Балухатый С. Д. **Проблемы драматургического анализа.** **Чехов**. Л.: Academia, 1927. (Вопросы поэтики: Непериодческая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств. Вып. IX.)

**Предисловие** 5 [Читать](#_Toc357799232)

**Проблемы драматургического анализа** 7 [Читать](#_Toc357799233)

**Драматургия Чехова** 23 [Читать](#_Toc357799247)

I. Чехов в поисках новой драмы (к. 80‑х годов XIX в.) 23 [Читать](#_Toc357799248)

II. Иванов. 1887 – 1889 гг. 31 [Читать](#_Toc357799249)

III. Леший. 1889 г. 50 [Читать](#_Toc357799250)

IV. Чайка. 1896 г. 74 [Читать](#_Toc357799251)

V. Дядя Ваня. 1896 г. 106 [Читать](#_Toc357799252)

VI. Три сестры. 1909 – 1901 г. 120 [Читать](#_Toc357799253)

VII. Вишневый сад. 1903 г. 148 [Читать](#_Toc357799254)

VIII. Некоторые выводы 162 [Читать](#_Toc357799255)

**Примечания** 169 [Читать](#_Toc357799256)

{4} Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств Г. И. И. И.

30/I 1925

Председатель Отдела

В. Жирмунский

# **{****5}** Предисловие

Задача книги — дать опыт системного, в пределах взятых пьес, драматургического анализа. Основные понятия и принципы последнего в русской теоретической литературе не освещены. Теоретическое обсуждение вопросов словесного искусства и методологических путей их разработки, характерное для наших дней, почти не коснулось проблем того словесного жанра, который именуется «драмой». Перед исследователем драматического творчества лежит обширное поле пьесных материалов, еще не классифицированных по стилеобразующим признакам, не систематизированных по группам-разновидностям, не описанных по основному, формирующему пьесу, композиционному принципу. Но исследователь-систематизатор неизбежно превращается в теоретика, утверждающего рациональные пути и приемы описания материала. Вот почему и настоящая книга является не столько исследованием вопросов теории драмы, сколько опытом оправдания конкретных приемов композиционно-стилистического анализа определенной группы драм, приемов, предварительно обсужденных в вводной части книги.

Материал книги — описание драматического стиля Чехова. Определяя драматургическую практику Чехова, как единый путь практического разрешения его новаторских замыслов и тенденций, следя за сменой его драматических композиционно-стилистических систем, мы охватываем проблему драмы в индивидуальной практике одного драматурга в двояком разрезе: в разрезе *динамическом* — «исторический» путь становления формы в характеристике хронологического ряда пьес (задача, в сущности, историко-драматическая), и в разрезе *статическом* — анализ готовой, «сложенной» формы, утвержденного {6} автором в опытах отдельных пьес композиционно-стилистического принципа.

В плане книги, помимо материала анализа, использованы авторские высказывания, как метод установки задания пьес и проверки выводов анализа[[1]](#footnote-2).

Проблемы драматургического анализа не исчерпываются обсуждением и описанием приемов драматической техники, предлагаемыми в настоящей книге, посвященной исключительно характеристике бытовой драмы в практике одного мастера. Равно как проблема чеховской драматургии и ее новаторской роли в истории русской драмы конца XIX в. не исчерпывается сделанной нами стилистической характеристикой. Сюда не вошел круг вопросов, связанных с генетическим разрезом тех же проблем или же с рассмотрением последующей литературной судьбы композиционно-стилистических элементов чеховской драмы.

Ограниченный объем книги и обширность затронутой темы вынудили прибегнуть к крайне сжатому, почти конспективному, изложению всей книги и к пропуску ряда вопросов, лишь оговоренных, но не развитых и неиллюстрированных в тексте. Автор надеется вернуться к ним в специальных этюдах.

Январь 1925 г.

# **{****7}** Проблемы драматургического анализа[[2]](#footnote-3)

## 1

Построение драматургии, поэтики драмы, может выполняться двумя путями: — либо созданием «теории», охватывающей в полноте «природу» драматического искусства, «законы» строения драмы, типы и случаи «чистой» или нарушенной драматической формы, — либо применением сравнительно-аналитического метода; т. е. путем описания частных и общих приемов драматического письма, приемов литературно-сценической обработки материала драмы — драматических характеров и положений; путем учета взаимоопределяющей игры ряда стилеобразующих драматических слагаемых; путем системной характеристики особенностей драматической формы и ее функций. Плодотворным для создания будущей науки о драме представляется нам некоторый «средний» путь, при котором превалирующее значение сохраняется за предварительным и методическим описанием материала драм с ориентацией, однако, на постоянно действующие, формообразующие драматические принципы[[3]](#endnote-2).

Описание драмы предполагает отчетливое членение материала, вытекающее из исходного теоретического представления об органическом единстве входящих в драму слагаемых. Описательный метод ставит при этом иные цели, чем метод дедукции: строить драматургию не как систему знаков интуитивно вскрываемой эстетической ее «природы», но как своеобразную технологическую словесно-художественную дисциплину. Не «теория», {8} но «техника» драмы, наблюденная на разнообразном материале — ближайшая задача драматургии, при разрешении которой должны быть уловлены своеобразные качества, принципы связи и формы выражения драматических словесных элементов.

## 2

Словесный материал драмы, пользование словом в драме, представляется, даже при беглом знакомстве с драматическим искусством, совершенно своеобразным, отличным от словесного материала в стихотворной или в прозаической обработке. Постоянная связь слова со «сценической» его препарацией (связь фактическая или только предопределенная пьесной формой произведения), функции драматического слова, действенного в звучании и обычно сопровождаемого мимикой-жестом-поступком, — не могли не создать особых черт драматической композиции и подбора таких признаков словесного материала, закономерное пользование которыми привело к спецификации «драматического» слова.

Драматическое слово может совпадать с ритмической функцией слова, конструирующей стих, или с синтаксической формой прозаического словесного ряда, в ее, этой формой обусловленной, функции, — но в целом действенные средства слова в драме иные. Словесный ряд в драме использует те же словарные стороны — тема, конструкция и экспрессия, — но выдвинет их роль в сложном одновременном выражении ряда значений через одну, специфическую для драмы форму — форму *самовысказываний*. Форма исключительно прямой речи используется драмой и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы и как носитель силовых драматических моментов. Драма к тому же оперирует с *произносительным* словом и на этом строится ее расчет на бо̀льшую выразительную силу слова, данного в звучании, с использованием всех качеств интонируемого слова.

Помимо словесно-экспрессивного своего напряжения, обусловленного стремлением запечатлеть признаки «эмоции» лица в произносимом им слове, драматическая речь осложняется необходимостью быть всегда автохарактеристичной {9} для данного лица, чем возмещается почти полное отсутствие в драме элементов повествования. Словесный драматический ряд для этой цели использует не только тематические, но и мимические и жестовые свои признаки, данные в звучащем слове и дополнительно восполняемые далее соответствующими ремарками.

Мы вправе говорить поэтому о специфическом «драматическом» слове, осуществляющем свое особое качество и свою особую игру в рамках драматического произведения. Выделяя драматическую функцию слова, предопределенную общими стилевыми началами драмы, можно определить словесный материал драмы, как — *эмоциональное и динамическое слово*.

## 3

Факторами, организующими словесный ряд в драме, являются тема и эмоция. Тема — носитель в слове или в словесном ряде знаков конкретных жизненных или творческих образов: факты человеческой мысли, наличные чувства, стимулы поведения. Какая то основная, всеохватная, синтетическая тема, как задание драматурга, организует ряды многих частных, «малых» тем, вводимых в рамки пьесы. Отбор тем, принципы их соотношения, их связи, их «игры», обусловлены авторским целеустремлением в пьесе: дать в момент синтетического объединения тем малых, дробных, выразительное восприятие темы основной, диалектически раскрытой в ходе пьесы. Ориентируясь на движение малых тем в пределах диалога, сцены или акта, организуется строй пьесы.

Но оперируя с лицами, носителями речевых тем, как с отправным материалом, подлежащим конкретной обработке в драматическом пьесном плане, драматург силу и качество выразительного движения тем находит в раскрытии не только ряда производного, следственного (речевые темы, поступки лиц, ситуации), но и ряда производящего, причинного.

Мотивы действий — поведения лиц лежат в «эмоциях». Этим термином определяем ту причину, которая экспрессивным выражением речевой темы организует драматический, напрягаемый словесный ряд. Эмоции, заказанные в характерах лиц, получают во вне непременные знаки {10} своего наличия — в экспрессивном жесте и в экспрессивной речи. Экспрессивной и будет речь с признаками пассивного или активного протекания у носителя речи тока эмоций, — речь, организованная не только логически или тематически, но непременно и эмоционально. Экспрессивная речь, осуществляя единство речевого тона со знаком «активности», взволнованности эмоции, дает речь драматическую. Драма знает по преимуществу тот ряд эмоциональных движений, который, активизируя речь и поступки лиц, создает драматические моменты, узлы, вершины. «Драматическая эмоция», а отсюда и драматические характеры — это те конкретности, от которых как от изначальных тем, отправляется драматург в своем построении отдельных драматических ситуаций и целых композиций. Свойства драматических тем таковы, что они всегда эмоциональны: темой драмы всегда являются «переживания» лиц, раскрытые в плане драматическом или комическом. Отсюда темами большинства драм являются активные и напрягаемые эмоции: трагически или комически развернутая определенная черта характера — любовь, ревность, честолюбие, ненависть и т. п. Эмоциональным образом в рамках полуэкспрессивных, экспрессивных и драматических драматург мотивирует поведение и судьбы лиц своей пьесы.

## 4

Эмоциональная природа драматических тем предопределяет сюжетное оформление драмы, выбор и роль персонажей, ход основных интриг; формирует самую драму. Драма есть демонстрация эмоций не одного, но нескольких сталкиваемых, группирующихся лиц; выпрямление их поступков-действий по одной движущейся цепи событий, именуемой сюжетом. Характеры в драме это и есть первичные образные единицы — силовые носители драматического действия. Координация характеров слагает сюжет.

Говоря о «драматическом» характере мы должны иметь в виду принципиальное несоответствие его характеру бытовому или же приемам вырисовки характера в художественной прозе. Характер в драме всегда односторонняя фиксация черт персонажа, рельефных признаков {11} не лица, но характеристической темы; лицо — схема, лицо — «тип». Психологическая и бытовая обогащенность, «разносторонность» лица, как прием сложения характера, примерно, в психолого-бытовой драме, есть всегда иллюзия, обусловленная приемом проецирования немногих, но индивидуальных черт персонажа на развитой бытовый фон. Равно как полновесная «жизненность» всегда односторонних трагедийных или водевильных персонажей — результат интенсивного развития определенной, но «узкой», как бы изолированной, эмоции лица, сопровождаемой немедленными и энергичными поступками-жестами. Поэтика драмы требует единства, собранности, цельности черт характера, как условие последовательного, закономерного и отсюда сценически-убедительного хода драматического действия. Драма осуществляет особые приемы характеросложения.

## 5

Но в чистом эмоциональном своем виде драма обычно не осуществляется: она переводит материал своих тем и эмоций в условия конкретной бытовой, исторической или творчески созидаемой жизни; она мотивирует поведение и судьбы персонажей психолого-бытовым или сюжетным образом; она драматизует темы и эмоции извилистыми ходами «событий» в сюжете, сценическими приемами компановки сюжета, характеров, речей. Сюжет драмы — совокупность всех соотношений персонажей, система их речей-жестов и поступков-действий, связанных единой целью — основной темой, направленных к раскрытию их характеров и трактованных в причинной зависимости от бытового, психологического и эмоционального фона. Сюжет драмы строится с расчетом выделить основную эмоциональную тему и породить ощущение динамичности. Сюжет — лишь схематичная, раскрытая в ряде поступков, драматическая тема; это — лишь остов не драмы, как художественного произведения, но того, что в этой драме будет еще движимо, будет раскрыто в особом распорядке, получит оттеняющие моменты, ударения, эффекты; это — художественная драма в потенции. Движение основных силовых линий сюжета — назовем фабулой драмы.

{12} Для того, чтобы доразвиться до форм конкретной и полновесной художественной драмы, фабула, осложненная сюжетно, должна быть претворена в композиционную форму и раскрыться в диалоге. Чтобы получить все признаки «жизни» и «правды» в реальных или творческих условиях быта и психологии, чтобы стать эстетически убедительным феноменом, — сюжет должен рассыпаться на ряды персональных и речевых тем, диалектически развернутых, через суммирование или синтезирование которых читателем-зрителем создается восприятие основной темы пьесы.

Этот общий принцип восприятия читателем-зрителем произведения искусства — итти от множества к единству — утверждает и особую роль в драматическом искусстве композиции. В сущности, в работе над композицией словесного материала и заключены специальные проблемы оригинальной драматургической техники[[4]](#footnote-4).

## 6

Композиция в драме — порядок следования «малых» тем, т. е. тем речевых, тем в сценах-явлениях, в эпизодах, тем актовых. И так как каждая малая тема не живет в драме изолированно, но предопределена в каком то отношении к теме «большой», основной, то композиция — есть общий словарно-жестовый метод трактовки основной пьесной темы; метод тематического развертывания задания пьесы средствами конструктивными в избранном пьесном стиле, в системе данных эстетических функций этого стиля. Читая или видя пьесу, мы {13} непосредственно воспринимаем не основные темы пьесы, но ее конструктивные леса, и мы идем по ним, проводимые драматургом к той вершине, откуда будут видны в творческой, художественной перспективе: пропорции и соотношения частей, выпрямленные или укороченные линии сюжета, оттеняющая игра тонов. Композиция — метод трактовки темы, способ раскрытия темы в слове или в словоряде *с функцией отношения* темы к своей форме. В обратном соотношении — *тема есть функция композиции* в ее единстве, в ее равнодействующем выпрямлении всех своих частных значений. Основная тема пьесы, отсюда, есть производное от сложения и синтезирования ее «малых» тематических корней; основная тема строится драматургом всем рядом речей, экспрессий, поступков и интриг лиц (= единое поведение лица) в их связи с бытовым и психологическим фоном и с возможными частичными обнажениями темы, данными как прием[[5]](#footnote-5). И весь объемный ряд тем — темы фразовые, речевые, моноложные, диаложные, эпизодичные, сценичные, актовые; функциональный ряд — темы характеристические, сюжетные, экспрессивные, — своим взаимно-обусловленным соотношением образуют сложный рисунок драматической композиции.

Специфический характер этого рисунка в пьесной ткани виден из рассмотрения композиционных слоев в драме.

## 7

Действия лиц в драме слагаются в сюжет. Конкретное следование сюжетных и персональных тем, в сумме своей дающее цепь фактов, ситуаций и событий пьесы, далее облеченных в пьесную форму, образует сюжетную композицию. Не всякий сюжет может быть {14} использован для драматической обработки, равно как драматизм темы может быть раскрыт лишь в сюжете, носящем черты этого темового драматизма. Драматический сюжет — композиция из событий и поступков с готовыми драматическими эффектами, с очевидной динамической линией, с «удобными» для протекания и наростания эмоций схемами поведения лиц. Сюжетная композиция драмы — это еще не драматическая композиция: пересказывая сюжет драмы, мы не обязательно следуем рисунку данной пьесной композиции.

## 8

Композиция драматическая — форма сюжета, замкнутая рамками данной пьесы. Композиция драматическая пройдет по всем точкам наростания в пьесе тем экспрессивных, выдвигания тем конфликтных, по всем ситуациям, не разрешающим в ходе пьесы, но осложняющим, тормозящим или напрягающим линии интриг. Она предопределит организацию больших и малых частей пьесы: соотношение актов с их особыми драматическими функциями (экспозиция — наростание — конфликт — разрешение), разложение акта на сцены-«явления» с обособленной внутри каждой из них «малой» темой.

Рисунки драматической композиции в различных пьесах другие, приемы ее оформления многочисленны, но ее остов остается неизменным. Есть устойчивая схема сложения драматической композиции, лишь экспериментируемая в различных национальных, бытовых, исторических и иных перекрытиях, частично сдвигаемая или лишь мнимо разрушаемая в опытах отдельных драматургов-новаторов, — но не истребимая. Как бы ни разнообразились приемы и средства: экспозиции, организации сцен-явлений, координации поступков-действий персонажа, вариаций концов актов или финала всей пьесы, — задания драматической композиции будут все же направлены по линии ступенчатого драматизма до кульминационного подъема и далее — спада динамической линии до замыкания ее в финале. Этот драматический ритм подчинит себе и сюжетное сцепление событий и качества экспрессивного диалога.

## **{****15}** 9

В пределах сцен-«явлений» отрезок драматической композиции перекрывается композицией диалогической. Драма использует характерные формы организации речевого ряда: диалог и монолог. Речь лица является носителем речевой темы. Система речевого темоведéния нескольких лиц образует диалогическую композицию. Не всякий диалог драматичен. Чередующиеся ряды речей, их симметричная последовательность — типичная конструкция подачи реплики одного лица другому, формально строющая диалог, — может и не нести драматических линий и не осуществлять организацию речевых тем по драматическому принципу. Таков, примерно, диалог в обыденном разговоре. Типично драматическим диалогом будут чередующиеся речи, служащие раскрытию драматизма эмоций или драматизма ситуаций персонажей, ведущих эти речи. Признаки речевого и диалогического драматизма даются: а) в наличии эмоционального охвата речевых тем, б) в моментах «обнажения» эмоций, т. е. в прямой их автохарактеристике лицами драмы, в) в наростании эмоций, г) в затрудненности эмоций, т. е. в наличии препятствий прямому протеканию их, д) в стремлении к преодолению препятствий и к завершению эмоционального рисунка. Экспрессивный охват речевых тем может осуществлять случаи явного, открытого движения тем эмоциональных (таковы обычные диалоги в трагедиях, мелодрамах, водевилях), но возможны, а в бытовых жанрах и обычны, формы скрытого их протекания, «внутреннего» хода, перекрываемого во вне — в диалоге, в словесной ткани, — бытовыми речевыми темами. Продвижением эмоций лиц драмы в пределах диалога организуется диалог драматически, осуществляя тем самым экспрессивное свое единство.

Но каждая речь в диаложном раскрытии организуется также и по тематическому признаку. Ведя речь, произнося фразу, мы фиксируем речевую тему, утверждаем смысловую, понятийную сторону данного словесного ряда. За этим первым слоем, как постоянно ему сопутствующий, вскрывается слой экспрессивный — признак действенной или полудейственной эмоции. Темоведéние {16} в диалоге выполняется так, что через совокупность речевых высказываний дается устремление речевого ряда к новому ряду значений. В итоге, из под многих речевых тем, раскрытых системно, выводится единая синтетическая диаложная тема. Тема диалога, таким образом, есть конечный результат из соотношения всех речевых тем в диалоге: диалог организуется с ориентировкой на эту «внутреннюю», в процессе восприятия — производную тему.

В отличие от логического, внехудожественного раскрытия темы в «споре», диалог драматический не демонстрирует только силлогистический или диалектический ход мысли, но затушевывая логический строй речи, развертывает одновременно и параллельно с рядом тематическим ряд бытовых признаков и ряд признаков характеристических в соединении с рядом экспрессивным. Стремясь к цельности развития эмоции, к органическому соединению бытовых причин и психических следствий, к отчетливому проявлению характера лица, ведущего тему, драматический диалог строится особыми приемами. Механизм диалога сводится к комбинации приемов чередования, смещения речевых тем. Диалог знает случаи: 1) *смены* тем — когда одна тема вызывает другую, чаще всего по ассоциативным признакам, 2) *подхвата* темы — когда тема, начатая одним лицом, раскрывается следующим, 3) *перебоя* тем — когда тема частично смещается другими, но остается единой в течении всего диалога, 4) *разрыва* темы — когда начатая тема прерывается в какой то момент темоведéния с тем, чтобы быть завершенной в конце диалога, 5) *возвращения* темы — когда перебиваемая тема всплывает в другом месте (иногда неоднократно) и завершается в диалоге же, 6) *срыва* темы — когда тема прерывается без завершения. Обычные формы темоведéния: вопросо-ответная и подхватная.

Организация словесного ряда в драме в форме *монолога* дает те же особенности построения, но в более отчетливом виде. Определяя монолог, как речь лица с широким раскрытием темы (а отсюда — и более или менее значительного объема), и с ясно выраженной экспрессией, мы не сочтем монологами речи-повествования, речи-носители повествовательных же экспозиций, сюжетных {17} узлов, резонерского раскрытия отдельных тем пьесы. Драматический монолог, охватывая ряд фразовых тем, слагает единство речи по основной своей теме и по основной своей экспрессии с подчиненным к этому единству отношением отдельных фразовых тем. Это монологическое единство речи одного лица обычно является углубленной и драматизованной (обычно — с обнажением эмоций) автохарактеристикой. Монолог напрягает основную пьесную драматическую линию, создает места эмоциональных «взрывов», укрепляет силовые точки драматизма, завязывает или развязывает драматические узлы.

Драматический диалог, в общем, не может быть оторван от целого драматического поля пьесы: в каждом отдельном месте он несет свою силовую функцию в общей драматической равнодействующей пьесы.

## 10

Сюжет пьесы в драматической компановке своих частей и с диалогическим их раскрытием вставляется драматургом в рамки композиции сценической. Читая драму, мы видим в ней повествовательные части, выпадающие из речевой пьесной ткани; это — ремарки (обстановочные, мизансценные, жестовые, мимические), след сценической обработки, сценического оформления драматургом своей пьесы. Драматург слагает пьесу для театра, хотя бы в том смысле, что транспланирует языковой и характеристический материал пьесы в конкретное пространство, с расчетом на восприятие этого материала читателем-зрителем в данных локальных условиях. Драматург как бы «ставит» свою пьесу и, учитывая современный ему сценический опыт, отражая в ремарках технические навыки ему современные, оформляет пьесу сценически.

Сценическая обработка пьесы проходит по всем местам раскрытия драматического действия. Так, технические затруднения и невозможность для сцены одновременного протекания действия в разных местах, вызвала использование приема выделения главных действий и речей на сценическом плане, с сюжетной, но уже не словарной обработкой опускаемых по ходу пьесы остальных речей и действий. Таким образом, драма слагается {18} из отрезков главного, основного действия, демонстрируемого на сцене, и моментов фиктивных, лишь оговариваемых в тексте пьесы. Отбор эпизодов, сцен, речей проходит у драматурга под знаком приспособления к ограниченным или своеобразным возможностям сцены. Сценическая площадка с своими признаками используется для авторских мизансцен (приходы-уходы лиц в их комбинациях, распланировка лиц на сцене), для построения передних и задних планов действия. Ограниченность объема пьесы с предельной длительностью каждого акта — есть форма, предопределенная театральными условиями, результат экономного использования воспринимающих способностей зрителя. Тот же расчет драматурга на психологию восприятия диктует закрепление особо отчетливого и постоянного в драме динамического рисунка в движении актов с обязательным наростанием, но с незавершением экспрессий к концу актов, равно как с незавершением в середине пьесы линий интриг. Задержание внимания зрителя и забота о впечатлении, неослабляемом во все время длительности пьесы, приводит к поискам драматургами разнообразных средств торможения действия, к игре контрастами, к использованию сюжетных и сценических эффектов, столь характерных для обычной драматической композиции. Самое деление пьесы на акты с непременными антрактовыми паузами есть также форма сценической композиции, созданная техникой театра и обусловленная психологией зрителя. Не простое приспособление, но драматургическое оформление последнего требования театра приведет к тому, что драматург использует членение пьесы на акты в целях нагнетания драматизма в финалах актов в предпаузные моменты и в целях отчетливого сюжетного продвижения основной пьесной темы. Паузы театральные будут превращены тогда в паузы драматические и сюжетные.

## 11

Приведенными композиционными разрезами, по которым распределяются ряды технических приемов драмы, исчерпывается конструктивный анализ пьесной ткани. Эти разрезы обязательны при характеристике любой {19} драматургической разновидности. Но при анализе конкретного пьесного материала следует иметь в виду, что приемы компановки материала драмы, приемы характеросложения и приемы диалоговедéния могут быть различны для отдельных жанровых разновидностей драм, для отдельных драматургических фактур. Технические приемы выполнения различных композиционных слоев основного пьесного задания могут замыкаться в особую систему, со своей оригинальной координацией и игрой этих приемов, со своим специальным кодексом правил. Так слагаются обособленные *жанровые поэтики*, имеющие, подчас, и совершенно обособленную литературную судьбу. В истории драмы определились особые поэтики трагедий разных эпох (античная трагедия, Шекспир, неоклассическая трагедия Корнеля и Расина), романтической, драмы, мелодрамы комедии положений — характера — нравов, водевиля, бытовой драмы, драмы импрессионистической, драмы экспрессионистической и т. д. Изучение этих обособленных технико-драматургических систем с их отклонениями позволяет наблюсти жанровые модификации общих законов сложения драмы, обособленную внутри данного жанра функциональную связь драматургических элементов, спецификации словесно-сценических приемов и своеобразную в каждом жанре художественно-эффективную их игру. Так, примерно, различие поэтики трагедии и бытовой драмы, повлечет за собой и видоизменение приемов анализа, устремленность их к различным целям. Если задача бытовой драмы — разработка индивидуальных характеров и сооответственного бытового языка в условиях слабо продвигаемого сюжета и детально вскрываемого бытового фона, то предмет трагедии — разработка больших «страстей», обнажаемых эмоциональных тем и, соответственно, эмоционального языка в границах остро-драматического сюжета. Отсюда — если при анализе строения бытовой драмы преимущественное внимание наше будет направлено на средства «бытования» характера, — изучение трагедии сведется к наблюдению над качествами эмоциональной речи и диалога. Игра острым сюжетом и односторонней обрисовкой характеров в мелодраме или в водевиле поставит новые задачи для анализа этих жанровых поэтик. Лишь в результате систематического изучения поэтики жанровых разновидностей {20} драмы с их разветвлениями и специальными или общими техническими приемами вскроется своеобразная «природа» и сложная судьба драматического искусства.

## 12

Организуя драматический материал в пьесных рамках, драматург, обычно, имеет в виду задачи *сценические*: создать выразительный текст при исполнении его на театральной площадке с расчетливым использованием условий сцены и особенностей восприятия зрителем звучащего драматического слова. Роль театральных условий неизбежно должна быть принята во внимание при драматургическом анализе текста пьесы. Сценическая реализация пьесы в специфической театральной обстановке требует сосредоточенности нашего внимания на таких признаках драматического текста, которые этими условиями вызваны. Отсюда вытекает необходимость разработки соответственных приемов анализа сценической композиции пьесы и тех сторон общей композиции и всего стиля произведения, которые созданы постоянной связью драмы и театра.

Но текст сценический не является обычно единственным текстом данной пьесы. Отдавая свое произведение в печать и учитывая новые условия его восприятия уже читателем, а не зрителем, и иные, не только аффективно произносительные, качества слова, драматург может заняться переработкой текста. Новое пользование драматическим материалом, как произведением печатным, ставит пред драматургом задачу *литературной препарации текста*. Литературная работа над драматическим словом и элементами композиции внесет стилистические признаки, отсутствующие в тексте сценическом. Работа автора пройдет по афише пьесы (установление типа афиши, подбор ее элементов, расположение их), по именам и фамилиям персонажей (различные приемы образования имен-фамилий), по заглавию, по стилистической обработке ремарок. Создавая произведение, воспринимаемое в процессе чтения, автор может усилить повествовательные темы в речах лиц драмы, углубить и расширить аналитический материал пьесной тематики.

{21} Помимо того, корректирующая сценический текст, работа автора может коснуться и собственно драматических слоев пьесы. Так, для текстов литературных характерны: забота автора о «чистоте» языка лиц драмы; ослабление специальных театральных эффектов, подкрепляющих сюжетный и речевой драматизм в текстах сценических и воспринимаемых в чтении, как примитивные и не достигающие здесь своих целей приемы воздействия на читателя; общее ослабление драматического напряжения, как результат введения элементов повествовательных. Иные драматические произведения возникают первоначально, как произведения литературные, и лишь впоследствии попадают на сцену. Тогда в «режиссерском» тексте пьесы мы найдем следы «приспособления» текста литературного к сценическим требованиям, «превращения» текста печатного, путем изменения и корректирования его конструкции (обычно — сокращения текста, пропуск эпизодов, введение новых мизансцен, новых актовых финалов и т. п.), в текст произносительный.

Наличие двух типов текста пьес — литературного и сценического — с их различными стилистическими системами и с различными функциями технических приемов неизбежно связано с видоизменением соответственных приемов драматургического анализа.

## 13

Итак, задача, которую преследует драматургический анализ, сводится — к установлению приемов драматической техники, к определению функций этих приемов, к характеристике координирующей их игры в данной жанровой системе. Общие проблемы теории драмы могут ставиться лишь при наблюдении над законами построения «чистого» драматического типа в данной системе приемов, принятой за жанровую разновидность. Но «чистый» тип является всегда абстракцией, оживляемой в практике драматургов индивидуальным содержанием, перекрываемой текучими материалами, постоянно «искажающими» схему жанра, взятую за норму. Строя «законы» сложения драмы, наблюдая «типичные» приемы драматического письма, мы неизбежно исходим из конкретных {22} образцов, прикрепленных к историческому времени, запечатлевших индивидуальный темперамент мастера. Всегда есть опасность признаки «исторические» счесть за «органические». Отсюда, для рационального наблюдения над жизнью отдельных драматических слагаемых и над судьбой целых драматических систем, необходимо проблемы теоретические комментировать данными анализа исторического; вопросы драматургического анализа сопровождать оценкой фактических, конкретных условий генезиса и бытования драматических слагаемых. Необходимость исторического освещения проблем теории драмы диктуется еще и тем, что действенные качества, заложенные в драматических приемах, постигаются нами не в «статике» драматического феномена, но в его «динамике», — в условиях проверки существа и силы «приема» живой реакцией на него зрителя-читателя.

Намеченные пути и приемы драматургического анализа демонстрируются нами ниже на опыте системного описания того типа психолого-бытовой драмы, который был создан Чеховым в театральных условиях конца XIX века[[6]](#endnote-3).

# **{****23}** Драматургия Чехова

## I. Чехов в поисках новой драмы(к. 80‑х годов XIX в.)

В критической литературе сложилось мнение, что Чехов «случайно» обратился к драматургической деятельности и при том по соображениям материальным, что «Чехов не любил театр и его отношение к нему было не органическое, а скорее экономическое»[[7]](#endnote-4). Этому утверждению возможно противопоставить другое и, на основании наличного литературного и эпистолярного чеховского материала, вывести заключение о непрерывном вхождении Чехова в интересы театра, и далее — о сознательно утверждаемой им миссии драматурга-новатора в русских театральных условиях конца XIX века.

Отношение Чехова к театру и к драме в начале его драматической практики возможно проследить по ранним его фельетонам и рассказам, посвященным отдельным сторонам и лицам театра, и по тем высказываниям Чехова, которые мы найдем в его письмах. С самого начала своей литературной деятельности, с 80‑х годов, в роли фельетониста-обозревателя, рецензента и беллетриста, Чехов знакомится с театром, с актерским миром, с современной драматургией и отдает им значительное число своих статей и рассказов[[8]](#endnote-5). В поле зрения Чехова-фельетониста попадают различные театральные явления: репертуар, актерская игра, постановки отдельных пьес, судьбы театров, театральный быт. Чехов — обозреватель театра 80‑х годов — не ограничивается простой информацией очередных явлений театрального сезона: в своих обзорах он дает отрицательную оценку тем сторонам {24} современного ему театра, которые не отвечали требованиям его развивающегося художественного вкуса. Чехов сатирически освещает приемы мелодраматического стиля большинства пьес репертуара своего времени, увлечение зрителей жанром феерий, склонность драматургов к сюжетным эффектам и отход их от бытового материала, небрежность в постановках пьес и плохую игру актеров. Ту же оценку явлений театра мы найдем и в ряде писем Чехова, преимущественно за годы 1887 – 1889, т. е. в пору его первых значительных драматических опытов («Иванов», «Леший»). Свою оценку отдельных факторов, образующих единое театральное действие в восприятии его зрителем, Чехов распределит по характеристикам зрителя, актера, режиссера и драматурга, — и тем самым многообразно осветит вопросы театра, ему современного.

Театр эпохи конца 80‑х годов не удовлетворяет Чехова. Причину этого он видит в отсталости и неспособности современного театра стать в уровень с растущим вкусом и требованиями зрителя[[9]](#endnote-6). Современный театр, несущий свои общественные и эстетические функции, не стоит, по мнению Чехова, на высоте своего положения прежде всего потому, что его деятели — актеры не имеют качеств, отвечающих общественной роли театра[[10]](#endnote-7). Неудовлетворение игрой артистов выражено Чеховым в характеристике массового артиста, застывшего в штампованных приемах игры, не вносящего в игру жизненного разнообразия и психологической нюансировки[[11]](#endnote-8). И в новом актере, «умном и нервном», наблюдательном и тонком, Чехов увидит один из путей оздоровления театра. Другая сторона театра — современная Чехову режиссура — освещена им не столь рельефно, и это, видимо, потому, что самая проблема режиссуры не была выдвинута отчетливо в сценической практике его времени. Спектакль строился на основе «опыта» артистов с их определившейся и постоянной для разных случаев манерой подхода к пьесе, а также путем простейших координаций этих манер режиссером-распорядителем труппы. Недостатки такого состояния режиссерского дела в театре и последствия его для эстетически цельного восприятия спектакля Чехов почувствует в особенности, как это видно из его писем, при постановках {25} своей пьесы «Иванов». Энергичное вмешательство автора при этих постановках возможно рассматривать, как руководство режиссерского порядка, комментирующее частности спектакля и корректирующее сценическое его воплощение.

Особености актерской игры и режиссуры не могли быть для Чехова, в общем отношении его к современному театру, вопросами центральными; они освещали лишь те условия, в которых действовал драматург со своими пьесами. Чехов пытливо всматривался в драматургическую практику своего времени и, отправляясь от ее резко отрицательной характеристики, намечал пути обновления драматического письма. Отталкиваясь преимущественно от ходовых образцов русского репертуара своего времени, от тех сторон этих пьес, которые для Чехова были уже эстетически не действенными, он искал новые художественные средства драмы.

