядев на часы»* (13, 208); *«поглядев на часы»* (13, 243). Ситуативное – психологическое – значение ремарки обусловлено скорым отъездом персонажа, его естественным желанием не опоздать на поезд; это значение эксплицировано в репликах Лопухина. Идеологическая же семантика ремарки во многом предопределена спецификой самого образа *часов* как утвердившейся в человеческом сознании аллегории времени. Лопухин – это единственный персонаж в пьесе, время которого расписано по минутам; оно принципиально конкретно, линейно и, при этом, непрерывно. Примечательно, что именно в дискурсе Лопухина впервые появляется конкретная дата торгов – двадцать второе августа:

*«Лопухин. <...> Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть»* (13, 205).

Процесс семантизации повторяющихся ремарок, фиксирующих перемещение персонажей по сцене или констатирующих их жесты, может осуществляться в контексте не только чеховской драматургии,

но и художественного мира Чехова в целом. Вполне очевидно при этом, что семантическое поле определенного жеста/действия становится все более широким при движении от ранних произведений автора к более поздним произведениям, поскольку оно невольно вбирает в себя значения предшествующих словообразов. Этот процесс особенно наглядно демонстрирует трижды повторенная ремарка, относящаяся к Яше: «*пьет шампанское*» (13; 243, 247 – дважды). Смысл ремарки, как мне кажется, становится понятен лишь при включении ее в контекст *художественного мира* прозы и писем Чехова<sup>156</sup>.

Семантическое поле чеховского *шампанского* эксплицировано и в основном исчерпано в небольшом одноименном рассказе «Шампанское» (1886). Примечателен уже тип повествования, довольно редкий в прозе Чехова, – немаркированный монолог, фиксирующий сближение, пусть даже и формальное, *первичного* и *вторичного* автора: «Не верьте шампанскому... Оно искрится, как алмаз, прозрачно, как лесной ручей, сладко, как нектар; ценится оно дороже, чем труд рабочего, песнь поэта, ласка женщины, но... подальше от него! <...> Человек пьет его только в часы скорби, печали и оптического обмана» (4, 282).

В монологе зафиксированы, прежде всего, **ситуации, имеющие ярко выраженный ритуальный характер**, неизменным атрибутом которых становится именно шампанское. Это, во-первых, *свадьба* – самая частотная в прозе Чехова обрядовая ситуация, требующая появления шампанского в своем хронотопе.

Она возникает, например, в рассказе «*Зеленая коса*»: «Оля оделась в дорогое платье, сшитое специально для встречи жениха. Из города привезли *шампанского*, зажгли фейерверк, а на другой день утром вся Зеленая Коса в один голос толковала о свадьбе...» (1, 165); в рассказе «*Цветы запоздалые*»: «Егорушка похлопал Марусю по подошве и, очень довольный, вышел из ее спальни. Ложась спать, он составил в своей голове длинный список гостей, которых он пригласит на свадьбу. «*Шампанского* нужно будет взять у

---

<sup>156</sup> «Если в слова *мир писателя* (курсив автора книги – *Т.И.*) вкладывать не ныне распространенное вольное, а терминологическое содержание, то их следует понимать как оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, запечатленное словесно» (Чудаков А.П. Мир Чехова. М., 1986. С. 3). Одно из самых последних определений художественного мира дает А.П. Ауэр: Художественный мир // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Выпуск 2. Коломна, 1999. С. 104-108.

Аболтухова, – думал он, засыпая. – Закуски брать у Корчатова... У него икра свежая. Ну, и омары...» (1, 416).

Присутствует эта ситуация и в шутке в одном действии «Предложение» и в комедиях «Иванов» и «Вишневый сад». Свадебный ритуал с шампанским структурирует рассказы с соответствующими заглавиями: «Свадьба», «Серьезный шаг», «О том, как я в законный брак вступил», «Перед свадьбой» и другие. Квинтэссенцию же обряда и его авторскую – негативную – оценку фиксирует письмо Чехова О.Л. Книппер от 26 апреля 1901 года: «Если ты дашь слово, что ни одна душа в Москве не будет знать о нашей свадьбе до тех пор, пока она не совершится, — то я повенчаюсь с тобой хоть в день приезда. Ужасно почему-то боюсь венчания и поздравлений, **и шампанского**, которое нужно держать в руке и при этом неопределенно улыбаться» (П 10, 17).

