



Л. ДИМИТРОВ

«*Finita la comedia*» по-чеховски, или Из «темного леса» к «небу в алмазах»

При всей популярности творчества Чехова в мировом масштабе, несмотря на лавинообразное нарастание в последние годы искушений в области театра, кино и других искусств интерпретировать его произведения через необычайные ракурсы, что очень часто приводит к неизбежной стилизации, изучение его драматургии остается «задачей со многими неизвестными». (Анти)классический профиль автора, собравший в неподражаемую фикциональную модель двуликость своего времени, объединяющего два века, два литературных дискурса — традиционный и модернистский, объединяющий две экзистенциальные семиосферы — позитивистскую (оптимистическую) и мистическую (подвластную скепсису), отражается и в совершенно конкретном художественном жесте, который стоил ему огромных усилий, но который в конечном счете привел к созданию одного из популярнейших и предпочтительных в наше время шедевров мировой драматургии, — пьесы «Дядя Ваня» (1896), которой предшествовала (семь лет тому назад) пьеса (первообраз) «Леший» (1889). Эти произведения имеют свою внутреннюю «иерархию»: первая из них представляет все еще ранний облик драматурга, а вторая — его зрелую креатуру, образец его драматического гения. Подобный условный дуализм сильно провокативен и для современного литературоведческого подхода к Чехову, так как его исследование могло бы подсказать возможные достоверные ответы на многие вопросы драматургии Чехова и отсюда — актуализовать знакомые уже нам, привлекательные, но и неоднозначные сюжеты для следующих поколений воспринимателей. Несмотря на сформулированный Чеховым принцип, что обязательными в литературе являются только лишь правильно поставленные вопросы, но не и ответы, считаю, что упомянутые уже две драмы могут раскрыть множество имплицитных загадок, если с критической метапозиции *задаст по от-*

ношению к ним несколько правильных вопросов. Имея в виду то, что семь разделяющих их лет попадают в сложный и разнонаправленный контекст — литературный, идеологический и, главным образом, личный, — в котором автор приобретает новый и в значительной степени более зрелый экзистенциальный опыт, предоставляющий ему художественную возможность к более глубоким обобщениям и более неожиданным прозрениям. В тот же самый период появляются и еще несколько шедевров чеховской драматургии, которые косвенным образом подсказывают, как все более категорически оформляется окончательная концепция, которая привела к перемоделированию истории о Лешем в историю о дяде Ване.

Жизнь пройдя до половины

Один из возможных подходов — читать «Лешего» и «Дядю Ваню» как две различные пьесы. На самом деле по всем формальным признакам — это две различные пьесы. Если, однако, намереваемся анализировать развитие драматургической техники автора через отдельные ее компоненты — жанр, структуру, персонажный статус, сюжет и т.д., тогда недопустимо сепарировать произведения, не осмыслив параллелизм их концептуальных ядер. Другой уместный подход был бы прочтение суггестивного кода в пьесах Чехова. Носителями ключевой информации в его пьесах являются обычно ограниченное количество реплик и паратекстов, вводящих (лейт)мотивы, которые являются как бы частью «горизонтального» диалога, но маркируют самостоятельную семантическую линию, позволяющую целостное тезисное обосновывание, то есть прослеживание внутреннего параюжета. Отсюда и возможность интерпретировать каждую отдельную пьесу Чехова через конкретную, вроде бы произвольно произнесенную реплику. Что касается упомянутых уже драм, то там эта особенность наблюдается еще лучше, поскольку они изобилуют повторяющимися высказываниями, ссылками, сценическими указаниями и деталями, что в синхронном аспекте (если читать их параллельно) реминисцирует с принципом, характерным еще для каждой из двух классических поэм Гомера: множество повторяющихся стихов с переакцентированным модусом и различным образом мотивирующей их риторикой, которые всегда, однако, представляют законченные нарративные части. Аналогия с Гомером вообще не является произвольной, но о ней — позже.

Осмысление «Дяди Вани» как окончательный вариант истории, наметившейся ранее в «Лешем», подсказывает нечто симптоматическое, наблюдавшееся в русской драматургии первой половины

XIX века. Анализируя подход Пушкина в его работе над болдинскими «Маленькими трагедиями», длившейся четыре года между замыслом и осуществлением замысла (с 1826 по 1830)*, могу утверждать, что автор приступает к их написанию только тогда, когда находит финал, достойным образом завершающий его идею. Выражением этого финала является «Пир во время чумы» — самостоятельная четвертая миниатюра цикла. Она не так оригинальна (по существу — это перевод), но самая реминисцентная, имплицитная вплоть до наших дней загадочные мистические послания. А может быть, следует в этом смысле воспринять подход Пушкина типологически: к написанию драмы (пьесы) можно приступить успешно только тогда, когда предварительно найден финал. А может быть, действительно, начиная с XIX века, финал чаще всего чужой (заимствованный), то есть где-то он уже существует? А это обязательно напомним нам эмблематическое высказывание Чехова, который 4 июня 1892 г. пишет Суворину: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются, подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (П 12, 319)**. Осторожно и предварительно я предположил бы еще здесь следующее. Автор пишет «Дядю Ваню» в момент, когда находит необходимый и не найденный при написании «Лешего» финал. Именно это приводит к целостной переработке произведения, а «Дядя Ваня» — это не только конец «Лешего», но и абсолютный конец замысла. В «Лешем» финал все еще «по Пушкину» — эксплицитные ассоциации и сюжетные цитаты — из драмы «Русалка». В последнем акте более поздней пьесы, однако, происходят разные вещи. Тогда «чей» (кому принадлежит) финал «Дяди Вани»? Возможно ли говорить об интертекстуальных переплетениях не только между двух драм, но и за ними? Согласно многозначительному высказыванию Дональда Рейфилда, Чехов производит второй текст из первого «семь лет спустя, прибегнув к хирургии и алхимии»***.

История создания поздних чеховских пьес в большинстве случаев говорит о некоторой поспешности — притесненный сроками, но чаще

* См.: Димитров Л. «Четвероевангелие» от Пушкин. *Опыт за изучение на драматургичния цикъл «Малки трагедии»*. София, 1999.