Историк театра последней четверти XIX в. отметит ту однообразную картину, которую представлял репертуар этого времени. Театр не был во власти репертуара классического. Островский, всеми признанный и не сходящий со сцены, был в окружении множества ныне забытых драматургов. Театр репертуарно непрестанно обновлялся, но его обновление ограничивалось лишь численным ростом пьес с повторяющимися или подобными темами, сюжетными схемами, лицами, с неизменяющимися чертами драматургической манеры. Возник массовый профессиональный драматург — поставщик театра — со своей испытанной, занятой у хороших образцов, но истертой, шаблонной драматургической техникой. Создалась и окрепла спасительная для нетворческой эпохи традиция с ее устойчивыми драматическими и комедийными фабулами, сценическими ситуациями, с «добродетельными» и «порочными» персонажами, с характерами, непременно совпадающими со знакомыми сценическими масками — «амплуа», со слабой социальной ориентировкой в виде оживления рамок трафаретного диалога фельетонной, злободневной публицистикой. Общий драматический стиль шел под знаком «реализма», но реализма измельчавшегося, рассыпавшегося по обязательным, ставшим условными («сценическими»), словесным формулам и лицам (сценические «типы»); реализма без новых и живых {26} образцов. Отрицательное отношение Чехова к современной драматургии определится сознанием эстетической бесплодности застывших форм, несоответствия обычных словесных рамок, технических навыков драмы, новому художественному восприятию[[12]](#endnote-9). В этом направлении и будет итти критика Чеховым современных, определившихся для его времени и настойчиво им проводимых, приемов драматургии.

В 1887 и в следующие, ближайшие годы, обрабатывая своего «Иванова» и затем «Лешего», Чехов всматривается в знакомые ему драматические опыты и в своих письмах дает ряд теоретических высказываний — оценок. Так, критикуя пьесу И. Л. Щеглова «Дачный муж» Чехов говорит: «Пьеса написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянуто, грубовато и пахнет проституцией… Я видел на сцене… мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только смеяться и смеяться не иначе, как по французски. Можете себе представить, Жан для контраста вывел на сцену дворника и горничную, добродетельных пейзан, любящих друг друга по простецки и хвастающих тем, что у них нет турнюров»… Или: «Нельзя жевать все один и тот же тип, один и тот же город, один и тот же турнюр. Ведь кроме турнюров и дачных мужей на Руси есть много еще кое чего смешного и интересного. Во вторых, надо бросить дешевую мораль»… В других случаях Чехов выделит те сценические положения и персонажи, особенности языка и способы трактовки драматических тем, которые сделались трафаретными в драматургии его времени: «Памятуй кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы, давно уже описанны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать». — «Множество переделок не должно смущать тебя, ибо чем мозаичнее работа, тем лучше. От этого характеры в пьесе только выиграют. Главное, берегись личного элемента. Пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут походить на тебя… Людям давай людей, а не самого себя. Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без “пущай” и без “теперича”. Отставные капитаны с красными носами, пьющие {27} репортеры, голодающие писатели, чахоточные жены-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни все это было уже описано и должно быть объезжаемо, как яма». Или: «Герои не говорят, а философствуют». Говоря о пьесе «Татьяна Репина» А. Суворина, Чехов отметил, что в пьесе «заметно отсутствие пошлого языка и пошлых мелких движений, коими должны изобиловать современные драмы и комедии». И по поводу той же пьесы: «Монолог мне нравится. Очень оригинально начало. Много шаблона: кузен, перчатка, карточка, выпадающая из кармана, подслушиванье». Или аналогичные требования того же времени к прозе по поводу произведения предположенного к написанию братом писателя Ал. П. Чеховым: «Город будущего выйдет художественным произведением только при следующих условиях: … 2) объективность сплошная; 3) правдивость в описании действующих лиц и предметов; 4) сугубая краткость; 5) смелость и оригинальность; беги от шаблона; 6) сердечность… В сфере психики тоже частности. Храни бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действия героев». Особенным нападкам Чехова подвергалось то личное и назойливое освещение драматургами персонажей, их речей и тем в пьесе, которое он отметит, как нехудожественную тенденциозность; ее искоренение он сочтет необходимым условием создания произведения художественного.

Оценивая особенности современной драматургии, Чехов намечает и те общие пути, по которым возможно вести ее обновление. Способность и силу обновления Чехов считал возможным найти в том отношении писателя к реально существующим явлениям, когда материалом для искусства служит «прямое» и «верное» их отражение в словесной форме, когда преходящий, ежедневно бытующий материал, разбросанный в фактах, доступных нашему обычному восприятию, как бы в неизменном и столь же разнообразном виде, лишь творчески преломленном и перегруппированном, получает словесное оформление и закрепление. Чеховым утверждалась позиция «реалиста» с обязательным обновлением драматического {28} письма, его материальной, тематической и технической сторон. Этими утверждениями, ставшими для Чехова в обозреваемую эпоху стилеположными, не выдвигались сентенции, чуждые принципам и литературной практике своего времени, условно-реалистической по господствующему эстетическому канону и шаблонно-реалистической по своим литературным образцам. Но обращаясь к повседневной «жизни», как к обязательному для художника материалу и источнику тем, или как к «норме», Чехов в то же время подчеркивал условность господствующей манеры письма, художественно уже не эффективного, и выделял роль, в процессе обновления литературных тем, жизненной характерности и живых красок. Эти требования означали для самого Чехова изменение его собственной ранней манеры письма («Меняется моя манера пистать» — 1888 г.) и закрепление за собой новых наблюдательных позиций. Из письма: «Пишет Суворин мне о своей пьесе: “Я прел, прел за своей комедией, да так и бросил, когда взглянул этим летом на действительную русскую жизнь”. Еще бы не преть! Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойди ка, найди сии элементы во всей России! Найти то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам»… Или о Щеглове: «Боюсь, что из вас выйдет не русский драматург, а петербургский. Писать для сцены и иметь успех во всей России может только тот, кто бывает в Питере только гостем и наблюдает жизнь не с Тучкова моста». Реалистическая позиция самого Чехова в новой трактовке закреплена им в таком высказывании: «Чем проще фабула, тем лучше… На вашем месте я написал бы маленький роман из купеческой жизни во вкусе Островского; описал бы обыкновенную любовь и семейную жизнь без злодеев и ангелов, без адвокатов и дьяволиц; взял бы я сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле»… Признаки новой манеры письма Чехов наметит в советах: «Пьесы надо писать скверно и нагло». «Пишите именно так, чтобы было наворочено и нагромождено, а не зализано и сплюснуто. Мне надоела зализанная беллетристика, да и читатель от нее скучает». Или: «Мой совет: в пьесе старайся быть оригинальным {29} и по возможности умным, но не бойся показаться глупым; нужно вольнодумство, а только тот вольнодумец, кто не боится глупостей. Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Краткость — сестра таланта». И еще по поводу «Татьяны Репиной» А. Суворина: «… при хорошем ансамбле музыку в конце можно подпустить, но чуть чуть, еле еле».

Одновременно с развитием критической своей позиции Чехов дает художественное пародийное освещение особенностей современного театра и драматургии. Пародийная стихия, значительная в раннем творчестве Чехова, сопутствует его непрерывному исканию обновляемых литературных форм и захватывает в обозреваемую пору драматический жанр с его трафаретами тем, характеров, ситуаций, языка. Область театра широко пародирована Чеховым: выдвинута в сугубо подчеркнутом виде психология ремесленников театра и театральных традиций, шаржированы условности сцены, освещены нелепым светом технические навыки и тематические шаблоны условно реалистической драматургии[[13]](#endnote-10).

В итоге принципиальной оценки Чеховым конкретных явлений театра делаются понятными неоднократные общие его характеристики театра конца 80‑х годов: «Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее — это не здорово. Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр школа, он воспитывает и проч… А я Вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а наоборот жизнь толпы выше и умнее театра; значит он не школа, а что то другое». Или: «Вы хотите спорить со мной о театре… но Вам не переспорить моей нелюбви к эшафотам, где казнят драматургов… я… возлюбил тех фанатиков-мучеников, которые пытаются сделать из него что-нибудь путное и безвредное»[[14]](#endnote-11). Или: «Я… хлопочу… из сожаления к сцене и из самолюбия. Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадет»[[15]](#endnote-12).

Критическое отношение Чехова к театру, таким образом, опиралось на всестороннее освещение им театральной и драматической проблемы. Суждения Чехова о {30} драме и внимательное отношение его к драматическим опытам своего времени показывают, какое значение придавал Чехов художественным качествам драматического жанра. Отсюда понятны использование Чеховым в дальнейшем путей обновления драматической поэтики и выход самого Чехова к драматической практике с принципиальными новаторскими устремлениями.

## **{****31}** II. Иванов1887 – 1889 гг.

### 1

Новаторские тенденции Чехова определились лишь к концу 80‑х годов, и потому ранние его драматические опыты, начала 80‑х годов, еще зависят от господствующей в его время манеры драматического письма. Впервые[[16]](#endnote-13) в роли драматурга Чехов выступил в 1880 – 81 гг. с большой четырехактной пьесой, использовавшей широко приемы характерного для бытовых драм 80‑х гг. мелодраматического стиля. Пьеса не увидела сцены и небыла автором напечатана[[17]](#endnote-14). Сюжет пьесы, не озаглавленной в рукописи, взят из помещичьей жизни; действие происходит в южной губернии. Тема — характеристика современности. Драма концентрирует действие вокруг одного лица — Платонова, освещенного автохарактеристиками и речами других лиц. Сюжетно Платонов связан со всеми героинями пьесы — к нему идут пять трагических любовных интриг. Пьеса изобилует мелодраматическими эффектами: попытка одной из героинь броситься под поезд, два покушения на убийство с неожиданным спасением и убийство героя, истерики, ряд смертей за сценой. Диалог пьесы напряженно экспрессивен. Одновременно с мелодраматическим оформлением сюжета в пьесе проходит натуралистический план: речь лиц насыщена обыденными темами, вульгаризованными оборотами и лексикой, фразами-сентенциями; поступки-действия лиц протекают в обыденной бытовой обстановке. В сценическом отношении пьеса отличается большим размером своих актов, длиннотами в диалогах, немотивированными приходами и уходами лиц, частыми репликами в сторону (à parte) и пространными монологами. Неосуществленная на сцене, {32} пьеса некоторыми чертами своими отразилась в последующих драмах Чехова[[18]](#endnote-15).

К середине 80‑х годов (1885 г.) относится написание Чеховым мелодраматической одноактной сцены с натуралистической бытовой окраской «На большой дороге», не пропущенной драматической цензурой. Сюжет пьесы — неожиданная встреча опустившегося, спившегося «барина» — дворянина со своей женой ночью в кабаке, встреча, всколыхнувшая сочувствующих барину бродяг. Мелодраматизм пьесы выражен в использовании остродраматических ситуаций и резких душевных движений. Этими двумя пьесами исчерпываются для начала 80‑х гг. ранние опыты Чехова «серьезной» драмы, его дань мелодраматическому увлечению эпохи[[19]](#endnote-16) и, одновременно, определились первые попытки автора внести в драму жизненный бытовой фон и живой диалог.

Вторая драматическая линия, начатая Чеховым в это же время и вскоре оборвавшаяся — писание водевилей. К водевильному жанру Чехов обращался охотно, дав в течении пяти лет (1886 – 1891 гг.) ряд водевилей, представленных на сцене и имевших значительный успех. Однако, поэтика чеховского водевиля, оригинальная и сценически выразительная, не имеет отношения к новаторским замыслам Чехова в драме. Последние впервые получили свое конкретное выражение лишь в драме «Иванов».

### 2

Писание «Иванова» в первой редакции, поставленной в Москве в театре Корша, падает на 1887 г. Задумывая пьесу, Чехов, как видно из его писем, ставил себе «новые», «оригинальные» задачи: дать характеры, неиспользованные еще на сцене и не освещенные тенденциозно, и раскрыть новый, незнакомый театру, сюжет. Значение пьесы автор видел как в этих драматургических особенностях, так и в трактовке основного лица драмы. Чехов неоднократно говорил о сюжете «Иванова»: «Сюжет пьесы нов». «Сюжет нов, характеры рельефны». «Сюжет небывалый». «Сюжет сложен и не глуп. Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде. Вся моя энергия ушла на немногие действительно сильные, яркие {33} места; мостики же соединяющие эти места, ничтожны, вялы и шаблонны». Оригинальный по замыслу сюжет скреплял новую галлерею характеров и был для автора поводом для трактовки «типа, имеющего литературное значение»: «Я хотел съоригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не съумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал»… Или: «Как ни плоха пьеса, но я создал тип, имеющий литературное значение, я дал роль, которую возьмется играть такой талант, как Давыдов, роль, на которой актеру можно развернуться и показать талант».

Переделка «Иванова» для второй серии постановок пьесы — на сцене петербургского Александринского театра, где она имела шумный успех — вновь вызовет обсуждение особенностей оригинальной структуры драмы. Тогда же Чехов объяснил общественно-литературное значение выведенных им лиц и высказался о неудовлетворившей его драматургической и сценической сторонах пьесы. Так, в обширном письме к А. Суворину Чехов дал пространную характеристику лиц пьесы (в особенности главного лица — Иванова) и сделал анализ переживаний этих лиц в социальных условиях 80‑х годов. Письмо кончалось словами: «Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми… Они результат наблюдения и изучения жизни… Если же они на бумаге вышли не живыми и не ясными, то виноваты не они, а мое неумение передавать свои мысли. Значит, рано мне еще за пьесы браться». В письме к И. Щеглову: «А недостатки в моей пьесе непоправимы». В письме к Плещееву: «Когда мой Иванов провалится в Питере, я прочту в Литерат. обществе реферат о том, как не следует писать пьес и буду читать выдержки из своей пьесы для характеристики моих героев, которых я, как бы ни было, считаю новыми в русской литературе и никем еще не тронутыми. Пьеса плоха, но люди живые и не сочиненные». В письме к А. Суворину: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях и своим Ивановым положить предел этим писаниям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов {34} и взгляда на дело. По замыслу то я попал приблизительно в точку, но исполнение не годится ни к чорту. Надо было бы подождать». Забота о сценичности «Иванова» занимала Чехова все время работы его над пьесой. «Я уже принялся за Иванова. Через два дня будет готов. Выходит складно, но не сценично. Три первых акта ничего». Или после постановки пьесы: «Начну с будущего сезона аккуратно посещать театр и воспитывать себя сценически». В ответ на мнение А. Суворина, что характеристика Чеховым Иванова в письме яснее, чем на сцене: «Это потому, что четверть ивановской роли вычеркнута. Я охотно отдал бы половину успеха за то, чтобы мне позволили сделать свою пьесу вдвое скучней».

Итак, исходным моментом при написании «Иванова» было задание «литературное» в понимании Чехова, т. е. типологическая обрисовка новых характеров. На изображении характера главного лица — Иванова, носящего основные пружины действия пьесы, Чехов сосредоточил главное свое внимание. Это задание предопредило сюжетную схему пьесы и организовало композиционные ее элементы в духе намечающихся новаторских тенденций Чехова, раскрытых в неудовлетворивших автора сценических условиях.

### 3

Известный текст «Иванова» явился в результате многократных изменений автором первоначального замысла, изменений, закрепленных в четырех стилистических и частично композиционных редакциях пьесы[[20]](#endnote-17). Характеристика разночтений в этих редакциях позволяет вскрыть процесс непрерывной в течение ряда лет (в особенности в годы 1887 – 1889) обработки автором текста пьесы. Эта обработка шла в трех направлениях: в стилистическом, композиционном и сценическом.

Сложная текстовая судьба пьесы — результат трудного для автора процесса организации в первом опыте «серьезной» драмы новых драматурго-стилистических приемов при принципиальном отказе его от обычной драматической техники.

Обратимся к драматургическому анализу пьесы. {35} Место действия пьесы — уезд средней полосы России. В «афише» (перечень лиц перед текстом пьесы) раскрыта бытовая галлерея лиц с ординарными «интеллигентными» уездными профессиями и занятиями (непременный член по крестьянским делам присутствия, председатель земской управы, земский врач, помещик, акцизный, управляющий имением…). Ординарная бытовая обстановка закреплена также в фамилиях и именах — обычных, «средних». Характерные имена интеллигентного ряда: Евгений Константинович Львов; имена типично-средние: Анна Петровна, Матвей Семенович, Павел Кириллович Лебедев, Дмитрий Никитич, Михаил Михайлович, Зинаида Саввишна; имена простонародного ряда: Марфа Егоровна, Авдотья Назаровна, Егорушка, Гаврила; имена с индивидуальной характеристикой: граф Шабельский, Сарра Абрамсон; имена с комическим эффектом по связи с характером: Бабакина[[21]](#endnote-18). В фамилии и имени главного лица пьесы (Иванов, Николай Алексеевич) автор стремился закрепить фамилией типичность выдвинутой в пьесе интеллигентной фигуры с ее типичной же, по замыслу автора, сюжетной судьбой[[22]](#endnote-19).

Материал характеров пьес «новый»[[23]](#endnote-20), неиспользованный на сцене и раскрываемый в речах-поступках лиц пьесы. Лица очерчены рельефно и чертами постоянными, оставаясь в последнем акте в рамке характера, намеченной в акте начальном (исключения: Саша, Шабельский), Отсюда, нет *движения* характера, но есть лишь его *раскрытие*. Характер в ходе пьес самораскрывается, повторяет или углубляет себя, не изменяя своих основоположных черт; поступки и речи лица есть лишь бытовые следствия процесса его характеросложения (или в обратной связи: характер определяется речевым и бытовым образом). Предопределенность и неизменность характеристических в лицах тем делает излишней внесение в пьесу Vorgeschichte этих лиц. Таким же статичным характером является и центральное лицо пьесы — Иванов, признаки изменения характера которого лишь оговорены, но не раскрыты в ходе пьесы. Из его речей мы узнаем, каким был в прошлом Иванов, а в процессе становления пьесы дана лишь завершительная фаза его характера: Иванов, как и другие лица, взят, так обр., «готовым»[[24]](#endnote-21). При развертывании характеров, при раскрытии характеристических {36} тем автором использованы обычные драматургические приемы характеристик: 1) автохарактеристики — прямые, непосредственные высказывания лица о себе в моноложной форме, автообъективное констатирование черт своего характера и содержания своих эмоций; 2) автохарактеристики косвенные, пассивные — раскрытие характера в речах на внехарактеристическую тему; 3) аспект на характер персонажа — характеристика лица другим или другими (перекрестная характеристика); 4) характеристические (интонационные и жестовые) ремарки.

Так, Иванов раскрывается в темах своих автохарактеристических речей (д. II, явл. 6: «прежде я много работал и много думал, но никогда не утомлялся; теперь же ничего не делаю и ни о чем не думаю, а устал телом и душой…» и др. речи), характеризуется объективно (т. е. согласно с авторским заданием) Сашей. Драматичность его положения ясна из субъективных мнений — аспектов на Иванова окружающих его лиц (Львов — д. I, явл. 5: «В вашем голосе, в вашей интонации, не говоря уже о словах, столько бездушного эгоизма, столько холодного бессердечия…» и др. речи Львова, Зин. Сав., Бабакиной). Помимо того, напряжение переживаний Иванова, взволнованное или подавленное его состояние, характеризуется накоплением соответствующих ремарок, обозначающих — заглушенную интонацию (подумав, после паузы, мнется, останавливается и думает, с горечью, ходит и думает); — умеренную жестикуляцию (разводит руками, молча дает деньги, безнадежно машет рукой, стоит поникнув головой); — «нервный» жест (вздрагивает и вскакивает, вбегает, в отчаянии хватает себя за голову, закатывается счастливым смехом, в ужасе, плачет, смеется, хохочет, быстро, взволнованно ходит по сцене, быстро ходит, плачет, борется с собой, хватая себя за голову, рыдает, пошатываясь); — «нервная» интонация (раздраженно, кричит (часто) волнуясь, испуганно, перебивая, задыхаясь от гнева, дрожа, холодно) и т. п.

Другие персонажи раскрыты, главным образом, в характеристиках косвенных и перекрестных, и в подборе характеристических жестов и интонаций. Выделим ремарки: — Лебедев (зевает, машет рукой, затыкает уши, смеется (часто), хохочет, плачет, поет, вздыхает, {37} говорит ласково, живо, растерянно, тихо, дома все время пьет водку). — Зинаида Саввишна (вздыхает (часто), вид крайне озабоченный, испуганно); ее скупость помимо речей охарактеризована жестами (притушивает лампу, тушит свечи). — Саша (горячо, с увлечением, испуганно, рыдает, умоляюще, вспыхнув, сурово, ходит в волнении по сцене). — Шабельский (зевает, потягивается, прыскает, хохочет, весело, смеясь и потирая руки, хохочет и щелкает пальцами, крякает (от удовольствия), рыдает, брезгливо, гримасничает, быстро идет, весело берет Ив. под руку, семенит, раздраженно, отстраняет К. руками). — Боркин (в больших сапогах с ружьем (д. I), одетый франтом (д. II), во фраке с шаферским цветком (д. IV); в жестах — сильная жестикуляция, интонации яркие: навеселе, хохочет, смеется, со смехом выбегает из сада, со смехом берет Баб. под руки и целуя в щеки уводит, берет руку Ив. и прикладывает к груди, идет и возвращается, машет рукой, шагает по сцене, прыгает, поет, подпрыгивая и напевая, подбегает к С., театрально раскланивается, делает ручную гимнастику, раскланивается, пожимает плечами, среди сцены верхом на стуле, быстро входит с букетом, дразнит, вздыхая, живо, сердито, серьезно).

См. также ремарки для Косых, Авдотьи Назаровны, Бабакиной, Львова, Анны Петровны.

Характерность лица, помимо темового ряда речей и ремарок, осуществлена наличием бытового, индивидуального у отдельных персонажей, языка речей. Носителям главных линий пьесы присуща интеллигентная речь (нормативная, нивеллированная); второстепенному персонажу свойственна речь со специфическими, индивидуальными отклонениями в оборотах и в лексике, речь своими связями с навыками лица и своей повторяемостью обличающая бытовую диференцированность всей группы второстепенного персонажа. Таков язык Боркина, Шабельского, Зин. Сав., Лебедева, 3‑го гостя, Авд. Наз., Бабакиной.

Боркин: «Голубчик, Николай Алексеевич, мамуся моя, ангел души моей, вы все нервничаете, ноете, постоянно в мерлехлюндии, а ведь мы вместе чорт знает каких делов могли бы наделать! … и т. п.».

3‑й гость: «Я уважаю Николая Алексеевича и всегда считал за честь, но, говоря entre nous, он мне кажется авантюристом»… и т. п.

{38} Функции характеров различны. Характер центрального лица (Иванова), носителя главных тем пьесы, трактован драматически; его речи-поступки слагают постоянно утверждаемый в ходе пьесы активный драматический фон, предопределяющий драматическую судьбу этого лица. Господствующая функция других лиц, помимо роли в сюжетном движении, определяется созданием бытового колорита. Бытовую, по преимуществу, функцию несут: Зин. Сав., Бабакина, Косых, 3‑й гость, Авд. Наз. Роль других лиц осложнена, в целях привнесения драматических ситуаций и усиления эмоционально-драматического тона, особой функцией: отдельные лица дают субъективный аспект на поступки носителя основной сюжетно-драматической линии — Иванова, аспект, создающий и углубляющий драматические коллизии. Роль таких драматических агентов дана Львову, Боркину, а также Зин. Сав., Бабакиной, Анне Петровне (д. III, я. 9), Косых (д. IV, я. 3). В руках Анны Петровны, Львова (в одной редакции даже влюбленного в Ан. Петр.) и Саши сосредоточена функция сюжетная, предопределяющая движение основной интриги и завершение судьбы центрального лица. Наконец, отдельные персонажи, неся побочные интриги, развернутые в комическом плане (Шабельский, Бабакина, Боркин), заполняют драматическую композицию, разнообразя тон пьесы и тормозя движение основной интриги.

### 4

Бытовый фон пьесы осуществлен:

1) наличием персонажей, разнообразных в лицах, но в общем примыкающих к одному социальному кругу в ограниченных условиях бытовой обстановки. Сумма эпизодических лиц пьесы, бо̀льшая, чем это нужно для развития основной драматической линии, осуществляет единством своего поведения, своих речей и качеством своих характеров ту бытовую «среду», которой противопоставлен характер и поведение главного лица, выделяя тем самым драматизм основных ситуаций.

2) наличием обильных бытовых эпизодов и диаложных бытовых тем, вскрывающих круг постоянных интересов второстепенного персонажа. Этим создается бытовая перспектива: подчеркивается длительность и непрерывность {39} существования тех бытовых факторов, которые лишь в ограниченном числе охвачены пьесой;

3) характеристикой «среды» речами Иванова, суммирующими основоположные бытовые признаки, взятые при этом в аспекте драматическом;

4) обстановочными ремарками, воссоздающими вещественные признаки бытового уклада.

Примерно: Д. III. Кабинет Иванова. Письменный стол, на котором в беспорядке лежат бумага, книги, казенные пакеты, безделушки, револьверы; возле бумаг лампа, графин с водой, тарелка с селедкой, куски хлеба и огурцы. На стенах ландкарты, картины, ружья, пистолеты, серпы, нагайки и проч.

### 5

Сюжет пьесы построен не на движении характеров, а на выведении поступков-следствий из намеченных «готовых» персонажей и на столкновении характера главного лица с характерами второстепенными в условиях данного бытового фона. Отсюда, сюжет пьесы развертывается, ориентируясь на широко раскрываемый и в то же время определенно характеристический фон. Последний распределен таким образом, что ему отдается преимущественное внимание в д. II и в начальных явлениях всех других актов. В бытовой основе актов ощутимы звенья отчетливого движения фабульной линии, отдельные моменты ее наростания:

Д. I. я. 3 — слова Львова: — «поведение Ив. убивает Ан. Петр.»; я. 5 — слова Львова о том, что он знает зачем ездит Ив. к Лебедевым; я. 7 — отъезд Ан. П. вслед за Ив. — Д. II, я. 10 — приход Ан. Петр. к Лебедевым; я. 13 — внезапное появление Ан. Петр. среди любовного разговора Ив. и Саши. — Д. III, я. 7 — приход Саши к Ив.; я. 9 — приход Ан. Петр. после отъезда Саши. — Д. IV, я. I — речь Львова, намеревающегося «исполнить свой долг честного человека» — обличить Ив.; я. 8 — внезапный приход Ив. до свадьбы к Лебедевым.

Основная фабульная интрига — отношения Ив. к жене — Ан. Петр., определяющие сюжетное строение {40} первых трех актов; в акте четвертом — в отношениях Ив. к Саше — та же интрига, но как бы в новой фазе. Интрига движется: 1) фактическим отношением Ив. к жене; 2) параллельным отношением Ив. к Саше. Интрига драматически осложняется: 1) характеристикой другими персонажами (Львов, Боркин, Зин. Сав., Бабакина, Косых) отношений Ив. к жене и к Саше в соответствующих субъективно-ложных аспектах, в сумме образующих драматическое окружение характера и поведения Ив. и частично предопределяющих его судьбу; 2) линией отношений Львова к Ан. Петр.; 3) линией «любовных» отношений Саши к Ив. Параллельно движению основной интриги, выдержанной в драматической окраске, движутся интриги побочные (Шабельский — Бабакина, Боркин — Бабакина), осуществляемые уже в плане комическом. Эти разнокачественные интриги в ходе актов идут чередуясь, распределяя попеременно партии драматические и комические, но с преобладанием все же эпизодов драматических. Судьбы лиц и главнейшие интриги завершаются в финальном акте, замыкая сюжет пьесы.

Стержневая драматическая линия сюжета проходит так, что ее кульминационные моменты в пределах актов падают на концы этих актов, напрягая тем самым зрительное восприятие сюжета пьесы перед разрывами пьесы в антрактах. Так, наростание драматизма в д. I замыкается внезапным уходом в явлении последнем Ан. Петр. за Ив.; в д. II кульминационным моментом служит появление Ан. Петр. в финале среди любовного объяснения Ив. и Саши; в д. III кульминационный момент акта и отношений Ив. к жене сосредоточен в явлении последнем — диалог Ан. Петр. и Ив. с драматическим «взрывом»; в д. IV завершение драматизма в финальных явлениях с момента прихода Ив. и до его самоубийства[[25]](#endnote-22).

Итак, сюжет пьесы образован движением интриг с отчетливым преобладанием основной драматической интриги в окружении бытовых характеров с их взаимнопереплетающимися нитями отношений и в рамках детализованного бытового фона.

Тип композиции «Иванова» соответствует структуре обычных бытовых, драм с делением на «явления» или «сцены» с их отчетливой организацией, как дробных {41} элементов общей актовой композиции. «Явление» в пьесе или 1) трактует одну диаложную тему, или 2) соединяет несколько тем. Ведение темы в пределах явления может разнообразиться вступительным или финальным в явлении развитием частной, эпизодной темы, данной как переход к основным диаложным темам явления. Роль «переходных» тем могут нести и целые явления («проходные», «эпизодные» явления). Приход и уход лиц строго связан со сменой основных диаложных тем явления, организуя тем самым явление и по единству персонажей. Функциональное значение отдельных явлений акта видно из следующего обзора тем в порядке их следования, примерно, в д. I: — явл. 1 и 2: Характеристические темы эпизодического лица Боркина с частичной характеристикой главного лица — Иванова. План полукомический. — Явл. 3: Тема характера Шабельского. Автохарактеристики Иванова. Начало движения фабульной линии. — Явл. 4: Тема характера Шабельского. — Явл. 5: Автохарактеристика Иванова. Тема характера Львова и драматическая характеристика им Иванова. — Явл. 6: Тема отношений Иванова к жене Ан. Петр. — Явл. 7: Тема отношений Ан. Петр. к Иванову. От‘езд Ан. Петр. вслед за Ивановым. Фабульная линия напрягается. — Легко проследить таким же образом следование тем в других актах.

В следовании тем по явлениям и актам пьесы осуществлены следующие характерные конструктивные приемы: 1) начальные явления актов дают преобладание бытового и дробного характеристического материала, частично освещенного комически; 2) напряжение драматических линий возрастает к концу актов; 3) наибольшего напряжения фабульная линия достигает в конце д. III‑го; 4) движение основной драматической линии тормозится внесением линий побочных интриг и внесением эпизодов, данных в бытовом характеристическом, частично полукомическом, плане; эти эпизоды и характеристики распределяются в пьесе, чередуясь с драматическими партиями и как бы их уравновешивая; 5) приходы лиц, ведущих основную интригу, мотивированы сюжетно; поводы групировок других лиц в их приходах и уходах даны без особых мотивировок, т. е. мотивированы «естественным» или «бытовым» образом или «бытовым случаем». {42} Так, массовая группировка лиц (приходы ряда лиц) в д. II‑м осуществляет бытовую функцию, будучи мотивированной именинами Саши; приходы лиц к Ив. в начальных явлениях д. III‑го мотивированы «необходимостью видеть Ив.»; общая мотивировка прихода лиц в д. IV‑м — сбор перед свадьбой.

Движение фабульной драматической линии может быть представлено в схеме:

Пьеса отлична оригинальными чертами в характеросложении, а также сюжетно-композиционной и композиционно-сценической трактовкой своей основной темы. Так, основная тема пьесы организована словами-поступками главного лица и бытовым соотношением его с остальными персонажами. С целью рельефной обрисовки темы характера Иванова автором 1) привлечен бытовый фон, контрастно противопоставляемый качествам характера Ив.; 2) дано прямое раскрытие темы в ряде моноложных речей с установкой на общую, синтетическую тему пьесы (автохарактеристические речи Ив. с ориентацией их на условия русской жизни — д. IV, я. 8, 10); 3) использовано многообразие аспектов на Ив., оттеняющих драматическую коллизию темы в бытовых границах. Этими приемами характер Ив., несущий основную тему пьесы, трактован не только психологически, но и широко социально: в личную драму лица транспланирована социальная тема.

При разработке основной темы сюжет играет служебную роль, лишь драматизуя отдельные ситуации и сценически разрешая судьбу центрального характера. В {43} плане драмы создаются препятствия, осложняющие и углубляющие драматизм переживаний Ив. (Ив. разлюбил жену; в Ив. влюблена Саша; препятствие ввиде жены; переживания и поведение Ив., ложно трактованные Львовым и окружающими). Движение сюжета не воссоздает фазы изменения центрального характера, его «эволюцию», так как характер этот статичен, но лишь воспроизводит завершительные моменты в последней, заполняющей всю пьесу, фазе «истории» главного лица. Пьеса развертывает бытовые и психологические материалы, демонстрирующие те условия, наличием которых предопределена судьба главного лица, а отсюда — и оценка главной пьесной темы.

В план композиционно-сценического оформления пьесной темы введен ряд выразительных приемов: 1) дана оригинальная фабульная концепция (сюжетно-бытовые «препятствия» в жизни центрального лица служат одновременно поводом к драматическому разрешению его судьбы); 2) использованы сценические эффекты — мелодраматического стиля, (обмороки, внезапные переходы, ярко-эмоциональные речи); 3) утверждены сильные финалы актов; 4) отстранены обычные сценические завершения характеров (Ив. не женится на Саше, Шабельский не женится на Бабакиной); 5) трафаретные ситуации частично спародированы:

д. III, я. 7 — Ив. о своих отношениях к Саше: — «И весь этот наш роман — общее, избитое место; он пал духом и потерял почву. Явилась она бодрая духом, сильная и подала ему руку помощи. Это красиво и похоже на правду только в романах, а в жизни…» Также: д. IV, я. 8.

6) частично введены элементы звукового и эмоционального фона:

Ремарки: д. I: (На столике) горит лампа. Вечереет… слышно, как в доме разучивают на рояли и виолончели; д. I, я. 4: (Сова кричит). Ан. Петр. (покойно). Опять кричит… Шабельский. Кто кричит? Ан. Петр. Сова. Каждый вечер кричит; я. 7: (Пауза, слышны далекие звуки гармоники). Ан. Петр. Какая скука! поет… прислушивается… (Далее опять) поет… пауза… стук сторожа… рыдает… Также: д. IV, я. 5 — Шабельский.

{44} 7) введены паузы: а) сценическая со звуковым наполнением (д. I. я. 1 – начало, я. 7 – 2 раза), б) бытовая, обусловленная действиями лиц на сцене (д. II), в) речевые и диаложные (о них ниже). По актам паузы распределяются: I – 12, II – 2, III – 14, IV – 1, что соответствует общему характеру построения актов: д. I и III — насыщенные эмоционально с преобладанием аналитического раскрытия речевых признаков эмоций; темп замедленный; д. II (именинный вечер) построено на быстро сменяющихся бытовых сценах и на быстро протекающих диалогах; д. IV (в доме Лебедевых перед свадьбой) построено на быстрой смене эпизодов, на сюжетной динамике с максимальным напряжением «обнажаемых» эмоций. В итоге, игра пауз с симметричным распределением их по актам выдерживает в пьесной композиции отчетливый сценический ритм.

### 6

При анализе приемов построения речей лиц в диалоге и их функций исходим из способов речеведéния и раскрытия речевых тем в пределах, определенных так наз. «явлением». Тему может вести или одно лицо или совместно два и более лиц. Соответственно этому устанавливаются типы и случаи речеведéния в пределах явлений:

1) тема раскрывается моноложно при отсутствии других лиц. — Эта форма темоведéния функционально связана с драматической концепцией пьесы: или выделяя ее остро драматические моменты, или обнажая ее сюжетно-композиционные узлы. Так, в пьесе этой форме соответствуют монологи: а) драматический начальный аспект Львова на Ив. (д. I, 5), б) монолог Ив. с автохарактеристическим обнажением синтетической темы (д. III, 6), в) драматический заключительный аспект Львова на Ив. с мотивировкой своего поведения и с предопределением финала (д. IV, 1).