К ритуальным ситуациям, которые сопровождают человека в течение его жизни и включают в качестве обязательного действия питье шампанского, как опять-таки следует из монолога «Шампанское» – и это наблюдение подтверждает контекст чеховского творчества – относятся, во-вторых, **юбилей, встреча Нового года** и приравненные к ним прочие важные события:

«Тысяча восемьсот восемьдесят четвертого года, января 1-го дня, мы, нижеподписавшиеся, Человечество с одной стороны и Новый, 1884 год – с другой, заключили между собою договор, по которому:

1) Я, Человечество, обязуюсь встретить и проводить Новый, 1884 год с *шампанским*, визитами, скандалами и протоколами» («Контракт 1884 года с человечеством» – 2, 306);

«Имбс нахмурился, походил по каюте из угла в угол и, рассудив и взвесив, дал согласие. Граф пожал ему руку и крикнул *шампанского*» («Русский уголь. Правдивая история» – 3, 17);

«– Господа, *шампанского*! – разошелся юбиляр. – Сегодня же... желаю пить *шампанское*! Угощаю всех!

Но *шампанского* не пришлось пить, так как у трагика в карманах не нашлось ни копейки» («Юбилей» – 5, 456).

В том же случае, если шампанское появляется за пределами описанных выше ритуальных ситуаций, оно может маркировать **особый – эстетизированный – образ жизни**, противопоставленный обыденной среднестатистической реальности, находящийся за ее пределами – идеальный для нее. Этот образ жизни через перечисление ее главных, структурообразующих, деталей

эксплицирован в рассказе «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?»: «Портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки, орден в петличке, ананасы, шампанское, трюфели и устрицы» (1, 17).

Именно шампанское в данном случае становится семантическим ядром, и одновременно – метонимическим заместителем, *красивой* жизни для немногих, предопределяющим появление остальных, как правило, уже произвольных, ситуативных, деталей-элементов:

«В одну неделю было пережито: и ландо, и философия, и романсы Павловской, и путешествия ночью в типографию, и «Колокол», и шампанское, и даже сватовство» (Ал. П. Чехову – II 2, 216);

«В конце концов, мы порешили, помимо шампанского, абонировать для него кресло в театре, устроить жалованье, купить ему вороных» («Единственное средство» – 2, 20);

«Ариадна с серьезным, вдохновенным лицом записывала на бумажке устриц, шампанского, конфект и посылала меня в Москву, конечно, не спрашивая, есть ли у меня деньги» («Ариадна» – 9, 114).

В том же случае, если аристократический или романский хронотоп помещается в контекст обывательской жизни, то он неизбежно трансформируется в **хронотоп праздника**, свободы от различного рода социальных уз или в **богему** (если пользоваться обозначением чеховского художественного мира)<sup>157</sup>, опять-таки противостоящую скучному и однообразному течению повседневного времени. Шампанское в этом случае становится маркером посещения веселых домов с красными фонарями, ресторанов, уборных актрис, если речь идет о мужчинах, и маркером адюльтера, если речь идет о женщинах:

«...и вот, чтоб скучно не было, я взял отдельное купе, ну... конечно, и певичку. Ехали мы и всю дорогу ели, шампанское пили и - тру-ла-ла!» («Пассажир первого класса» – 5, 274);

«Сына или дочь? Весь в... отца! Уверяю тебя, что я ее не знаю! Перестань ревновать! Едем, Фани! Браслет? Шампанского! С чином! Мерси!» («Жизнь в вопросах и восклицаниях» – 1, 130);

«Способ кузенов. Тут измена бывает не преднамеренная. Она происходит без предисловий, без приготовлений, а нечаянно, сама собою, где-нибудь на даче или в карете, под влиянием неосторожно

---

<sup>157</sup> «Нина. Отец и его жена не пускают меня сюда... Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы» («Чайка» – 13, 10).

выпитого *шампанского* или чудной лунной ночи» («К сведению мужей (Научная статья)» – 4, 300);

«Сегодня пришло твое письмо, написанное карандашом, я читал и сочувствовал тебе, моя радость. Пить *шампанское!* Ездить на Братское кладбище! О, дуся, это тебя так прельстили длинные рыжие усы, иначе бы ты не поехала» (О.Л. Книппер-Чеховой – II 10, 222).