** Важно отметить, что «застой», накопившаяся инерция в европейской драматургической практике XIX века чувствуется в привыкании к стереотипам многовековой давности, среди которых и графаретные финалы. Проще говоря, именно открытие новых «открытых» концов (герой не кончает жизнь самоубийством и не женится) приведет к появлению драмы как жанр, конципированный в эстетическом направлении «новая драма» в последние два десятилетия XIX и в начале XX века.

*** Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М., 2006. С. 290.

болезнями и бытовыми (финансовыми) нуждами, драматург почти всегда передает рукопись в театральную труппу в каком-то «полусыром» виде, что приводит самое меньшее к разочарованию результатом. Художественная неубедительность спектакля и последующие критические атаки предопределяют нервную переработку произведения, пока наконец она не получила свой канонический профиль. Говорю это, так как при технологическом заканчивании чеховских драматургических шедевров наблюдается внутренняя динамика, в которой в качестве сильного конструктивного фактора принимает участие сцена. Взятые в отдельности, однако, «Леший» и «Дядя Ваня» опровергают этот стереотип — первая «брошена», вторая написана почти «тайно», и более поздние исправления незначительны; модель подтверждается только если рассмотреть пьесы как своеобразный «палимпсест», т.е. если воспринять «Дядю Ваню» как лучший (сценический) эквивалент «Лешему», как его производную и каноническую версию.

Говоря о своем новом драматургическом замысле, цитируемом выше, Чехов связывает финал с жанром и наоборот. Он предполагает, что построение сюжета подчиняется определенному жанровому режиму, поддерживаемому персонажами, интригой и, разумеется, финалом. Одновременно с этим, однако, одно из самых полемических и самых «чеховских» черт его драматургии — это как раз очевидная несогласованность (некоординированность) с этим принципом: в комедиях не происходит ничего смешного согласно традиционно усвоенной русской культурной практикой матрице «Мольера-Грибоедова»*, они больше похожи на драмы, насыщенные потенциальным трагизмом. Случайно или нет, но в письмах и записках самого автора можно обнаружить немало докозательств о подобном «расхождении». Прочитав самые яркие. Заканчивая I-е действие «Лешего», 14 мая 1889 г. он пишет Суворину: «Вылились у меня лица положительно новые; нет во всей пьесе ни одного лакея, ни одного комического лица, ни одной вдовушки» (П 12, 316, курсив мой. — Л. Д.). Годом раньше, 30 мая 1888-го, он извещает Суворину, что едет в Крым, где собирается заняться написанием «лирической пьесы» (П 12, 380); 30 сентября 1889 г. сообщает А. Н. Плещееву: «Пишу, можете себе представить, большую комедию-роман и уж накатам залпом 2½ акта. После повести комедия пишется очень легко. Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных; конец благополучный. Общий тон — сплошная лирика» (П 12, 383, курсив мой. — Л. Д.).

* По поводу «Лешего» И. Л. Леонтьев (Щеглов) пишет почти экзальтированно: «Пренебрегать законами сцены, логично выросшими на почве Мольера и Грибоедова, — нельзя, нельзя и нельзя!!!» (П 4, 402).

После приведенных цитат хочу особо подчеркнуть следующее. Чехов лучше всех своих интерпретаторов, включая и сценических, определяет жанровые кодификации своих пьес и последовательно защищает (в тексте) и отстаивает (перед режиссерами и критиками) свои художественные решения. В этом смысле, если номинация «комедия» в наших рецептивных ожиданиях расходится с установленным жанровым статус-кво, то это означает, что автор вкладывает в нее различный, более сложный и высший смысл, который не лишает дефиниции точности, а следует иной фикциональной логике.

Этот текст идет за семиотической траекторией кодификации «комедия-роман» с убежденностью, что это и есть константное жанровое наименование в сознании автора, как в его работе над ранним, так и над окончательным вариантом сюжета, реализованного в пьесе «Дядя Ваня». Одно из возможных объяснений первого компонента — в так называемых В. Б. Катаевым «изначальных жанровых оксиморонах» в творчестве Чехова: «водевиль с самоубийством», «комедия с самоубийством»*. Исследователь ссылается на теоретическую постановку В. Я. Пронн о смеховом принципе «алогизм»: «В жизни алогизм наиболее встречающийся вид комизма»**. То есть, независимо от факта, что алогизм вызывает комические ситуации, в нем заключается некая житейская достоверность, предполагающая художественную убедительность.

Что касается «романа», то логика в том (и это самая абстрактная логика), что Чехов — неизвестно почему — отказывается сообразовываться со сценическими законами драмы, предполагающими действие и диалог, и отдает предпочтение нарративному началу. Сильные упреки подобного характера он получает и со стороны авторитетных личностей и периодических изданий. «Петербургская газета» пишет в своей редакционной заметке в номере от 19 октября 1889 г.: «Это прекрасная драматизированная повесть, а не драматическое произведение» (12, 385); неделю тому назад режиссер П. М. Свободин, который очень рассчитывает поставить «Лешего» к своему бенефису, сообщает в письме к В. М. Лаврову: «...этот “Леший” <...> не годится для представления на сцене. <...> Он скучен, растянут, странен. <...> Несценичность, в угоду которой расплодилось столько драматических мастеров, поставлена тут также в число недостатков пьесы» (12, 384–385). Категоричнее всех в своем приговоре А. П. Ленский. Прочитав рукопись, 2 ноября 1889 г. он возвращает ее автору с показательной «резолуцией»: «Одно скажу: пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму.

* Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 115.

** Пронн В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 84.

Эта форма труднее формы повествовательной, а Вы, простите, слишком избалованы успехами, чтобы основательно, так сказать, с азбуки начать изучать драматическую форму и полюбить ее» (12, 385). Как бы ни выглядели подобные мнения, они весьма буквально понимают новый драматургический эксперимент Чехова, и, независимо от того, что автор тоже собой недоволен и через несколько лет предпримет основную переработку «Лешего», все же экспериментальное модернистское написание, уже распространившееся и актуальное в западноевропейской «новой драме», не предполагает осмысление его единственно и только через знакомые сценические клише, которые весь XIX век, начиная с Пушкина и переходя через Островского, и без того пытается устранить из русской театральной практики. В тот момент, однако, сцена, очевидно, продолжает быть более консервативным художественным конструктом, чем драма, и должно пройти время, чтобы их семиотические модели смогли достичь эксплицитного баланса (взаимопроникания).