2) тема раскрывается моноложно в присутствии других лиц. — Эта форма темоведéния соответствует эмоциональным, напряженным в ходе драматического сюжета, моментам и служит: или целям обнажения синтетической темы пьесы, или целям выражения драматизма ситуации. {45} Частота употребления этой формы придает пьесе энергичный, напряженно-эмоциональный, как бы «взрывный» характер, повышает активный драматический тон. Преобладающее местоположение этой формы монолога — в концах явлений, чем осуществляется динамический рисунок дробных частей акта: наростание тона к концу. Случаи: автохарактеристическое обнажение Ив‑ым синтетической темы (д. I, 3, 5; д. II, 5; д. IV, 8, 10), автохарактеристическая тема Ан. Петр. (д. I, 7), финальное обнажение темы Сашей:

Д. IV, 11: Саша *(Львову)*. Что вы можете сказать? Что вы честный человек? Это весь свет знает! Вы лучше скажите мне по чистой совести: понимаете вы себя или нет! Вошли вы сейчас сюда, как честный человек и нанесли ему страшное оскорбление, которое едва не убило меня… и т. д.

Та же функция речи может быть раскрыта в параллельном монологе двух лиц. Случай: диалог Саши и Ив., где Ив. дает автохарактеристику, Саша — автохарактеристическое обнажение эмоции (д. III, 7).

3) толчок движению темы в ее моноложном раскрытии дается обычно в предшествующем диалоге и потому возможен тип монолога в форме мнимого диалога, когда эмоциональный охват не автохарактеристической, но разговорной темы в ее длительном раскрытии осуществляет как бы речь моноложную. Случаи: Боркин в диалоге с Ив. (д. I, 2 – конец); Львов в диалоге с Ив. (д. I, 5; д. III, 6); Львов в диалоге с Ан. Петр. (д. I, 7).

Д. III, я. 6: Львов: — «… Вы человек которому, она пожертвовала всем — и родным гнездом, и покоем совести, вы откровеннейшим образом и с самыми откровенными целями каждый день катаетесь к этим Лебедевым!» — Иванов. — «Ах, я там уже две недели не был…» — Львов *(не слушая его)*. — «С такими людьми, как вы, надо говорить прямо, без обиняков…» и т. д.

Возможны случаи ложного разрыва монолога, когда реплики лиц, перебивающие основную речь, не только не нарушают монологического речеведéния, но в сущности содействуют расширению и длительному протеканию моноложной темы. Случаи: монолог Саши и реплики Лебедева (д. II, 3), монолог Шабельского и реплики {46} Ив. и Лебедева (д. II, 4), монолог Ив. и реплики Саши (д. II, 6; д. IV, 8).

4) тема раскрывается в диалоге, в речеведéнии двух лиц. Обычный прием — система подхватов: тема, начатая одним лицом, продолжается другим и возвращается к первому лицу. Частная форма — вопросо-ответы в плане полемики (д. I, 6). Нередко тема, начатая одним лицом, раскрывается в репликах ряда лиц (д. I, 3 – начало: Ив., Львов, Шабельский, Боркин). В отдельных случаях тема раскрывается не прямым подхватыванием темы предшествующей речи, но вводом дробных речевых тем на ту же общую разговорную тему (д. II, 3 – середина, об Ив.).

Смещение тем в пределах явления разнообразится случаями, когда даны: а) смена речевых тем при смене лиц, вступающих в разговор (д. II, 4); б) смена речевых тем при единстве лиц по признакам ассоциативным (д. III, 1, 5, 7), в) диалог трактует одну общую тему, но ее раскрытию предшествует ввод малых речевых тем или тем эпизодических, как вступление к большой основной речевой теме или как переход от основной темы предшествующего явления (д. I, 4, 6); г) малая речевая тема дается как повод раскрытия вытекающей из нее по ходу ассоциаций следующей малой же или большой темы (д. III, 2); д) диалог трактует одну тему, но вслед за ней, как переход к теме следующего явления, возникает малая речевая тема (д. I, 6 – конец); е) диаложная тема разрывается вставкой малой речевой темы (д. I, 5, Ив. — Шаб.) или перебивается темами бытовыми (д. II, 1 — игра); ж) начальные реплики развивают не диаложную, но бытовую тему (д. II, 1 и 2 — реплики при встрече).

5) Диалог и речь отдельных лиц наличием *пауз* получают признаки эмоционального протекания или лирического охвата. — Паузы осуществляют различные задания:

а) как признак перемены темы (д. I, 3; д. III, 2 — после реплики Львова):

Д. I, 3: Шабельский. — «Все вздор, вздор и вздор! … (зевает). Вздор и плутни». *(Пауза)*. — Боркин. — «А я, господа, тут все учу Николая Алексеевича деньги наживать…» и т. д.

б) как признак затрудненного положения:

{47} Д. III, 5: Ив. — «… Что тебе нужно? …» (пауза). — Лебедев. — «Видишь ли, любезный друг… Не знаю, как начать, что бы это вышло не так бессовестно…» и т. д.

в) как признак затрудненной речи («смущение») (д. I, 3 — после реплики Львова; д. III, 5 — после Лебедева; 6 — после Ив.):

Д. I, 3: Львов. — «… Простите, я взволнован и буду говорить прямо. Ваше поведение убивает ее. *(Пауза)*. Николай Алексеевич позвольте мне думать о вас лучше! …».

г) как признак «размышления», «раздумья» (д. I, 3 — после реплики Ив.; после Львова; 6 — после Ан. Петр.; д. III, 5, 6 — после Ив.):

Д. I, 3: Ив. *(после паузы)*. — «Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы, — все это, доктор, утомило меня до болезни…» и т. д.

д) как признак протекания скрытой эмоции (д. I, 4 — после реплики Шаб.; 7 — после слов Львова и Ан. Петр.):

Д. I, 4: Шабельский. — … «Так бы я и сидел на могиле, пока не околел. Жена в Париже похоронена…» *(пауза)*.

е) как признак сдерживаемой сильной эмоции (д. III, 9 после реплики Ан. Петр. — 4 раза; после реплики Ив.; д. IV, 1 — после Львова):

Д. II, 9: Ан. Петр. *(после паузы)*. Зачем она сейчас сюда приезжала? *(пауза)*. Я тебя спрашиваю: зачем она сюда приезжала?

Суммируя особенности диалогического темоведéния, можно выделить два основоположных в пьесе диалогических ряда. Один, с уклоном в монологизацию, служит выражению моментов эмоционально напрягаемых, и целям обнажения синтетической темы пьесы, эмоционально ее окрашивая. Этот диалог, драматичный по тону, сопутствует драматическим местам пьесной композиции, выполняя динамичный рисунок явлений, актов. Раскрытие монологизированным рядом диаложных речей эмоций лиц, автохарактеристических тем и синтетических пьесных тем в прямой и как бы «предельной» форме укрепляет в пьесе мелодраматические тональные высоты.

Другой ряд, собственно диалогический, осуществляет обычные приемы бытового ведения речи. Широкое использование в пьесе бытового фона приемами включения {48} ряда малых тем в места спайки, переходов, начал и концов тем основных придает некоторое разнообразие строению бытового пьесного диалога.

### 8

Исходным моментом при написании «Иванова» было у Чехова задание «литературное», т. е., в его понимании, типологическая обрисовка характеров на социальном фоне в обновляемых драматурго-сценических рамках. В психолого-социальной теме характера Иванова, внутри себя носящего пружины драматического действия, Чехов и сосредоточил свое внимание. Самое раскрытие характеристических тем в лицах, отличных от шаблонных сценических персонажей современной Чехову бытовой драмы, не было задумано Чеховым в свете широко обновляемых принципов драматурго-сценического письма. Сохраняя в целом выполнение пьесы в схемах и положениях, выработанных предшествующей драматургией, и в этом смысле не порывая с нею окончательно, Чехов не внес в эту первую свою драму радикальных нововведений. Так, пьеса была построена на централизующем движении одного характера, «героя»; характеры побочные в сценической их трактовке легко размещались в системе «амплуа»; яркий бытовой колорит этих лиц с рельефным выдвиганием определяющих черт характера, с «полнотой» характеристики говорил о тесной связи приемов характеросложения данной пьесы с современными Чехову сценическими приемами; фабульная линия дана в отчетливых и напряженных очертаниях; композиция включала многие элементы господствующего мелодраматического стиля с откровенным расчетом на максимально эффективное их использование.

С другой стороны, пьеса внесла и частичное изменение схемы драматурго-сценического действия бытовой драмы, изменение тех, пока немногих сторон, которые при дальнейшем росте новаторских тенденций автора сделаются основоположными. Так, Чехов почти избег указаний прямым образом, в словах лиц, мотивов и поводов их поступков, усиливая тем самым скрытую психологическую игру. Психологизация ситуаций, сцен и действий лиц раскрывалась Чеховым на богатой бытовой основе {49} с внесением мелких, но не «случайных», а характерных подробностей жизненного уклада и обстановки. Как особый прием бессловесного обнаружения напрягаемой эмоции лица, Чехов впервые в русской драматургии широко использует игру пауз, лишь частично выраженную в репертуаре до Чехова (Островский, Л. Толстой) равно как внесет попытку лирического охвата речевых тем.

Таким образом, в первом своем большом драматическом опыте Чехов делает попытку, не выходя еще решительным образом из унаследованных им рамок драматического действия, обновить сценические лица, их отношения и ситуации на рельефном бытовом фоне. Попытка эта не имела радикального новаторского значения; она скорее была опытом автора овладеть «для себя» драматурго-сценической техникой и она отчетливо наметила тот стилистический метод, которому Чехов хотел быть верен в своей драматургии. Чехов не отказывался от бытоописания, от традиций художественно зачатых в театре Островским, но он отвергал те сценически «типичные» его формы, которые в 80‑х годах выродились в ремесленичесокий штамп. Утверждая психолого-реалистический метод в опыте драмы «Иванов», Чехов прежде всего стремился к расширению своих бытовых наблюдений и к созданию разнообразных средств их живописания.

## **{****50}** III. Леший1889 г.

### 1

Постановка «Иванова» на петербургской сцене в январе 1889 г. остановила на себе внимание театральной критики, возбудив горячие споры по поводу драматурго-сценических особенностей пьесы[[26]](#endnote-23). «Иванов» оставил яркий след в начавшейся в начале 90‑х гг. смене театральных вкусов, и успех пьесы, видимо, вызвал у Чехова желание взяться за писание «Лешего», задуманного еще в середине 1888 г. Вслед за постановкой «Иванова» Чехов будет предлагать А. С. Суворину, выступившему перед этим в театре с «Татьяной Репиной», написать совместно новую пьесу: «Давайте летом напишем по второй пьесе! Теперь у нас есть опыт. Мы поймали чорта за кончик хвоста. Я думаю, что мой Леший будет не впример тоньше сделан, чем Иванов». И одновременно Чехов напишет о том, что «начнет с будущего сезона аккуратно посещать театр и воспитывать себя сценически»[[27]](#endnote-24).

Написанная тотчас после работы над «Ивановым», новая пьеса Чехова демонстрировала приемы письма, радикально отличные от приемов в предшествующей пьесе, при чем их выражение получило у автора при написании «Лешего» отчетливые и крайние формулировки. Сохранился ряд свидетельств в воспоминаниях о Чехове, относящихся к лету 1889 г., времени написания «Лешего», вводящих нас в то понимание природы и роли в пьесе «натуралистического» фона, которое станет обязательным для Чехова при строении им второй своей драмы. Так, Д. Городецкий приводит следующий разговор: «Требуют, — говорит Чехов, критикуя привычку зрителя и критика к устарелым формам, — чтобы были герой, {51} героиня сценически эффектны. Но, ведь, в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни». — «Значит, натурализм в духе Золя?» — спрашивали его. — «Не надо ни натурализма, ни реализма. Не надо подгонять ни под какие рамки. Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные»[[28]](#endnote-25). Л. Яворская приводит слова Чехова: «Почему это мы на сцене непременно должны выводить дураков или людей, прикидывающихся умными, почему мы непременно должны дать со сцены картины, вызывающие или слезы или смех? Почему бы не вывести просто умных людей; почему не дать картин обыденной жизни, которые вызовут не смех или слезы, а просто раздумье, анализ житейских явлений? Почему непременно нужно сосредоточить героя на одной какой нибудь страсти, на одном чувстве, а не дать просто умного человека, в котором проявляются в той или иной степени все ощущения, все чувства»[[29]](#endnote-26). Арс. Г. (Арс. Гурлянд) передает характеристику Чеховым же реалистической манеры своей пьесы: «Пусть на сцене все будет так же сложно и также вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни…»[[30]](#endnote-27).

Приведенными словами утверждалась Чеховым для времени писания «Лешего» та «натуралистическая» тенденция, которую он противопоставлял условному реалистическому стилю драм его времени, считая ее методом обновления драмы, и которая определила в дальнейшем характер композиционных и стилистических элементов его собственных пьес. Ко времени писания «Лешего» эта тенденция отчетливо определена и принята автором. К ней присоединилось авторское требование для сцены новых лиц и оригинального сюжета. Говоря о лицах сработанной пьесы, Чехов отмечал: «Вылились у меня лица положительно новые; нет во всей пьесе ни одного лакея, ни одного вводного комического лица, ни одной {52} вдовушки». Или: «Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных». «Люди все живые, знакомые провинции». Сюжет пьесы Чехов определял в виде — «сложной концепции»[[31]](#endnote-28). К этому времени относится требование Чехова для драмы: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».

Более конкретно задания автора при написании «Лешего» определены в письме к А. С. Суворину, в котором Чехов, приведя так наз. «афишу» пьесы, подробно характеризует лица будущей пьесы и намечает отдельные ситуации.

В процессе написания и обработки замысла «Лешего» автором были созданы две редакции: одна — текст пьесы, непринятый на казенную сцену, куда он предназначался, сохранившийся в копии с авторской рукописи и до сих пор неизвестный в печати; другая редакция — переделка пьесы под влиянием полу-официальной оценки и с приспособлением ее к обычным требованиям сцены[[32]](#endnote-29). Лишь в первой редакции текст сохраняет в неприкосновенности те драматургические тенденции, которым автор хотел быть верен при написании пьесы и которые были вытравлены им, под давлением критики, в редакции второй[[33]](#endnote-30).

Обратимся к драматургическому анализу «Лешего» в первой редакции[[34]](#endnote-31).

### 2

Сюжет пьесы — драматические коллизии лиц, создающих по причинам внутренним, характеристическим, в плане бытовом, жизненную драму. Основная тема — обобщение конкретных психических причин и следствий людских отношений (слова Ел. Андр. в д. I: «… все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется; точно так вы безрассудно губите человека, и скоро по вашей милости на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собой… потому что… во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга»). Афиша пьесы знакомит с персонажами, принадлежащими большею частью к помещичьей среде; обилие лиц второстепенных. Фон — бытовой уклад уездной помещичьей жизни.

{53} Действие I.

Обстановочная рамка вводит в помещичий быт. Для раскрытия действия и для группировки всех лиц пьесы взят именинный день второстепенного персонажа. Этим дана возможность: 1) простейшей мотивировки прихода всех лиц приходом к имениннику, 2) ввода при встречах обыденно-речевых тем и форм, 3) введения обыденно-бытовых тем за именинным столом. Деление на явления обусловлено приходом или уходом лиц пьесы. Приход лица обычно есть начало новой разговорной основной темы: «Малые» разговорные темы группируются вокруг одной «большой» (или нескольких «больших» тем) в пределах, определенно очерченных «явлением». Прием трактовки тем в явлениях следующий: основные темы диалога перебиваются введением многих разговорно-бытовых тем безотносительно к теме основной; явление может складываться из совокупности малых бытовых тем без их централизации. Таким образом, следование тем выполняет по крайней мере две функции: 1) выделяет основные темы речи, диалога, сцены, явления и 2) создает бытовой фон. Последний однообразно восполняется характеристическими бытовыми личными темами (Юля — о хозяйстве, Хрущов — о лесах, и т. д.).

Следуя по темам явлений, выделим функции этих тем:

*Явл. 1*: Сюжетный фон, в котором движутся начальные явления (до 5 вкл.) — ожидание прихода Серебрякова. Тема *явл. 1*: взаимоотношения Желтухина и Юли и автохарактеристики Желтухина. — *Явл. 2*: Не имеет самостоятельной темы и лишь усиливает речами новых лиц (Орловского и Войницкого) сюжетный фон — ожидание Серебр. В речи Войн. намечается тема характера Серебр. — *Явл. 3*: Основная тема — характеристика Войн-им Серебр. и Ел. Андр. Тема развертывается в сиденьи за закусочным столом, т. обр. основную тему предваряют бытовые, в частности — обеденные темы. Основной теме предшествуют характеристики Марьи Вас., Сони. Вслед за основной темой — автохарактеристики Желт. и Дядина. Темы характеров перебиваются введением тем бытовых. Основная речь Войн. течет монологично, лишь мнимо разрываясь вставками речей других лиц. — *Явл. 4*: Не имеет самостоятельной темы, но вводит с приходом {54} Фед. Ив. новые разговорно-обыденные темы. — *Явл. 5*: Дает пассивную автохарактеристику Желт. и развертывает ряд разговорно-обыденных тем. Намечает линию мнимых отношений Войн. и Ел. Андр. Дает пассивную автохарактеристику Фед. Ив. Этим явлением как бы исчерпываются характеристики присутствующих лиц и следующие явления вводят лиц новых с частичным возвращением и усилением черт лиц ранее введенных. — *Явл. 6*: Приход Серебр., Ел. Андр. и Map. Вас. сопровождается рядом разговорно-бытовых, обычных при встречах, тем. Далее — автохарактеристики Орловского: отца, Серебр., Дядина. Ряд второстепенных речевых и бытовых тем. Рассказ Серебр. — его пассивная автохарактеристика. Пассивная автохарактеристика Сони и характеристика ею Войн. — *Явл. 7*: Начинается приходом Хрущова, как поводом для ввода новых обыденно-речевых при встречах тем и ситуаций. Автохарактеристика Фед. Ив. Намечена линия его мнимого поведения с Ел. Андр. Автохарактеристика Орловск.: отца. Ввод тем эпизодических. Основная тема о лесах, развернутая в речи — монологе Хрущова. Пассивная автохарактеристика Map. Вас. Драматическая автохарактеристика Войн. с напрягаемой линией отношений Войн. и Серебр. Пассивная автохарактеристика Серебр. Явление завершается поочередным уходом лиц с введением обыденно-речевых и эпизодических тем. Намечаются отношения Ел. Андр. и Хрущова. — *Явл. 8*: Автохарактеристика Ел. Андр. Прояснение отношений Войн. к Серебр. Выделение в речи Ел. Андр. *основной темы всей пьесы*. Прояснение отношений Ел. Андр. к Фед. Ив. и к Хрущову. Драматическое признание Войн. в любви к Ел. Андр., остающееся незавершенным и лишь перебитое в *явл. 9‑м*.

Итак, назначение тем и порядок их следования в первом акте:

1) выполнить экспозицию акта;

2) дать характеристику всех лиц пьесы;

3) определить взаимоотношения лиц в плане бытовом и эпизодическом (Желт. — Юля, Хрущ. — Ел. Андр.), в плане мнимо-драматическом (Фед. Ив. — Ел. Андр.), в плане подлинно-драматическом (Войн. — Серебряк., Войн. — Ел. Андр.).

{55} 4) выделить основную тему пьесы (в речах лиц о Сер. и Ел. Андр., Ел. Андр. о «бесе разрушения» в людях, Хрущ. о лесах);

5) путем обильного ввода обыденно-речевых форм и бытовых тем, слабо мотивированных приходов и уходов, перебивания тем — дать иллюзию естественно текучей жизни конкретной (помещичьей с интеллигентным составом лиц) среды с ее обычной обстановкой и с ее обычными интересами и речами.

В сценическом отношении автором использованы группировки лиц вокруг стола, проходы издали; приходы лиц даны в виде элементарной прогрессии (каждое явление вводит новое лицо[[35]](#endnote-32), лишь с завершением всего акта (явл. 8 и 9) диалогической (с двумя лицами) сценой. В целом, действие I не развертывает сюжетной линии, но дает распространенную диспозицию лиц. Драматическая линия напрягается лишь к концу действия, примерно в такой схеме:

Опуская описание следования тем по другим актам, дадим характеристику назначения тем этих актов.

Назначение тем в действии II:

1) углубить и закрепить характеристики лиц, намеченные в д. I;

2) определить и развить взаимоотношения лиц в плане драматическом (Серебр. — Ел. Андр., Серебр. — Соня, Серебр. — Войн., Войн. — Ел. Анр., Соня — Хрущ.);

3) выделить драматизм переживаний отдельных лиц (Ел. Андр., Войн., Хрущ., Соня);

4) осложнить драматическую и фабульную линию: а) путем выделения и напряжения драматизма в переживаниях лиц, б) путем ввода событий, неразрешаемых естественным течением, в) путем создания ложных ситуаций (Хрущ. и Соня).

Общий характер действия: подъем драматизма, протекающего в русле мелких бытовых тем. {56} В сценическом отношении, использована обстановка, создающая необычные встречи и группировки (любовное объяснение во время грозы ночью у буфета; столкновение лиц, проснувшихся при шуме грозы). Приходы лиц и их группировки даны двояким способом: начало акта (первые четыре явления), как отвечающее целям характеристическим, построено на прогрессии; вторая половина, отвечающая заданиям драматическим, дает парное (преимущественно) или сольное выделение лиц.

В целом, напрягая драматическую линию с концевыми прорывами без особо-осложненной фабульной линии, динамический рисунок второго акта может быть представлен в такой схеме:

Назначение тем действия III:

1) создать и разрешить остро-драматизованные взаимоотношения главной пары персонажей: Войн. — Серебр., для чего: а) в начальных явлениях намечаются драматические моменты с проэкцией их далее в развернутый план драматическиго «взрыва» и б) выделена тема — «предложение» Серебр., как повод для драматического завершения взаимоотношений лиц;

2) обнажить драматизм переживаний в резко выраженных экспрессивных речах и категорических поступках других персонажей[[36]](#endnote-33): а) Ел. Андр., с постепенным раскрытием ее драматизма через весь акт и с неожиданным незавершающим линию этого драматизма концом; б) Хрущ., с проходящими через акт драматическими разрывами отношений: Хрущ. — Серебр., Хрущ. — Соня, Хрущ. — Ел. Андр.: в) Сони;

{57} 3) параллельным движением нескольких драматических линий, доведенных до кульминационного подъема, усилить драматизм конца акта;

4) преобразить и одраматизировать бытовой фон пьесы путем проэкции его в монологах Войн., Хрущ., Ел. Андр. на обнажаемые личные драмы;

5) раскрыть эпизодическую тему — Желт. и Юля, трактованную на ослабленном, сравнительно с предшествующими актами, бытовом фоне;

6) подготовить завершение фабульной линии в следующем акте.

В сценическом отношении приходы и уходы лиц, за исключением группировки лиц около темы — предложения Серебр., остаются не мотивированными или мотивированными мнимо. В начальных явлениях приходы и группировки лиц даны в прогрессии; в следующих — для раскрытия драматической диспозиции лиц — группировка парная с сольными выходами; в кульминационном эпизоде построение на прогрессии.

В целом, развертывая средствами ярко экспрессивными (речевыми и жестовыми) динамические линии акта с несколькими эпизодическими прорывами и с осложнением фабульной линии, ход действия третьего акта определяется динамической схемой:

Назначение тем действия IV:

1) дать в начальных явлениях (1 и 2) экспозицию действия, развернутую на материале бытовых тем;

2) раскрыть движение («эволюцию») характера одного из персонажей (Серебр.);

3) выделить драматизм эмоций персонажей — Хрущ. и Соня — на общем фоне затрудненных и напрягаемых переживаний других лиц;

{58} 4) развернуть в плане постепенного наростания экспрессии до предела переживания лиц и подчеркнуть их «безвыходность»;

5) сделать внезапной разрешение драматических ситуаций и переживаний и свести их к «благополучным» развязкам;

6) в целом, — дать в плане остро-драматическом, в диалоге ярко-экспрессивном следствия пережитого в д. III взрыва эмоций и показать роль этого переживания для «меняющихся» характеров (Серебр.).

В сценическом отношении дана, как и в I д., группировка лиц вокруг чайного стола. Приходы лиц в явлениях обычно мотивированы сюжетно; внутри сцен мотивированы мнимо (бытовым образом). Приходы лиц выполнены по всему действию по принципу прогрессии с частичным парным и сольным выделением лиц в явлениях начальных. Уходы лиц в явлении финальном построены на принципе регрессии с завершением явления сольной репликой.

Строя действие на постепенном наростании крайне экспрессивного выражения эмоций, эпизодически осложняемого движением фабульной линии и разрешающегося лишь в финальном явлении, четвертый акт дает такую динамическую схему:


### **{****59}** 3

С целью усиления речевых тем в пьесе богато развернута *система ремарок* с различными функциями по актам: д. I дает преобладание ремарок с бытовой функцией, д. II и III — преобладание ремарок экспрессивно-интонационных и экспрессивно-жестовых, д. IV — преобладание ремарок, утверждающих формы ярко-экспрессивной речи с обилием резких интонаций и жестов, громких высказываний, протекающих, в общем, на паузном фоне.

Ремарки в пьесе представлены в следующих типах:

Ремарки *характеристические* (Ф. И. в поддевке из отличного сукна, в высоких сапогах, на груди у него ордена, медали и массивная золотая цепь с брелоками, на пальцах дорогие перстни…).

Ремарки *жестовые* — движение тела в ограниченном пространстве: а) *с бытовой функцией* (повязывая на шею салфетку, накладывает всем пирог… — обширное число случаев); б) *с характеристической функцией* (Ю. кладет Желт. голову на грудь…); в) *с экспрессивной и драматической функцией* (вырывая руку, загораживая дорогу… — обширное число случаев); 2) *с сюжетной функцией* (Хр. в виде примирения протягивает руку Серебр…).

Ремарки *жестово-эмоциональные* (плачет, смеется…).

Ремарки *речевые-интонационные* — обнаружение тона речевого высказывания. Преобладают ярко экспрессивная окраска; общий тон контрастный и повышенный. Ремарки констатируют резкое смещение интонаций с преобладанием эмоций обнажаемых (сквозь слезы, раздражаясь, радостно, раздраженно… — обширное число случаев). Назначение их в д. I быть показателем обыденно-речевых форм с преимущественной характеристической в лицах функцией.

Ремарки *жестово-интонационные* (перебивая, подумав…).

Ремарки *мизансценные* — движение лицаа внутри явления, сцены. Во всей пьесе богато разработаны в обширном числе случаев мизансцены, как общие — передвижения и положения лиц в пределах явления, — так и частные — мизансценная обработка отдельных сцен-эпизодов. (Случаи: встает, возвращаясь к столу, сидит в кресле перед окном и дремлет…); преобладают {60} случаи с бытовой функцией. В д. III, в динамичных его частях, ремарки мизансценные создают быстрые и напряженные темпы в отличие от спокойных и медленных бытовых темпов других актов (быстро идет, бежит, падает, загораживает дорогу…).

Ремарки *паузные*. В д. I употреблена лишь *один* раз для выражения «неловкости» присутствующих от неудачного рассказа Серебр. и для перехода к другой теме диалога. В д. II введена богато разработанная система пауз. Меньшая группа — паузы со звуковым наполнением (Начало акта: «Слышно как в саду стучит сторож»; середина: «Пауза. Сторож в саду стучит и поет песню»; конец акта: «В саду стучит сторож… подсвистывает»). Бо́льшая группа — ремарки без звукового наполнения — с функцией тематической (прорыв и изменение речевой темы) и с функцией экспрессивной (знак наличия необнаруживаемой в данный момент эмоции). Не подсчитывая всех тех жестовых и мизансценных, обычно с бытовой функцией, ремарок акта, которые требуют для своей сценической реализации длительного бессловесного, т. е. паузного отрезка времени (отходит и садится поодаль, закрывает окно, роется в буфете… и др.), но лишь суммируя паузные ремарки, оговоренные автором имеем *пятнадцать* пауз второго акта. В д. III употреблена одна пауза со звуковым наполнением (Начало акта: «Слышно как за сценой Ел. Андр. играет на рояли… Музыка за сценой умолкает») и ряд пауз речевых с функцией экспрессивной: всего в акте *шесть* пауз. В д. IV дана общая пауза со звуковым наполнением (В середине акта: «Пауза. Слышно, как в доме играют на пианино арию Ленского из “Евг. Онег.”»), несколько пауз с функцией тематической (перемена темы в диалоге), и обширное число пауз с функцией экспрессивной: всего в акте *двадцать одна* пауза. Итого по актам: 1 – 15 – 6 – 21.

Экспрессивный характер речей осуществляется по преимуществу введением форм ярких, выразительных, напряженных в эмоциональном отношении: в процессе речевого оформления тем имеем «подъемы эмоций», что соответствует драматическим местам актов. Помимо того, ряд тем трактован «лирически», т. е. с обнажением эмоциональных пружин и с установкой темы на драматическую {61} автохарактеристику лиц, при отсутствии драматических же, действенных следствий из данной речи (д. II, явл. I, Сер.: «Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность… не могу, нет сил…», явл. 5, Войн.: «Сейчас пройдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного меня только не освежит гроза… Вот вам моя жизнь и любовь: куда мне их девать, что мне из них делать? …»; Явл. 6, Войн.: «Десять лет тому назад…»; явл. 9, Хрущ.: «Бывает, что идешь темной ночью…»; явл. 10, Ел. Андр., конец монолога: «Да разве в лесах дело…». Также явл. 10 в месте контрастного движения парной лирической темы: Ел. Андр. — «несчастна», Соня — «счастлива»… и в др. — актах).

### 4

Суммируем данные композиции и речеведéния всей пьесы и особенности ее сценического оформления.

Пьеса дает слабо развитую фабульную линию в начальных явлениях с преобладанием бытового фона и характеристических эпизодов. Фабула развертывается лишь в д. III и IV параллельно наростанию драматизма. Бытовой фон, широко и однообразно раскрываемый, дан в рамках ярко-натуралистических с подчеркнутой «житейской» спутанностью и прерывистостью поступков-жестов, разговорно-обыденных тем и с обыденными же речевыми формами. Его преобладание в начальных актах при разработанных мизансценных ремарках с бытовой функцией создает замедленный темп развития действия. Драматические коллизии пьесы и развитие драматизма в ней построены на характеристических моментах и характеристических взаимоотношениях лиц с вводом фабульных осложнений. Форма выражения драматизма: повышенная ярко-экспрессивная речь или обнажаемая эмоция. Приемы выражения драматизма: автохактеристики в драматической или лирической форме; характеристики с установкой на синтетическую, основную тему пьесы; неразрешаемые ходом действия взаимоотношения лиц; система богато разработанных жестово-эмоциональных интонациональных и паузных ремарок; — последние с преобладанием в местах протекания лирических тем.

{62} В сценическом отношении пьеса использует простейшие входы и группировки лиц, мотивируя их бытовым образом. В помощь раскрытию речей-действий лиц в жизненно-бытовом, «натуралистическом» сценическом плане детально разрабатывается обширная система мизансценных, жестовых и характеристических ремарок.

Пьеса по функциональному значению каждого акта построена по обычному драматургическому конструктивному принципу (д. I — экспозиция сюжета и диспозиция лиц; д. II — развитие диспозиции в плане драматическом; д. III – конфликт; д. IV — разрешение и развязка), т. е. в общем структурном строе своем «Леший» не дает необычных черт. Оригинальные особенности пьесы скрыты в трактовке драматического и бытового фона, в архитектонике каждого акта, в раскрытии взаимоотношений лиц, в создании конфликтов и в свойствах диалога. Так, характерной чертой драмы, усиленно проводимой по всем актам, является обработка бытового фона. Автор стремится сконструировать отдельные сцены актов и окрасить весь фон пьесы так, чтобы пред нами была иллюзия обыденной жизни с ее мелкими житейскими, «случайными» поступками-жестами, с ее спутанной речью. Это достигается: 1) путем обильного ввода побочного ряда речевых тем с бытовой функцией, 2) путем спорадического выделения основных тем речей и характеров, *как производных* от этих бытовых тем, 3) путем перебивания основных тем диалога темами разговорно-обыденными. Нарушена «нормальная» сценическая форма диалога с одной организующей диалог темой: «диалог» деформирован в «разговор». Нарушена «нормальная» сценическая функция «явления» — границы движения большой темы: «явление» разбилось на «сцены». Игнорирование обычных сценических приемов организации речеведéния и темоведéния возмещается использованием приема введения в сценический план, как бы словесно «неоформляемого», жизненного материала. Внимание к бытовому фону проходит через всю пьесу, лишь ослабляясь в местах драматических. Особенно широко он трактован в начальных характеристических актах; здесь бытовой фон играет роль сюжетных завязок, мотивируя возможные поступки лиц. Прием обширной трактовки бытового фона — введение ряда дробных жестов {63} и речевых тем, частые эпизодические отступления с детальной обрисовкой обыденных фактов без использования их в фабульном движении — сообщает замедленный темп развитию действия и ослабляет фабульную линию. Отсюда, наличие более «повествовательной» нежели «драматической» манеры автора во всех местах с преобладанием бытового фона и с обильным вводом мизансценных и жестовых ремарок.

Эту особенность в строении пьесы нельзя не счесть оригинальной. В драматургии 80‑х и нач. 90‑х годов эпохи эпигонства, в общем берущей свое начало от драмы Островского, сложился отчетливый «бытовой канон», по которому пьеса строилась на рельефных, резко драматических ситуациях, слегка окрашенных бытовым фоном; и этим назойливым выдвиганием основных фабульных ситуаций и определялось драматургическое задание. Выработалась испытанная поэтика бытовой драмы, постоянством своих исходов, положений и трактовок утверждающая и канонизирующая условность «реалистического» письма, подчеркивающая отдаленность свою от разнообразных текучих жизненных планов. Желание преодолеть бытовой драматургический схематизм с его эстетически уже не действенными, шаблонными формами, преодолеть бытовыми же элементами и красками вызвало у Чехова расширение рамок натуралистического письма. В круг драматургического преображения включались факты, поступки, интонации и темы, неиспользованные еще на сцене, а потому «новые», богатые свежей впечатлительностью и способные к новым драматургическим образованиям и комбинациям; зачиналась в этих условиях галлерея новых характеров. «Естественная» — в смысле бо̀льшего приближения к случайному ходу вещей в натуре — текучесть быта, его лишь *перенесенный* на сцену темп, его разбросанная тематика — выполняли *натуралистическую тенденцию* автора, его поэтику реалиста: создать в театре иллюзию жизни, и на основе ее фотографического отображения, вместо прежней условной типизации явлений и лиц, построить новаторские формы драмы. Таков основной принцип автора в строении «Лешего» и таков тот материал, на который транспланировались синтетические темы пьесы.