Семантика данной сюжетной ситуации естественно обуславливает появление в чеховском творчестве **особого типа персонажа** – *проходимца* или *прохвоста*, если воспользоваться авторскими наименованиями. Непременной деталью его жизнеповедения становится именно пристрастие к шампанскому. Таков Венгерович 2 в пьесе «Безотцовщина»:

«Венгерович 2. Да... Отец уехал, и я принужден идти пешком. Наслаждаетесь? А ведь как приятно, не правда ли? – выпить *шампанского* и под куражом обозревать самого себя!» (11, 101)<sup>158</sup>.

Таков Федор Иванович в комедии «Леший»:

«Соня. А ты, дядя Жорж, опятьпил *шампанское* с Федей и катался на тройке. Подружились ясные соколы» (11, 154).

Таков муж Раневской в комедии «Вишневый сад»:

«Любовь Андреевна. О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от *шампанского*» (13, 220).

Последний случай словоупотребления примечателен тем, что здесь семантика образа эксплицирована: смерть *от шампанского* маркирует отнюдь не пищевое или алкогольное отравление; она является следствием совершенно определенного, очевидного в контексте чеховского творчества способа жизнеповедения.

Образ пошлого человека, любящего «красивую» жизнь и сознательно выстраивающего ее «на аристократичный» манер, появляется и в письмах Чехова:

«Амфитеатров стал лопать *шампанское* и уже «не может» без этого. Аристократ» (А.С. Суворину – II 5, 219);

---

<sup>158</sup> В первоначальном варианте драмы «Безотцовщина» подобную оценку получает и «русский негодяй» – отец Платонова, в описании смерти которого также появляется *шампанское* как маркер красивой жизни за счет других. Правда, здесь обозначенный образ жизни приобретает конкретную социальную окраску: «Из глаз лилось *шампанское*, питое им когда-то им и его прихлебателями на средства тех, которые ходили в лохмотьях и ели мякину» (11, 336).

«Есть чуйки, которые не пьют ничего, кроме *шампанского*, и в кабаке ходят не иначе, как только по кумачу, который расстилается от избы вплоть до кабака» (Чеховым – П 4, 124);

«На правах великого писателя я все время в Питере катался в ландо и пил *шампанское*. Вообще чувствовал себя прохвостом» (М.В. Киселевой – П 2, 217-218).

Таким образом, шампанское в художественном мире Чехова становится, прежде всего, *метонимией* или жизни обывательской (маркером ее основных вех и рубежей) или жизни богемно-праздной, но и в том, и в другом случае – жизни пошлой. Отсюда комический модус произведений, в которых оно появляется.

Однако, рассказ-монолог «Шампанское» не исчерпывает вполне семантического поля образа. Еще одна смысловая его грань проявляется в повести Чехова «Драма на охоте»:

«– Три часа прошу, умоляю дать сюда бутылку портвейна или *шампанского*, и хоть бы кто снизошел к мольбам! <...> Что же это такое? Человек умирает, а они словно смеются! <...> Павлу Ивановичу удалось влить в рот Ольге столовую ложку *шампанского*. Она сделала глотательное движение и простонала» (3, 376; 377).

На первый взгляд, шампанское замещает здесь традиционное во врачебной практике того времени красное вино (или кагор), которое давали умирающим и которое в определенных случаях и в определенной степени могло заменить собой причастие (отсюда вариативность: портвейн *или* шампанское и предпочтительность именно первого). Однако функция шампанского в данной сюжетной ситуации принципиально иная: как следует из второй части цитаты, именно оно на какое-то время возвращает героиню к жизни. Так, шампанское превращается в метонимический знак **земной жизни человека**, его существования на земле. Именно эта сема становится доминирующей в произведениях и письмах Чехова последнего периода его жизни: «Очень бы мне теперь хотелось пойти в «Эрмитаж», съесть там стерлядь и выпить бутылку вина. Когда-то я solo выпивал бутылку *шампанского* и не пьянел, потом пил коньяк и тоже не пьянел» (Вл.И. Немировичу-Данченко – П 11, 294).