Но номинацию «роман» можно интерпретировать и совсем иным образом: как «любовную историю». Подобное толкование сохраняет сознание о жанровой перспективе, которая не противоречит первому компоненту формулы, «комедия», и таким образом оба понятия не воспринимаются как разнородные в литературном отношении, взаимно оспаривающие друг друга (драма — эпос), а как внутренне гомогенные до степени, в которой одно из них предполагает другое (комедия по стереотипам строится на любовной коллизии). По мнению В. Б. Катаева, «фабула должна была показывать, как “господа Лешие действуют на женщин”» (ПЗ, 36), то есть комедия должна была строиться по схеме классического русского романа, в который герой истинный противопоставляется героям мнимым, а истинный облик его выявляется в конечном счете в любовной сфере»*. С одним уточнением: классический русский роман никогда не создает такого сюжета, в котором любовная история («роман») имела счастливый конец; нечто подобное сохраняется и в русской классической драме, поскольку и в ней наблюдаются более упорные попытки к разрушению повествовательного стереотипа. Следовательно, далее меня интересует вопрос о том, через какие трансформации пройдет намерение автора написать «любовную комедию» и каким образом, «вопреки всем правилам драматического искусства», это усилие продолжается и в «Дяде Ване», независимо от изменившейся жанровой стратегии по отношению к «Лешему». И в какой степени новый финал сохраняет введенные еще в более раннее произведение экзистенциальные проблемы, но уже в значительной степени пересемантизированном, на первый взгляд трудно узнаваемом виде.

* Катаев В. Б. Указ. соч. С. 145.

Кто умножает познания

Симптоматично для современной драмы предпринимать новые интерпретации вечных психологических типов, конституирующих собственные архетипные сюжеты. В Россию подобную практику в романтической версии вводит еще Пушкин: и Дон Жуан, и Фауст появляются эксплицитно в его драматургических текстах, а до нас дошли и неосуществившиеся планы других трагедий с героями Иисус, Жанна Д'Арк, папесса Иоанна. Когда мы говорим о Чехове, однако, в его драматургии не находит места ни один из перечисленных персонажей. Зато в европейской литературной классике есть хотя бы два произведения, спекулирующих на «комедии» и «романе» в ироническом модусе, чьи следы можно обнаружить в сюжете «Леший» — «Дядя Ваня». Это «Фауст» Гёте и «Божественная комедия» Данте. А часть инвариантных персонажей, с которыми реминисцируют герои чеховских пьес, возвращают нас еще назад во времени, к Гомеру. Этот факт показателен для дискурсного кода, которому Чехов отдает предпочтение. Поэмы Гомера, комедия Данте и трагедия Гёте возникают в три эмблематичные рационалистические эпохи европейской культуры — Античность, Ренессанс и Просвещение. У Чехова комбинирование мотивов из их сюжетов происходит по «отстраненному», дистанцированному, комментарному принципу, очень близкому к той роли, которую в постмодернистской ситуации выполняет интертекст. Этот отстраненно-комментирующий взгляд уплотнен эстетически специфической для автора высокой иронией, фиксирующей границу между позитивистскими постулатами и метафизическим промыслом. Прочтенные в такой перспективе, поздние пьесы последнего классика русского XIX века усиливают свою рецептивную неуловимость — они гениальным образом уравнивают свою бытовую и натуралистическую поверхность и эзотерическую глубинность. Если перевести модель на язык сюжетов, она выглядит так: рассказывая «на сцене» совершенно банальную, часто нудную «повествовательную» историю, на втором плане драмы Чехова лихорадочно рефлектируют на вечных проблемах и архетипных предзаданностях, пытаясь не столько найти ответы, сколько (и в этом автор, без сомнения, прав) сформулировать заново те вопросы, которые задает литература в любую концептуальную эпоху, ищущую свою истину о мире и о человеке. Этот второй план (его классическое определение, как нам известно, — «подводное течение») подчеркнуто метафоричен, он за бытовым мелодраматизмом и обеспечивает абстрактную универсальность конфликта. Но как в обеих пьесах выглядит описанный подход?

Еще в свое время были сделаны попытки вывести («подсказать») семантику заглавия «Леший» из творчества Пушкина. В подобном утверждении есть бесспорная правда. Два пушкинских текста, к которым гравитирует это понятие, — это лирическое предисловие поэмы «Руслан и Людмила» и драма «Русалка». Осмелюсь утверждать, что «Русалка» — самый полюбившийся Чехову не просто пушкинский, но и русский драматургический сюжет. Его влияние можно обнаружить хотя бы в трех его поздних пьесах — «Леший», «Чайка», «Дядя Ваня». Но в то время как в предисловии к поэме «леший» и «русалка» упомянуты только лишь в двух последовательных строках и далее они остаются нефункционализированными, то в драме они уже являются полноправными драматическими персонажами, при всей условности «лешего» — его перевоплощением можно считать мельника, отца утопленницы (будущей русалки), которого князь встречает в лесу — сошедшего с ума, вообразившего себе, что он — ворон*.