{64} Пути организации нового материала, средства, «одраматизования» его, утверждают уже в плане сюжетно-драматическом, другую тенденцию автора. Пьеса лишена богато разветвленной сюжетной схемы. В строении ее сюжета, за исключением кульминационных точек в д. III, нет внешне расположенных динамических моментов и, соответственно, нет извилистой фабульной линии, ведущей к неизбежному замыканию характеров в финале. Лица пьесы однообразны в поступках и жестах, пружины их действий скрыты в них самих и в их эмоциональной настроенности. Все движения драмы, не построенной на сложной фабульной канве, перенесено, таким образом, во внутрь лиц драмы. Пьеса трактована, как психологическая с внутри протекающими волнениями и борениями эмоций, преподносимых во вне лишь в своих результативных обнаружениях. Драматизм лиц и ситуаций вытекает поэтому, не столько из положений сюжетных, предрешенных еще до начала пьесы и потому не оформляющихся в ходе ее развития, сколько из наряжения эмоций лиц и из способов их экспрессивного раскрытия. Строя на этом драматизме лиц динамическую линию пьесы, автор прибегает к формам выпуклым, ярким, с постоянным повышением драматизма в лицах и с углублением конфликтов. Отсюда *мелодраматической характер* драматических мест пьесы, обусловленный активным напряжением эмоций автохарактеризующего лица и их выражением в формах ярко-экспрессивных.

Генезис етого мелодраматического стиля пьесы сложен. Здесь крестились две линии. Одна — идущая от предшествующих форм стиля Чехова в драме. Экспрессивно-плакатный стиль в плане комическом присущ его водевилям. На обнажаемых эмоциях построен психологизм его ранней пьесы «На большой дороге» и в особенности «Неизданной пьесы» 1880 – 81 гг., в целом и в отдельных своих частях трактованной на сугубо мелодраматической основе. Следы мелодраматизма мы видели в «Иванове». Мелодраматический сюжетообразующий мотив на бытовом фоне проходит в современной «Лешему» одноактной пьесе Чехова «Татьяна Репина» (1889 г.)[[37]](#endnote-34).

Другая линия идет от мелодраматического стиля драматургии конца 80‑х годов. Строй драмы большинства {65} бытовых пьес этого времени осуществлял мелодраматическое движение фабулы, характеров, отдельных сценических эффектов. Бытовые реалистические темы закреплялись в рамках мелодраматизма. Возрождается антитеза старой драмы — злодей и жертва, порок и добродетель, но в новых, согласно новому требованию реалистического стиля времени, бытовых признаках: начальник (тип отрицательный) и подчиненный (тип положительный), помещик (эксплоататор) и крестьянин (эксплоатируемый), кулачество богатых мужиков и угнетаемая учительница (= учитель), властолюбивая и самоуверенная красавица и ее соперница, скромная и добродетельная. Антитеза, как и подобает мелодраме, разрешается в ходе пьесы счастливым исходом для персонажей добродетельных. Эта излюбленная мелодраматическая формула строения сюжета на контрастном противопоставлении характеров вбирала в себя ходкие публицистические темы с ясной для зрителя, «страстной» авторской их оценкой и осложнялась композиционно вводом неожиданных, эффектных, с расчетом на новый подъем и напряжение эмоций, ситуаций, поворотов фабулы, эпизодических и актовых концовок[[38]](#endnote-35), Чехов отдал дань этому мелодраматическому стилю в своих ранних пьесах, сделав попытку в «Иванове» не сместить его приемы, но лишь их подновить (напрягаемая публицистическая тема, новые «эффектные» концы актов, обмороки в середине и выстрел в финале).

Он не отказывался от него, как метода «игры на чувство» и в «Лешем». Но здесь ему придана одна преимущественная форма: экспрессивного речевого высказывания без значительных действий-поступков и в рамках скупого мелодраматического сюжета. Для этого мелодраматизма найдена та новая степень его выражения, которую мы определили, как *форма лирическая*. Это — прием только в речеведéнии, когда дается «обнаженное» (т. е. не перекрытое преимущественным ведением какой либо, вне выражения данной эмоции, темы) и явное для зрителя высказывание лица о себе; прием, когда интимное этого лица делается как бы единственной темой речи. Формы выражения этой интимной, но выносимой «наружу» эмоции двояки: 1) монологизированная речь лица с установкой на интимную автохарактеристичность с отсутствием действенных следствий из этой речи в виде поступка, {66} активного жеста, и т. п., 2) прием высказывания, когда в речи нет вообще тематического раскрытия, речь отсутствует, или речь прервана, или речь заторможена, но *вводом пауз* дана зрителю проэкция в эмоциональный смысл высказанных ранее слов или сделанного умолчания. Пауза, заполненная эмоциональным образом; пауза, как эквивалент экспрессивного слова; пауза, как знак обнажения эмоции. Игра паузами, усиленными иногда звуковым, бессловесным наполнением — тональным аккомпаниментом к невысказанному тематическому или эмоциональному ряду — была чужда другим пьесам Чехова (она лишь частично с этим назначением была использована в конце д. 1 «Иванова»), как и вообще современным ему пьесам. В «Лешем» она явилась новым приемом, разнообразно вводимым в речеведéние (пауза, как экспрессивный жест, дополнительный в речи; пауза, как признак опущенного ряда тем; пауза, как признак тематического членения речи). Паузы не проходят равномерно через всю пьесу, но распределяясь по актам второму и четвертому, придают в целом лирико-драматический характер этим актам. Лиризм, как система экспрессивных форм, организовал по новому психологический материал драмы. Вместо психологизма, накопляемого в местах столкновения в ходе пьесы неразрешаемых характеров и положений со средоточием внимания на отдельных моментах фабульной перипетии, принцип лиризма позволял распределять внимание исключительно на лиц драмы и на эмоционально-экспрессивные обнаружения их «переживаний». Драма слагалась по внутренним характеристическим признакам; «события» пьесы были следствием, а не причиной качества и роста этих признаков. Это лирическое задание в «Лешем» получило все же, в силу сугубо подчеркнутого своего выражения, равно как и использования приема экспрессивного наростания, определенный мелодраматический тон.

Таким образом, если натуралистической своей поэтикой «Леший» преодолевал канон бытовой драмы в том виде, в котором он сложился в практике среднего массового драматурга эпохи 80‑х годов, то приемами своего лиризма он утверждал новые средства сценической психологизации. Имея опору в некогда определившихся и далее ставших постоянными драматических или сюжетных {67} ситуациях, реальная драма до Чехова оперировала с готовыми психическими содержаниями своих персонажей. Выработался неизменяемый кадр амплуа с однородными темами речей, с их простейшей функцией и с повторяющейся мотивировкой поступков и жестов. Ход жизни, ее многообразие схематизировались, закреплялись в одни и те же положения и символизировались в одних и тех же, ставших масками, лицах-участниках, жизненных по генезису, но своею многократной повторяемостью неизбежно условных — сюжетных перипетий. Заменяя схему сценически строго мотивированного следования тем бытовой драмы планом как бы бессистемного соединения фактов и поступков, иллюзионируя бытом, Чехов снимал лишь первый консервативный, условный сценический слой. За ним скрывалась условная же психологическая мотивировка, пружина драматизма, собственно «драма», для которой первый слой был лишь неизбежным отправным фоном, реально-бытовым, «внешним». Случилось в практике реально-бытовой школы драматургов так, что этот фон стал играть преимущественное значение причины ряда психического, «внутреннего», его обусловливая.

Отсюда — особенное внимание к признакам этого выразительного «сценического быта», и частая подмена драм «внутренних» — психологических, драмами «внешними» — сюжетными. Доминировал сюжет или фабула, символизирующая поступками-действиями лиц психологический и эмоциональный, не всегда и не вполне раскрываемый, ряд. Пути преодоления — обновления и расширения психологизма, — намеченные Чеховым в «Лешем» (и до сих пор лишь в малой степени осуществленные в «Иванове»), заключались в том, чтобы, ослабив сюжетно-фабульную схему, поверхностно занимательную, углубить и выпукло очертить ряд психический, галлерею лиц с их самостоятельной в драме, слагающей эту драму, функцией «переживаний». Психологизм выдвигался на первый план, эмоции лиц — причины людских поступков-жестов — «обнажались»; движение характера, «эволюция» лиц не играла существенной роли: характер мог быть взят «готовым», сложившимся. Драма игнорировала все сюжетные перипетии прошлого своих лиц, сосредоточивая внимание на некотором кульминационном {68} моменте, легко вскрывающем степень напряжения эмоций, драматизм персонажей. Драма могла не иметь начала, ограничиваясь простейшей сценической экспозицией, и не обязательно имела конец, так как не скрепляя поступки своих лиц «сценическим» развитием сюжетной схемы, она не порождала неизбежные развязки и исходы — фабульные «финалы»[[39]](#endnote-36). Задание драмы: вскрыть некоторое психическое состояние группы лиц и приемами обнажения эмоций в экспрессивной форме речей-поступков утвердить драматизм лиц, его бытовые истоки и следствия.

Таковы тенденции драмы и композиционно-стилистические формы их раскрытия в первой редакции «Лешего». Воспринимая в целом драматические особенности своей, по новому сработанной, пьесы, Чехов говорил о ней, как о не обычном драматическом произведении: «Пьеса ужасно странная и мне удивительно, что из под моего пера выходят такие странные вещи». «Пьеса вышла скучная, мозаичная». «Общий тон — сплошная лирика»[[40]](#endnote-37). Определение пьесы, как «странной», есть авторская характеристика впечатления от тех сторон пьесы, которые, будучи введены впервые в рамки драмы, разрушали обычное сценическое восприятие, не давая в то же время впечатления устойчивого и убедительного. Особенности фона, характеров и отношений персонажей в пьесе, организацию отдельных частей пьесы Чехов сведет к понятию «романа», говоря о пьесе, как о «комедии-романе»[[41]](#endnote-38). Требуя снижения обычной «сценичности» пьес и обновления драматургического письма приемами натуралистическими и психологическими в сложных рамках и отношениях обыденного уклада жизни, Чехов явным для себя образом *переводил* жанр драматический в жанр повествовательный. Об этом он будет говорить еще до появления «Лешего» в законченном виде: «Леший годится для романа, я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы… Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию “Леший”, то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо»[[42]](#endnote-39).

### **{****69}** 5

«Леший» был отдан Чеховым Театрально-Литературному Комитету (Петербург) для разрешения постановки пьесы на казенной сцене. Комитет пьесы не одобрил, определив ее «как прекрасную драматизованную повесть, но не драму»[[43]](#endnote-40). Вероятно, такого же рода оценки принадлежали и друзьям Чехова Вл. И. Немировичу-Данченко и А. С. Суворину, которым пьеса давалась автором для просмотра. Нападкам их, видимо, подвергался четвертый акт, акт с максимальным насыщением лиризма и с наиболее осложненной игрой пауз. Сознавая остроту своего новаторства и неудовлетворенный формами выражения оригинальных своих драматургических принципов, Чехов задумывает переделать пьесу для постановки ее на сцене частного театра. Тогда же он писал: «Пьеса “Леший”, должно быть, несносна по конструкции. Конца я еще не успел сделать; сделаю когда-нибудь на досуге». Или: «Я и сам знал, что IV акт никуда не годится, но ведь я же давал пьесу с оговоркой, что сделаю новый акт»[[44]](#endnote-41). Пьеса спешно переделывается автором и вслед за этим Чехов напишет А. Суворину: «IV акт совсем новый. Своим существованием он обязан вам и Влад. Немировичу-Данченко, который прочитав пьесу, сделал мне несколько указаний, весьма *практических*[[45]](#footnote-6)»[[46]](#endnote-42). В этой переделанной, второй редакции «Леший» был поставлен на сцене, а далее отлитографирован. Сравнение обеих редакций пьесы позволяет определить поводы новой обработки пьесы и те тенденции, которые наметились при изменении ее композиции. Вторая редакция дает текст: 1) правленный стилистически — в виду очевидной, по письмам Чехова, спешной обработки его в первой редакции, 2) выправленный сценически — в виду нового опыта автора в этом направлении при постановке пьесы, 3) оформленный в духе сценических требований того времени (текст *сценически приспособленный*). Радикальной переработке подвергся четвертый акт, измененный композиционно. В новом своем виде четвертый акт лишился того наростания напрягаемых эмоций, которому был придан отчетливый характер в первой редакции {70} пьесы. Сниженный лирический и драматический тон вызвал ослабление эффектов с появлением Ел. Андр. Из пьесы выпали некоторые, как бы случайные, черты фабульного движения (нет бегства Ел. Андр. со случайно подвернувшимся Фед. Ив.; нет смерти Орл.‑отца), приобретя в новом своем композиционном строе характер бо́льшей сюжетной «органичности». Незавершенные фабульно и сценически в первой редакции отношения пар: Хрущ. и Соня, Фед. Ив. и Юля — во второй редакции замкнуты в новых финальных явлениях: с этой целью четвертое действие получило ряд дополнительных явлений-эпизодов. Некоторые изменения коснулись и характеров. Так, Серебряков второй редакции до конца пьесы выдержан в типе, намеченном в начальных актах, без последующего отклонения своих черт; Ел. Андр. раскрыта в более сложном переживании; Фед. Ив. получил отклонение своих черт, контрастируя со статическими чертами характера Серебрякова.

Четвертый акт, таким образом, развернул композиционный план, *обычный* для финального акта современных Чехову бытовых пьес. Основная тема пьесы, как и движение других ее характеров, в общем остались неизменными, верными исходным планам, получив лишь выпуклые очертания и подкрепляющие, нажимные моменты в новом четвертом акте (характер Серебр., новый монолог Хрущ.). Сценически разнообразятся и оживляются отдельные стороны композиции. Планомерно по всей пьесе проведена стилистическая правка текста с уклоном в сторону речевого лаконизма и с вытеснением мелких бытовых деталей.

В целом, новая редакция пьесы, взамен лирического оформления финала с установкой на качество эмоционально-экспрессивной речи, дает во всей пьесе и в финальном действии, при общей стилистической правке, замкнутую, отчетливо завершаемую фабульную линию, подчеркнутую основную, синтетическую пьесную тему, сжатую композиционную структуру, ослабленный бытовой фон, сокращенные формы речи.

Итак, текст всей пьесы во второй, известной в печати, редакции не есть только правленный в полном виде, чистовой вид пьесы с ее прежними (в первой редакции) ненарушенными художественными заданиями. *Исправлены* {71} лишь первые три акта. *Новый* четвертый акт организуя по иному элементы драмы, разрывает стилистическую связь прежнего четвертого акта со всей композиционно-стилистической структурой пьесы. Первая редакция в своих тенденциях натуралистических и психологических и в приемах их словесно-художественного оформления (формы: лирическая, экспрессивно-интонационная, паузная) дает более «чистые», в смысле отчетливого выражения новаторства автора, стилистические нормы. Это как бы черновой набросок пьесы со всеми качествами «обнаженной» формы, фиксирующей ярко оригинальные приемы автора, не завуалированные еще словесно-стилистической работой в последующих «прочистках» текста. Во второй редакции мы имеем частичное отклонение от первичной фиксированной автором новой формы, — откровенную уступку консервативным требованиям сцены.

В переработанном виде «Леший» был поставлен на сцене частного театра в Москве в конце 1889 г. и вызвал обширные рецензии в московской печати. Пьеса единогласно была отвергнута театральной и драматической критикой, которая по отношению к «Лешему» заняла исключительно непримиримую позицию. Это единодушное и безоговорочное мнение театральной критики того времени чрезвычайно знаменательно: оно — показатель принципиального расхождения сторон, стоящих на различных и подчас противоположных театрально-эстетических позициях. Критики доказывали, что пьеса плохо сделана, что автор не знает законов сцены и не умеет писать пьесы; что, в сравнении хотя бы с «Ивановым», «Леший» имеет слабое сюжетное построение, лишенное движения, а потому и «жизни»; что остается неясным композиционное значение отдельных персонажей, обрисованных не рельефно, в большинстве не мотивированных в своих поступках и не определенных в отношениях друг к другу. Не удовлетворяла и развязка, производившая впечатление водевильного фарса, где «финал выглядит пришитым к пьесе на белую нитку», равно как и водевильный характер отдельных эпизодических фигур. Далее отмечалось, что пьеса заполнена множеством семейных разговоров и бытовых деталей, «ненужных», крайне утомительных и длинных, не уложенных автором {72} в сюжетные рамки комедии. Пред нами не «комедия», а «сцены». Пьеса лишена «содержания», и «леший» — Хрущев не есть центральное лицо, и неизвестно — почему комедия названа его именем. Попутно указывали, что пьеса не лишена удачных бытовых сцен, живых типов, что герои носят следы оригинальности и что в общем пьеса производит «странное», «смешанное» впечатление — «и скучно и интересно». При всем том пьеса не сценична, так как не дает материала для артистов, которые не играют, а только «живописуют».

Уже в этих, суммированных нами, мнениях, если отвергнуть справедливое замечание о финале пьесы, навязанном автору, мы найдем скрытый принципиальный протест против опыта новой драмы, предложенного Чеховым, протест, вытекающий из господствующего взгляда, присущего театральной и драматургической эстетике современности. Признаки этой принципиальной оценки, негативно утверждаемые в приведенных отзывах, будут следующие: пьеса должна иметь «содержание», отожествляемое с «жизнью», т. е. фабульное сцепление бытовых случаев, движение бытовых событий; пьеса должна иметь центральное лицо — «героя», организующее движение основных интриг; персонажи должны быть рельефны, четко определены в отношениях друг к другу, из чего при единстве ясно выраженной «идеи» и при отсутствии деталей, не участвующих в сюжетно-фабульной схеме, возникает крепкий жанр — «комедия», а не только бытовые «сцены». Принципиально противоположная позиция Чехова была та, которую он демонстрировал на конкретном материале своей пьесы и которая правильно наблюдена в оценках рецензентов. Спорить было не о чем: авторские «недостатки», «неуменье», «неудачи», «странности» — во мнении критиков, — были согласно поэтике автора — сознательно избранными путями и формами преодоления сценически и драматургически «ложного», а потому и — «достоинствами». Оставалось лишь выделить это принципиальное расхождение и, отстраняясь от конкретных свойств данной драмы — принять или отвергнуть эстетическую концепцию драматурга. И часть критиков, обобщая впечатления от пьесы, формулировала свое расхождение с автором так. Пред нами не драматическое произведение, а драматизованная повесть, {73} пригодная для чтения, но лишенная сценичности; ставя же «Лешего», автор пренебрег законами строения драматического произведения, как потому, что повествовательный жанр с его специфической композицией развертывал в диалого-драматической форме, так и потому, что попытка перенести на сцену «будничную жизнь» есть нарушение основного драматурго-сценического закона, по которому темы и факты пьесы должны иметь общий интерес и быть внутренно значительными. Автор к тому же стал на ложный путь протокольного, бессубъективного натурализма, стремясь к автоматическому наблюдению над жизненными явлениями, и не пропуская их сквозь личный синтез, не определяя *своего* к ним отношения; лишь последнее, являясь основой искусства, слагает художественное единство пьесы. «Недостаток пьесы Чехова в ее объективности: он написал протокол, а не комедию»[[47]](#endnote-43).

Стороны высказались; непримиримость обеих точек зрения — авторского художественного канона и догматизма критиков — определилась. Принципиально оригинальная позиция автора не породила к тому же убедительных художественных форм, воплощенных идентичными сценическими средствами, — и пьеса провалилась. И это потому, что при консервативных вкусах и требованиях зрителя-критика и в театрально-сценической обстановке, современной «Лешему», пьеса не могла не провалиться. Причины непринятия пьесы театральной критикой и зрителем могут быть и не в одном авторском замысле и в тех или иных формах его словесного выражения, но и в социальных условиях — в запросах зрителя — и в особенности, в общем состоянии театрального аппарата — актерской игры, режиссерских навыков и сценической площадки, — аппарата, не приспособленного к авторским требованиям новых жизненных форм, чуждых штампов обычной игры, уже испытанной «сценичности». Не анализируя этого, уже собственно сценического, фактора, мы ограничились констатированием формально-морфологических особенностей пьесы, поставленных нами в связь с эстетическими требованиями времени. Последние и привели к снятию «Лешего» с репертуара.

## **{****74}** IV. Чайка1896 г.

«Леший» 1889 г. не был принят критикой, и его автор, активно интересующийся вопросами театра этого и более раннего времени, после крушения своего радикального опыта обновления театрально-драматургических форм, после принципиального протеста против его эстетических позиций, отходит от театра на долгое время. Годы 1890 – 1895 Чехов отдает обработке сахалинского материала и созданию повествовательных опытов в прозе; одновременно чеканится форма и стиль рассказа. Драматургия все же в стороне не оставлена: с возвращением из поездки на Сахалин Чехов вновь занят мыслью вернуться к писанию пьес. Неоднократно Чехов пытался сесть за писание драмы (в письмах: март, апрель, август — 1892 г., декабрь — 1893 г.), слагался сюжет, намечались отдельные сцены (1894 г.). Театр за эти годы начинал жить новой жизнью: утверждался стиль натуралистических постановок под значительным влиянием гастролей мейнингенской труппы с режиссером Кронеком во главе (1885 и 1890 гг.), входил в моду Ибсен[[48]](#endnote-44), начинал ставиться Гауптман[[49]](#endnote-45), присматривались к Метерлинку и ранним символистам[[50]](#endnote-46). Чехов, пристально следя, как это видно по его письмам, за ростом новой эстетики, в то же время и сам определял вдумчивее и шире свое отношение к драматургии и театру[[51]](#endnote-47). Формула реально-психологического письма, выдвинутая автором для театра еще в конце 80‑х годов, к этому времени — к середине 90‑х годов, под влиянием уже не единичных высказываний и опытов других драматургов, слагается в более утонченные определения. В конце 1895 г. Чехов садится за писание пьесы и в начале 1896 г. т. е. почти *семь лет спустя* после написания «Лешего», после промежутка, {75} не заполненного ни одним серьезным опытом в драме[[52]](#endnote-48), Чехов дает «Чайку».

Обратимся к драматургическому анализу пьесы[[53]](#endnote-49).

### 1

Афиша дает перечень персонажей с лаконичным указанием родственных отношений и профессии. Для двух главных лиц пьесы дано общее указание возраста: Треплев — «молодой человек», Заречная — «молодая девушка». Для ряда других лиц возраст указывается точно в речах лиц. Профессии лиц пьесы — интеллигентные (актриса, беллетрист, врач, поручик в отставке, учитель), чем предопределены характер обрисовываемой среды, темы речей и общехарактеристические, индивидуальные по лицам, признаки речеведéния. В указаниях имен и фамилий выдерживается характеристический для описываемой среды признак. Имеем «интеллигентный» ряд: Ирина Ник. Аркадина, Константин Гавр. Треплев, Нина Михайловна Заречная, Борис Алексеевич Тригорин, Евгений Серг. Дорн. Ряд «простонародный»: Илья Афанасьевич, Маша, Семен Семенович Медведенко, Яков.

Характеры в пьесе раскрываются преимущественно в своих речах, т. е. определяются речевым образом. Обычная и широко пользуемая форма — *автохарактеристики*, когда лицо говорит о своих эмоциях или о протекании их в определенных бытовых и психологических условиях; в прямой форме лицо определяет признаки своего характера. Первый акт сравнительно полно развертывает автохарактеристики второстепенного персонажа: Медведенко, Сорина, Дорна; во втором — даны автохарактеристики Аркадиной, Маши, Сорина, Полины Андреевны, Тригорина, Треплева; в третьем — Маши, Сорина, Треплева, Аркадиной, Тригорина, Шамраева; в четвертом, в новой сюжетной ситуации, вновь даны характеристики: — Маши, Дорна, Медведенко, Шамраева, Аркадиной, Треплева, Нины. Помимо наличия в пьесе особых автохарактеристик с признаками протекания индивидуальных эмоций, характеры в пьесе строятся всем рядом своих речей. Так, обычно характер раскрывается в индивидуальном складе своей речи, в пользовании индивидуальным жестом, в индивидуальных, но с признаками постоянства, темах {76} своих речей. Приемом повторяемости («лейтмотива») речевого признака (темы, тона, лексики, жеста) закреплены черты по преимуществу второстепенного персонажа: Медведенко — тема о жалованьи («философствует или говорит о деньгах» — слова Маши о Медв.); Маша — трагический тон речи с частично обнажаемой эмоцией, «нюхает табак и пьет водку» (слова Тригорина), ленивая вялая походка, небрежно одевается («всегда в черном» — слова Тригорина); Пол. Андр. — напряженные эмоциональные высказывания Дорну; Дорн — речь в форме обобщенных рассуждений или сентенций, лаконичная фразеология, часто «напевает», лечит всех валериановыми каплями; Сорин — черты постоянного нездоровья, любимые, постоянные словечки «в конце концов» и «и все», речь сопровождает частым ироническим смехом; Шамраев — восторженное отношение к артистам, рассказывание театральных анекдотов; Тригорин — рыбная ловля, «человек простой» (слова Маши), безволен, записывает свои наблюдения в записную книжку, Аркадина — черты вспыльчивости (д. I сцена с Треплевым; д. III сцена с Шамраевым); Треплев — нервность («раздражителен» — слова Нины); Нина — формы напрягаемых, но сдерживаемых эмоций (первые три действия).

Помимо прямого высказывания отдельные лица характеризуются мнениями о них других лиц — прием *перекрестной характеристики* и прием *аспекта*. Этим приемом в д. I охарактеризованы: Аркад. в аспекте Трепл.

«Ей (Аркад.) уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она. Психологический курьез — моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней Дузе!»… и т. д.

отчасти Трепл. в аспекте Арк., Дорн в аспекте Арк., Триг. в аспекте Трепл., Триг. в аспекте Арк., Нина (через характеристику ее отца) в аспекте Арк. и Дорна, отчасти Маша в аспекте Трепл. Обычно аспекты дают не мнимую, субъективную характеристику, но характеристику *объективную*, совпадающую с чертами характеризуемого объекта, с поступками-жестами и речами-эмоциями характеризуемого лица. Множественность аспектов {77} акта первого, отсюда, создает предварительный характеристический фон, подготовляющий восприятие последующих речей и жестов лиц, как речей и жестов характерных. Последующие акты (II и III) вносят дополнительные аспекты, углубляющие основные драматические отношения. Аспекты этих актов вскрывают пружины драматизма аспектируемых лиц и идут в дополнение к их характеристическим речам. Действие IV, отдаленное по времени от первых действий большим промежутком и переносящее лиц частично в новые сюжетные отношения, снова дает ряд аспектов, дополнительных к предшествующим речам-характеристикам.

Характеры лиц не раскрывают себя в пьесе полно, «всесторонне», множественностью своих черт: лицо определяется ограниченным образом лишь в отношениях к другим лицам или повторяемостью своих индивидуальных черт. В приводимых в пьесе характеристических признаках лица остаются неизменными во все время действия. Функции эпизодических лиц (второстепенные персонажи) сводятся к закреплению бытового фона (бытовая функция: Медв., Шамр., Сорина), к осложнению основной интриги (сюжетная функция Маши в ее отношениях «влюбленности» к Треплеву) и к созданию общей сюжетной схемы (сюжетная функция пар: Дорна и Полины Андр., Маши и Медв.).

### 2

*Пьеса не имеет деления акта на явления*. Смена *основных тем* (образующих диаложную сцену и в этом смысле *сценических*) дается в следующей последовательности (группируем темы по приходам лиц):

Действие I: 1. Характеристическая тема Маши и Медв. с экспозицией акта и диспозицией главных лиц (Трепл. и Нина). — 2 – 6. Диалог Треплева и Сорина. Темы: 2. автохарактеристика Сорина, 3. характеристическая тема Арк. в аспекте Трепл., 4. тема Трепл. о новом театре, 5. автохарактеристическая тема Трепл., 6. частичная характеристическая тема Тригорина в аспекте Треплева. — 7. Тема отношений Заречной и Трепл. — 8. Тема отношений Пол. Андр. и Дорна. — 9. Тема Шамр. и развитие фабульного момента: ожидание {78} инсценировки. — 10. Тема фабульная — инсценировка пьесы Трепл. и тема характеристическая: яркое и как бы внезапное, «взрывное» обнажение эмоциональных отношений Трепл. и Арк. — 11. Тема Нины и начало темы о Триг. — 12. Тема Дорна об искусстве и тема отношений Трепл к Нине. — 13. Тема — раскрытие отношений Маши к Трепл.

Как сменяются сценичные темы. После движения темы 1 дана речь Маши с обобщающей темой, как признак завершения сценической темы. Тема 2 начинается с приходом Сорина. Его тема прерывается вставкой-обращением и репликами Трепл. и Сорина к Медвед. и Маши с мотивировкой их ухода. Далее возвращение к теме 2, вновь перебитой вставочными репликами-обращениями Трепл. к Якову. Вслед за этим дано: начало темы 5 с экспозицией акта, вновь возвращение к теме 2, возникновение темы 3, непосредственный переход к теме 4, отзвуки темы 3 и опять непосредственный переход к теме 5 с завершением диалога темой 6 и с частичным возвратом к теме 2. Последние два момента, будучи слабо развитыми, дают переход к новой теме — 7. Начало этой темы утверждает драматические отношения Трепл. к Нине. Далее дается сюжетная мотивировка ухода Сорина («позвать всех» на представление), что создает приходы лиц в начале темы 8 и 9. Основная любовная линия темы 7 к концу движения, в виде перехода к следующей теме, перебивается иными темами-репликами — Треплева Якову, Нины и Треплева о Тригорине и о пьесе Треплева. Конец темы 7 мотивирован сюжетно: приходом лиц. Начало темы 9 (как и темы 8 и 2, а далее вообще тем, связанных с приходом лиц) скрыто: тема начата в разговоре лиц до прихода на сцену. Разрыв темы и начало темы 10 мотивированы сюжетно: началом инсценировки. В движении этой темы имеем две вершины: одна — монолог Нины, другая — взрывное обнажение эмоций Треплева. Начало темы наполняется репликами Сорина, Трепл., Арк. Монолог Нины прерывается репликами Арк. и Трепл. Монолог срывается репликами Арк., Трепл., Пол. Андр., за которыми идет взрывное обнажение эмоций Трепл. Далее ряд эмоциональных тем с постепенным спадом экспрессии: речи Арк. о пьесе и Трепл., Медв. о пьесе, {79} воспоминание Арк. о прошлом и возвращение ее к теме о Трепл.; в конце — мотивировка ухода Маши. Начало темы 11 дано в приходе Нины. Речи Нины, Триг., Арк. перебиваются репликами Дорна и речью Шамраева. После ухода Нины и до ухода других лиц — продолжение темы о Нине (речи об отце Нины), бытовые мотивировки ухода лиц и бытовая эпизодическая тема в речах Сорина и Шамр., дополняемая автохарактеристической лейтмотивной репликой Медв. Начало темы 12 — в монологе Дорна; его речь к Треплеву перебивается репликами с личной темой Трепл. Переход к теме 13 — приход Маши и диалог Маши и Дорна на бытовую тему с эмоциональной окраской.

Подобным же образом дается группировка и смена тем в других актах.

Итак, в смене диаложных тем и в протекании «сценичной» темы мы наблюдаем случаи разнообразного членения композиции, отличные от структурных форм обычной драмы. В поэтике драмы выработалась композиционная форма, по которой «явление» или «сцена», организуемая группировкой лиц, действующих на переднем сценичном плане, движет отчетливую и при том чаще одну тему. Организация сцен по теме — принцип общий всем видам драматического жанра. Всякое изменение в группировке лиц неизбежным образом связано в сцене с изменением и разговорной темы, что является в свою очередь признаком смены одной сцены-явления другой. Таким образом, отчетливое членение пьесного материала и сценическая интерпретация его выработали строение «сцен», по которому, в преобладающем числе случаев, «явление» есть носитель одной, основной темы. Нарушая обычное строение частей акта, Чехов знаки этого нарушения дает в отказе от внешнего членения пьесы на явления, сцены. Соответственно с этим по новому организуется смена диаложных тем в рамках акта. Основная тема диалога может сменяться другой с приходом или уходом лица (обычный тип строения диалога в драмах), но часты случаи, когда смена основных тем проводится в пределах той же группировки лиц. Приход лица может и не вызвать тотчас смену темы, создавая лишь новую группировку {80} для ввода эпизодно-бытовой темы, как переходной к следующей основной теме. Приходящее лицо может временно и не участвовать в движении темы, как и уход лица может не отразиться на смене темы. Между рядом сменяющихся тем и рядом сменяющихся лиц нет, таким образом, обусловленного соотношения. Подчеркнутой же несогласованностью рядов достигается впечатление «естественной», не обусловленной сценически, но лишь бытовым образом, текучести речевых тем.

В процессе смены тем введены разнообразные поводы смещения:

1. Частый случай, — когда в момент смещения темы тема смещаемая уже завершена в своем движении и знаки этого завершения даны в самом диалоге. Так, диалог, заканчивая раскрытие основной темы, может ввести иную, «малую» разговорную тему, как признак законченного хода основной диаложной темы, организующей сцену.

Д. I, т. 1: характеристическая основная речевая тема Маши и Медведенко (об их «любовных» отношениях) с экспозицией акта заканчивается бытовой частной темой: Маша. Пустяки *(нюхает табак)*. Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все *(протягивает ему табакерку)*. одолжайтесь — Медведенко. Не хочется. *(Пауза)*. — Маша. Душно, должно быть, ночью будет гроза…

2. В виде признака исчерпанной темы дан переход к малым, обычно, бытовым темам. (д. III, 7).

3. Повод смены тем дается в бытовом эпизоде. (д. III, т. 5: обморок с Сориным дает повод для разговора о нем).

Характерный бытовой повод смещения тем и создания переходов — пользование эпизодом отъезда (или приезда) в сопровождении бытовыми речами: д. III, т. 8; д. IV, т. 6.

4. Смена тем мотивирована речевым образом: обычно ассоциативный вопрос служит началом движения новой основной темы.

5. Начало темы не связано с концом предшествую (чей темы: ввод темы мотивирован бытовым образом щастый случай: д. I, т. 8, 9).

{81} 6. Поводы возникновения темы обусловлены эмоциональным образом: даны в движении подавляемой или обнажаемой эмоции.