Отсутствие здесь комического модуса изображения очевидно: ужин в модном ресторане становится теперь для писателя, удаленного тяжелой болезнью от удобств и удовольствий цивилизации, знаком полноценной человеческой жизни. Окончательное же формирование семантики образа шампанского происходит в последних пьесах Чехова. Так, в драме «Три сестры», как было показано в первой главе,

особое значение приобретает ремарка, предваряющая четвертое ее действие. В ее контексте *только что выпитое* шампанское превращается в аллгорию завершившегося этапа прежней жизни персонажей – и, прежде всего, трех сестер – конца их мечты о прекрасной, но недостижимой *Москве*. Семантика *прощания*, связанная с шампанским, эксплицирована в реплике Вершинина: «Все имеет свой конец. Вот мы и расстаемся. (*Смотрит на часы.*) Город давал нам что-то вроде завтрака, пили *шампанское*, городской голова говорил речь, я ел и слушал, а душой был здесь, у вас» (13, 183).

Точно так же в последнем действии комедии «Вишневый сад» среди «*декораций первого акта*» «*Яша держит поднос со стаканчиками, налитыми шампанским*» (13, 242), которые сам тут же и выпивает для того, казалось бы, только, чтобы констатировать весьма примечательный факт: «С отъезжающими! Счастливо оставаться! (*Пьет.*) Это *шампанское* не настоящее, могу вас уверить» (13, 243). Однако «не настоящим», с точки зрения Яши, оказывается не только шампанское: «Что ж плакать? (*Пьет шампанское.*) Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже как-то не верится. Вив ла Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить... ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество – будет с меня. (*Пьет шампанское.*)» (13, 247). Как видим, шампанское здесь вновь сопоставляется с жизнью человека: прекрасны только мечты о будущей жизни, реальность же оказывается «не настоящей», как и шампанское. В этом смысле, финал последнего произведения Чехова (звук топора, срубающего вишневые деревья, и звук лопнувшей струны, замирающий и печальный) отчасти оказывается предопределенным и жестом Яши, и репликой Лопухина: «Кстати и *шампанское* есть. (*Поглядев на стаканчики.*) Пустые, кто-то уже выпил» (13, 250). Здесь шампанское становится знаком не просто земной жизни человека, но *жизни, которая всегда проходит мимо человека*, так и не случается с ним.

Собственно **психологические ремарки** по-прежнему остаются в системе авторских приемов. Они в той или иной степени характеризуют эмоциональное состояние практически всех действующих лиц комедии (принципиальным исключением, как уже отмечалось во второй главе, является Шарлотта). Однако характер лишь одного персонажа «Вишневого сада» создается при несомненном преобладании ремарок именно этого типа. Речь идет об образе Любви Андреевны Раневской. Автор не указывает ни одной **детали ее портрета**, шире – внешнего облика, зато необыкновенно

полно раскрывает ее внутренний – эмоциональный – мир. Любовь Андреевна может говорить «*радостно, сквозь слезы*» (13, 199); она «*целует брата, Варю, потом опять брата <...> целует Дуняшу*» (там же), Фирса (13, 204) и даже шкаф (там же). Она «*закрывает лицо руками*» и тут же «*вскакивает в сильном волнении*» (13, 204); «*рвет телеграммы, не прочитав*» (13, 206); «*смеется от радости*» (13, 210) и «*тихо плачет*» (13, 211). Она говорит «*нежно*» (13, 222) и «*оторопев*» (13, 226); «*напевает лезгинку*» (13, 230) и «*аплодирует*» (13, 231). Присутствуют в тексте комедии и более сложные, утонченные – двусоставные – эмоциональные ее характеристики: «*рассердившись, но сдержанно*» (13, 234) или «*нетерпеливо, со слезами*» (13, 239). Наконец, в последнем действии комедии автор, уподобляясь эпическому повествователю (от «третьего лица»), детально описывает ее психологическое состояние: «*<...> она не плачет, но бледна, лицо ее дрожит, она не может говорить*» (13, 242). В этом необыкновенном многообразии психологических ремарок просматривается, тем не менее, очевидная закономерность. Главной – доминирующей – чертой характера Любви Андреевны является непосредственное, искреннее, очень близкое детскому мироощущению переживание каждого момента ее жизни. Бесконечное разнообразие мира вокруг рождает столь же многообразные эмоциональные отклики. Очевидно также, что повышенная эмоциональность персонажа является следствием особого качества его мироощущения. Раневская живет не умом, а сердцем, *переживая* (не обдумывая!) каждую жизненную ситуацию. Гибель Сада резко изменяет этот способ отношения к миру; в семантическом поле персонажа появляется теперь ремарка-идеологема Лопахина: одну из последних своих реплик Раневская произносит, «*взглянув на часы*» (13, 249). Очевидно, что ее время теперь также становится линейным.