30 мая 1888 г. Чехов пишет Суворину из Сума: «...недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница <...> с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет. Все, что я теперь вижу и слышу, мне кажется, давно уже знакомо по старинным повестям и сказкам»**. Модернистский жест автора — сделать знакомыми уже установленные образцы, а основных персонажей репрезентировать как героев архетипного сюжета, чтобы те, в известном смысле, следовали его логике. Когда, например, в IV акте Елена Андреевна бежит в мельницу Дядина, вместе с ней и вся пьеса «приютилась» «под крышей» пушкинской истории, подсказывая таким образом возможное развитие действия. Недостаток только лишь в том, что «Русалка» — пьеса незаконченная, драма без финала. Вот почему к многочисленным попыткам дописать ее условно можно прибавить и усилия Чехова: драматурга действительно волнует эта проблема, и он хотя бы еще семь лет — до «Дяди Вани» — будет находиться под ее влиянием. «Свой» финал Пушкинского сюжета «Русалки» он предложит едва в своем срединном произведении, не имеющем прямого отношения к теме «Леший» / «Дядя Ваня»: в комедии «Чайка», которая не просто покрывает, но и оригинально толкует многие пушкинские кодификации. Самоубийство Треплева — это наконец по-настоящему мотивированное самоубийство его героя после первой редакции «Иванова», в которой герой застрелился

* Чуть раньше этой встречи супруга князя выражает свой испуг от того, что муж ее остался один в лесу, словами: «Ах боже мой! В лесу ночной порою / И дикий зверь, и лютый человек, / И леший бродит».

** Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 18.

в момент своей женитьбы на Саше, и после неясного, неоправданного самоубийственного акта Егора Петровича Войницкого в конце третьего действия «Лешего». («Войницкий — хоть убейте, я не могу понять, почему он застрелился!» — А. Н. Плещеев — Чехову 24 марта 1890; 12, 387.) Допускаю, что Чехов считает самоубийство единственным оправданным исходом для пушкинского князя, и ищет убедительных аргументов к подобному деянию. В лице Треплева этот вопрос наконец разрешился (он защищен логически), и в своей драматургии Чехов никогда больше не возвращается к такому сюжетному мотиву. Позже в «Дяде Ване» он делает ставку только лишь на ассоциативные рецептивные ожидания о случившемся в «Лешем», но в конечном счете не приходит к подобной развязке («горизонту»): Войницкий стреляет снова, даже два раза, но не в себя, а в другого. В этом смысле попытаюсь доказать, что между первым и вторым текстом наступает концептуальное изменение (подтвержденное и заглавиями) под влиянием нового литературного образца. Утверждаю, что *это «Фауст» Гёте, и, согласно его мировоззренческой модели, переработана следующая до этого момента фабула пушкинской пьесы. Объединяющее начало в двух фантастических историях — метафизический гнозис.*

В начале мысль была

Фаустовское начало в «Лешем» и «Дяде Ване» неоднозначно, и к нему следует подойти осторожно. По моему мнению, внимание Чехова гравитирует к инвариантным мотивам знакомого сюжета так, как они интерпретированы Гёте. Я обратил бы внимание на следующие основания для подобного тезиса. Чехов обращал особое внимание на «Фауста» не только потому, что это один из классических текстов всех времен, — внимание Чехова привлекалось и конкретными поводами. Как нам известно, в молодости он изучал немецкий язык и хотя и бегло, но коснулся произведения в подлиннике; позже в отдельных своих рассказах и повестях он ссылается на сюжет, делает отдельных своих персонажей похожими на персонажей Гёте, да и сама литературная традиция, чей он наследник, предлагает богатое количество интерпретаций и интегрирование фаустовских мотивов в своих сюжетах — начиная с Грибоедова и Тургенева и вплоть до первых десятилетий XX века. Эпоха Чехова также совпадает с непрерывно поддерживаемым интересом к теме; в 1882 г. опубликована первая, а в 1883 г. — вторая часть нового целостного перевода произведения Гёте, работа А. А. Фета, встреченного оживленными комментариями и рецензиями. Популярный в те времена более старый перевод Н. А. Холодковского (1878) и почти канонизированный в наше время, серьезно конкурирует с переводом

Фета*, и споры разгорелись еще сильнее. Прошло всего лишь несколько лет, и в 1889 г. перевод Фета переиздан престижным издательством А. Ф. Маркса в люксовом иллюстрированном томе, что задело самолюбие Холодковского, и тот еще в следующем 1890 г. переиздает свою версию в переработанном варианте. Если судить по тем годам, то они совпадают с тем временем, когда Чехов делает уже свои первые серьезные эксперименты в драматургии и формирует не только свою литературную культуру, но и свое художественное мировоззрение. Мы не должны забывать также и краткую «Сцену из Фауста» (1825), которая заодно с «Русалкой» принадлежит драматургическому творчеству Пушкина и которую автор «Дяди Вани» высоко ценит. Что касается переизданий конкурирующих русских переводов, то они выходят в свет в разгаре работы над «Лешим» и «Скучной историей», написанных почти параллельно**. Именно тогда драматург отправил свою знаменитую записку Суворину: «По моему мнению, “Экклесиаст” подал мысль Гёте написать “Фауста”» (4 мая 1889; П 3, 204).

Высказывание Чехова не просто связывает воедино идеологические ядра обоих текстов — библейского и Гёте; Чехов обнаруживает возможный концепт, на котором немецкий классик строит свое произведение, не содержащийся в «Народной книге о докторе Фаусте». Тот же самый концепт тогда волнует и его, и в трансформированном виде идею равнозначности между *накопленным знанием* и *накопленной грустью* можно найти как в «Скучной истории», так и в «Лешем». Припомним, что накопленное знание в «Фаусте» воплощено в фигуре самого центрального персонажа, старого профессора, достигшего вершин своей академической карьеры, но возжелавшего страстно продолжить дальше, выше. Договор его с Мефистофелем — единственно возможный иррациональный путь, возможность перешагнуть за ограниченный земной предел. Именно в раздваивании единственного традиционного демиурга для драмы является и опыт, который Чехов заимствует у Гёте в своих поздних сценических произведениях. Исследователи обычно подчеркивают, что «Леший» — первая пьеса, в которой Чехов отказывается от структурного принципа построения действия вокруг одного центрального персонажа. Еще с появлением в свет ротаторного издания ряд профессиональных литераторов, режиссеров и актеров возражают, отказываются воспринять отраженного в заглавии действующего лица как главного. В этом смысле, вероятнее всего, что принцип раздваивания протагониста, режим его сложных переходов к функции антагониста и последовательный «обмен ролями» — направляющего вожака и спутника — инспирирован

* Как позже с ним конкурировали переводы В. Я. Брюсова и Б. Л. Пастернака.