Д. III, т. 4: Аркадина. (после паузы). (Сорину) «Ну, живи тут, не скучай, не простуживайся. Наблюдай за сыном. Береги его. Наставляй. (пауза). Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин. Мне кажется, главной причиной была ревность, и чем скорее я увезу отсюда Тригорина, тем лучше». — И далее — диалог о Треплеве.

Тема может смениться потому, что напрягаемая эмоция получила новое направление.

Д. III, т. 7: Аркадина после бурной сцены с Тригориным, убедившись в действии на него своих слов: «Теперь он мой (развязно, как ни в чем не бывало). Впрочем, если хочешь, можешь остаться». и т. д. И далее — ряд бытовых тем в спокойном тоне.

7. Особые случаи эмоциональной мотивировки смены тем даны в пользовании общими паузами, когда тема меняется тотчас после паузы (д. III, т. 6 и др.).

8. В движении основных тем обычны случаи перебивания темы мелкими эпизодами или же вставками отдельных реплик.

9. Движение основной темы разнообразится приемом смены одной темы другой на время и вновь возвращения к начальной теме в виде достаточно полного ее раскрытия или в виде лишь отголосков темы (д. IV).

10. Основная тема может быть организована и не по обычному прямому, как бы линейному, развертыванию, но по принципу ступеньчатого накопления и наростания ряда эпизодов в пределах сцены с устремлением всех этих эпизодов к одной теме.

Д. I, т. 10: бытовые эпизоды в момент «инсценировки» Треплева в связи с наростанием ярких эмоциональных отношений Треплева к Аркадиной, кончающихся «взрывом» эмоций Треплева.

В итоге средствами разнообразного темоведéния с преобладающей бытовой мотивировкой, в нарушенных рамках обычного строения композиционных актовых единиц — «явлений» — «сцен», в «Чайке» утверждалась оригинальная форма композиции бытовой драмы.

### **{****82}** 3

Драматизм всей пьесы построен на одном принципе эмоционального соотношения персонажей: лицо охвачено любовной эмоцией, которая в ходе пьесы не получает, однако, своего разрешения. Такова пара главных лиц: Треплев любит Нину Заречную — Нина Заречная не любит Треплева. По этому же принципу построены в бытовых и эмоциональных вариациях соотношения других лиц: Аркадина активно любит Тригорина — Тригорин пассивно отвечает на любовь Аркадиной и влюбляется эпизодично в Заречную; Заречная продолжает любить Тригорина — Тригорин бросает Заречную; Маша любит Треплева — Треплев не любит Машу; Полина Андр. любит Дорна — Дорн не любит Машу; Медведенко любит Машу — Маша не любит Медведенко; Шамраев — муж Полины Андр. (отношение Шамр. к Полины Андр. не вскрыты) — Полина Андр. любит Дорна.

Сюжетно пьеса организована центральной ролью Треплева с рельефным выделением драматической функции его характера, с отнесением к нему линий поведения и судеб других лиц, с параллельным движением драматической судьбы Нины. Соотношение лиц пьесы может быть представлено в схеме, где направлением линий отмечен наличный и драматически организующий пьесу активный ток эмоций.

Вне схемы остаются отношения:

{83} Первый акт пьесы не дает отчетливого движения драматических линий сюжета, но драматическая основа пьесы уже заказана в отношениях лиц. Акт осуществляет диспозицию лиц в парах: Медв. — Маша, Маша — Трепл., Пол. Андр. — Шамраев, Пол. Андр. — Дорн, Треплев — Нина, Треплев — Арк., Тригор. — Арк. Драматические ситуации первого акта и начала движения драматических сюжетных линий пьесы предопределены отношением лиц к Треплеву, т. е. *Треплев драматически организует первый акт*. Так, наметились полупассивные отношения к Треплеву Нины, активные отношения к Треплеву Маши. Функцию основных драматических линий будут нести определившиеся, сильные по экспрессии, активные отношения Треплева к Нине, Треплева к Аркадиной и еще не яркие, полуактивные отношения Треплева к Тригорину. К той же центральной линии относятся признаки намечающихся отношений Нины к Тригорину. Эти соотношения лиц акта с основными и побочными диспозициями и ситуациями, не раскрытыми еще вполне, можно представить в схеме, где утолщенной линией обозначим основные драматические соотношения лиц; ординарной — побочные, осложняющие ход основных, пунктиром — соотношения намеченные, но не раскрытые в ходе пьесы.

Драматический рисунок композиции фиксирует наростание драматизма во второй половине акта. Так, все темы до монолога Нины заняты преимущественно созданием экспозиции акта и диспозицией характеров с выделением второстепенных персонажей. Драматическая линия проводится исключительно в речах и жестах Треплева, подготовляя последующий затем кульминационный {84} подъем драматизма во взрывном эмоциональном обнажении Треплева. Ослабляемая далее, драматическая линия вновь напрягается с приходом и речами Треплева, и акт завершается раскрытием эмоций Маши, осложняющими линию Треплева. Схема движения драматической линии акта:

Второй акт, закрепляя характеристические черты преимущественно второстепенных персонажей (Сорина, Дорна, Шамр., Аркад.), в тоже время развивает отношения их, усиливая драматизм переживаний отдельных лиц. Так, подчеркнуто активное отношение Маши к Треплеву в отличие от пассивного отношения Нины к Треплеву (д. II, 3). Основные драматические ситуации — начала драматических линий в последующем развитии сюжета (=драматические узлы) — заказаны и выделены в отношениях Треплева к Нине, Нины к Треплеву, Нины к Тригорину и частично Тригорина к Нине. Автохарактеристическая тема Нины определяется еще отношениями ее к Аркадиной. В итоге, *второй акт драматически организован Ниной*. Схема:

Драматический рисунок композиции акта фиксирует наростание драматизма с несколькими повышениями. Начальные темы осуществляют характеристические и {85} экспозиционные функции. Повышение драматизма, но драматизма мнимого (типа не сюжетного, но эпизодично-бытового и характеристического) создает сцена с Шамраевым. Далее — спад драматической линии до прихода Треплева, который вносит драматический подъем. Новая линия подъема дана в переживаниях Нины, полураскрытых в конце речи Тригорина.

Схема движения драматической линии акта:

Третий акт дает развитие основных фабульных линий (Нина решается поступить на сцену и ехать в Москву, Треплев стрелялся, Тригорин объясняется в любви Нине) и частичное сюжетное завершение судьбы второстепенного персонажа (Маша выходит замуж за Медведенко). Одновременно дан рост драматической линии характера Тригорина: определены взаимные отношения Тригорина и Нины, Тригорина и Аркадиной, отшения к Тригорину Треплева. Таким образом, *третий акт драматически организован Тригориным*.

Схема:

Драматический рисунок композиции акта фиксирует несколько энергичных повышений. Начальные темы заняты экспозицией акта, характеристиками лиц и бытовыми эпизодами. Начало драматическому движению дано в первом диалоге Нины и Тригорина (тема 2); драматизм продолжен в поведении Тригорина, проходящем через весь акт, и закончен в последнем диалоге (тема 9) Нины и Тригорина. Первый значительный драматический {86} подъем будет дан в диалоге Аркадиной и Треплева с частичным финальным понижением. Вслед за ним тотчас же начнется энергичное повышение драматизма в диалоге Аркадиной и Тригорина, завершаемом спадом экспрессии. После перерыва в сцене отъезда Аркадиной и Тригорина драматическая линия Нины и Тригорина дает энергичный взлет в финале. Третий акт, таким образом, фиксирует, преобладающие над двумя первыми актами, ситуации, драматически напрягаемые и с ярким обнажением эмоций характеров.

Схема движения драматической линии акта:

Четвертый акт, отдаленный от третьего акта временем в два года, завершает отношения лиц бытовым образом, т. е. судьба персонажей на протяжении акта не определена каким либо исключительным поведением: лица продолжают пребывать в тех же бытовых условиях и определяют себя в тех же отношениях друг к другу, что и в предшествующих актах. В пьесе нет обычного в построении бытовых драм до-чеховского репертуара завершения характеров в новой сюжетной концовочной фазе. Это *отсутствие* сюжетного завершения и есть оригинальная драматическая и сценическая концовка для большинства лиц пьесы: Медв. и Маша, Пол. Андр. и Дорн, Аркад. и Тригор. Последний акт, перенеся действие в новые, отдаленные от предшествующих актов, временные моменты и транспланируя его *в прежние бытовые условия и в прежние отношения лиц* утверждает драматическое неразрешение эмоций большинства характеров пьесы. Даже завершение отношений пары — Медв. и Маша (Маша вышла замуж за Медв.) при не облегчаемых их эмоциях не дает фактического исхода драматизму и в этом смысле это завершение оказывается *мнимым*. Исключение составят отношения основных лиц пьесы. Завершение отношений Тригорина {87} и Нины дано в рассказе Треплева о Нине и конкретно раскрыто в дважды выделенном эпизоде — словах Тригорина о чучеле чайки. Акт в целом построен на вскрытии драматических отношений Треплева и Нины и на сюжетном завершении этих отношений. *Акт организован переживаниями Треплева*. Схема отношений Треплев — Нина осложняется не разрешенными драматическими отношениями Маши к Треплеву.

Драматический рисунок композиции акта ведет Треплев: молчаливое, но знаменательное поведение Трепл. в начале акта, его рассказ о Нине, «предчувствия», драматический диалог с Ниной, поведение Треплева после ухода Нины, финал — самоубийство. В движении драматической линии дано наростание драматизма к концу акта. Начальные темы несут экспозицию акта, а также бытовые и характеристические функции. Конец рассказа Трепл. о Нине со сдержанной экспрессией дает признаки скрытого драматизма. Далее темы движутся в спокойных бытовых тонах, лишь прерываемых знаками скрытого драматизма Треплева (его «меланхолический вальс», «предчувствия»). Рост прогрессирующего драматизма начнется с приходом Нины и завершается фабульно за сценой. В сценическом плане в финале дано бытовое протекание тем.

Схема движения драматической линии:


### **{****88}** 4

Диалог в «Чайке», помимо обычных приемов диалоговедéния и форм организации диалога, имеет следующие приемы раскрытия и сложения основных диаложных тем.

1) Протеканию монолога и диалога с одной основной темой или с переходящими несколькими основными речевыми темами предшествует ввод предварительного ряда дробных речевых тем, как переходных к основной диаложной теме (д. I — теме Треплева об Аркадиной и о театре предшествует тема Треплева об эстраде и о Сорине).

2) Протеканию основной темы предшествует ввод ряда бытовых тем (д. IV — Пол. Андр. и Сорин, Медв. и Дорн, Нина и Трепл.).

3) Раскрытие основной темы смещается в финале бытовыми темами (д. I — тема о Нине смещена темой Сорина о сырости).

4) Основная диаложная тема завершается вводом иной или малой темы (д. IV — Дорн и Трепл., Сорин и Дорн).

5) Основная диаложная тема перебивается вводом частично иных тем, с возвращением, однако, к теме основной (д. I — Маша и Медв., Арк. в речи о Дорне возвращается к теме о Трепл.; д. IV — Маша и Медв., Нина (стакан воды).

6) Основная диаложная тема перебивается эпизодами (д. IV — Шамраев).

7) В ход основной диаложной темы вводится вставка — личная тема лица (д. IV — Треплев).

8) Автохарактеристическая речь лица разрывается вставками речей — реплик с бытовым наполнением (д. I — Сорин).

9) Диалог слагается из ряда малых речевых тем, связанных ассоциативно (д. I — Сорин и Трепл.; д. II — Арк., Маша, Нина).

10) Диалог слагается из ряда бытовых тем (д. I — перед инсценировкой, Нина и Арк., д. II — с приходом Сорина и Нины; д. III — Сорин и Арк., Сорин, сцена отъезда; д. IV — Маша и Полина Андр., Дорн и Маша, сцена приезда).

{89} 11) Диалог развертывается в плане спора (д. II и д. IV — Сорин и Дорн).

12) Диалог организован эмоциональным охватом бытовой темы (д. II — сцена с Шамр.).

13) Диалог слагается из ряда малых тем, организованных эмоционально-экспрессивно (д. II — Тригорин и Нина, д. III — Трепл. и Арк., Триг. и Арк., Триг. и Нина).

Различные приемы построения речи-монолога:

1) Монолог, как открыто экспрессивная речь в присутствии других лиц, почти отсутствует в пьесе. Так, монолог Нины в д. I (чтение монолога «Люди, львы, орлы и куропатки…» из пьесы Треплева) не есть монолог с личной эмоциональной темой Нины: это не монолог, но моноложная речь с частичной сюжетной функцией. Монолог Тригорина в д. II (о писательстве) — большая автохарактеристическая речь, но в плане повествовательном с отсутствием признаков установки на личную яркую экспрессию.

2) Моноложная речь в отсутствии других лиц (д. I — Дорн; д. II — Нина, д. IV — Треплев). Монолог в этой форме имеет преимущественно значение мотивировки последующих речей и поступков, равно как несет открытую характеристическую функцию.

3) Обычна форма моноложной речи — речь развертываемая в драматическом диалоге (*мнимый диалог*): в диалогическом разговоре лицо ведет активно свою тему, не связывая ее протекание с речью другого лица (д. I — Дорн и Трепл… и др.).

4) Основная линия в диалоге ведется речью одного лица, но диалог формально осуществлен отдельными вставочными репликами ряда лиц (*мнимый диалог*) (д. I — Арк., Сорин, Триг., Медв.; д. II — Арк.).

5) Вставочные реплики имеют целью продвинуть дальше течение моноложной речи (д. II — Триг. и Нина; д. III — Арк. и Трепл.; д. IV — Трепл., Дорн, Медв.).

6) Собственно монолог — в виде речи с эмоциональной темой и с признаками экспрессивного высказывания — встретится лишь в мнимо-диалогическом виде: д. IV — Нина и Треплев, где протекает эмоциональная тема Нины *параллельно* с менее развитой, но столь же экспрессивной формой выражения темы Треплева. (Также: д. I — Треплев и Сорин; д. III — Тригорин и Аркадина).

{90} В пьесе часты, однако, формы не моноложной речи, но речи, недоразвившейся до объема монолога; это — речь ярко экспрессивная в своем обнаружении или речь напрягаемая извнутри в форме *самовысказываний*. Его случаи:

1. Лицо, пользуясь общей темой, раскрывает себя в личной речи с экспрессивной ее окраской. (д. II нач. — Арк.).

2. Ряд лиц экспрессивно и в то же время индивидуально реагирует на общую тему (д. II: Шамраев, Аркадина, Сорин, Нина, Пол. Андр. — по поводу поездки на лошадях в город).

3. На бытовом речевом фоне проносится изолированная личная экспрессивная тема (д. III — Тригорин с чтением записи в медальоне Нины).

4. Бытовой материал речей организует движение личной эмоциональной темы (д. III — Маша; д. IV — Маша).

5. Лицо в лаконичной речи или фразе дает знак эмоционального личного напряжения (д. I — Нина, Маша; д. II — Нина, Маша; д. III — Триг.).

Признаки бытового протекания диалога. Сложение основных тем диалога из ряда малых речевых тем и частый перебой темы основной темами вставными, эпизодичными и бытовыми, нарушая обычную форму диалога в драме, создает в «Чайке» ту характерную мозаичную диалогическую композицию пьесы, которая в общем мотивирована единственным образом: приблизить диалогическую речь, данную в сценических рамках драмы, к формам протекания диалога в обыденных житейских условиях. Канон обычного драматического диалога с его ограниченными приемами смены тем и сценической (или сюжетной) мотивировкой этой смены разрушается вводом в драму разнообразных случаев этого обыденного речеведéния с широкой бытовой (или что то же: с мнимо-драматической) мотивировкой смены речевых тем. Выделим некоторые характерные приемы бытовой обработки речевых тем в процессе диалоговедéния. Так, отметим:

1. Речевая тема сменяется без явного, заложенного в речи, повода; речи предшествует произвольный, не вытекающий из предшествующей реплики, жест.

{91} Д. I. Маша (оглядываясь на эстраду). «Скоро начнется спектакль…» Треплев (окидывая взглядом эстраду): «Вот тебе и театр…» и т. д.

2. Речевая тема разрывается или прерывается вставкой бытовой разговорной темы, или бытового жеста:

Д. I. Маша. — «Пустяки (нюхает табак). Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все (протягивает ему табакерку). Одолжайтесь».

или эпизода (д. I — Треплев, говоря с Машей и Медведенко, разрывает речь Сорина; Яков прерывает речь Сорина; Дорн и Шамраев о занавесе).

3. Вносится не «органический», не связанный с речеведéнием, но «случайный» жест, как повод для возникновения «случайных» же речевых тем.

Д. I. Треплев… — «Отец и мачеха стерегут ее и вырваться ей из дому так же трудно как из тюрьмы *(поправляет дяде галстук)*. Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли…».

Сорин *(расчесывая бороду)*. — «Трагедия моей жизни. У меня в молодости была такая наружность, будто…» и д.

4. В диалог вводятся темы обыденные, житейские, как повод для начала тем основных (д. I — Пол. Андр. о галошах; д. II — о курении; Сорин спит; о завтраке); или как повод для завершения основных тем. (д. I — Маша уходит; Сорин о собаке; д. II — чтение Аркадиной).

5. Сцена организована не речевыми темами, но бытовым поводом, связующим вводимые речи (д. I — Нина уходит, разговоры о ней).

6. «Внезапный» вопрос, иногда подготовляемый внутренним током ассоциаций, дает начало большой разговорной теме, или отход от развернутой разговорной темы.

7. Начало речи дано, как продолжение речи, начатой за сценой (д. I — Сорин, Шамраев; д. II – начало акта).

Д. I. *(входит Шамраев и др.)* Шамраев — «В 1873 г. в Полтаве на ярмарке она играла изумительно…» и д.

8. Бытовые случаи и бытовое поведение лиц отражены в репликах, введенных в диалог (д. III — Триг. завтракает; подготовка к отъезду; отъезд; д. IV — встреча по приезде; игра в лото; садится за стол).

{92} 9. Помимо внесения бытовых поводов для организации бытовым же образом диалога в процесс диалоговедéния вводятся обыденные реплики без самостоятельной темы. Функция таких реплик: они либо не двигают диаложную тему, но сообщают протекающей теме «разговорный» характер (д. I — вставки Сорина в речь Треплева: «Великолепно»), либо, не обогащая речевую тему, не нюансируя ее, дают все же стимул к дальнейшему продвижению диаложной темы.

Д. I. Речь ведет Треплев; реплики Сорина («Выдумываешь, право…» «Успокойся, мать тебя обожает…» «Без театра нельзя») являются поводами для продолжающегося развертывания тем монолога Треплева.

Перебивание монолога, протекающего в напряженно-экспрессивном тоне, речами с обыденно-бытовыми поводами может иметь и не только бытовое, но и сюжетное значение. (Монолог Нины в д. I в инсценировке пьесы Треплева). Действенным в этом соединении, к тому же, окажется прием контрастирования материалов — драматического и бытового. Равным образом, контрастный переход от общей темы к частной, бытовой в словах отдельных персонажей (д. I Медведенко — о пьесе Треплева и о жалованьи; Тригорин — об игре Нины и о ловле рыбы) имеет значение характеристическое.

Признаки экспрессивной формы. Пьеса пользуется разнообразными приемами выражения скрытой эмоции или обнаружения эмоций явных. Приемы экспрессивного движения речи с признаками активной эмоции представлены в следующих случаях:

1. Автохарактеристические эмоциональные темы обнажаются лишь частично и самое протекание их дается не в ярких признаках.

С. 119[[54]](#footnote-7) Медведенко. — «Да. Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ. А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения. Я люблю вас, не могу от тоски сидеть {93} дома, каждый день хожу пешком шесть верст сюда, да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны. Это понятно. Я без средств, семья у меня большая… Какая охота итти за человека, которому самому есть нечего?» — Также: с. 133 — Маша, с. 140 – 142 — Триг., с. 144 — Маша, с. 155 – 156 — Маша, с. 163 — Трепл.

2. Скупая лаконичная речь с немногими знаками не выявляемых широко эмоций (с. 124 — Нина, с. 119 — Маша, с. 125 — Пол. Андр., с. 129 — Нина, с. 143 — Триг., с. 145 — Триг. «Как грациозно!», с. 145 — Нина, с. 146 — Арк., с. 147 — Сорин).

3. Лицо скрывает эмоцию под «бессодержательной» фразой. (с. 125, 167 — Дорн напевает) или под речью с отводящей темой (с. 145 — Нина, с. 126 — Треплев цитирует «Гамлета», с. 148 — Трепл. вспоминает, с. 159 — Треплев, с. 167 — Дорн).

4. Наростание эмоций и экспрессивного тона.

Д. I. Треплев — движение эмоции: «любовь и ревность». Начало эмоции дано при слове «ревнует» (с. 121 — о матери: «Отчего? Скучает. Ревнует. Она уже и против меня».); Треплев в начале рече о матери «волнуется» (с. 122 — Сорин: «Ты вообразил, что твоя пьеса не нравится матери, и уже волнуешься и все. Успокойся, мать тебя обожает»); признаки уже действенной эмоции даны в наличии большой экспрессивной речи Треплева о театре, о матери и о себе; сцена с Ниной; «ревность» при вопросе Нины о Тригорине (отвечает *холодно*; противоречит себе, говоря о произведениях Тригорина — с. 123 и 124); инсценировка Треплева перебивается в начале, в середине и в конце; Треплев вспылил; в последней его реплике обнажается интимная, скрытая эмоция (с. 128: — … «Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию!»…; Треплев «нервничает» в последней сцене (слова Дорна — с. 131)).

Д. II. Наростание экспрессии в речи Треплева — с. 139.

Д. III. Сцена — Аркадина и Треплев: наростание экспрессии с обнажаемой эмоцией до кульминационного подъема и далее ее спад.

{94} 5. «Любовная» интимная сцена трактована лаконичными репликами с перебиваемыми или внезапными темами:

с. 124: — Нина… «А меня тянет сюда к озеру, как чайку… Мое сердце полно вами (оглядывается). Треплев. Мы одни — Нина. Кажется, кто то там… — Треплев. Никого (поцелуй) — Нина. Это какое дерево? — Треплев. Вяз. — Нина. Отчего оно такое темное? — Треплев. Уже вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умоляю вас. — Нина. Нельзя. — Треплев. А если я поеду к вам, Нина? Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно. — Нина. Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять. — Треплев. Я люблю вас. — Нина. Тссс»…

6. Контрастирование формами экспрессии (д. I, с. 123 – 124: «горячее» и многословное волнение Треплева и сдержанное и лаконичное Нины, — как признак взаимоотношений лиц; д. II, с. 135 — Нина и Маша о пьесе Треплева; с. 136 — слова Аркадиной о спокойствии и далее «взрыв» эмоций; с. 140 – 142 — речь Тригорина и перебивающие ее реплики Нины; д. III, с. 150 – 152 — Аркадина и Тригорин — в диалоге эмоции двух лиц движутся противоположными путями: энергичный ток эмоций одного лица завершается спадом, вялый ток другого лица доходит до кульминационного подъема; в финале — спокойствие).

7. Открытое и яркое выражение эмоций, как характеристический для лица признак (д. I — Треплев; д. I, с. 128, 129 и д. III — Аркадина; д. I. с. 123 — Нина в обрывистых фразах) или как признак драматической ситуации.

с. 133 (в финале д. I): Маша… «Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу ее… Не могу дальше… — Дорн. Что? в чем помочь? — Маша. Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! (кладет ему голову на грудь, тихо). Я люблю Константина». — Также: д. II, с. 134, 137 — Нина; д. IV, с. 164 – 165 — Треплев и Нина.

8. Лицо, охваченное эмоцией, не реагирует на речи других лиц, но реагирует лишь на собственную эмоцию (д. I, с. 131 – 132 — Треплев в разговоре с Дорном).

{95} 9. Яркая экспрессия при лаконическом слове (почти жесте) (д. I, с. 130 — Нина: «О, нет, нет!» и с. 131: «Нельзя»; с. 132 — Треплев; д. II, с. 144 (в финале) — Нина: «Сон!»).

10. Начатый в словесных формах выражения поток эмоций прекращается (д. I, с. 124 — Нина останавливает «любовные» слова Треплева знаком: «Тссс»; с. 125 — Дорн останавливает «любовный» жест Полины Андреевны: «Тише. Идут»).

11. Яркое выражение личной эмоции перекрыто иными речевыми темами (с. 135 — Маша о пьесе Треплева. Также: с. 38 — Пол. Андр. о цветах, с. 140 и 143 — Нина о писателях).

12. Неожиданное обнажение скрываемой и «накопляемой» эмоции (речи Тригорина в д. III в сцене с Аркадиной — с. 150 и с Ниной — с. 153).

13. «Предчувствия», как экспрессивная форма напрягаемой эмоции.

Д. IV, с. 162 – 165: Треплев… — «Как темно! Не понимаю, отчего я испытываю такое беспокойство… (и далее при входе Нины)… Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно…»

Наличие эмоции и ее протекание отмечается также обширным числом интонационных и жестовых ремарок, несущих единовременно и функцию характеристическую:

Действие I. Медв. в раздумьи: Трепл. обнимает (в волнении) дядю; быстро идет на встречу Нине; целуя ее руки; холодно; умоляюще и с упреком; вспылив, громко; топнув ногой; хочет еще что то сказать, но машет рукой; крепко жмет Дорну руку и обнимает порывисто; нетерпеливо; в отчаянии; сквозь слезы. Нина взволнованно; смеется; крепко жмет руку Сорину; сконфузившись; испуганно; подумав; сквозь слезы. Пол. Андр. хватает за руку. Арк. закуривает (нервно); громко. Сорин умоляюще. Дорн вздохнув, нежно. Маша волнуясь; кладет Дорну голову на грудь; тихо… и т. д. по другим актам.

Роль экспрессивного жеста выполнит ремарка, символически, в образе, синтезирующая основную тему пьесы и предрешающая последующие фазы сюжета: д. II, с. 139 — Нина смотрит на чайку, с. 144 — Триг. смотрит на чайку. И тот же образ в финале; с. 162 — Триг. (глядя {96} на чайку); раздумывая: «Не помню», с. 167 — глядя на чайку: «Не помню!»; подумав: «Не помню!» (Ср. напоминание Тригориным Нине образа чайки — в д. III, с. 145).

Экспрессивная роль мимики видна в ремарке: «оба (Нина и Триг.) улыбнулись» — с. 143, как начало эмоционального контакта Нины и Тригорина. Экспрессивную роль будет нести такой прием речеведéния, когда лицо напевает тихо фразу, повторяя ее неоднократно, и тем давая знак возможного наличия у лица эмоции, не проявляемой во вне, т. е. не выражаемой словарно (Дорн напевает — д. II, с. 133, 136 и др.).

В общем ходе пьесы открытое и яркое выражение эмоций соответствует драматическим местам, местам напряжения и подъема драматических линий. Параллельной экспрессивной формой в «Чайке» будет форма не действенного, динамического обнаружения эмоции, а сдержанного, скрытого, когда речь и поведение лица дают лишь знаки присутствия скрытой эмоции, организующей, все же, экспрессивно речь этого лица. Такое полураскрытие эмоций в скупом слове и жесте без энергичного их движения вводит лирические приемы экспрессивной организации речи (см. выше [стр. 65](#_page065)). Лирическая экспрессивная форма, в отличие от драматической, организуя эмоционально и тонально речь лица, не рождает новых фаз поведения этого лица, ближайших сюжетных следствий из наличия этой эмоции. Лирические партии будут даны в формах самовысказывания, в формах обнажаемых автохарактеристик, в открытых эмоциональных обнаружениях характеров. Не организуя пьесу композиционно, в силу того, что движение сюжета создается комбинацией лишь экспрессивных драматических линий и узлов, наличие лирических форм участвует в сложении того своеобразного тонального стиля пьесы, который современниками, по признакам эмоциональным, был определен, как *драма с настроением*.

Особую роль в этом экспрессивном строе пьесы будут нести *паузы*. Паузы необходимо отличать от случаев механической задержки речи при передвижении лиц на сцене. Пауза всегда есть знак скрыто («внутренне») напрягаемой эмоции, наличие эмоции, не ищущей выхода в словах (см. выше с. [44](#_page044), [66](#_page066)). Пауза {97} констатирует выразительный охват лица эмоцией, тормозящей поток слов в речеведéнии. Пауза, как эквивалент эмоциональному непроизнесенному слову, вводит в речеведéние экспрессивную форму умолчания. Наличие паузы в речеведéнии группы лиц *(общая пауза)* будет знаком коллективного, униссонного и лирического, выражения эмоции: присутствующие как бы согласно ориентируются на одну эмоцию, и пауза констатирует экспрессивную роль общего поведения лиц. Отчетливую лирическую роль паузы можно видеть в паузах со звуковым или музыкальным наполнением.

Выделим диаложные и речевые паузы с их функдиями[[55]](#footnote-8).

1. Пауза после речи лица, ведущая к смене темы в диалоге.

с. 148: Аркадина. — «У меня нет денег. Я актриса, а не банкирша» *(пауза)*. Треплев — «Мама, перемени мне повязку. Ты это хорошо делаешь». (Также: с. 120 — Медв.; с. 152 — после слов Арк.).

2. Пауза в речи лица, ведущая к перемене речевой темы.

с. 130: Тригорин. — «Вы так искренно играли. И декорация была прекрасная *(пауза)*. Должно быть в этом озере много рыбы». Нина — «Да»… и д.

3. Пауза как признак наличия напрягаемой эмоции.

с. 138: Пол. Андр. — … «Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе… Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать…» *(пауза)*. Дорн — «Мне 55 лет, уже поздно менять свою жизнь». (Также: д. II, с. 139 — Трепл.; д. III, с. 153 — после слов Триг.; д. IV, с. 158, 159 — в речи Трепл.; с. 155 — в речи Пол. Андр.; с. 163 — в речи Трепл.; с. 165 — после речи Трепл.; в речи Нины, с. 167 — в речи Трепл.).

4. Пауза, наполненная бытовым образом, как знак окончания диаложной темы.

с. 145: Маша. «Впрочем, это не мое дело». (*Пауза*. Яков проходит слева направо с чемоданом; входит Нина и останавливается у окна). Также: с. 153 — (Сцена {98} пуста); д. IV, с. 155 — входят Трепл. и Пол. Андр. — Сюда же примыкает:

5. Пауза сценичная, заполненная динамичными жестами.

с. 163; д. IV: Треплев. — «Что такое? (глядит в окно). Ничего не видно… (отворяет стеклянную дверь и смотрит в сад). Кто то пробежал вниз по ступенькам (окликает). Кто здесь? (Уходит; слышно; как он быстро идет по террасе; через полминуты возвращается с Ниной Заречной). Нина! Нина!» — Также: д. I, с. 126 и 127 — в речи Трепл. и в монологе Нины.

6. Пауза перед произнесением особо значительных следуемых за ней слов.

с. 145: Нина — … «Я загадала: итти мне в актрисы или нет? Хоть бы посоветовал кто». Тригорин — «Тут советовать нельзя». *(пауза)* Нина. — «Мы расстаемся и… пожалуй, более уже не увидимся. Я прошу вас принять от меня на память вот этот маленький медальон…» и д. — Также: д. IV, с. 158 — перед словами Треплева.

7. Пауза, как признак опущенного тока ассоциаций.

с. 148: Треплев (в диалоге с матерью вспоминает из своего раннего детства живших в одном доме с ними балерин)… «Богомольные они такие были *(пауза)*. В последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве…» и д.

8. Пауза характеристическая, как признак «невязки» отношений лиц:

с. 154: Медведенко. — … «И занавес от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал.» Маша. — «Ну вот…» *(пауза)*. Медведенко. — «Пойдем, Маша, домой». Маша — (качает отрицательно головой). «Я здесь останусь ночевать».

9. Пауза с сюжетной функцией: выделяет драматическое значение произнесенных перед нею слов.

с. 143, д. II: Тригорин. — … «Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку», *(пауза)* Также: с. 145, д. III — Нина; с. 154 — финал.

{99} То же назначение паузы перед произнесением последующих слов.

с. 144, д. II, в финале: Нина (подходит к рампе; после некоторого раздумья). Сон!

То же назначение паузы, оттеняющей значение жеста, поведения.

с. 167: «Треплев в продолжении двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит». — Также: с. 167 — уход Дорна.

Общие паузы:

1. Пауза ведущая к перемене темы. (Д. I, с. 130 — после слов Шамраева — пауза возникла из «смущения» после слов Шамраева; общую паузу отмечает Дорн).

2. Паузы со звуковым наполнением: а) «В доме играют» (д. I, с. 132 — слова Дорна — также мотивировка ухода); б) «Поют вдали» (д. I, с. 129 — слова Аркадиной — также перемена темы); в) «Сцена пуста. За сценой шум, какой бывает, когда провожают» (д. III, с. 153); г) «Шумят деревья и воет ветер в трубах. Стучит сторож» (д. IV, с. 154, также с. 156); д) «Через две комнаты играют меланхолический вальс» (д. IV, с. 156 и 161); е) «Дорн напевает» (д. IV. с. 157). Звуковые моменты в случаях д) и е), равно как и в частях других пауз и ремарок (вальс, стук сторожа), протекают при непрерывном речеведéнии: имеем экспрессивную форму сопровождения слов речи звуковым (музыкальным и напевным) «аккомпаниментом».

Распределение всех паузных ремарок по актам: 8 – 6 – 9 – 19.

### 5

Признаки сценической композиции: 1) авторские мизансцены, оговоренные в ремарках, 2) обстановочные, жестовые и др. ремарки, не участвующие в движении словарных тем, но суммой своей определяющие приемы и стиль сценической интерпретации текста пьесы автором.

Выделим элементы сценической композиции.

Ремарка обстановочная в начале и в середине действия I, пространная и тщательная, выделяет те особенности, которые в ходе пьесы дают отчетливые сценические эффекты.

{100} Во время инсценировки пьесы Треплева подымается занавес: «открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом.» — Также ремарки д. II и III.

В ходе всей пьесы оговорены и точно определены направления приходов и уходов персонажей и отдельдельные движения лиц на сценической площадке, что осуществляет тщательно разработанные мизансцены.

Д. I. Маша и Медв. идут слева, возвращаясь с прогулки; входят справа Сорин и Треплев; Сорин идет вправо; Треплев уходит влево; Аркад. входит под руку с Сориным; Маша идет влево; Нина и Треплев уходят за эстраду; Треплев выходит из за эстрады… и т. д. — См. др. акты.

Отмечены жесты-движения лиц на сцене, не связанные с речеведéнием:

Д. I. Маша и Медв. садятся; Сорин садясь; Треплев садясь рядом; Аркад. садится… и т. д. — См. др. акты в особенности д. IV и д. III — эпизоды: завтрак Триг., Арк. перевязывает Треплеву голову, приготовление к отъезду, отъезд.

Часть ремарок, неся сценическую функцию, одновременно участвует и в движении речевых тем, вызывая их или их сопровождая. Таковы жесты, сопровождаемые далее словами.