Семантическая значимость **звуковой ремарки** в последней комедии Чехова становится, пожалуй, наиболее высокой. С одной стороны, она по-прежнему является главным художественным средством в системе приемов, создающих общее настроение, *атмосферу*, какой-либо отдельной сцены или действия в целом. Таков, например, звук, завершающий первое действие пьесы:

*«Далеко за садом **пастух играет на свирели**. Трофимов идет через сцену и, увидев Варю и Аню, останавливается <...>.*

*Трофимов (в умилении). Солнышко мое! Весна моя!»* (13, 214).

Высокий, чистый и нежный звук свирели является здесь, прежде всего, экспликацией нежных чувств, испытываемых персонажем. Однако включенный в систему всех четырех действий комедии, он начинает выполнять и более сложную семантическую нагрузку. *Пастух, свирель* в данном случае не являются обозначением конкретных реалий, с этой точки зрения они абсолютно неправдоподобны (так же, как *арфа* бродячих музыкантов из последнего действия «Трех сестер»). Перед нами – достаточно устойчивые знаки *идиллического хронотопа*, наличие которого подтверждает описанное в предисловии размыкание пространственных границ между Домом и Садам, актуализация в сценографии пьесы *белого цвета*.

Звуковое единство – гармония – первого действия нарушается в действии втором; оно строится на параллельном существовании звуков человеческого мира и мира-бытия. Соносферу мира персонажей маркирует неоднократно отмеченный в авторском комментарии звук гитары Епиходова (13; 215, 217, 224, 228), получающий в последнем употреблении конкретную эмоциональную окрашенность: «*Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню*» (13, 228). Мир-бытие отмечен всего одним авторским звуковым обозначением – «*тишина*» (13, 224). Ее семантика может быть истолкована двояко. «Беззвучный мир может, например, восприниматься как зловещий, замкнутый в себе, отчужденный, избегающий контакта (некоммуникативный), нечто утаивающий, скрывающий свою сущность. <...> Но и наоборот: беззвучность, тишина, молчание может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства»<sup>159</sup>. Однако и в том, и в другом случае мир-бытие является закрытым для персонажей; его язык не понят ими. Именно поэтому границу двух миров маркирует «*отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный*» (13, 224) – звук, отмечающий конец музыки-гармонии.

Соносфера третьего действия (мира персонажей) – это система звуков, объединенных общей семантикой **игры**. Она выстроена по логике постепенной символизации мотива: «*слышно, как в передней играет еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте*» (13, 229); «*слышно, как в соседней комнате играют на бильярде*» (13, 230); «*начальник станции останавливается среди залы и читает «Грешницу» А. Толстого. Его слушают, но едва он*

<sup>159</sup> Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 310.

*прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается»* (13, 235); *«слышен стук шаров»* (13, 239); *«слышно, как настраивается оркестр <...> играет музыка <...> тихо играет музыка»* (13, 240; 241). Семантика «музыки» в приведенном авторском комментарии, конечно, не является однозначной. К семантическому полю образа могут подключаться все внутритекстовые традиции чеховского творчества, поэтому, как и в случае с *шампанским*, речь здесь может идти лишь о доминировании определенной смысловой грани. Возможно, в данном случае актуализация мотива *игры* связана с **внутренностью** изображаемого пространства, в отличие, скажем, от финала «Трех сестер». Возможно, речь здесь идет о постепенном растворении человеческого мира в мире природном; ведь именно оно осуществится в последнем действии. Вероятнее же всего, оба семантических поля накладываются друг на друга, присутствуют в авторском комментарии одновременно.

Соносфера же четвертого действия, как представляется, может быть проинтерпретирована лишь в единстве всех авторских замечаний: *«За сценой гул. Это пришли прощаться мужики* (13, 242). *<...> Слышно, как вдали стучат топором по дереву* (13, 246). *<...> Шарлотта тихо напевает песенку. <...> Слышится плач ребенка* (13, 248). *<...> За дверью сдержанный смех, шепот* (13, 250) *<...> Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги* (13, 253). *<...> Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»* (13, 254).