** См.: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 88–89.

Гёте, хотя генезис подобного мотива в западноевропейской литературе восходит к «Божественной комедии» Данте. Чехов действительно контаминирует обе классические модели, но это будет заметно эксплицитно едва в «Дяде Ване». Каков подход, выбранный им?

Война Войницкого

Иван Петрович Войницкий, наследовавший в «Дяде Ване» своего предшественника из «Лешего» Егора Петровича Войницкого, — персонаж, который претерпел самую большую структурную эволюцию в тексте. В более поздней (канонической) пьесе его ранг воздвигнут до главного действующего лица, анонсированного еще в заглавии: «Дядя Ваня» визирует именно его, заменив референции заглавия «Леший» к Михаилу Львовичу Хрущеву, будущему доктору М. Л. Астрову. Как функция в сюжете, однако, Войницкий сохраняет свое поведение, характер и философию свою; перемена только в том, что как «дядя Ваня» он уцелел, в то время как в роли «дяди Жоржа» он кончает жизнь самоубийством еще в конце третьего действия. Как протагонист он имеет в качестве своего явного и постоянного оппонента Александра Владимировича Серебрякова, который в обеих пьесах сохраняет статус «отставного профессора». Имеет ли основание настраивание Войницкого против Серебрякова, и в какой степени аргументы «дяди» верны — это вопрос, к которому я вернусь позже; в данном случае меня интересуют персонажные инварианты в «Фаусте», которые относятся к обоим.

Среди константных мотивов, представительных для сюжета «Фауста», — это мотив о заключенном договоре между Фаустом и Мефистофелем — залог души за еще одно мгновение земных удовольствий. Вызов перед Фаустом поистине огромен, так как его телесная оболочка в фазе старости, то есть естественная возможность любовных подвигов для него уже исчерпана. Парадокс в том, что в сюжете Чехова фигура профессора эксплицитно покрывается Серебряковым, который действительно начинает стареть, хотя его все еще продолжают волновать и некоторые другие вещи. Именно с ним Войницкий (односторонне) «заключил» добровольный договор, сам обязал себя быть к его услугам, и едва в настоящий момент решает протестовать. Интересно то, что сам профессор не требовал подобной жертвы; за свою неудовлетворенность Войницкий может обвинять единственно самого себя. Таким образом, сюжетную функцию Фауста у Чехова берут на себя оба персонажа, часто один из них переходит в другого и наоборот. Объявив свое намерение продать имение и купить другое за пределами России, строя торговые планы, Серебряков формально входит в «кожу» Мефистофеля, а его шурин изо всех сил старается, чтобы мы восприняли его именно в качестве Лукавого. Кроме

того, профессор действительно (согласно архетипной логике «Фауста») «обладает» молодую жену, без того, чтобы ему приходилось подвергаться метаморфозе омолаживания. («Елена Андреевна: Ты говоришь о своей старости таким образом, как будто все мы виноваты, что ты стар»; 12, 147). Как бы П. М. Свободин ни толковал образ «профессорши» как «молодая интеллигентная девушка, полюбившая в профессоре идею, а не его самого» (12, 383), героиня не сообщает ничего по этому вопросу, и воспринимающий так и не понимает настоящих причин их брака. Но более любопытно то, что страсть Войницкого к Елене вспыхивает по-настоящему тогда, когда он сам считает себя старым («Десять лет назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. <...> Зачем я стар?»; 13, 80). В настоящий момент Войницкий подсознательно возжелал не только женщину, которая ему нравится, но и «жену ближнего»; он готов расторгнуть договор с ним, уступая ему целиком и полностью роль Мефистофеля.

Мотивы конфликта между ними можно интерпретировать в трех аспектах: экономический, любовный или психологический (психиатрический). На первый взгляд, Войницкий реагирует спонтанно на «экономическую» стратегию Серебрякова*, но немного раньше он переживает самый драматический момент своей жизни — любовное разочарование, узнав, что обожаемая им женщина принадлежит другому. Точнее, что она принадлежит другим двум: законно — профессору, и эмоционально — Астрову. Выстрелив в конце действия в Серебрякова, Войницкий пытается устранить своего шурина как соперника. То, что он не попадает в цель, однако, и есть самый оригинальный иронический ход Чехова по отношению к неаргументированной позиции протагониста. Потому что момент этот можно истолковать и по-«фаустовски»: Серебряков — очередной «дух» в этом «сонме привидений» — «леших», «домовых», «водяных», — его «пуля не берет», он — аутентичный дьявол, насмехающийся над ничтожеством «человека». В. Б. Катаев цитирует британского исследователя Дж. Талока, по мнению которого момент «диагностицирует» Войницкого: раскрывает поведение «неврастеника» и его социальную психологию**.

* Отметим, что фамилия профессора реминисцирует со «серебренниками», то есть с фигурой предателя, продажного человека, что деликатным образом подсказано в одной из начальных реплик Хрущева в «Лешем». Когда доктор-естественник приезжает, все уже сидели за столом, и он произносит: «Зачем я не художник? Какая чудная группа!» (12, 136). Невинная вроде бы реплика не просто отмечает «Тайный ужин», она проливает свет на ее мифологических персонажей, среди которых и предатель, в которого через некоторое время перевоплотится профессор. В «Дяде Ване», однако, Чехов сторонится подобных ассоциаций.

** Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 123.

Но фигура профессора входит в еще одну ассоциативную парадигму. Под именем «Александр Владимирович» он номинативно покрывает семантику Александра Великого, владетеля мира, но и завоевателя женщин. Вспомним, что в своеобразном травестийном виде древнегреческий герой упомянут Гамлетом в его реплике в V действии, 1 акте, когда тот рассуждает о нелепом принципе природного круговорота: «Александр умер, Александра похоронили, Александр стал прахом, прах — земля, из земли добывают глину» (пер. Б. Л. Пастернака). Имя его упомянула и Нина Заречная в знаменитом своем монологе мировой души в ракурсе, который можно воспринять как иронический комментарий к ситуации в «Лешем»/«Дяде Ване»: «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пьевки» (13, 13). Эта нарочитая дегероизация демонстрирует и иное уже понимание о персонаже в новой европейской драме: из хероса он постепенно превращается «просто» в протагониста. В конкретном замысле Чехова Серебряков ближе всего стоит к Фаусту следующими своими качествами: «Имеет ум положительный. Не терпит мистиков, фантазеров, юродивых, лириков, святош, не верует в Бога и привык глядеть на мир с точки зрения дела. Дело, дело и дело, а все остальное — вздор или шарлатанство» (12, 380). Таким образом профилированный, образ профессора очерчивает античную перспективу, ведущую к Гомеру, не выходя за рамки семиосферы фаустовских мотивов. Вообще не случайно, например, что женщина, вызвавшая раздор между ним и Войницким, носит имя Елена. Кроме того, что она — «Елена Прекрасная», что подтверждается и текстом двух пьес*, она и одноименная героиня из «Фауста», которая как перевоплотившаяся троянка, супруга Фауста, так и мать их сына Эуфориона. Подобная невероятная (фантастическая) проекция возможна единственно как чудо, о котором мечтает и Войницкий, хотя он произносит это скептически и в бытовом контексте: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего» (12, 154). Реплика сохранилась и в более поздней пьесе (см.: 13, 82). Но он все еще не подозревает, что начатая им война с Серебряковым, вроде бы по причине экономических противоречий, а на самом деле из-за его глубокой неудовлетворенности как мужчины, встретит более серьезного врага, против которого «дядя» еще более бес-

* В «Лешем» Дядин произносит следующее: «Ваше превосходительство, это я похитил у вас супругу, как некогда некий Парис прекрасную Елену!» (12, 195). Кроме того, обращаясь к ней по-французски: «Helene», Войницкий также поддерживает именно эту ассоциацию. А в разговоре героини с Соней обе резко разграничиваются по признаку красивая/некрасивая, распределяющему соответственно позитивную эстетическую визую для Елены, а негативную — для Сони.

силен, и эта война вряд ли могла бы закончиться миром). (Да и любой потенциальный или действительный похититель Елены — включая и Фауста — всегда представляет собой своеобразного Париса, провоцирующего разрушительную как результат войну.) Едва ли случаен тот факт, что долгое время замысел чеховского сюжета гравитирует именно вокруг этого героя.

Неведомый лес

Если образ Войницкого побеждает при переработке «Лешего» и в «Дяде Ване» «узурпирует» заглавие, которое ставит его в фокус внимания воспринимающего в качестве главного действующего лица, то доктор Астров (бывший Хрущев) — герой, претерпевший самое серьезное концептуальное изменение в замысле развернутого чеховского сюжета. Окончательное решение драматурга на первый взгляд банально — в первой пьесе Хрущев женится, а во второй по старой русской литературной традиции Астров покидает место — лишний и не вписывающийся в атмосферу и контекст дворянского гнезда*. До того, однако, как это произойдет, именно он стоит в абсолютном начале (в заглавии) истории, названной его прозвищем — «Леший».

Вопрос о том, кем именно является доктор, — это один из самых сложных в символическом пласте текста. Присутствие его в двух пьесах при кажущемся его самораскрытии и ассоциативной похожести с другими героями-утопистами русской литературы (как толстовский Левин, к примеру) полно загадок и ускользающей поведенческой логики. Он — «неведомый леший», фантом, находящийся всегда в тенистой, мистической стороне сюжета. Может быть, поэтому сюжет будет искать больше чем одну архетипную модель, чтобы защитить его креатуру.

В поисках ориентира нам могла бы помочь знаковая трансформация имени. Михаил Львович Хрущев подвластен всецело своему прозвищу «Леший», и таким образом он попадает под семантическую зависимость символа «лес». Как «дух» он персонифицирует лес, наполняет его мистической жизнью, берет на себя ответственность за ее неповрежденность (целостность); если вспомнить другое произведение Гёте, Хрущев — «Лесной царь» — он понимает лес как альтернативный мир со своими

* В сущности, этот финальный уход героя, пришедшего извне, — характерный маркер для канонического русского драматургического сюжета XIX века, который едва Чехов начнет деконструировать как исчерпавшийся. См. по этому вопросу: *Димитров Л.* Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона. С. 2006.

божественными законами, чье сохранение гарантирует и гармонию цивилизованного социума. Хрущев — медиатор между миром людей и естеством и охвачен тревожными пророческими думами о нависающей в обозримой перспективе мировой катастрофе, вызванной жадностью и хищническим отношением человека. Согласно определению Чехова, он «поэт, пейзажист, страшно чувствующий природу» (12, 380), то есть идеалист, чья идея фикс превращает его в пропагандатора тезиса, который сегодня, при всей условности понятия, мы могли бы определить как экологический. В символьном пласте текста, однако, он представляет собой еще что-то. Показательна в этом отношении его собственная реплика: «...не я один, во всех вас сидит леший, все вы *бродите в темном лесу* и живете ощупью» (12, 194, курсив мой. — Л. Д.). В подчеркнутых словах можем обнаружить перифразу (скрытую цитату) начала дантовского «Ада». В классическом переводе М. Лозинского он звучит так: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины»*. В этом смысле, достигнув середины жизненного поприща и в своем бытии «лешего», Хрущев мог бы быть как заблудшим, так и Вожаком (Вергилий). Но сюжет первой драмы начинает «буксовать» именно при выборе функции для героя, и перед финалом, «оставляя упование», прерван на семь лет.