Д. I. Маша, оглядываясь на эстраду; Пол. Андр хватает Дорна за руку; Треплев стучит палочкой и говорит громко; Арк. усаживая Нину возле; Сорин потирая озябшие руки; Шамр. подает руку жене; Шамр. идущему рядом Медв.; Дорн берет у Маши табакерку и швыряет в кусты; Маша кладет Дорну голову на грудь… и т. д. по другим актам.

Особенное внимание уделено тщательной обработке бытового фона и бытового уклада жизни в д. IV. См. обширную обстановочную ремарку этого акта, равно как пространные мизансценные и жестовые ремарки.

Внимание к характерным для обыденного протекания «жизни» признакам бытового фона — закрепление точных черт бытовой обстановки, тщательная обработка характерных бытовых жестов, — позволяет видеть в авторской сценической композиции пьесы утверждение детализованных натуралистических пьесных планов.

### **{****101}** 6

Обобщая стилистические и композиционные особенности пьесы, можно утверждать, что «Чайка» вслед за «Лешим» была опытом психологической драмы на бытовом фоне с широко и оригинально обновляемыми словесными и сценическими, как психологическими, так и натуралистическими, приемами. Сюжет, лежащий в основе драмы, имеет все черты острого драматизма, трактованного к тому же своеобразно. Драматизм переживаний лиц и ситуаций создается по принципу *неразрешения* в ходе пьесы заказанных взаимных отношений лиц. Сюжет пьесы одраматизован исключительно наличием этого принципа, рождающего отдельные драматические «взрывы» персонажей с наличными, предуготовленными до начала драмы, эмоциями. Строя драму на крепкой и выразительной эмоциональной основе, на демонстрации активных эмоций лиц, автор, избегает, однако, введения в сценическое протекание сюжета острых драматических моментов, обычно эффектных в сценическом смысле, но в движении эмоций лишь результативных. Так, в пьесе не показаны развитие любви Тригорина к Нине и отдельные моменты драматической судьбы Нины; нет на сцене первой попытки самоубийства Треплева и самоубийства финального. Пьеса построена не на богато развертываемой фабуле, но на напряженных характерах с признаками наличного их переживания в моментах открыто драматических. Некоторая простота и как бы банальность сюжета служит для оригинального, в приемах сценического оформления, и сложного выражения напряженной драматической линии, для чего в ходе пьесы автор использует разнообразные средства психологизации. Так, автор широко применяет форму автохарактеристик и самовысказываний; вводит оригинальные, не использованные до сих пор в сценической интерпретации драм приемы экспрессивной речи, интонации, жеста; развертывает сложную игру пауз. В плане сценическом автор избегает трафаретных положений и приемов. Так, по новому трактована сцена объяснения в любви Нине Треплева в д. I; концы актов даны в замедленном темпе, с выдержкой паузы и в лирической окраске. Преобладающий {102} над местами драматическими тон пассивных самовысказываний придает *лирический характер* всему экспрессивному стилю пьесы; в окружении этого лиризма развертываются отчетливые драматические линии главных лиц. Динамические линии сюжета введены автором в рамки широко раскрываемого бытового фона. Бытовое задание пьесы ограничивает протекание сюжета в условиях «обыкновенной» жизни узкого «интеллигентного» круга лиц. И в дальнейшем ходе пьесы изображению этого повседневного быта уделяется исключительное внимание: бытовые обыденные условия предопределяют компановку частей акта, мотивируют смену тем, создают признаки движения диалога, формируют характеры, речи и поступки. В исключительно бытовом плане пройдет сценическая композиция пьесы[[56]](#endnote-50).

Драматургическое значение «Чайки» в том, что она явилась опытом сложения драмы с яркой динамической схемой на лирической основе, с сюжетным материалом, организованным бытовым образом. Этим определяются качественные признаки того театрально-драматического стиля, которого Чехов упорно искал в течение ряда лет и принципы которого демонстрировал в опытах «Иванова» и «Лешего». Сравнение «Чайки» с «Лешим» лучшим образом могло бы демонстрировать ту эволюцию, которую в плане драматурго-сценическом проделал за эти годы (1889 – 1896) автор и отчасти репертуар русского и западно-европейского театра. «Чайка» в сравнении с «Лешим», конкретизуя те же драматургические принципы, являет, однако, форму, более организованную в смысле согласованности частей и совместного или отдельного воздействия их функций, форму утонченную, экономную и выразительную. Ее черты: простота фабулы и сценической схемы; нет лишних, не связанных с сюжетным движением, персонажей; нет нагромождения «жизненных» деталей, но дано выразительное использование введенных; скупой жест, обязательный носитель «характерности»; скупое слово, всегда ответственное своей «значительностью» и многофункциональным «смыслом»; психологизация вещи, как характерного бытового и отсюда, возможно, «личного» признака; символическая двупланность быта и обобщающей его синтетической темы пьесы[[57]](#endnote-51).

{103} Некоторые драматургические особенности пьесы были обсуждены Чеховым в письмах. Так, еще задолго до написания «Чайки» Чехов занят разрешением вопроса об «оригинальном» пьесном *финале*: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру! Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет»[[58]](#endnote-52). Собираясь писать пьесу, Чехов озабочен распланировкой бытового материала: «Боюсь напутать и нагромоздить *подробностей*[[59]](#footnote-9), которые будут вредить ясности». Необычность, новизна предполагаемой драматической композиции и ее зависимость от новых сценических образцов характеризуется Чеховым в письме к Суворину так: «Я напишу пьесу… для Вашего кружка, где Вы ставили Ганнеле и где, быть может, поставите и меня, буде моя пьеса не будет очень плоха. Я напишу что-нибудь странное. Для казны же и для денег у меня нет охоты писать. Я пока сыт и могу написать пьесу, за которую ничего не получу»… И далее ему же в начале работы над «Чайкой»: «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его *декадентским*, или старался бы сделать. Театр, быть может, казался бы *странным*, но все же он имел бы физиономию». Характерные особенности пьесы отмечены Чеховым в самом начале писания «Чайки»: «Пишу пьесу не без удовольствия, хотя *страшно вру против условий сцены*. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, *пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви*». Сработанная пьеса автора не удовлетворяет: «Пьесу я кончил… Вышла не ахти. Вообще драматург я не важный». И здесь же дана характеристика ее основного композиционного признака: «*Начал ее forte* и кончил *pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть*. Я более недоволен, чем доволен и, читая свою новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург. *Действия очень коротки, их четыре*».

{104} «Чайка» была первой пьесой Чехова, после длительного, в семь лет, перерыва, вызванного крушением композиционно-стилистических замыслов в «Лешем», непониманием и неприязнью критики и зрителей к некогда выдвинутому автором новому драматургическому канону. Появление пьесы в новых условиях театральной жизни необходимо было оправдать ясными для публики и критики теоретическими требованиями и художественными исповеданиями драматурга. И Чехов снабдил свою пьесу пространными теоретическими, как бы декларативными, высказываниями по вопросам театра. Пьеса преследовала двоякую цель: манифестировать авторские художественные принципы и демонстрировать опыт новой драмы. Можно с достаточной убедительностью показать, что «Чайка» таит, в явной или в скрытой форме, многие автобиографические черты по отношению к театральной или обще-стилистической проблеме своего времени. Сопоставление ряда мест в пьесе с материалами писем Чехова позволяет вскрыть механический перенос излюбленных Чеховым тем в ткань пьесы. Отметим: монолог Треплева в д. I о старом и новом театре — отголосок частых в 80‑е и 90‑е годы характеристик Чеховым в письмах театральных и драматургических вопросов (ср. также речь профессора в «Скучной истории»); слова Нины о том, что в пьесе Треплева мало действия — отзвук рецензий на предшествующие драмы Чехова[[60]](#endnote-53); слова Нины о том, что в пьесе должна быть любовь — повторяют часто проводимую Чеховым в письмах мысль о сюжетном значении в художественном произведении любовной темы[[61]](#endnote-54); слова Треплева о том, что надо изображать жизнь, какою она представляется в мечтах — перенос сентенций из программы ранних символистов; автобиографические черты легко проследить в высказываниях Дорна об артистической среде; слова Дорна о том, каким должно быть произведение искусства — перенос журнальных оценок Н. Михайловским произведений Чехова[[62]](#endnote-55); речь Тригорина в д. II о психологии писателя и его профессиональных навыках — перенос ряда мест из писем Чехова[[63]](#endnote-56); манера работать у Тригорина — манера самого Чехова, что видно хотя бы из материалов «Записной книжки» Чехова; речь Треплева в д. IV о прозаическом языке — {105} перенос ряда критических оценок языка писателей из писем Чехова[[64]](#endnote-57); указания на приемы импрессионистического описания взяты из рассказа «Волк»[[65]](#endnote-58). Следы автобиографизма видим также: в упоминании о Мопассане (д. I — речь Треплева; д. II — чтение рассказа Мопассана) — след увлечения Чехова Мопассаном в эти годы[[66]](#endnote-59); в монологе Нины (в пьесе Треплева) — реминесценции чтения «Размышления Марка Аврелия», видимо, любимой книги Чехова[[67]](#endnote-60); в перенесении некоторых мест из «Месяца в деревне» Тургенева (Ср. диалог, перебиваемый игрою в карты — в д. I — «Месяца в деревне»; также — ср. чтение Дорном Аркадиной «На воде» Мопассана с чтением Ракитиным Наталии Петровне «Монте Кристо» Дюма)[[68]](#endnote-61); в использовании текста и отчасти приемов шекспировских драм, судя по письмам, хорошо известных Чехову (Ср. «пародирующие» цитаты из «Гамлета» в д. I и II; «инсценировку» в «Чайке», сходную по драматической функции с «пантомимой» в «Гамлете»; пародирование — по «Гамлету» — Треплевым выхода Тригорина в д. II). Значение введенных Чеховым в пьесу автобиографических элементов в том, что группируя их вокруг центральной «повествовательной» темы (о задачах и значении нового театра, о новой литературной манере), — Чехов вновь обсуждал проблему новой драмы, демонстративно выдвигая в речах персонажей волнующие его темы и подкрепляя их одновременно конкретными приемами сложения самой драмы. «Чайка», по подбору тематического материала, есть публичное, драматургически стилизованное, исповедание автора, художественная игра материалом интимным, «наболевшим», — и не потому ли крушение драмы на «скандальном» первом спектакле в Александринском театре было воспринято Чеховым, как личная обида. Для нас эта, так сказать, «личная заинтересованность» автора пьесы имеет другое значение: возникла еще раз пьеса, в которой отчетливо конструировались оригинальные приемы психолого-бытовой драмы в том виде, как они выработались в итоге нового обращения автора к драматической форме и в духе укрепившихся к середине 90‑х годов эстетических воззрений автора. Выражение найденного стилистического принципа неизбежно определит и особенности той последней (третьей) редакции «Лешего», известной под именем «Дяди Вани». которая возникла непосредственно вслед за написанием «Чайки».

## **{****106}** V. Дядя Ваня1896 г.

Первое представление «Чайки» в Александринском театре в Петербурге вызвало оглушительный скандал, и театральная критика в ряде пространных рецензий выразила свой протест против той драматургической формы, в которую облек свою пьесу Чехов. Неудача с «Чайкой», крушение еще одной попытки ввести в театр оригинальные формы драмы, вновь отдаляет Чехова от театра на несколько лет.

Но еще до постановки «Чайки» (хотя и вслед за ее написанием) возникает новая пьеса — «Дядя Вани», как переделка в третьей редакции «Лешего»[[69]](#endnote-62).

Приведем результаты сравнительного анализа композиции и стиля пьес «Лешего» и «Дяди Вани»[[70]](#endnote-63)

### 1

Пьеса «Леший» носила подзаголовок — «комедия». Большинство рецензентов-обозревателей пьесы склонялось к мысли, что «Леший» не комедия обычного бытового типа, что пьеса, не неся отчетливой и яркой фабульной интриги и лишь обильно развертывая бытовой материал, скорее дает «сцены» жанра повествовательного. Возможно, что это мнение критики было принято во внимание автором. Оно отвечало к тому же авторской характеристике вновь сработанной пьесы («… можно решить годится ли она для того, чтобы переделать ее в повесть» — Письма, IV, 517) и в «Дяде Ване» появился иной подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни».

Афиша «Д. В.» по сравнению с афишей «Лешего» дает прежде всего пропуск эпизодических (второстепенных) персонажей, не несущих основных интриг.

{107} Сравнение композиции *акта 1‑го* обеих пьес дает черты сходства и различия. Сходство в основном задании акта — дать экспозицию действия и характеристики лиц во взаимоотношении бытовом и драматическом, т. е. функции композиции акта и его отдельных сцен остались ненарушенными. Различие наблюдается в самой композиционной структуре акта. Это различие прежде всего обусловлено пропуском эпизодических лиц с их сильно развитой системой поступков-жестов и речевым тематизмом. Соответственно выпали сцены с диалогами этих лиц; их бытовая функция сосредоточена в лаконичных действиях-жестах и в кратких речах одной пары эпизодических фигур (Марина и Телегин, отчасти — Map. Вас). Далее различие дано в пропуске исключительного повода группировки лиц («именины» в Лешем) и во введении сцен ординарно-бытового уклада жизни («чаепитие»), что вызвало пропуск значительного ряда речений, связанных с темой этого повода и с общим пребыванием лиц за столом. Поводы высказываний и движение основных речевых тем, таким образом, заложены в новом акте не во внешних толчках, а в эмоциональном потоке, идущем как бы «извнутри». Основные автохарактеристические и характеристические речевые темы остались те же, но лишь несколько видоизменился их порядок в виду перестановки лиц в новой композиции (были речи: Войн., Хрущ., Ел. Андр.; стали — Астр. (= Хрущ.), Войн., Ел. Андр.). Направление характеристик в сторону финального драматизма, а отсюда и общая динамическая схема акта, остались неизменными. Видоизменился несколько состав элементов типологического сложения характеров одних лиц (новые «образы»: Войн., Соня) при сохранении, в качестве основных, черт другими (Сер., Ел. Андр., Map. Вас., Тел., Астр.) и при неизменных прежних сюжетных отношениях и функциях. Коренным образом переработана стилистическая форма диалога, языковый его рисунок.

В итоге, в сравнение с «Лешим» имеем следующие особенности новой композиции первого акта пьесы, переданные и другим актам:

1) упрощение обстановки в сторону лаконичного выражения сценических деталей;

{108} 2) пропуск указания на явления для усиления иллюзии непрерывной, «естественной» смены жестов-поступков и речевых тем;

3) выпуклые, но сжатые очертания бытового фона не только в «случайных» его проявлениях (эпизодические темы-речи, поступки-жесты), но и в речах-автохарактеристиках с ретроспекцией на постоянно-сущее его протекание; средства выражения, приемы «обытования» действия: бытовая речь и бытовая ремарка, разнообразно и обильно развернутая;

4) пропуск эпизодических лиц, сцен, тем, жестов, с отбором немногих из них, как несущих отчетливые и повторные бытовые функции, что придает характерность, бытовую «типичность» и «длительность» этим деталям, сообщает лейтмотивный характер жесту, интонации, слову;

5) внесение замедленных в темпе и приглушенных в экспрессии интонаций с введением

6) системы пауз с различными функциями и с подчеркнутой ролью пауз экспрессивных (в речи лица, общих, общих со звуковым наполнением);

7) паузно-лирическая и проэкционно-бытовая обработка конца акта;

8) общая сжатая, лапидарная речь в эпизодно-бытовых сценах и сокращение объема самих сцен, что отражено и в объеме акта («Леший» — 16½ стр.; «Дядя Ваня» — 10 стр.);

9) пропуск установки речи на основную, синтетическую тему пьесы; этой темы, нарочито выраженной, локализованной в определенных речевых темах — в новом акте нет; она производна от различных точек пьесы и прежде всего от автохарактеристических и характеристических речей и от исходов сюжетной линии.

*II‑й акт*, при сохранении в неизменном виде общей конструкции, дает прежде всего пропуск эпизодических лиц с их сложным жестово-речевым раскрытием характеристических тем в отдельных сценах «Лешего». Бытовые и композиционные функции этих лиц переданы другим персонажам, получившим экономные средства выражения своих характеристических тем. В моментах соединения основных тем осуществлена тщательная бытовая обработка {109} акта введением иллюзии «естественного» перехода, мотивированной смены речевых тем — вставочных, эпизодических «малых» тем, сцен-спаек. Пьеса в новом своем виде обнаруживает новое строение характеров (Соня) и взаимоотношений лиц (Астр. и Соня), но в общем на прежней типологической основе. В области тематизма проявлена такая работа: нет прямой, обнаженной трактовки основной темы пьесы — ее выражение ослаблено в этой форме, — но одновременно усилены бытовые темы в автохарактеристиках; тем самым, основная, синтетическая тема пьесы, если и *не выражается*, то *подсказывается*, как производная, выводная из суммы речей, поступков лиц и из связи их с бытовым фоном. Диалогический строй речи в акте дает и новые черты, вытекающие, в общем, из манеры автора в «Лешем», но усиленные в частоте пользования и разветвленные в средствах выражения. Диалогическая речь «Дяди Вани», в отличие от сильно монологизированной речи в «Лешем» с ее подчеркнутым тематизмом и ярко выраженной экспрессией, строится таким образом, что темы ее даны в полураскрытии, с полузаглушенной экспрессией, при чем полное раскрытие их предполагается, все же, осуществленным в переживании лица. Эмоциональность может, однако, иметь два выхода своему разрешению: один — «обнажение» эмоций, это — лирические партии в монологизированной речи; другой — пользование паузами. Последние трактованы почти исключительно как признаки актуальной экспрессивности лица (функция «малой» или индивидуальной паузы), иногда согармоничной с эмоциональной напряженностью других лиц (функция «большой» или общей паузы) и обычно нарушаемой вводом новой, радикально отличной речевой темы. Особое внимание уделяется тщательной обработке бытового фона, упрощенного в своих формах и средствах выражения: нет прямой установки на быт, прямой речевой трактовки быта, он тоже как бы производен от речей и поступков лиц и скупо намеченного обстановочного аксессуара.

Таковы приемы стилистической обработки акта II‑го, совпадающие с приемами обработки акта I‑го и обнаруживающие основные стилистические тенденции автора в пору написания «Дяди Вани». Бо̀льшая композиционная {110} «сохранность» акта II‑го перерабатываемой пьесы сравнительно с другими актами находит себе объяснение в истории написания «Лешего». Судя по письмам Чехова[[71]](#endnote-64), II‑й акт «Лешего» был сделан *раньше* I‑го и строился в начальной композиции пьесы, как акт I‑й. Его функция была — раскрыть экспозицию действия и отношения лиц, и ему отдано было, видимо, все энергичное внимание в начале работы и полное выражение принципиально нового драматургического подхода к замыслу пьесы. Он мог поэтому более удовлетворять автора и быть мало измененным при переработке пьесы во второй редакции «Лешего». Последняя, третья обработка, уже в плане «Дяди Вани» — в силу той же удачливости применения автором некогда найденного нового принципа сложения пьесы, — не меняет конструкции акта: его касается лишь общая иная трактовка лиц и отношений и опять таки принципиально новая препарация диалога. Второй акт «Дяди Вани», таким образом, есть та часть начальной пьесы, которая явилась типичным утверждением новаторской композиционной тенденции 1889 г., *совпавшей* с тенденциями 1896 г.

Сравнение композиции *III‑го акта* «Дяди Вани» и «Лешего» приводит к установлению ряда различий. Основная конструктивная схема с наростанием движения к финальному моменту осталась прежней: группировка лиц в ожидании Серебрякова — речь Серебрякова, стимулирующая выход эмоциям Войницкого — выстрел Войницкого. Но композиционная, в группировках лиц и в отдельных сценах, трактовка этой схемы, в силу сосредоточения внимания лишь на главных персонажах и линиях и на их драматическом напряжении, дает новые черты. Так, пропуск эпизодических лиц в афише вызвал пропуск сцен с участием этих лиц (в «Лешем»; 1. Ф. И.; 4. Ж. и Ю. 5. Ю. и С., Е. А. и Ю, Ж. и Ю.). В новом акте опущены все самостоятельные бытовые сцены-эпизоды (речь Дядина = Телег., замененная краткой репликой, не разрывает основного диалога Серебр. — Войн.); нет сцены, ведущей мнимую драматическую линию в «Лешем» (7. Е. А. и Ф. И.). Изложение других сцен подверглось изменению в виду изменения основной мизансцены и в виду новых характеристик персонажей. {111} Так, сцена Войн. и Ел. Андр. в явл. 3‑м «Лешего» введена в тему 1‑ю «Дяди Вани» со слабо развернутыми речами Ел. Андр. и с пропуском участия лиц эпизодических; характер Ел. Андр. раскрывается в последующих сценах: Ел. Андр. и Соня, Ел. Андр. и Астров.

Опущена самостоятельная драматическая линия Хрущов = Астров (явл. 12, 13, 14), тормозящая в «Лешем» движение драматической линии персонажей Серебр. — Войн. Ввод новых сцен в первой половине акта имеет своим назначением раскрытие драматических тем лиц с приведением их к кульминационному моменту во второй половине акта.

Введены сцены: Ел. Андр. и Соня — с раскрытием любовной темы Сони, — продолжение темы дано во вступлении к речи Сер.; здесь же в диалоге с Соней и после в монологе раскрывается тема переживаний Ел. Андр.; в сцене Астр. и Ел. Андр. раскрываются взаимные отношения лиц, а в финале сцены (внезапный приход Войн.) напрягается драматическая линия Войн., начатая в начале акта. Линия Сони разрешается в финале лирическим образом, Ел. Андр. — в нервном жесте и крике, Войн. — драматическим образом: в выстрелах без последствий.

В конце акта опущена финальная сцена Лешего (Ел. Андр. и Дядин) в виду радикального изменения композиции акта четвертого. Диалог обрабатывается в сторону экономного выражения речевых тем и усиления экспрессивности речи в драматических местах. Вводятся новые приемы речеведéния: унисонная лирическая речь (Войн.: … «Осенние розы — прелестные, грустные, розы…» (Уходит). Соня: «Осенние розы — прелестные, грустные розы…») и лейтмотивные лирические партии (Соня: «надо быть милосердным!» и «Нянечка!»), вплетающиеся в драматизованные сцены. Усилена система экспрессивно-эмоциональных пауз. В местах остро драматических разработаны мизансценно-жестовые ремарки.

В целом имеем: 1) сохранение динамической конструктивной схемы, 2) подготовку, драматическое наростание и кульминационный срыв основной драматической линии с пропуском разрывающих ее эпизодических тем и с параллельным прохождением лейтмотивных лирических {112} партий, 3) измененную общую, при развертывании всех сцен, композиционную схему с пропуском бытовых сцен и характеристических речей, и с подбором лишь тем драматических.

*В акте IV‑м* «Дядя Ваня» в отличие от «Лешего» дает совершенно новую, а не только переработанную, композицию. Обстановочная ремарка этого акта в сравнение с обстановочными ремарками других актов «Лешего» и «Дяди Вани» чрезвычайно пространная. Подробный перечень признаков комнаты Войн., частью неиспользованных в акте (клетка со скворцом, громадный диван, половик, мужики, сени), охарактеризованных не сценическим образом («… карта Африки, *видимо, никому здесь не нужная*…» «половик, *чтобы не нагрязнили мужики*…») указывает более на *повествовательную*, нежели сценическую функцию ремарки. Ремарка, индивидуализирующая по главному лицу место финального действия, рассчитана на действенный свой характер при чтении или при соответствующей тщательной постановке пьесы. Подобно ремаркам других актов лаконично отмечено время дня и года.

Следование тем:

1. Телегин и Марина. — Экспозиция действия. Характеристические темы лиц с завершением их черт на бытовом фоне, проэцированном в будущее время. — 2. Войн. и Астр. — Основная тема — характеристика Войницким окружающих лиц, его драматическая автохарактеристика и драматическая автохарактеристика Астр. с бытовым обобщением. Фон — мнимо драматическая эпизодическая тема «о морфии». — 3. Войн., Астр. и Соня. — Драматическая автохарактеристика Сони и завершение эпизода с морфием; тем самым дано начало разрешения драматической судьбы Войн., разрешения не конфликтно-драматического, но бытового. — 4. Ел. Андр. и Астр. — Раскрытие их характеристических тем, завершение характеров и драматической ситуации. Сцена прощания, как начало разъезда — ухода лиц. — 5. Приход других лиц. — Автохарактеристическая тема Серебр., завершающая его характер. Фон — эпизодно-бытовые «прощальные» темы. — 6. Разрешение драматической ситуации с Войн. бытовым образом: вводом обыденных дел. — 7. Отъезд Астр., эпизодно-бытовые «прощальные» темы. — 8. Лирическая реплика Войн., как вступление к лирической теме в монологе {113} Сони с лейтмотивными партиями и с лирическим же обобщением. Фон: бытовые — жестовые и звуковые — темы.

Ремарки. Короткий диаложный текст акта (текст по актам: I – 10 стр., II – 12 стр., III – 13 стр. IV – 9 стр.) весьма сильно перекрыт системой ремарок[[72]](#endnote-65) с преобладанием ремарок бытовых — *мизансценных и жестовых*, слагающих крайне замедленный темп действия. Ремарки: Телег. и Map. сидят друг против друга и мотают чулочную шерсть… Map. старается мотать быстрее… входит со двора Войн. и Астр. … Телег. уходит на цыпочках… Map. собирает шерсть и уходит… Войн. и Астр. садятся… Войн. глядя на дверь… закрывает лицо руками… склоняется к столу… судорожно жмет Астр. руку… показывая на сердце… Входит Соня… Соня целует ему руку… Войн. достает из стола баночку и подает ее Астр… и т. п. Финальная ремарка («Занавес медленно опускается») как бы *продолжает* бытовой замедленный темп акта и наше впечатление от финальной сцены. Замедленный темп действия и лиризация эмоций осуществлены в особенности средствами богато развитых пауз, насыщающих акт преимущественно во второй его половине; паузы даны — с функцией экспрессивной (в речи Тел., после речи Сони, в речи Сони), с функцией тематической (в речи Map., Войн., Астр.), общая пауза к концу действия дается, обычно, со звуковым наполнением (пауза, слышны звонки… Войн. и Соня пишут молча, Map. зевает… Астр. после паузы… пауза; слышны бубенчики… пауза… Соня садится и пишет; Map. зевает: «Ох»… Тел. тихо настраивает гитару… Тел. тихо играет на гитаре… стучит сторож… Тел. тихо наигрывает…).

Таковы особенности строения акта IV, которые, не идя в сравнение с совершенно отличным материалом акта IV «Лешего» в его II‑й редакции, напоминают, однако, особенности I‑й редакции этого акта. Четвертое действие «Лешего» этой редакции построено на принципе постепенного и предельного наростания неразрешаемых в действии эмоций лиц с целью дать в плане остро-драматическом, в диалоге ярко-эмоциональном следствия пережитого в третьем акте «взрыва» и показать роль этого переживания для характеров; причем общий эмоциональный фон раскрыт дополнительно {114} в системе пауз. То же задание на том же паузно-экспрессивном фоне, но другими выразительными средствами выполнено в «Дяде Ване». Здесь характерны: сниженная драматическая экспрессия с переходом по всему акту в формы экспрессивно-лирические; одраматизование ситуаций и судеб лиц путем их *неразрешения*; подчеркнутая, выдвинутая на первый план, роль бытового фона (при экономных средствах его фиксации) с его драмаматической для персонажей пьесы функцией (проэкция на неизменяемость бытовых условий и личных отношений).

В итоге сравнения «Лешего» с «Дядей Ваней» имеем следующие черты, характерные для последней редакции пьесы:

1) пропуск эпизодических лиц, сцен, эпизодов, тем, поступков — с незначительным отбором тех из них, которые несут отчетливые бытовые и характеристические функции;

2) развернутая, но лаконичная в формах выражения, бытовая тематика — речевая и ремарочная — при органической обработке бытового фона и характеристических черт;

3) упрощение обстановки в сторону лаконичного выражения сценических деталей (в первых трех актах), и осложнение обстановки четвертого акта, результатом чего явилось претворение бытовой функции ремарок в функцию драматическую;

4) пропуск деления акта на явления и ввод для иллюзии «естественной» смены основных тем — эпизодических сцен-спаек;

5) замедленный темп действия;

6) разработанная речевая тематика, психологически нюансированная, в форме полураскрытий с полузаглушаемой экспрессией;

7) усиление тем автохарактеристических с обобщающей бытовой и лирико-драматической функцией;

8) краткая речь;

9) общая лиризация речи: введение лирической экспрессии в речевые высказывания, в интонации и в паузные умолчания; введение лирических партий в монологизированную речь; внесение лейтмотивных и униссонных {115} экспрессивных форм; обработка лирического фона паузами со звуковым наполнением.

В целом — выражение натуралистических и психологических тенденций автора средствами частично обновляемой композиции и в новых формах диалога.

### 2

Минуя частные особенности композиции и стиля пьесы, которые могут быть вскрыты тем же путем, каким произведен анализ пьес предшествующих, остановимся лишь на общей характеристике «Дяди Вани».

Сюжет пьесы прост; его развитие совершается в бытовом и даже более узком — «семейном» кругу. Сюжет почти лишен движения внешнего (по «событиям» — фазам сюжета), движение внутреннее (эмоциональное, «психологическое») дается на коротком поле и преимущественно в кульминационных моментах. Сюжет не имеет «начала», т. е. сценическое протекание его в задуманных формах драмы могло бы начаться и в другие сюжетно-временные моменты. Не строя драматизм пьесы на «событиях», но лишь на «переживаниях» лиц, автор, естественно, занят распространительной бытовой и психологической мотивировкой поступков лиц. Этой мотивировкой, предопределяющей кульминационный подъем эмоции в акте третьем и заняты первые два акта пьесы. Построенная драматически на «неразрешении» эмоции «событиями», пьеса, в сущности, не имеет и «конца»: четвертый акт в плане бытовом лишь подчеркивает финальную роль кульминационных моментов в акте третьем. Однако, четвертый акт этого плана несет свою своеобразную драматическую функцию с темой — «жизнь продолжается и ничего не переменилось». Драматизм лиц, таким образом, выделен статичностью бытового фона и отсюда — превалирующая над другими сторонами пьесы, роль в ней этого бытового фона. Его нарушение служит началом проявления драматических линий в поведении главных персонажей; «драма» могла осуществиться лишь потому, что была нарушена «норма» быта. Автохарактеристическая трактовка быта персонажами пьесы порождает общественный план пьесы. Синтетическая тема пьесы, отталкиваясь или возвращаясь {116} к заданиям психологическим, проэцируется отчетливо на социальный фон.

В композиционном и стилистическом заданиях автор «Дяди Вани» исходит от технических навыков и эстетической концепции, утвержденных в «Чайке». Способы обрисовки характеров, качества диалога, приемы смены диаложных тем, лирическое построение актовых финалов, средства и функции бытового фона, формы и приемы экспрессивного охвата речей, строение четвертого акта и его роль в общей композиции пьесы — явились в «Дяде Ване», как своеобразный стилистический эксперимент, как применение к «старому» сюжету («Леший») приемов драматургического письма, определившихся по новому в опыте «Чайки»[[73]](#endnote-66). Сравнительно с предшествующими пьесами «Дядя Ваня» впервые делает попытку осуществить пьесу без «героя», т. е. без сведения сюжетных драматических и тематических линий к одному центральному характеру.

Косвенная оценка общих драматургических особенностей пьесы была сделана Чеховым лишь по следующему поводу. Печатая «Дядю Ваню» в сборнике других своих пьес, тотчас же по ее возникновении, Чехов писал А. Суворину: «Пусть типография сначала наберет пьесу “Дядя Ваня”. Нельзя ли набрать ее всю? Когда прочтешь ее всю, то легче исправлять и можно решить, годится ли она для того, чтобы переделать ее в повесть. Ах, зачем я писал пьесы, а не повести! Пропали сюжеты, пропали зря, со скандалом, непроизводительно»[[74]](#endnote-67).

### 3

Еще до постановки пьесы на сцене, «Дядя Ваня», напечатанный впервые в сборнике пьес Чехова 1897 г., обратил на себя внимание критики и вызвал появление обширных фельетонов — отзывов в столичной и провинциальной прессе. Пьесы Чехова («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня») рассматриваются критикой уже в связи между собой, как выражение единой драматургической манеры автора, как пьесы подобные по теме и по не изменяющемуся у автора подходу к характерам. Общий характер рецензий — описательно-комментирующий: отмечаются особенности пьесы, ставятся в связь с социальной {117} картиной современности и обычно сближается подход писателя к жизненным явлениям со своим пониманием качества этих явлений. Отсюда, большинство критических отзывов этой поры построено на системе описания психологических тем, затронутых Чеховым в пьесах, и сближения этих олитературенных тем с жизненно-бытовым укладом. Угол зрения автора на жизненные явления принят: критика лишь «разъясняет» его читателю, не оспаривая авторских характеристик, и только отдельные, частные места в строении пьес подвергаются детальному критическому анализу[[75]](#endnote-68). Тематизм чеховских пьес отвечал какой то общей потребности в художественном «осмыслении» фактов жизни.

Впервые «Дядя Ваня» был поставлен на сцене провинциальных театров в сезон 1898 – 99 гг., где имел значительный литературный и сценический успех. Отзывы провинциальных газет этого сезона наметили те особенности пьесы, которыми она вызывала понимание и «сочувствие» у критиков[[76]](#endnote-69). Пьеса обошла крупные провинциальные сцены и ее успех явился полной неожиданностью для автора[[77]](#endnote-70). Восторженное отношение к «Дяде Ване» провинциальной публики и такое же отношение к «Чайке» в Москве, поставленной с огромным успехом на сцене Художественно-Общедоступного театра в декабре 1898 г., вызывает у Чехова согласие на постановку «Дяди Вани» на столичной сцене в Московском Малом театре. Однако, московское отделение Театрально-литературного Комитета, лишь с разрещения которого пьеса могла появиться на казенной сцене, не приняло пьесу и предложило автору ее переделать[[78]](#endnote-71). Комитет вменил в вину драматургу ряд «недочетов», причем мотивы неудовлетворения пьесы комитетом имели принципиальный характер: они возникли в результате поисков обычно-сценической мотивировки поступков-действий лиц пьесы с игнорированием скупо выражаемых Чеховым психологических ходов. Преданность той же испытанной «сценичности» не позволила комитету принять оригинальный финал пьесы. Чехов отказался переделать пьесу и она была им отдана Художественно-Общедоступному театру, где начиная с первого спектакля (26 окт. 1899 г.) имела длительный и непрерывный успех, как бы реабилитировавший сценические данные пьесы.