Звуковой мир **дома** во всем его многообразии (шум, смех, плач, пение, шепот) выстроен, тем не менее, в логике постепенного умолкания: от *гула* до *шагов*. Щелканье закрывающихся замков закономерно завершает постепенно исчезающий звук отъезжающих от дома экипажей. Отсюда – использование в ремарке *настоящего длящегося* времени, фиксирующего постепенность осуществления каждого действия. Угасание звуков **дома** сопровождается звуками, маркирующими смерть **сада**, неразрывно с ним связанного. Параллельно с ними в последний раз звучит пограничный звук *лопнувшей струны*, и, наконец, в самой ближайшей перспективе, возможно, в момент опускания занавеса, на сцене устанавливается

ничем более не нарушаемая тишина вечности, в которой растворяется человеческий мир:

И тишина глубокая вослед  
Задумчиво повсюду воцарилась,  
И в дикую порфиру прежних лет  
Державная природа обратилась<sup>160</sup>.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Пожалуй, самый важный вывод, который стоит сделать на основании проведенного описания: *в чеховской драме появляется совершенно особый автор*<sup>161</sup>. Специфика этого явления заключается в том, что, с одной стороны, автор не равен традиционному комментатору основного текста (монологически-диалогической структуры) драмы, фиксирующему место и время действия, а также особенности внешнего облика персонажей, их поведения на сцене, адресатов их реплик и т.д. Ведь в ремарках, предваряющих каждое действие чеховских драм, появляется *точка зрения*, не совпадающая с точкой зрения зрительской (или актерской, если учитывать сценическое предназначение драмы). С другой стороны, появление этой точки зрения отнюдь не свидетельствует о том, что автор в чеховской драме уподобляется *повествователю* или *рассказчику* эпического произведения. Он не является *посредником* между реципиентом и событием, задающим определенный модус изображения этого события и, следовательно, программирующим эмоциональную и идеологическую реакцию воспринимающего это событие субъекта. Сюжетная ситуация, как и положено в драме, разыгрывается самими персонажами, реализуется непосредственно в действии. В этом смысле драма Чехова – это не *драма для чтения*, а драма, предназначенная для сценической реализации. Кстати, именно

---

<sup>160</sup> Боратынский Е.А. Последняя смерть // Полное собрание сочинений Е.А. Боратынского. Т. 1. СПб., 1914. С. 98.

<sup>161</sup> Именно появляется, а не *умирает*, поскольку под автором в данном случае понимается носитель определенной модели мира и человека в нем, зафиксированной в его произведениях, а не «множество разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора», сфокусированных «в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель» (Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 390).

так понимал ее сущность (как и суть любого драматического произведения) и сам Чехов:

«По моему мнению, *пьесы можно печатать только в исключительных случаях*. Если пьеса имела успех на сцене, если о ней говорят, то печатать ее следует, если же она, подобно моей, еще не шла на сцене и смиренхонько лежит в столе автора, то для журнала она не имеет никакой цены» (А.М. Евреиновой – П 3, 278);

«Как бы ни было, печатать я буду ее после ряда исправлений (речь идет о драме «Три сестры» – *Т.И.*), т. е. после того уже, когда она пойдет на сцене, а это будет, вероятно, не раньше Рождества» (Ю.О. Грюнбергу – П 9, 114);

«Пьес не на сцене я вообще *не понимаю* и поэтому не люблю» (Е.Н. Чирикову – П 11, 266).

Чеховская позиция, эксплицированная в письмах, подтверждена и спецификой авторской *точки зрения* в его пьесах, которую трудно охарактеризовать рационально-идеологически, хотя все остальные планы, описанные Б.А. Успенским, в ней довольно легко реконструируются. Эту точку зрения в привычной (*пространственной*) терминологии можно назвать сложной или составной, объединяющей *внешнюю* и *внутреннюю*. При этом *внешняя* точка зрения маркирует мир-бытие (мир природный); *внутренняя* – мир, созданный человеком. Описание одного из элементов паратекста чеховских пьес (*ремарок, предваряющих действие*) позволяет сделать второй вывод.