В «Дяде Ване» надежда возобновилась, решение — особенно оригинальное притом — найдено. Здесь на место Хрушева приходит доктор Астров. Он уже не «леший», хотя лес его интересуется опять-таки так же глубоко. Память о «сумрачном лесе» хранит теперь единственно «лесничество», а это уже иная, институционализованная модель мира, далеко от природного начала; иным образом звучит и поэтический до недавнего времени язык доктора — даже в интимном разговоре он звучит по-деловому («Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да?»; 13, 97). Но номинации поддерживают контаминацию между произведениями Гёте и Данте, что предопределяет философский статус позднего чеховского шедевра. Если Серебряков — «профессор», то Михаил Львович — «доктор», он занимается медициной, а это часть научной практики Фауста. В ином аспекте, полюбившийся двум женщинам — Соне и Елене, он попадает в роль Искусителя, отведенную Гёте для Мефистофеля. Еще Станиславский при первой постановке «Дяди Вани» определяет (без подробной мотивации, но точно) персонажа как «циника» (13, 400). И он, как и Фауст, в конечном счете

* Привожу еще один перевод, чтобы предложить более разнообразные аспекты толкования: «В полудороге нашей жизни трудной / В неведомый я темный лес вступил, / Утратив путь прямой в дороге чудной». (Переводчик мне не известен. — Л. Д.)

разойдется с «Еленой». Но нельзя забывать, что нынешняя фамилия доктора — «Астров». Толчок к ее символьному осмыслению дает невинная и неуместная шутка Серебрякова, оппонирующего Соне: «Он столько же понимает в медицине, как я в *астрономии!*» (12, 146; курсив мой. — Л. Д.). Реплика не новая, она появляется еще в «Лешем» и таким образом фиксирует тот глубокий подсознательный концепт, который выкристаллизовывается в сознании Чехова едва при поздней переработке произведения. Законченный образ доктора Астрова — верный «след» для долго разыскиваемого и осуществленного поворота в сюжетном развитии замысла. Своей новой фамилией он превратился в «звезду» («астру»), которая всегда путеводна, то есть он ушел из пространства леса-лабиринта, нашел исход из ада; «Михаил» же проецирует его на «ангельскую» орбиту. Вряд ли случайно, что именно образ «светлых звезд» заканчивает каждую из трех частей «Божественной комедии». Леший-Астров, лес и звезды, — абсолютное начало и конец, «вход» в «ад» и «исход» из «ада», доминированного дьяволом, грехом и искушениями, то есть тем, что является предметом исканий Гёте в самом представительном немецком сюжете вообще. А в этом смысле и вся метафорическая обстановка фабулы «Леший»/«Дядя Ваня» — *ночная*.

В последнем действии поздней драмы Астров уходит, и этим канонический драматургический сюжет, заканчивающийся уходом героя, реализован. Но конец произведения все еще предстоит. Остается «дядя» Ваня, озабоченный и беспокойный. Остается, наконец, и его племянница. Каким образом защищена исследуемая до этого момента знаковость в поведении героини? В чем заключается «эффект» Сони?

В начале было дело

Последний монолог Сони и есть крупное открытие Чехова в заканчивании замысла. Напомню, что незадолго до того, как приступить к перенаписанию старого своего сюжета, Чехов дешифрирует «основную мысль» «Фауста» Гёте через философию Экклесиаста. Очевидно, под влиянием той же идеи, в «Дяде Ване» он эксплицитно сохраняет реминисценции с трагедией Гёте и с ветхозаветной книгой, контаминируя их в интертекстуальную «сплавь», выражавшуюся концептом «мудрость». Буквально мысль Экклесиаста гласит: «Во многой мудрости много печали». Именно Соня (София), Божья Премудрость — персонажное воплощение этого модуса. В таком случае о чем говорит она и действительно ли ее слова звучат неожиданно?

Сцена — настоящая провокация для толкующего — литератора или театрала, — и еще своим появлением драма производит исключительно

сильное впечатление. А. Р. Кугель называет ее «сценическим шедевром», а отзывы и других интеллектуалов не менее восторженны. Брат Чехова, Михаил Павлович, который тоже искушен в литературе, признается в письме к нему от 22 ноября 1899 г.: «Насколько не люблю “Иванова”, настолько мне нравится “Ваня”. Какой великолепный конец!» (13, 392). Доктор П. И. Куркин после первого представления Художественного театра, 27 октября пишет автору: «<...> Наконец — последняя сцена. Ах — эта последняя сцена. Как хороша она. Как глубоко задумана. <...> Мне очень хотелось разобраться, в чем именно секреты этого очарования последней сцены, после которой хочется плакать — плакать без конца. Конечно, дело не в морали, которую формулирует Соня. Совсем напротив. Многих, быть может, оттолкнет эта мораль в наши дни, у некоторых она, вероятно, даже ослабит впечатление. Дело, мне кажется, в трагизме положения этих людей, — в трагизме этих будней, которые возвращаются теперь на свое место, возвращаются навсегда и навсегда сковывают этих людей <...>. Я готов утверждать, что последняя сцена “Дяди Вани” одно из самых сильных и выразительных мест в нашей драматической литературе» (13, 409). К этим и к десяткам еще подобных мнений следует добавить, что финал пьесы, именно благодаря монологу Сони, суггерирует определенное настроение, которое, со своей стороны, «сертифицирует» драматургическую технику Чехова. В контексте Библии имя героини имплицитно единство Троицы «Вера-Надежда-Любовь». В последней сцене героиня приглушенно медитирует и «предрекает» именно надежду (упование), синтезируя «Голос Мудрости» и «Всевидящее око», координирующее единство Троицы и взаимозаменяемость экзистенциальных духовных компонентов. Странно, но под конец она неожиданно стала говорить о «труде» («Будем трудиться»), что является парафразой фаустовского перевода Иоаннового *начала* и отсюда — начала мира вообще (концепция масонства). Слово Сони призывает к отдыху-через-труд. А превращение «работы», «дела» в онтологический эквивалент жизни дает возможность найти исход из той же двери, которая призывает входящих оставить надежду на ее пороге («Входящие, оставьте упования»). Нельзя забывать, однако, что именно *этот* перевод первой строки Евангелия от Иоанна представляет собой огромное заблуждение Фауста и иронию его судьбы. Заблуждается ли и героиня Чехова?