{118} С первых же московских постановок «Дядя Ваня» вызвал к себе широкое и напряженное внимание печати, выразившееся в появлении критических статей и оживленной полемики по поводу общих и частных вопросов, затрагиваемых пьесой и ее сценической интерпретацией Художественным Театром. Единодушно отмечали, что «Дядя Ваня» — «спектакль исключительного интереса»[[79]](#endnote-72), «выдающееся явление в нашей театральной жизни»[[80]](#endnote-73). В рецензиях-статьях основные темы пьесы получили то или иное свое раскрытие, «жизненное» обоснование и указание на связь с бытовым укладом, с явлениями социального порядка, современными пьесе. Основные темы пьесы, ее идеологический ряд широко суггестировал впечатлительности критики и публики. Пьеса, следовательно, осуществляла действенным образом свою социально-художественную функцию. «Дядя Ваня» был воспринят, как «драма будничной жизни», как «сердцевина сереньких будней», как «здоровая пьеса больных настроений»[[81]](#endnote-74). Бытовой план пьесы был оценен, как «верное отражение сцен русской жизни», как быт «срисованный прямо с натуры», как «подлинные человеческие будни с заурядными фигурками и с заурядными фактами»[[82]](#endnote-75). Оригинальная конструктивная концепция пьесы была понята, как драма без «действия», «борьбы», или в отношении сюжета — без «анекдота», «фабулы». И в этом угадывали и принимали стремление автора, который «идет во главе борьбы нового направления драматического творчества с давно установившимися формами»[[83]](#endnote-76). Силу драматурга видели в том, что в его пьесе «все строится на внутренней драме», единство действия заменено «единством настроения» — и пространно дебатировали в ряде фельетонов проблему «действия» в старой драме и смысл и качество его эквивалента — «настроения» в новой драме[[84]](#endnote-77). Угадывался «поэтический символизм» всей манеры драматурга[[85]](#endnote-78), его «объективность на подкладке лирика»[[86]](#endnote-79), и в соответствующих полулирических же статьях в массовом их виде, непрекращавшихся долго после смерти Чехова, давался отсвет этого лиризма уже в переживаниях критика.

Итак, лишь в последнем своем виде — в редакции «Дяди Вани» — основные авторские тенденции «Лешего» — дать новую натуралистическую и новую психологическую {119} драму — получили свое признание у зрителя, уже подготовленного к восприятию новой формы драмы. Новый зритель нашел в своих переживаниях и в социальных условиях момента оправдание идеологической тематике пьесы и психолого-натуралистической ее трактовке. «Дядя Ваня» вступил на сцену в эпоху радикально отличную по общим социальным и эстетическим требованиям от эпохи постановок «Лешего». В социальном отношении конец 90‑х годов знаменует подъем общественного самосознания, ищущего, «свое отражение» в темах искусства. В отношении эстетическом эти годы, воспитывающие зрителя на постановках, уже ставших обычными, драм Ибсена, Гауптмана и их подражателей, привили вкус к новой психолого-натуралистической манере в драме[[87]](#endnote-80). Лишь эти условия «восприятия» спектакля и сценическая судьба рассмотренной пьесы, раскрывая причины предпочтительного перед «Чайкой»[[88]](#endnote-81) успеха «Дяди Вани», объяснят нам, почему в последующей своей драматургической практике — в опыте «Трех сестер» — Чехов, ориентируясь на запросы «передового зрителя», исходил из сюжетной концепции и синтетической темы именно «Дяди Вани», пьесы — «повести».

## **{****120}** VI. Три сестры1909 – 1901 г.

### 1

Успех «Чайки» и «Дяди Вани» на сцене Художественно-Общедоступного театра вновь направляет внимание Чехова к драматургической деятельности, и последующие свои пьесы Чехов выполнит уже ориентируясь исключительно на удовлетворяющие его сценические принципы театра В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского[[89]](#endnote-82).

Писание новой пьесы — «Три сестры» было задумано Чеховым тотчас после постановки «Дяди Вани»[[90]](#endnote-83) и пьеса была им выполнена к следующему сезону. Письма Чехова, относящиеся ко времени написания «Трех сестер» (авг. — дек. 1900 г.) почти не освещают темы пьесы, но вводят нас в те особенности формы и в «трудные» условия ее написания, о которых Чехов говорил неоднократно: «Пишу не пьесу, а какую то путаницу. Много действующих лиц — возможно, что собьюсь и брошу писать»…[[91]](#endnote-84). «Быть может, выходит у меня не пьеса, а скучная, крымская чепуха»… «Пишу пьесу, но боюсь, что она выйдет скучна»… «Хотя и скучновато выходит, но кажется ничего себе, умственно»… «Очень много действующих лиц, тесно, боюсь, что выйдет неясно или бледно»… «“Трех сестер” писать очень трудно, труднее, чем прежние пьесы»… «Мне необходимо присутствовать на репетициях, необходимо! Четыре ответственных женских роли, четыре молодых, интеллигентных женщины… Нужно, чтобы я хоть одним глазком видел репетиции»… «Ужасно трудно было писать “Трех сестер”. Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочки»! … «Пьеса {121} вышла скучная, тягучая, неудобная, говорю неудобная потому что в ней, например, 4 героини и настроение, как говорят, мрачней мрачного»… «Пьеса сложная, как роман, и настроение, говорят, убйиственное»… Приведенные лаконичные оценки Чехова позволяют, пожалуй, говорить о том, что стилистическим заданием «Трех сестер» было — разработка, при том в большой галлерее лиц пьесы диалога, разнообразного в речеведéнии и индивидуально-характеристического. Его разрешение приводило к созданию «сложной» композиционно-диалогической концепции, «трудной» в процессе писания пьесы. Наличие именно этого задания подтверждается также историей текста пьесы, сравнительно-текстологическим обследованием ряда дошедших до нас текстов «Трех сестер»[[92]](#endnote-85).

Обратимся к сжатому драматургическому описанию пьесы[[93]](#endnote-86).

### 2

Афиша. В афише выведен интеллигентный круг лиц, расположенных в двух рядах: 1) семейный — лица семьи Прозоровых (сестры, брат) и примыкающие к ним — Наталья Ивановна и Кулыгин, 2) военная среда — остальные лица пьесы. В афише кратко намечены профессии и звание. Возраст лиц определен в речах персонажей. В именах и фамилиях утверждены черты социальной характеристики: «интеллигентный» ряд — Прозоровы, Александр Игнатьевич Вершинин, Николай Львович Тузенбах, Владимир Карлович Родэ, Наталья, Ольга и Ирина Сергеевны; «простонародный» ряд — Ферапонт, Анфиса. Ряд фамилий своей необычностью или звуковым эффектом осуществляют некое «соответствие» чертам характера: Кулыгин, Соленый, Чебутыкин, Федотик. Занятия Андрея Прозорова и сестер, не указанные в афише, равно как и временные перерывы между актами, определяются в речах персонажей.

Как даны характеры в пьесе. В пьесе лица охарактеризованы: автохарактеристическими высказываниями; индивидуальным по темам и экспрессии речеведéнием; индивидуальными, согласованными с темоведéнием, жестами; отношением к другим лицам; речами-аспектами {122} лиц; отчасти — внешним обликом. Выделим признаки характерности лиц, данные в темах, в экспрессии и в жесте.

Сестры Прозоровы: Ольга — 28 л.; речь спокойная, тихая с невыявляемыми ярко эмоциями, ласковая к сестрам и к няне (д. III и IV); добрая и заботливая к пострадавшим от пожара (д. III); мечты о будущем (д. I и IV — финал), мысли о замужестве; часто жалуется на головную боль от переутомления в работе (с. 84, 114, 115). Ее жесты и интонации в ремарках: д. I — все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу… смеется (говоря об Ирине)… со слезами (вспоминая о времени, когда был жив отец)… закрывает лицо руками (при неудачном подарке Чебутыкина)… нетерпеливо (Андрею)… вполголоса испуганно (Наташе, видя ее бесвкусное платье); и т. д. по другим актам. — Характерная одежда: д. I — синее форменное платье учительницы женской гимназии.

Маша — 25 л. (вышла замуж 18 л. (с. 103) + 7 лет замужем (с. 122)); речь краткая, скупая. Охарактеризована в отношениях к Вершинину: в начале д. I до прихода Верш. почти молчалива, с приходом Верш. постепенно оживляется; д. II в разговоре с Верш. многословна с речью спокойною, после его ухода — речь отрывиста; д. III и IV — речь ярко экспрессивна (любовь к Верш. и прощание). Через всю пьесу лейтмотивно проносит лирическую фразу: «У лукоморья дуб зеленый»… Ее жесты и интонации в ремарках; д. I — читает книгу… задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню (2 раза)… встает и напевает тихо… напевая, надевает шляпу… целует Ирину… смеясь сквозь слезы… Ольге сердито… (С приходом Верш.) живо… сквозь слезы… берет под руку Андрея и со смехом ведет назад,… снимает шляпу (остается в доме)… (мужу) сердито… (Чебутыкину) строго… (Тузенбаху) сердито… стучит вилкой по тарелке (возбужденно)… плаксиво; и т. д. по другим актам. Характеристическая индивидуальная черта отмечается также в частой ремарке «сердито». Аспект Ирины на Машу (отношения к мужу): с. 97; Кулыгина на Машу: с. 129 – 130. Характерная поза: «задумавшись». — Характерная одежда: черное платье. (д. I и д. III — «одетая, как обыкновенно, в черное платье»).

{123} Ирина — 20 л.; речь прерывистая в тоне с меняющейся эмоциональной окраской. Ее жесты и интонации в ремарках: в д. I – начальный радостный и восторженный тон речи вскоре сменяется контрастными перебоями:… (об уходе Маши) недовольная… (нетерпеливо, радостно) кричит… смеется от радости… сквозь слезы… берет под руки Андрея и со смехом ведет назад… (радостно) аплодируя… со вздохом… быстро вытирая лицо (от слез), улыбается… и т. д. по другим актам. Аспект Кулыгина на Ирину: с. 129 – 130. Характерная пауза: «задумавшись». — Характерная одежда в д. I: «в белом платье», которое контрастирует с цветами одежд других сестер.

Черты характера сестер остаются неизменными в ходе всей пьесы, не «эволюционируют», несмотря даже на частичное изменение диспозиции (Ольга в д. IV – начальница гимназии).

Этими же приемами охарактеризованы и другие лица.

### 3

Пьеса не имеет деления акта на явления. Выделим основные диаложные темы с их главными функциями и наметим порядок следования тем, примерно, в акте I:

*Тема Ольги* и отчасти Ирины в плане воспоминаний, эмоционально окрашивающих тему, и с диспозицией лиц. Тема перебивается диалогом лиц на заднем плане, диалогом качественно констрастирующим с разговором на плане переднем. Переход — сообщение о Вершинине и приход на передний план новых лиц. Тема сменяется малыми характеристическими темами (Тузенбах о жене Вершинина, Соленый, Чебутыкин). *Тема Ирины* и Тузенбаха, развернутая *в тему о труде*. Тема о труде движется Ириной, Тузенбахом и Чебутыкиным контрастирующими репликами. Повторяется характеристическая тема Соленого, проходящая через все следующие темы. Переход — речи по поводу ухода Чебутыкина. *Тема Маши*, эмоционально окрашенная. Соленый. Переходный эпизод: Ферапонт — Анфиса. *Тема Чебутыкина*. Приход Вершинина. *Тема Вершинина* в плане предварительного знакомства, переходящая в тему о будущей жизни; диалог ведет Вершинин и Тузенбах. Соленый. Чебутыкин. *Тема Андрея* и отчасти {124} Наталии Ивановны, трактованная вначале заочно для Андрея в плане семейных отношений, переходящая далее в тему о будущей красивой жизни, отчасти о труде и, наконец, *в тему о Вершинине*. Приход Кулыгина. *Тема Кулыгина* и отчасти Маши, разрываемая разговорно-бытовым эпизодом и темами. Переход — уход на завтрак на заднем плане. *Тема Тузенбаха* и Ирины, характеристика Соленого, переход в тему о труде. Приход Наташи. *Тема Наташи*. Темы разговорно-бытовые за столом с повторными темами и с частичным устремлением внимания в сторону Наташи и Андрея, подготовляющим финал акта. Разрыв тем приходом Федотика и Родэ и эпизодом фотографирования. В финале — тема Наташи и Андрея, как завершающая их отношения в первом акте.

…………………..

Акт IV: *Тема Федотика и Родэ* в плане прощанья. Их уход. *Тема Чебутыкина и Кулыгина* с завершением их характеров. Вставная эпизодная тема о столкновении между Соленым и Тузенбахом с последующим фабульным следствием. *Тема Ирины*, перебиваемая *темой Чебутыкина и Кулыгина* и с частичной экспозицией сюжета (Ирина о предложении Тузенбаха) и диспозицией лиц (Ирина об Ольге). Уходы и приходы лиц. *Тема Маши*, переходящая в перебивные малые темы: Андрея, Чебутыкина, Маши с установкой на синтетическую тему о текущей жизни. Завершение этого ряда *темой Андрея*. Приходы лиц. *Тема Соленого*. Уход его с Чебутыкиным. Начало *темы Андрея*, прерванное *темой Тузенбаха и Ирины* счастичным устремлением к *синтетической теме* пьесы. Продолжение *темы Андрея с раскрытием синтетической темы* (о настоящей и будущей жизни). Конец темы переходит в констрастирующую с нею *тему Наташи*. *Тема Анфисы*, как переходная к теме Вершинина в диалоге с Ольгой, переходящая в *синтетическую тему*. Приход Маши. Сцена прощанья Вершинина и Маши и *тема Маши*, в конце перебиваемая малыми эпизодными темами. Приход Наташи. *Тема Наташи*. Финальная сцена с замыкающими *лирическими темами* сестер в устремлении *к основной теме пьесы*, с характеристическими темами Кулыгина и Андрея и с перебивающей лейтмотивной речью Чебутыкина.

{125} Приемы смены тем. Диаложная тема может сменяться другой с приходом нового лица или с переменой мизансцены. Таковы обычные случаи смены тем. Но этот прием разнообразится частым случаем ввода, в качестве переходных, тем «малых», эпизодических: бытовых и характеристических. Помимо того смена тем осуществляется следующими приемами: 1) движение темы на первом сценическом плане перебивается движением лиц и подачей их реплик на втором сценическом плане; 2) большая диаложная тема переходит в группу малых тем; 3) тема характеристическая переходит в следующую характеристическую тему или развертывается в тему большую с возможным устремлением к основной теме пьесы; 4) большая тема движется не в диалоге, но репликами ряда лиц; 5) характеристические темы, повторяясь, вкрапливаются в движение больших тем диалога; 6) диалог не несет большую тему, но складывается из повторяющихся характеристических тем ряда лиц, обычно протекающих в подчеркнутых бытовых условиях; 7) диалог складывается из накопления ряда малых (не развитых объемно) характеристических и обыденно-бытовых тем без отчетливого выделения большой темы — в рамках типично бытового протекания речей и типично бытовой их смены; 8) на фоне ряда сменяющихся бытовых и речевых малых тем выделяются отдельные характеристические темы; 9) накопление черт какой-либо одной характеристической темы дано по принципу наростания с завершением темы в одном месте акта (обычно в финале); 10) тема, раскрытая в одном месте, возвращается в другом; 11) начало темы отдалено от своего продолжения вставной другой темой, данной в полном раскрытии; 12) на фоне протекающих одних тем дано лейтмотивное движение темы характеристической или экспрессивной.

Сюжетная схема. Функция характеров.

Начальные темы действия I‑го выполняют экспозицию акта (именины Ирины), диспозицию и характеристические темы лиц. Начало движения сюжета будет дано в приходе Вершинина и в изменившемся поведении Маши. Ее отношение к Кулыгину и намечающееся отношение к Вершинину начнут одну сюжетную и драматическую {126} линию. Другая сюжетная линия задана в отношениях Тузенбаха и Ирины. Третья сюжетная линия определяется — начинается и завершается частично в акте — отношениями Андрея к Наташе. — В действии II‑м, отдаленном от действия I‑го сроком не менее года (Андрей женат и у него *ребенок Бобик*), даны дальнейшие фазы развертывающихся отношений лиц. В новой фазе предстанут взаимные отношения женатого Андрея и Наташи. Линия отношений Ирины и Тузенбаха продолжается без изменений. Эта линия осложняется новым отношением — Соленого к Ирине и признанием его в любви. Линия отношений Маши и Вершинина дана в новой фазе, определенной драматически любовными признаниями Маше Вершинина. — В действии III‑м, отдаленном от действия II‑го сроком опять не менее года (у Наташи дети Бобик и *Софочка*), отчетливо раскрывается характер Наташи и драматические следствия черт этого характера для Андрея, чем определена драматическая линия отношений этой пары. Вскрыт драматизм отношений любящей Маши к Вершинину. Драматически напрягается линия отношений Соленого к Тузенбаху. Вскрыт драматизм переживаний Ирины и намечается фабульное разрешение ее отношений к Тузенбаху (Ирина *решается выйти замуж* за барона). Намечается новая фаза общего сюжетного движения: весть о переводе бригады. — В действии IV, близко примыкающем по времени к предшествующему действию (Ирина *должна завтра венчаться* с бароном), даны новые экспозиции в начальных темах и в речах Ирины и Чебутыкина. Раскрыты и завершены отношения Наташи и Андрея с драматическим следствием этих отношений для Андрея. Линия отношений Маши и Вершинина завершается сюжетно и драматически фактом отъезда Вершинина. Линия отношений Ирины и Тузенбаха завершается драматически убийством Тузенбаха на дуэли, подготовленным в ходе пьесы отношениями Соленого к Тузенбаху и Ирине. Завершаются бытовым образом судьбы Ольги, Анфисы и Чебутыкина.

Итак, основные фазы сюжета заказаны в любовных отношениях лиц пьесы, в движениях и завершениях этих любовных интриг. Фабульные узлы, предопределяющие или фиксирующие движение сюжета, слагаются {127} из любовных завязок с неразрешаемыми в ходе пьесы, а потому и драматическими по самому заданию своему, отношениями. Имеем схемы: Кулыгин любит Машу — Маша не любит Кулыгина, но любит Вершинина. — Вершинин не любит жену, но любит замужнюю Машу. — Тузенбах любит Ирину — Ирина не любит Тузенбаха. — Соленый любит Ирину — Ирина не любит Соленого. — Андрей любит Наташу и женился — Наташа изменяет Андрею, характер Наташи разочаровывает Андрея в Наташе. — Графически эти отношения могут быть показаны следующим образом (направление стрелки — движение активной эмоции):

Кулыг. Верш. Тузенб. Солен. (Протоп.)[[94]](#footnote-10) Андр.

Драматизм отношений в этих схемах построен на *безвыходных* положениях в раскрытых бытовых и сюжетных рамках; намеченные же завершения интриг являются завершениями мнимыми и трактованы драматически. Так: — Маша полюбила Вершинина, но Вершинин уезжает с бригадой. — Ирина решает выйти замуж за Тузенбаха, но Тузенбаха убивает на дуэли Соленой; мечтала уехать в Москву, но в Москву не уезжает. — Ольга не хотела быть начальницей гимназии, но все же ею делается; мечтала уехать в Москву, но не уезжает. — Андрей женился, — но это то и вскрывает в дальнейшем драматизм его положения. В словах Ольги (д. IV) эта пружина драматизма формулирована так: «Все делается не по нашему»[[95]](#endnote-87).

Драматизм неразрешенных или лишь мнимо разрешаемых в ходе пьесы отношений мотивирован бытовым и характеристическим образом: драматизм вскрыт на отчетливой бытовой основе. Вне характеров будет использовано только одно «событие»: приезд и отъезд бригады.

{128} Раскрытие характеров дано в типичных условиях интеллигентного быта с отсутствием богатого фабульного рисунка. Характеры лишены движения: они *не развиваются*, но лишь *раскрываются* в чертах, намеченных в начальных темах. Сюжетное движение характеров вскрыто лишь в паре: Наташа и Андрей. Для построения отдельных характеров и осложнения их драматических отношений введены темы не фигурирующих в самой пьесе лиц: Протопопов (для Наташи) и жена Вершинина (для Вершинина). Для одраматизования отношений пары: Тузенбах — Ирина введен Соленый; лишь в свете завершаемых в финале пьесы отношений этой пары осмысляется роль Соленого для Тузенбаха в начальных актах и его как бы «предопределение» финала в д. II (с. 100: «Забудь, забудь мечтания свои»). Судьба Ольги создает драматическую линию, не связанную в своем движении с другими лицами пьесы.

Пьеса построена не на выделении преобладающих линий интриг, но на принципе параллельного движения нескольких драматических линий. Пьеса не организована преимущественной ролью одного лица, т. е. дана без «героев», что и выделено ее заглавием.

Лирическое движение актов. Драматическая линия всей пьесы не движется приемами сюжетного наростания, коллизии характеров, ярких («предельных») эмоциональных обнаружений; подъемы динамических линий сосредоточены не в конфликтных моментах, раскрываемых напряженно-экспрессивными речами; в пьесе нет обнаружения *действенного* драматизма с его предопределением последующих фаз сюжета, и в этом смысле пьеса лишена отчетливой динамической схемы. Пьеса построена *на готовых*, за пределами пьесы сложившихся, *эмоциональных характеристических темах*, преподносимых в плане пьесы в своих результативных моментах. Эмоции заданы, и пьеса лишь транспланирует их на бытовой фон, демонстрируя их качество, силу и тематический вес. Отсюда, раскрытие драматизма (если не пьесы, то ее основного тематического задания, «синтетической темы», «идеи») дано в формах лирической экспрессивной речи и в условиях бытового фона, разработанного речевыми же средствами.

{129} В пьесе преобладают над речами драматическими или повествовательными речи экспрессивные с личной эмоциональной темой. Форма самовысказываний в больших и малых речах в сопровождении паузными моментами организует лирически весь строй драмы. Отсюда, помимо экспрессивных форм диалога, в строении отдельных актов осуществлены признаки рисунка «лирической» композиции, моменты «лирического» движения тем по актам.

Так, акт I дает лирическое начало в речах Ольги и Ирины, окрашивая их «воспоминаниями» Ольги и «светлыми» переживаниями Ирины. На этом фоне контрастно, в экспрессии не лирической, но бытовой, проходят речи Тузенбаха и Чебутыкина.

Ольга: … увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно. Чебутыкин: Чорта с два! Тузенбах: Конечно, вздор. — Также: Ольга: … Я бы любила мужа. Тузенбах (Соленому). Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать…

(— Речи Чебутыкина и Тузенбаха не в диалоге, но отдельно, на втором плане).

Экспрессивны начальные речи Маши. Далее лиризм речей смещен бытовыми темами и напрягается лишь в речах Вершинина с общей «оптимистической» окраской. В наростании этого тона проходит вторая половина акта, завершаемая яркой любовной экспрессией Андрея.

Акт II, открываемый бытовыми темами, начинает лирическую линию речами Андрея и продолжает ее в диалогах Вершинина и Маши, Вершинина и Тузенбаха. Бытовой «веселый» тон наростает к середине и далее резко спадает, исчезая с уходом лиц. Параллельно и контрастно движется и наростает «тоскующая» лирическая линия Ирины, осложняемая поведением Наташи, напрягаемая в сцене с Соленым и завершаемая финальными репликами.

Акт III проходит в необычных условиях (ночной пожар, поздний час ночи, усталые люди), создающих общий приглушенный тон. Начальные темы проходят в смене характеристических и бытовых тем с лирической окраской: лирическая тема Ольги, Анфисы, контрастно с Ольгой — Наташи, лирическая тема Чебутыкина, контрастно {130} с ним — Вершинина и Федотика, лирическая любовная тема Маши, Тузенбаха. Начало напряжения лиризма дано в речи Маши и затем в речи Ирины об Андрее. Далее, сменяясь и перебивая, идут напряженные лирические речи Ирины, Ольги, Маши, Андрея со спадом лирической волны и с завершением ее в финальной реплике Ирины.

Акт IV окрашен общей экспрессией — прощания, расставания с уезжающими. Одновременно акт движется темой о предстоящей дуэли Тузенбаха, в связи с чем даны признаки «тревожного» переживания лиц. Соответственно «тревожно» окрашены начальные «оптимистические» речи Ирины. Лирический тон акта напрягается в речах Маши, Андрея, в сцене Тузенбах — Ирина, в сцене прощания Маши и Вершинина и завершается в финальных экспрессивных речах Маши, Ирины, Ольги. Финальный момент осложнен в лирическом рисунке лейтмотивной экспрессивной репликой Чебутыкина («Тара… ра… бумбия… сижу на тумбе я… Все равно! Все равно!»). Лирическая композиция всей пьесы построена на принципе противопоставления «минорного» лирического тона в речах сестер — «мажорному» лирическому тону Вершинина и Тузенбаха с завершением пьесы в финале в тоне «минорном».

### 4

В диалогическом строении пьесы наблюдаем разнообразные приемы смены речевых тем, в сумме нарушающие обычное в пьесах, отчетливое и раздельное, движение тем в диалоге. На примере описания первых двух актов проследим приемы смены речевых тем с их функциями.

Акт I. Акт открывается большой речью-монологом Ольги, эмоционально окрашенным, раскрытым в плане воспоминаний и дающим общую экспозицию пьесы. Монолог частично разрывается репликой Ирины, жестом («насвистыванием») Маши и мнимо разрывается репликами не участвующих в диалоге на переднем плане Чебутыкина и Тузенбаха. Большая речь Ольги дает ряд сменяющихся тем при единстве экспрессии. Начало смены — после обращения Ольги к Маше и после паузы. Речь Ольги подхватывается эмоционально же Ириной, развиваясь в тематическом плане по боковой ассоциации.

{131} Далее — цепь реплик на одну тему. В речи Ирины смена темы после жеста («глядя в окно») и затем подхват темы Ольги, завершающей свою речь автохарактеристической темой с лирической окраской. Начало следующего диалога (Тузенбаха) мотивировано бытовым образом и протекает в форме вопросно-ответной. Начало следующего диалога (Соленый и Чебутыкин) дано, как продолжение речей, начатых вне сцены. Речь Чебутыкина срывается эмоциональной репликой Ирины, как начало ее монолога, эмоционально окрашенного и с установкой на общую тему. Конец речи подхвачен эмоционально Чебутыкиным, тематически, по боковой ассоциации, Ольгой и прямым образом Тузенбахом, развертывающим общую тему в экспрессивной форме и в плане автохарактеристик. Движение темы завершается репликами Чебутыкина и Соленого, контрастными по тону и с автохарактеристической трактовкой темы. Эпизодный уход лица (Чебутыкина) вызывает групповую характеристику этого лица («перекрестная» характеристика) в кратких репликах. Речь нового лица (Маши) и его поведение строят вопросно-ответные реплики, ответом на которые является речь, эмоционально окрашенная и с частичной экспозицией. Речь в конце прерывается эмоциональными репликами (Ирины и Ольги) и контрастной личной темой (Соленого). Далее диалог сменяется серией групповых бытовых речевых реплик, вызванных вводом бытового эпизода. В ходе эпизода даны реплики «невпопад» с комическим эффектом и начала неразвернутых далее тем. Бытовой эпизод сменяется другим бытовым эпизодом с новой группировкой бытовых речевых тем. В ходе эпизода даны: 1) групповое реагирование на одну тему, 2) речь, эмоционально окрашенная, с частичной экспозицией, 3) срыв речи вставными эмоциональными репликами. Неожиданное начало следующего диалога (с Вершининым) мотивировано бытовым образом и заказано ранее в пьесе. В начале, бытовые реплики даны в системе: разговор при знакомстве. В диалоге проходят лейтмотивные темы (Ирина о Москве), автоэкспозиция (Вершинина), автохарактеристические темы (Вершинин) в форме: внесения тем по боковой ассоциации, подхвата тем, вопросо-ответов, возвращения темы, теза-антитеза (Вершинин — Маше: Вот ваше лицо немножко помню, {132} кажется. Маша: А я вас нет! — Ольга Вершинину: Вы постарели, но еще не стары. Вершинин: Однако, уже сорок третий год. — Ольга Вершинину: … Здесь холодно и комары… Вершинин: Что вы? Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат). Тема диалога разрывается вставкой речей (Соленого). Тема диалога подхватывается и расширяется в общую тему (Вершининым), далее вновь подхватывается другим лицом, раскрываясь антитетически (Тузенбах), разрывается вводом характеристической речи другого лица (Соленого) и завершается кратким характеристическим подхватом темы новым лицом (Чебутыкиным). Смена тем дана в жесте-поступке, проходящем вне диалога (игра на скрипке Андрея), и началом нового диалога явятся групповые реплики на этот жест-поступок с диспозицией характеров. Приход лица (Андрея) — как начало нового группового движения диалогической бытовой темы в плане знакомства. В диалоге проводятся лейтмотивные и характеристические темы и групповые диспозиции лиц. Дробные малые темы сменяются движением тем общих. Их начало дано в автохарактеристической речи (Андрея), продвинутой вопросом (Вершинина), подхваченной другою речью (Маши), подхваченной вновь новым лицом (Вершининым) в большой речи, раскрытой им антитетически. В ходе большой речи разрывно введены характеристические темы лиц (Маши, Ирины), униссонное движение другой речи (Тузенбаха), идущей далее в перебое с речью основной. Диалог смещен бытовым приходом нового лица (Кулыгина), дающим начало автохарактеристическим речам, разрываемым бытовыми репликами. В конце диалога вплетается характеристическая тема лица (Маши). Далее, в новой сцене имеем накопление ряда малых тем — характеристических и бытовых — в немотивированной смене. Начало диалога, идущее вслед за этой групповой сценой, разрывается бытовыми репликами, не связанными с ходом диалога. Диалог (Ирина и Тузенбах) протекает в обычной форме вопросо-ответов и подхватов и сменяется приходом Наташи, начинающим новое движение характеристических и бытовых тем. Следующая сцена — групповая, за столом. Общий бытовой фон — речи и замечания за едой с характеристической функцией.

{133} Речи лиц даются в перебивку: темы характеристические (Маша, Кулыгин, Вершинин, Соленый, Ольга, Чебутыкин) и тема сюжетная (Наташа — Андрей). Движение коллективной темы разорвано вставкой: приходом и эпизодическими речами новых лиц (Родэ и Федотик). В продолжении коллективной темы вновь даны темы характеристические (Маша, Кулыгин) и завершение разговора вводом (Чебутыкиным) темы сюжетной. Ее развертывание в эмоциональной трактовке и наростание экспрессии (до завершения в жесте-поцелуе) одного лица (Андрея) в перебивку с речами другого лица (Наташи) создает финал акта. Речевой материал акта замыкается, с приходом новых лиц, немой сценой, несущей комический эффект.

Классифицируем приемы речеведéния в акте II‑м:

1) Смена речевых тем по боковым ассоциациям (с. 100 — Нат., Андр.; с. 103 — Нат., Сол.; с. 105 — Ирина; 108 — Верш.; 109 — Маша; с. 113 — Ирина).

2) Раскрытие большой речевой темы по случайному поводу (с. 101 — Андр., Ферап.).

3) Контрастное следование тем, при котором лицо, подающее реплику, не только не развивает тему, но даже не совпадает с ней ни по материалу (ведя тему сепаратную), ни по тону (с. 101 — Андр., Ферап.; с. 110 — Тузен. и Солен.; с. 113 — Ирина и Солен.).

4) Лицо продолжает тему, начатую вне сцены (с. 102 — Чебутык.).

5) Диалог, в сущности, движется моноложной речью при лаконичных или контрастных высказываниях другого лица (с. 102 – 103 — тему ведет Маша; с. 104 — Ирина).

6) Контрастная смена речевых тем, как признак протекания внутренней, скрытой эмоции (с. 103 – 104 — Верш. — Маша).

7) Речь разрывается лаконичными высказываниями другого лица (с. 104 — Тузен., Ирина).

8) Лицо ведет свою тему, возвращаясь к ней неоднократно и перебивая другие темы (с. 140 — Ирина; с. 108 — Чебутык., Маша: с. 115 — Ольга).

9) Лейтмотивное движение бытовой темы:

с. 102 – 105. Вершинин. Мне пить хочется. Я бы выпил чаю… (после ряда речевых тем): … Чаю хочется. {134} Полжизни за стакан чаю! … (после других тем): … Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем… (после значительного ряда речевых тем)… Я, извините, Мария Сергеевна, уйду потихоньку. Чаю не буду пить… — Также: с. 112.

10) Разрыв общих тем темами малыми — характеристическими (с. 106 — Маша);

11) Ввод реплик, стимулирующих движение общих тем:

с. 106 – 7: Тузенбах… Они (перелетные птицы) летят и будут лететь, какие бы философы не завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели… — Маша. Все-таки смысл? — Тузенбах. Смысл… Вот снег идет. Какой смысл? (пауза).

12) Общая тема в больших речах закончена и ее замыкают отдельные реплики диалогирующих лиц (с. 107 — Верш., Маша, Тузенб.).

13) *Немотивированная* речевым образом *смена тем, как признак бытовой мотивировки* этой смены (Наиболее частый случай. Обычно темы ведутся в перебивку различными парами диалогирующих лиц).

Те же примы речеведéния наблюдаем в актах III и IV.

Суммируя особенности строения диалога в пьесе, заключаем, что речеведéние осуществлено в своеобразной системе нарушенного движения одной диаложной темы в пределах одной сцены или одной группировки лиц. Признаками нарушения являются разнообразные приемы перебоя, разрыва и срыва тем. Их мотивировка лежит не в особенностях темы, влекущей к системному и «полному» своему раскрытию (диаложная система с единой организующей темой в «явлении» обычной бытовой драмы), но в бытовом, *принципиально бессистемном* речеведéнии. Эта основная стилистическая мотивировка перекрывает организованное бытовым образом движение диаложных тем — характеристических и сюжетных, их переходы, остановки, смены, разрывы. Движение речей, мотивированное бытовым образом, создает особые формы строения диалога. Так, типичны случаи, когда в плане бытового речеведéния путем накопления малых речевых тем слагается сцена; когда дается групповое реагирование лиц на одну тему; когда реплики сцепляются бытовыми ассоциациями.

{135} Экспрессивные формы диалога. Вторым организующим диалоговедéние принципом, его новой стилистической мотивировкой, является *лирическое оформление* диалога. Диалог может нарушаться путем внесения эмоциональных токов, признаки чего даются в экспрессивной форме речи; и диалог может строиться на неполном раскрытии отдельных эмоционально-личных тем, или на униссонном (совместно-эмоциональном) раскрытии одной темы.

Пьеса почти не имеет речей и диалогов в энергичной экспрессивной форме и с драматически-сюжетной функцией. Преобладающий характер речей: экспрессивная трактовка тем, но с признаками слабо обнаруживаемой, как бы пассивной эмоции. Отсюда лирический, а не драматический тон речей. Эта лирическая обработка речевых тем охватывает различные случаи строения диаложного и моноложного рядов. Отмечая лишь преобладающий в речи, организующий ее, признак, выделим характерные экспрессивные речевые формы.