Сведенные вместе, рассмотренные как система, четыре пьесы Чехова фиксируют основные варианты «взаимоотношений» человека и бытия, соответствующие, вероятно, различным этапам идеологического самоощущения автора. Первые две пьесы нового театра Чехова фиксируют постепенное сужение человеческого пространства, построение человеком искусственного мира, создание его *образа*, выходом из которого становится либо его смерть – крайняя степень расхождения между собой внутренней и внешней логики, либо безусловная вера в необходимость и неизбежность жизни-страдания («Чайка», «Дядя Ваня»). Затем автор описывает обратный процесс – попытку движения в сторону растворения человеческой жизни в бытии и сразу же ставит ее возможность под сомнение («Три сестры»). Наконец, последний взгляд на мир, брошенный Чеховым-драматургом, запечатлевает вечное движение человека от гармонии – к абсурду, невольно, но неизбежно эту гармонию уничтожающему («Вишневый сад»).

Таким образом, основная функция ремарок, предваряющих действие, заключается в том, чтобы зафиксировать тот общий контекст, в котором существует разыгрываемая персонажами/актерами сюжетная ситуация, представить изображаемое *со стороны*. Отсюда проистекает трансформация принципов создания авторского комментария и логики его взаимодействия с основным текстом драмы. Ремарка перестает быть иконическим знаком; она становится самостоятельным художественным элементом **единой системы**, и, благодаря различным типам взаимодействия с монологически-диалогическим текстом, передвигается в символический план.

Маркеры мира *внешнего*, таким образом, должны являться обязательными элементами сценографии каждой чеховской пьесы. В движении от «Чайки» к «Вишневому саду» эти маркеры существенно изменяются: от преимущественно визуально-образного воплощения (*озеро, луна, солнце*) до доминирования аудиоряда и цветообозначения апеллирующих непосредственно к чувству читателя/зрителя, воспроизводящих в нем, прежде всего, определенное настроение (*вечер, вой ветра в трубах, звонок, набат, музыка, тишина* и т.д.). Тот же путь, впрочем, проделывают и маркеры мира *внутреннего*.

Таким же необходимым элементом сценического воплощения чеховской драматургии является и образ постоянно меняющейся **границы** между миром *внешним* и миром *внутренним*. Неудачная попытка ее размыкания через новые формы искусства зафиксирована в «Чайке». Насильственное ее размыкание происходит в «Трех сестрах» (героини буквально выжиты, выброшены, из своего замкнутого виртуального пространства). Временное ее стирание и установление гармонии фиксирует первое действие «Вишневого сада» – момент возвращения персонажей в эпоху *детства*.

Эта точка зрения – одновременно *внутри* и *со стороны* – невольно превращает сценическое действие в метафору. Перед нами разворачивается театр человеческой жизни, где равноценными оказываются абсолютно все жизненные позиции *человека социального* как а priori нарушающие естественную логику бытия. Именно поэтому практически все персонажи цикла чеховских пьес (за исключением комедии «Вишневый сад») являются *масками* – социальными или литературными. Описание этих масок фиксируют ремарки, сопровождающие действие. В свою очередь, отношение

каждого персонажа к своей маске предопределяет логику организации системы действующих лиц каждой чеховской пьесы.

Эксплицирует принцип театральной игры, заложенный в самом появлении *контекста* драматического действия, несоотнесенность списка действующих лиц и сюжетных событий каждой пьесы, поскольку социальная предопределенность «паратекста» разрушается в «основном тексте» и формально, и сущностно. Эта несоотнесенность вновь возвращает нас к одновременному существованию человека и внутри собственного мира и внутри мира-бытия, а точнее – к отсутствию понимания человеком этой одновременности своего существования. Исключением являются доктор Дорн, старающийся не надевать никакой маски, не участвовать в движении социальной жизни, няня Марина, живущая вне хронотопа персонажей, а также Телегин, стремящийся соответствовать логике собственной жизни.

В последней пьесе Чехова ощущение автором человеческого мира несколько изменяется: каждый из персонажей «Вишневого сада» помещается автором в свой виртуальный пространственно-временной мир. В свою очередь, каждый из этих параллельно существующих миров выстраивается им по своей логике. Результат, однако, остается прежним: диалога нет не только между миром *внешним* и миром *внутренним*, но и между мирами индивидуально-человеческими. Следовательно, мир, выстроенный человеком, в драматургии Чехова в целом принципиально не коммуникативен: каждый из персонажей либо носит свою маску, либо существует в своем пространстве-времени, именно поэтому люди обречены на непонимание друг друга. «Пока мы рассуждали о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, – оказалось, что высверлены *аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми*», – писал А. Блок, выражая ощущение, в чем-то близкое чеховскому мироотношению (курсив мой – Т.И.)<sup>162</sup>.