Рассуждая над концептом «труд» и его статусом в сознании русского человека, М. Эпштейн делает следующие наблюдения: «Вся русская литература XIX века — вслед за Пушкиным — изображает условия, обесмысливающие труд; условие это коренится либо в душе самого человека, который скучает, томится от жизни и не знает, что ему делать с собой, либо в обстоятельствах исторического бытия, которое

угрожает труду тысячу стихийных бедствий <...>. Когда русская литература изображает трудящегося, во всяком случае деятельного, предприимчивого человека, <...> то сама деятельность этих людей выступает как признак их ограниченности, непричастности к высшей правде»*. Упражняемый без цели, без перспективы, труд утрачивает свою созидательную функцию и превращается действительно в самозаблуждение, вызывая безнадежность. Еще страшнее: по словам самого Гёте, записанным Эккерманом, «демоничны не труд и разрушение, взятые в отдельности, а труд, лишенный естественных оснований и потому вопреки собственной цели чреватый уничтожением»**. Соня произносит последние свои слова в присутствии своего дяди***. Более того, она произносит их — хотя бы на первый взгляд — из-за него: он в отчаянии, его потрясло случившееся и он нуждается в успокоении. Даже нарочито пошлому и представленному в негативном свете Тартюфу в самой известной французской комедии удастся привлечь на свою сторону хотя бы еще одного-двух человека в доме Оргона. В своем конфликте с Серебряковым Войницкий не находит ни одного сторонника в доме. И поскольку своими аргументами дядя защищает свою племянницу, теперь Соня берет на себя его защиту как Вожак, находя с трудом обратную дорогу из ада. Только она и Иван Петрович там. Остальные нашли исход. Существует ли достаточно оснований, чтобы Соня была признана Вожаком?

Следуя за семиозисом сюжета, мы не замечаем никаких признаков того, что во время скандала «дочь профессора» осознает себя как виртуальная экономическая жертва в результате предложения своего отца и усиливает свои материальные стремления, услышав мотивы своего дяди; она, скорее всего, жалеет Войницкого, с кем она провела большую часть своей жизни. Вот почему слова ее в конце вряд ли представляют собой отзвук бурно проистекшего события. Единственный мотив самоуглубления Сони — это любовная тоска по доктору, который уехал и по которому она осознанно, но безнадежно тоскует. Любовное расхождение отдалось в ее душу гораздо более сильно, чем все остальное. В этом смысле ее последние рефлексии интровертны и скрытно ироничны. «Мы»-форма представляет собой скорее риторическую мимику, чем прямую суггестию (наличие адресата). Соня не потеряла

* Эпштейн М. Фауст на берегу моря. (Типологический анализ параллельных мотивов у Пушкина и Гёте) // Вопросы литературы. 1981. № 6. С. 98.

** Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 468.

*** Несмотря на то что в комнате еще Мария Васильевна, Телегин и Марина, Войницкий является героем, приковывающим внимание к себе.

способность русской литературной героини толковать (свою) жизнь через трафаретные модели, проспектирующие архетипное развитие. Положенные на рессорах «Фауста», ее слова — своеобразный «монолог в небе». Несбывшимися вожделениями к Астрову она остается воплощением Девы («Виргилия»), которая (если она не уйдет в монастырь) выведет себя, а заодно и своего блудного дядю, «к светлым звездам» «по-фаустовски» — с помощью «труда». И если по шкале Данте достойный Виргилий — в самом «мелком» первом кругу, только потому что он не христианин, то Соня более глубокая «грешница», поскольку она крещена — деталь, на которой специально акцентируется. («Телегин. Я когда-то крестил Сонечку»; 13, 69). В настоящий момент многое роднит ее с Ниной и с ее не менее метафоричным монологом Мировой души в «Чайке»: Соня не только Премудрость Божья, но и Вечная женственность, оставшаяся нетронутой, — этим образом Гёте заканчивает свою трагедию, Чехов — свою драму. По мнению В. Б. Катаева, «У Чехова формы трагической иронии используются, чтобы показать, как взгляды, надежды, верования людей разбиваются о логику, точнее нелогичность действительной жизни»*. Если всмотреться в заглавия обеих пьес, можно заметить, что вектор «Леший» — «Дядя Ваня» очерчивает не столько напряженное соперничество между Хрущевым и Войницким, сколько любовную коллизию Хрущев (позже Астров) — Соня. Экспонированная фигура главного героя в поздней драме — «от имени» второго лица, с *чужой точки зрения*, — точки зрения его племянницы. Она — единственный персонаж, для которого Войницкий — «дядя Ваня». Таким образом пьеса эксплицитно переструктурирует свою систему персонажей, выдвинув в качестве «невидимого», ненавязчивого центра и корректива Соню. Она единственный перспективный герой, герой, имеющий будущее. По первоначальному своему замыслу Чехов собирался дать профессору фамилию «Светловидов», то есть поставить его в семантический круг Исхода Данте; но ничего подобного не ожидает образ Войницкого. Иван Петрович подсказывает только то, что происходит в финале: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами»; в словах Сони оживает мираж — предпочтительная «реальность» после уезда любимого мужчины. Упомянув «небо в алмазах», она не только парафразирует мотив о «светлых звездах», до появления которых она останется в бесконечной ночи ада; Соня символически называет любимого, у которого фамилия звезды, самая яркая на небосклоне, единственная, и следование за ней равнозначно Исходу. Она обрекается этой звезде, дает инициационный обет. «Перевести дух», повторенное шесть раз — пре-

* Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 163.

следуемый эффект очищения от грешной земной любви, случившейся один-единственный раз в жизни.

Финал чеховского шедевра пересекает в интертекстуальном узле семантические поля сюжетов Гёте и Данте, защищая жанровые преимущества «комедии-романа»: миражная любовная история Фауста и Елены в перспективе высокой «Божественной комедии». Поэтому вряд ли случаен факт, что в тексте встречается значительное количество референциальных реплик. Прочитую только две из них. Первую произносит Елена Андреевна, реагирующая на атмосферу в имении словами: «Я <...> уезжаю из этого ада!» Вторая — Астрова. Поняв, что у романа его с Еленой нет будущего, доктор произносит (при этом по-итальянски) многозначительно: «*Finita la comedia!*»

Так «Дядя Ваня» открывает перспективу «новых концов» европейской драмы, положив начало «новой эры». Следуя за Чеховым, Исход из порочного круга знакомых драматургических финалов гарантирован.