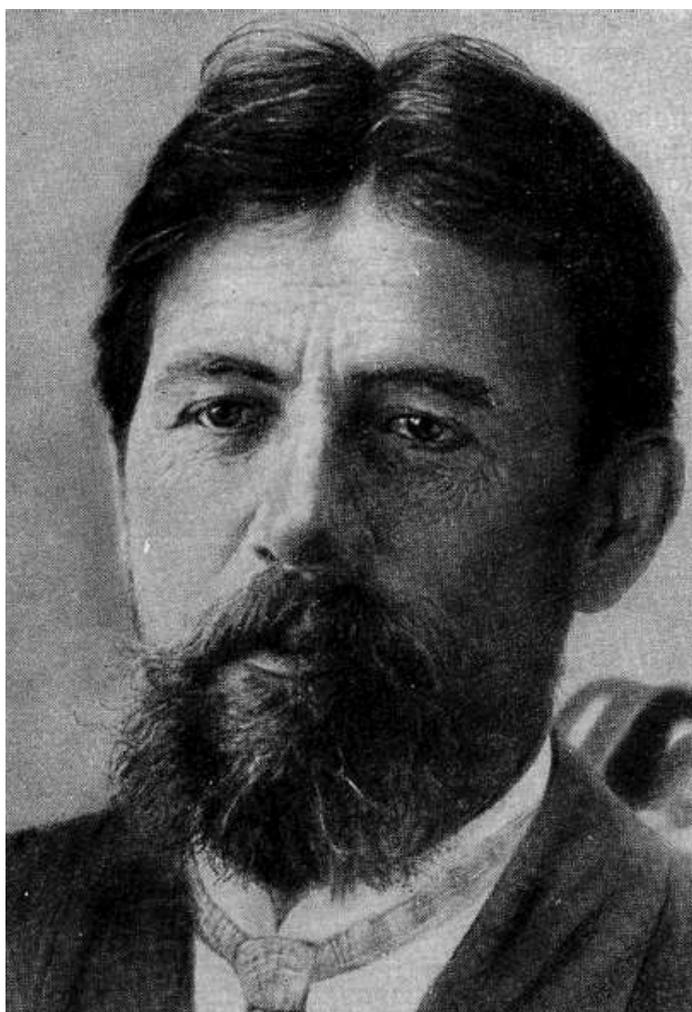
Двойственность авторской точки зрения – одновременное изображение ситуации изнутри и извне – предопределила появление *объективного модуса изображения, безоценочной (неоднозначно оцененной автором) констатации именно такой модели существования человека в мире*. Отсутствие однозначной оценки изображаемого предопределило и принципиальное отсутствие традиционного *конфликта* – столкновения противоборствующих сил,

---

<sup>162</sup> Блок А. Стихия и культура // Блок А. О литературе. М., 1989. С. 215.

поскольку каждый из персонажей существует в своем *параллельном* мире, а между миром внешним и миром внутренним нет диалога.

Таким образом, авторская позиция в драме Чехова воплощается не в традиционно основном тексте и не в паратексте, традиционно факультативном. Она может быть реконструирована лишь при системном рассмотрении этих двух элементов принципиально единого текста.



*УДК 882.09+929Чехов*  
*ББК Ш5(2=411.2)53–4Чехов А.П.*  
*И25*

**Ивлева Т.Г.**

И25 Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2001. – 131 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение)

Книга представляет собой системное описание текста и паратекста цикла последних чеховских пьес («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») и на этой основе реконструкцию авторской позиции Чехова-драматурга.

*УДК 882.09+929Чехов*  
*ББК Ш5(2=411.2)53–4Чехов А.П.*

© Ивлева Т.Г., 2001  
© Тверской госуниверситет, 2001

**Ивлева Татьяна Геннадьевна**

**Автор  
в драматургии А.П. Чехова**

*Литературный текст: проблемы и методы исследования;  
Приложение*

*Технический редактор Е.И. Суворова*

Изд. лиц. ЛР № 020268 от 03.04.1997 г.  
Подписано в печать 6.12.2001. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага типографская №1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,2. Уч.-изд. л. 7,6.  
Тираж 200 экз. Заказ № 549.

Тверской государственный университет.  
Филологический факультет.  
Адрес: 170002, г. Тверь, пр. Чайковского, 70.