Пьеса лишена выразительных монологов с отчетливой драматической функцией, начинающей, обычно, новую фазу сюжетного плана пьесы. Однако, немногие речи с энергичным выражением обнажаемых эмоций осуществляют эти полузамаскированные драматические функции.

с. 104: Вершинин. Я люблю, люблю, люблю… Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся… Великолепная, чудная женщина! … — с. 135: Андрей. О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялось надеждой? … и т. д.

Ослабленный драматизм этих речей обусловлен самим строем пьесы, не выдвигающим сюжетно-драматических моментов; и потому немногие речи, энергично напрягаемые, лишены сюжетно-драматических следствий.

Таковы речи — с. 123: Ирина. В самом деле, как измельчал наш Андрей, как он выдохся и постарел около этой женщины!.. О, ужасно, ужасно, ужасно! (плачет). Я не могу, не могу переносить больше! … Не могу, не могу! … с. 125 — Маша. Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаюсь {136} вам и уже больше никому, никогда… Не могу молчать… Я люблю, люблю… Люблю этого человека…

Особую, уже драматическую функцию несут финальные речи последнего акта, речи с яркими эмоциями, раскрытые, однако, приемами лирического охвата синтетических тем пьесы.

с. 140 – 141 — Маша; с. 86 — Тузенбах; с. 103 — Вершинин; с. 118 — Чебутыкин.

Характер экспрессивности таких речей-самовысказываний при различных нюансированных формах выражения, в общем, остается неизменным: это — речь со знаками обнажения эмоций, но без энергичного, действенного, связанного с последующим активным жестом-поступком, протекания самих эмоций. Эмоция как бы скрыта, подавлена, явлена лишь пассивным характером своего речевого экспрессивного обнаружения. Отсюда *лирический*, а не драматический характер речевой экспрессии. Таковы почти все речи пьесы. (Ирины — с. 84, 85, 127 – 131, 134: Верш. — с. 90: Кулыг. — с. 95; Тузенбах — с. 97, 122, 134; Маши — с. 103, 131, 138 – 139; Ольги — с. 124; Чебутык. — с. 129; Андрея — с. 132 – 133).

В других случаях обнаружение эмоций дано не в прямом, высказывательном, но в замаскированном виде: признаки наличия эмоции видны из экспрессивного охвата общей речевой темы, из особенностей «личной» ее трактовки: внеличная общая тема диалога явно лиризуется.

с. 85: Ирина. Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги… и т. д. (Тема подхватывается и делается общей — «большой» темой диалога). — Так же: Ирина — с. 86, 97, 124; Вершин. — с. 120; автохарактеристика Чебутыкина — с. 88.

Экспрессивная форма речевой темы с маскируемой эмоцией может быть дана в плане «воспоминаний» (см. начало д. I — речь Ольги; также с. 87 — Маши); в частых речах типа «размышлений» или «философствований» (см. речи Вершин. — с. 103, 109, 121, 137 – 8; {137} Вершин. и Тузенб. — с. 91, 93 и 94, 106 – 107; Тузенб. — 94), частично пародируемых (с. 105, 137 — Вершин.).

Признаки лиризации речевой темы в последнем ряде примеров явлены в том, что речь, возникшая по бытовому поводу и первоначально раскрываемая в плане «философском», далее доводится, через эмоциональный подъем участвующих в диалоге лиц, до тем общих, синтетических (с. 120 – 121 — Верш.: с. 123 — Ирина).

Эмоциональный подъем лиц может получить лаконическую речевую форму, действенную не тематическим своим раскрытием, но лишь экспрессивными признаками наличия эмоции.

с. 85: Чебутыкин (целуя Ирине обе руки, нежно). Птица моя белая… — Также: с. 130.

То же значение будут иметь и частые в пьесе краткие экспрессивные реплики.

с. 87; Ирина. Как это неприятно! — с. 82: и мн. друг.

Особо выразительна в этом ряду «бессодержательная» реплика Маши — Вершинина: «Трам-там‑там» (с. 121, 122, 126); «напевание» фраз у Маши д. I и IV и у Чебутыкина — д. IV а также, повторение в речи реплики предшествующего лица.

с. 107: Чебутыкин… Бальзак венчался в Бердичеве (читает газету). — Ирина (раскладывает пасьянс, задумчиво). Бальзак венчался в Бердичеве.

Скрытое напряжение эмоций может быть дано в форме резкой смены речевых тем. (с. 103: — Маша в диалоге с Вершининым; с. 109 — Маша после ухода Вершинина).

Паузы. Экспрессивный характер диалога и лирическая выразительность отдельных речей усилена наличием пауз. Игнорируя паузы в речеведéнии, не указанные прямо автором, но сценически возможные (Маша надевает шляпу — с. 87, Андрей читает книгу — с. 102 и др.), равно как и обусловленные бытовым образом (сцены приходов и уходов — с. 118, 126, 138 и др.), выделим лишь те паузы, которые участвуют в речеведéнии и отмечены в тексте пьесы. Обычная в пьесе функция паузы — быть признаком скрытого или полураскрытого протекания эмоции. Наличие такой паузы в речи облекает {138} речь в форму «раздумья» и соответственно придает речи замедленный темп.

Ольга — с. 83, 137; Вершинин — с. 90, 91, 94, 106, 120, 138; Тузенбах — с. 97, 107, 110; Андрей — с. 101, 126; Маша — с. 102, 107, 131; Ирина — с. 127, 134; Чебутыкин — с. 131; Соленый — с. 133.

В других случаях пауза наполняется более отчетливым эмоциональным напряжением лица.

Ольга — с. 84 («я бы любила мужа»), 140; Вершинин — с. 137 («я желаю»); Тузенбах — с. 104; Ирина — с. 134 («Что вчера», «полно»), 139 («я уезжаю»); Маша — с. 124, 125.

Обычно с функцией экспрессивной пауза несет и перемену темы в речи. (с. 84, 101, 105, 113, 117, 120, 123, 130, 132, 134).

Другие паузы или несут характеристическую функцию (с. 102 — Ферапонт), или функцию бытовую (с. 125 — Андр., Ольга), или выделяют момент «неловкого молчания» в речи.

с. 120: Чебутыкин (роняет часы, которые разбиваются). Вдребезги! (Пауза; все огорчены и сконфужены).

Общее распределение пауз по актам, значительно превышающее число пауз в предшествующих пьесах: д. I – 10, д. II – 20, д. III – 20, д. IV – 25.

Бытовые формы диалога. Пьеса построена на натуралистической основе с внесением ряда мелких бытовых сцен и с бытовой группировкой лиц. Отсюда и преобладающая мотивировка смены, разрыва и перебоя тем, и характер речевого тематизма. Пьеса пользуется житейскими случаями (именины, завтрак, встречи, уходы, отъезды, поздний час ночи) для бытовых речевых высказываний, внося ряд дробных тем и разнообразных, тематически далее не организуемых, приемов обыденного речеведéния. Такова общая система речеведéния, при которой отдельные, разрозненные тематические элементы лишь в процессе суммирования создают картину бытовую, характеристическую, экспрессивную, сюжетную и т. д. Бытовые формы диалога такими «импрессионистическими» приемами порождают двоякий результат: 1) течением своим создают иллюзию «жизненного» диалога, сценически как бы не преобразованного, 2) при отсутствии {139} в самом строении диалога синтетических моментов делают каждый прием речи особо выразительным носителем типологической характерности.

### 5

В сценической композиции пьесы дано соединение двух организующих принципов, наблюденных нами в строении диалога: оформление бытовое и оформление лирическое.

Транспланируя действие пьесы в бытовой план, автор раскрывает обширные обстановочные, жестовые и мизансценные ремарки, тщательно определяет строй эпизодных бытовых сцен, останавливается на описании одежды и внешности персонажей. Выделим для примера ремарки только акта I‑го.

Сценическая площадка двойная: впереди гостиная с колоннами, за которыми находится зал. Это деление сцены позволяет вводить разнообразные мизансцены (приходы и уходы из зала в гостиную — с. 83, 85, 88, 89, 98, 99), группируя лиц в разных местах, создавая подчас одновременное движение лиц в различных местах площадки (финал — с. 99), содействуя вообще разнообразному протеканию диалога (с. 84).

В начале акта даны характеристические описания одежды сестер и их жестов-поз. (с. 83, также 94, 97). В ходе пьесы оговорены все переходы, жесты, особенности тона. Отмечены бытовые эпизодные моменты:

«В зале накрывают стол для завтрака… часы бьют двенадцать… Слышно, как стучат в пол из нижнего этажа… входят Анфиса и Ферапонт с тортом… входит Чебутыкин, за ним солдат с серебряным самоваром… гул изумления и недовольства… деньщик уносит самовар в зал… В зале садятся завтракать… Федотик и Родэ входят с большой корзиной цветов… Федотик снимает фотографию… другую фотографию… берут корзину и идут в залу, где их встречают с шумом…»

Особо тщательно обработана обстановочная и начальная мизансценная ремарка акта IV‑го:

Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне {140} реки — лес. Направо терраса дома; здесь на столе бутылки и стаканы; видно, что только что пили шампанское. Двенадцать часов дня. С улицы к реке через сад ходят изредка прохожие; быстро проходит человек пять солдат. Чебутыкин в благодушном настроении, которое не покидает его в течение всего акта, сидит в кресле, в саду, ждет, когда его позовут; он в фуражке и с палкой. Ирина, Кулыгин с орденом на шее, без усов, и Тузенбах, стоя на террасе, провожают Федотика и Родэ, которые сходят вниз; оба офицера в походной форме.

Поводы общих группировок лиц по актам различны, но определенны: д. I — именины; д. II — приход на масляничный вечер с ряжеными; д. III — группировки ночью по случаю пожара; д. IV — отъезд бригады и прощание.

Введены бытовые паузы (д. I с. 98 — «в гостиной ни души»; д. II – начальная пауза: сцена пуста — с. 112, также с. 113) и бытовые звуки (за столом — с. 98, тройка — с. 114, звонки — с. 113 и 116).

Одновременно с бытовым сценическим планом осуществляется лирический фон действия. Одним из факторов, участвующим в сценическом создании лирического фона является *темп и его окраска*: каждый акт имеет свой темп движения речей-жестов и свою лирическую окраску.

Так, акт I имеет общую ремарку: «Полдень; на дворе солнечно, весело». В речи Ольги оговорено время действия: «5 мая», «масса света», «можно окна держать настежь, а березы еще не распускались», «воскресный день» (Кулыгин — с. 95). Ремарка задает тон, в соответствии с которым проходят в общем мажоре и в быстром темпе речи этого акта. Бытовые эпизоды вносят свои темпы, которые соединяются с темпами экспрессивных речей. Пьеса, открываясь замедленным темпом (планы воспоминаний, размышлений, бытовые: Ольга — речь в плане лирических воспоминаний, Ирина в «радостных» тонах, речи Чебутыкина в «нежных» тонах, минорная тема Маши), меняет свой темп с подарком Чебутыкина и далее с приходом Вершинина (приход «веселого», «смеющегося» Вершинина; его речь при вскриках и весельи его собеседников; бытовые разговоры, сцены; контрастно движется минорная тема {141} Маши): преобладают вопросно-ответная лаконичная форма, восклицательные предложения, громкие и живые интонации, разнообразные жесты и мизансцены. Тот же темп переходит и далее к речам Вершинина и к сцене с Кулыгиным. Темп вновь замедляется в сцене Ирина и Тузенбах и далее, усиливаясь, приходит к финалу. Окраска во всем ходе акта остается мажорная с комическими эффектами в финале.

Акт II. Общая ремарка: «Восемь часов вечера». Часть акта идет «без огня». Начальные и финальные сцены проходят в плане семейного быта. Основной темп замедленный, окраска минорная, усиливающаяся к концу акта. Акт открывается бытовыми замедленными темпами (немая сцена прихода Наташи), которые продолжаются в речах последующих лиц (Андрея, Маши и Вершин., Ирины и Тузенб., Чебутык.). Основной темп акта и его лирическая окраска прорываются «веселыми» движениями в мелких бытовых сценах около самовара, далее речами — жестами «пьяного» Тузенбаха, Чебутыкина, завершаемыми началом пляски, игры на пианино Тузенбаха и танца Маши. Резкий срыв эпизодического мажорного тона и быстрого темпа (после молчаливой сцены: Наташа и Чебутык.) вновь возвращает действие к основному замедленному темпу и минорному тону, осуществленному до конца акта наростающими переживаниями Ирины.

Акт III. Общая ремарка («Третий час ночи») и группировка лиц по случаю ночного пожара создают начальный тон утомления, усталости при частично отрывочной форме речеведéния, в замедленном, вялом темпе идущем почти по всему акту. В конце акта (с уходом Тузенб.) даны бытовые и лирические партии, напрягаемые эмоциональными переживаниями ряда лиц (Ирины, Маши, Андрея, опять Ирины). Темп усиливается, окрашивая действие в «драматический» тон.

Акт IV проходит в обстановке осени. Фон: «Старый сад… Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки — лес»… «Летят перелетные птицы» (из речи Маши — с. 132). Все действие протекает в крайне замедленном темпе, окрашенном темами «прощанья», последних лирических раздумий, минорными мыслями-итогами. Темп и тон ослабляются к финалу, {142} который проходит под сурдину: «Ирина тихо плачет», «Чебутыкин тихо напевает», «Музыка играет все тише и тише.»

Таким образом, общий темповый рисунок пьесы (с привлечением наличных, возрастающих по актам, пауз: 10 – 20 – 20 – 25) идет в сторону замедления. Мажорная окраска снимается уже во втором акте, и далее вся пьеса проходит в тональности минорной. Игра темпами и их окраской вызывает фиксацию контрастного обстановочного фона: весна — д. I и осень — д. IV, что «соответствует» переживаниям и судьбе Ирины.

Об этом Тузенбах в д. IV:

с. 122: … Я гляжу на вас теперь, и вспоминается мне, как когда то давно, в день ваших именин (д. I) вы, бодрая, веселая, говорили о радостях труда… И какая мне мерещилась счастливая жизнь! Где она? …

Другим фактором, участвующим в сценическом оформлении лирического фона пьесы, явится введение большого числа «звуков» с различными функциями. Часть введенных звуков участвует в лиризации речи, подавая речевую тему («Часы бьют двенадцать», что рождает ассоциацию в речи Ольги — с. 83). Другие — служат знаками скрытой эмоции лица: Маша насвистывает песню, напевает, Чебутыкин напевает и т. д. Большинство звуков, создавая *музыкальный* фон, на котором протекают речи, лиризирует тем самым диалог:

д. I «Тузенб. тихо наигрывает на пианино»… «За сценой игра на скрипке Андрея» (2 раза.); д. II в паузном начале: «За сценой на улице едва слышно играют на гармонике»… Далее: «За сценой поет нянька, укачивая ребенка»… «Федотик и Родэ напевают тихо, наигрывая на гитаре»… «Ирина напевает тихо»… «Слышно, как поет няня… На улице гармоника, нянька поет песню» (лейтмотивные звуки акта завершены); также в д. д. III и IV.

### 6

Описание пьесы «Три сестры» позволило вскрыть те особенности ее строения и стиля, которые отчасти повторяют и углубляют композиционно-стилистические принципы и приемы автора, раскрытые в предшествующих {143} двух пьесах («Чайка» и «Дядя Ваня»). В основе пьесы лежит сюжет крайне простых очертаний, построенный на любовных завязках со статическими ситуациями и трактованный драматическим принципом неразрешения, заказанных в начале пьесы, персонажных отношений. Драма в целом раскрыта, как психологическая, без выделения или централизации отдельных фигур. Однако, ее психологическая тема введена в рамки отчетливо и широко проводимых бытовых условий: психологическая тема проэцирована на социальный фон. Этими своими сторонами и их композиционно-стилистической трактовкой пьеса примыкает к уже выработанной драматургической манере автора.

Помимо того «Три сестры» разрешают и новые композиционно-стилистические задачи, лишь намеченные в предшествующих пьесах. Так, автором отдано преимущественное внимание разработке средствами диалогическими и сценическими индивидуальных характеров, их раскрытию в признаках скупых, но выразительных и постоянных. Характеристическая тема пьесы вызовет особо тщательную обработку характерной речи и жеста, за счет ослабления материальных признаков бытового фона. Другая задача пьесы: организация экспрессивной речи — лирическое оформление пьесы. Последнее многообразными приемами охватывает строй диалогической и монологической речи и отдельные части композиции. В целях усиления лирической экспрессивности пьесы будут использованы по новому сценические средства театра.

Бытовой фон пьесы осуществлен особой организацией диалога, при которой композиция пьесы подчинена бытовому, драматически немотивированному, протеканию диаложных тем, а сам диалог в ходе своих речей строится на том же принципиальном отсутствии вне-речевой мотивировки.

В целом — стилистической доминантой пьесы явилась разработка характеристического и лирического диалога в бытовых условиях его выражения, предопределяющих бытовой тип композиции.

### **{****144}** 7

Мы видели как «трудно» давался автору, по его собственной характеристике, процесс разрешения композиционно-стилистических задач в пьесе «Три сестры». Во время написания этой пьесы Чехов исходил из удовлетворявшей его сценической интерпретации Художественным театром предшествующих своих пьес и вообще из сценической практики этого театра. Это обстоятельство имеет то значение, что при обработке «Трех сестер» и следующей пьесы Чеховым будет отдано значительное внимание особенностям сценическим[[96]](#endnote-88). В одном из писем Чехов так характеризует жанр пьес, подходящих к Художественному театру: «Ваше дело — “Одинокие” (Гауптмана), это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. “Одинокие” имели бы даже неуспех»[[97]](#endnote-89). Этой характеристикой Чехов рекомендовал театру тип психолого-натуралистической драмы, тип, которого он искал в собственной драматургической практике, начиная с написания «Лешего», идентичные образцы которого он видел в пьесах Ибсена и Гауптмана, и который отвечал сценическим тенденциям Художественного театра в первые годы его новаторской режиссерской и актерской практики. Принципы театрального оформления спектакля, сценического толкования драматургической формы «Трех сестер», совпали у руководителей Художественного театра с принципами авторской, у Чехова, композиционно-стилистической трактовки замысла пьесы. Отсюда, в самой форме своей пьесы, импрессионистической по общей манере письма, Чехов опирается на типологическое раскрытие сценическими средствами, адэкватных авторскому замыслу, характеристических черт, закрепленных в структуре пьесы лишь скупыми словесно-драматургическими приемами. Драматической стилевой «импрессионизм» в своей крайней форме данный в «Трех сестрах», мог возникнуть лишь потому, что в постановках пьесы разрешались, при ближайшем участии автора, мастерами сцены, конгениальными с автором, те стилистические задачи, которые были лишь заказаны, но не развернуты вполноте в пьесной ткани[[98]](#endnote-90). В этом отношении чрезвычайно показательны замечания Чехова по поводу сценического понимания отдельных мест собственной пьесы[[99]](#endnote-91) {145} и сценическая трактовка Чеховым особенностей других драм[[100]](#endnote-92).

### 8

Первыми пьесами Чехова, имевшими бесспорный успех, явились «Чайка» и «Дядя Ваня» в постановке Московского Художественного театра. Уже на опытах этих двух пьес Чехов выработал те особенности своего драматического стиля, которые затем в неизменном, но лишь в более сгущенном виде отложились в пьесе «Три сестры». К числу характерных признаков лирико-драматического стиля чеховских пьес должно отнести и тот *минорный тон*, который присущ речам-высказываниям большинства персонажей его пьес и который, судя по обширной современной критической литературе о Чехове, так широко суггестировал «переживаниям» зрителя и читателя второй половины 90‑х годов. Чеховская «драма настроений» и, при том, настроений определенно минорных, грустных и приниженных, отвечала тонусу общественных настроений, в смысле — соответствия эмоциональных тем пьесы и их психологической трактовки качеству и форме эмоциональных напряжений лиц преимущественно интеллигентного класса этого времени. Однако, в эту же пору — конец 90‑х и начало 900‑х годов — зритель и читатель начинают изживать минорный тон своих общественных оценок. Весьма показательным для характеристики нового зрителя будет, примерно, отношение театральной критики к пьесе «Три сестры».

Пьеса, поставленная Московским Художественным театром в январе 1901 г. и затем привезенная в Петербург, вызвала в прессе почти единогласную оценку, как своих драматургических особенностей, так и, в особенности, своих общественно-бытовых тем и их авторской трактовки. Рецензенты отдавали дань высокому мастерству драматурга в обрисовке бытовых явлений «шедевр в области поэзии скуки и пошлости житейской»; «поэма, великолепно передающая печальную повесть о том, как скучно и страшно жить “интеллигентным одиночкам” среди безотрадной обстановки русской провинции»[[101]](#endnote-93) и тонкому диалогу пьесы, но решительно отказывались принимать «угол зрения» автора на современные {146} явления общественной жизни, упорно противодействовали тем эмоциям, которыми окутывал автор бытовые и психологические темы своей драмы. О пьесе писали, что она «заражает тяжелым навязчивым чувством»[[102]](#endnote-94), настроением «безнадежности и беспросветного уныния»[[103]](#endnote-95), «отчаянным пессимизмом»[[104]](#endnote-96), «мертвящим настроением безысходной тоски»[[105]](#endnote-97), «чем то ужасным, по мертвящему настроению»[[106]](#endnote-98); что пьеса живописует «серую, унылую жизнь»[[107]](#endnote-99), «ад жизни будничной, бесцветной»[[108]](#endnote-100), развертывает «сцены томительные, истеричные, надрывающие»[[109]](#endnote-101), и оттого она скучна[[110]](#endnote-102).

Стиль и лирический тон пьесы «Три сестры» воспринимались зрителем уже на устойчивом фоне чеховской драматической манеры, как повторяющиеся признаки, как штампы индивидуальной поэтики драматурга. Критики отмечали, что автор «Трех сестер» «многое заимствует у автора “Дяди Вани”»[[111]](#endnote-103), что «некоторые герои драмы являются старыми знакомыми из других произведений Чехова»[[112]](#endnote-104), что Чехов передает в пьесе свою «исконную тему», «захотел лишний раз эксплоатировать свою излюбленную старую тему»[[113]](#endnote-105). И здесь же подчеркивалось, что несмотря на «ошеломляющее впечатление» драма «не производит впечатления новизны и в этом ее основной недостаток». «Если новая пьеса Чехова не особенно потрясла публику первого представления, то причину этого, — по мнению критиков, — надо видеть именно в том, что зритель в значительной степени уже обтерпелся, привык и приспособился к тому, что высказывалось Чеховым раньше, а ныне автор не затрагивает никаких новых вопросов, не возбуждает никаких новых мыслей и ограничивается лишь тем, что раскрывает новые вариации на старую тему». Или: «“Три сестры” написаны необычайно талантливо и насквозь проникнуты и пропитаны такой силой настроения, перед которой должно померкнуть все, что доныне написано в этом направлении талантливым драматургом. Краски тут гуще, чем даже в “Дяде Ване”, если хотите, сопоставления ярче, некоторые образы выпуклее, — тем не менее, общая сумма впечатлений меньше. Публика чувствует, что перед нею как будто повторяют зады и ее восприимчивость этого не прощает; перепев, хотя и более {147} мелодичный, не имеет, однако, права на впечатление оригинального напева…»[[114]](#endnote-106).

Знаменательно, что одновременно с приведенными оценками чеховских тем и их трактовки появляются пародии на чеховские пьесы, наличие которых говорит о том, что у зрителя-читателя изменилось отношение к литературным темам и стилю Чехова: то, чему ранее зритель отдавался пассивно — теперь вызывало аггрессивно-критическое отношение[[115]](#endnote-107).

Итак, в оценке критиков-рецензентов пьесы — «Три сестры» получила единогласное осуждение своим темам — описанию «серой», «скучной» жизни и «беспощадному реализму», с которым автор живописал картины быта и психологические «переживания» интеллигентных лиц современной ему эпохи. Те самые темы чеховской драмы, которые в опытах «Чайки» и «Дяди Вани» и в интерпретации этих пьес Московским Художественным театром, за несколько лет перед постановкой «Трех сестер», вызывали восторг, — в характеристике последней пьесы зрителем отвергались. Мастерство Чехова-«натуралиста», художественные средства его реалистического письма казались бесспорными, подлинно художественными, но конечный, драматурго-сценический эмоциональный эффект, создаваемый этими средствами, целевое устремление автора зрителем определенно опротестовывалось. И свой «протест» против чеховской тематики и тона («чеховского настроения») зритель выразил в настойчивых требованиях, рассыпанных по критическим статьям, «бодрящих впечатлений», «утверждения», а не «отрицания» бытовых норм, — в требованиях новой тематики[[116]](#endnote-108).

## **{****148}** VII. Вишневый сад1903 г.

### 1

Надо думать, что общая оценка критиками не стилистических, но тематических особенностей «Трех сестер» и авторская оценка общественных и эстетических требований этого времени натолкнули Чехова на мысль осуществить в последней своей пьесе — в «Вишневом саде» — иное тематическое задание, в тональности резко отличной от тональности в предшествующих его драмах[[117]](#endnote-109).

Уже в пору писания новой пьесы Чехов критически относится к выработанной им манере письма: «… Тон мой вообще устарел, кажется». Или: «Мне кажется, что я, как литератор, уже отжил, и каждая фраза, какую я пишу, представляется мне никуда не годной и ни для чего не нужной»[[118]](#endnote-110). И Чехов будет искать «обновления» собственной драматургической техники в приемах *комедийного жанра*. Ближайшие ко времени писания «Вишневого сада» высказывания Чехова о водевиле и его тяга к комедийному тону укажут нам источники тех композиционных, в частности тональных, особенностей, которые характерны для оформления нового тематического задания в «Вишневом саде».

Вслед за постановкой «Трех сестер», в начале 1901 г. Чехов пишет: «Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере, по замыслу». Или: «Минутами на меня находит сильнейшее желание написать для Худож. театра 4‑х актный водевиль или комедию». Или; «А я все мечтаю написать {149} смешную пьесу, где бы чорт ходил коромыслом»… Или: «Хотелось бы водевиль написать, да все никак не соберусь»… Или: «Мне ужасно хочется написать водевиль, да все некогда, никак не засяду. У меня какое то предчувствие, что водевиль скоро опять войдет в моду». И в это же время Чехов переделывает для переиздания в собрании сочинений старый свой водевиль «О вреде табака»[[119]](#endnote-111). Конструируя новую пьесу и обрабатывая характеры «Вишневого сада», Чехов неоднократно писал О. Л. Книппер-Чеховой: «Если пьеса у меня выйдет не такая, как я ее задумал, то стукни меня по лбу кулаком. У Станиславского роль комическая, у тебя тоже»… «Последний акт будет веселый, да и вся пьеса веселая, легкомысленная». О роли Шарлотты Ивановны, трактованной в плане комическом: «Ах, если бы ты в моей пьесе играла гувернантку. Это лучшая роль, остальные же мне не нравятся». Характеризуя пьесу в целом, Чехов писал: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что то новое. Во всей пьесе ни одного выстрела, кстати сказать»… «Пьесу назову комедией»… «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс»…

Итак, «комедийный» характер последней пьесы и явился тем новым, по сравнению с предшествующими драмами, композиционно-тональным драматургическим принципом, пользуясь которым Чехов осуществил и новое тематическое задание пьесы, не вскрытое, однако, отчетливо в его эпистолярных признаниях.

### 2

Обратимся к сжатому драматургическому анализу пьесы, минуя те приемы построения, которые подробно были наблюдены нами в предшествующих драмах.

Характеросложение. В афише пьесы, в именах и фамилиях лиц имеем несколько ослабленную характерность «интеллигентного» и «неинтеллигентного» персонажных рядов. Характеры в пьесе очерчены: 1) постоянными темами своих речей, 2) особенностями индивидуальной речи и жеста.

Выделим, примерно, характер Раневской. Она охарактеризована словами Лопахина[[120]](#endnote-112) (с. 190), Гаева (с. 202), {150} Ани (с. 193), автохарактеристиками (с. 208 – 9, 219 – 20, 227), бытовым эпизодом (рассыпала деньги — д. II), отношениями — к Варе, к Трофимову, к Гаеву, к «нему», живущему в Париже, посылающему Р‑ой телеграммы (с. 198, 220 и др.). Для Р‑ой характерны открытые, «радостные» эмоции, легкая возбудимость — переход от слез к смеху. По актам легко проследить ее индивидуальные жесты, поведение и интонации, фиксированные в ремарках.

Приемами фиксации признаков индивидуального в лицах и постоянного жеста, особенностей речеведéния, приемами автохарактеристик и аспектов, а также индивидуальными речевыми темами охарактеризованы другие персонажи пьесы. Для выделения характерных черт вводятся в речь, как постоянные факторы — лица, не участвующие в ходе пьесы (с драматической и характеристической функцией — «он» для Раневской; с характеристической функцией — дочь Даша для Пищика).

Ряд лиц пьесы раскрыт в комедийном плане: Симеонов-Пищик, Шарлотта Ивановна, Епиходов, Дуняша, Яша, Прохожий, почтовый чиновник. Комедийные ситуации могут создавать и другие лица: Гаев, Лопахин, Трофимов, Фирс.

### 3

Композиция: следование тем. Деления акта на явления нет. Выделим основные диаложные темы в порядке их следования в пределах акта.

Акт I. Начальные характеристические темы протекают в плане ожидания приезда Раневской. Тема *Лопахина* с экспозицией акта и с аспектом характера Раневской и частичная тема *Дуняши*. Переход: приход Епиходова. Тема *Епиходова* и частично *Дуняши*. Переход: сцена приезда с речами и частными характеристиками Раневской и Вари. Тема *Ани* и частично *Дуняши*. Тема *Ани*, характеристика Раневской в аспекте Ани с общей экспозицией и с началом движения бытового сюжета. Тема *Вари*. Диалог Вари и Ани разрывается эпизодом: — Яша и Дуняша; в конце диалога — в словах Ани — вновь общая экспозиция. Тема *Фирса*. Тема *Гаева*. Далее при единстве лиц идут смены и возвращения характеристических {151} тем, данных лишь в частичном раскрытии: *Раневской, Лопахина* с экспозицией сюжета, с установкой на общую тему и с предварительным столкновением лиц в драматическом узле (Лопахин, Раневская и Гаев о продаже вишневого сада); тема *Гаева, Пищика, Шарлотты, Пищика, Фирса, Раневской*. Приход *Трофимова*. Тема Трофимова и конец темы *Пищика*. Новая группировка лиц. Тема *Яши*, характеристика Раневской в аспекте Гаева, *Ани и Гаева* с общей экспозицией, *Вари*. В финале — бытовая сцена в лирическом обрамлении.

Обозначив главные темы, проходящие через акт буквами: A — Лопахин, B — Раневская, C — продажа имения, и малыми буквами остальные диалогические темы, получим картину бессистемного следования тем в схеме, где повторяющиеся буквы обозначают темы возвращающиеся:

a A B в c в B d e C в e B f g h B A c h i j к g B C l m B C e h C f.

Акт II. Характеристические темы в группировках: *Шарлотта и Епиходов, Дуняша и Яша*. Переход: приход новых лиц. Эпизодные сцены. Темы и речи Гаева, Раневской, Лопахина; выделяется тема — *продажа имения*, как толчок к характеристической теме *Гаева и Раневской*. Тема *Раневской* с автоэкспозицией. Тема *Лопахина*, эпизод с темой *Фирса*. Приход новых лиц. Характеристика *Лопахина* в аспекте Трофимова. Тема Трофимова *о гордом человеке, об интеллигенции, о жизни*, подхваченная Лопахиным. Далее — смена эпизодов с внутренними темами: декламация Гаева, сорвавшаяся бадья и характеристические реплики Фирса, Прохожого и характеристическая тема Раневской. Замыкание тем и уход лиц. В финале — тема *Ани и Трофимова* с обнажением общей, *синтетической темы* пьесы, охваченной лирически.

Темы движутся в схеме:

a в c d C e B A f A g A h i f к B l m.

Акт III. Фон — бал с музыкой (подготовлен в д. II). Тема Пищика, разрываемая началом эпизода — Трофимов и Варя. Начало движения основной актовой темы — *продажи имения* — разрываемой в начале эпизодом — «Шарлотта {152} с фокусами», и далее — концом эпизода «Трофимов и Варя», трактованного, как тема отношений Лопахина и Вари. Возвращаясь, основная актовая тема вновь сменяется темой Трофимова и Раневской с установкой *на общую, синтетическую тему*, перебиваемую характеристическими темами Раневской и Трофимова и завершаемую яркой экспрессивной сценой. Завершение сцены. Начало темы *Фирса и Яши*. Возвращение *основной, синтетической темы*. Конец темы *Фирса и Яши*. Смена эпизодических тем: Пищика, Шарлотты Ивановны (немая сцена), Дуняши, Епиходова и Дуняши, Епиходова и Вари, Вари и Лопахина. Возвращение основной темы с выделением темы Гаева. Тема *Лопахина*, замыкающая основную актовую тему, с установкой *на общую синтетическую тему*. В финале — тема Раневской в аспекте Ани с лирической трактовкой общей темы.

Темы движутся в схеме:

a в a C c в C B d e f C e f g h i j к C l A B m.

Акт IV. Движение тем дано в плане отъезда и прощальных разговоров. Общее направление: движение характеристических тем к завершению. Вступительный диалог Лопахина и Яши, с темой *Лопахина*. Тема *Трофимова и Лопахина* с частичным устремлением *к общей, синтетической теме*. Начало движения эпизодной темы *Фирса*, проходящей через весь акт. Тема *Дуняши и Яши*, замыкающая их отношения. Тема *Гаева, Раневской и Ани* с последующей, как бы финальной их экспозицией. Тема финальная для *Шарлотты, Пищика*. Возвращение темы Фирса. Тема *Лопахина и Вари*. Начало сцены отъезда с выделением тем: Гаева, Раневской, Епиходова, Яши, Ани и Трофимова. Завершение сюжетной линии и характеристических тем в парах: Гаев — Раневская и Аня — Трофимов. В финале — завершение темы Фирса.

Темы движутся в схеме, где Д — новая, проходящая через акт и отчасти композиционно его организующая, тема Фирса:

a A Д в c B d e f g Д h i к… B Д.

Итак, следование тем по актам выполнено по принципу неорганизованного членения, как бы *распада* композиции {153} с подчеркнутым выделением приемов перебоя, разрыва и возвращения диаложных тем. Каждый акт осуществляет, однако, композиционное свое единство преимущественным движением одной, основной в этом акте, темы. Так, акт I дает обильные характеристические темы Раневской и лишь частично вводит тему продажи имения; акт II выделяет тему Лопахина; акт III организован непрерывным и напрягаемым движением темы: продажи имения; акт IV строится выделением эпизодичной темы Фирса.

Функции актов в общем строе пьесы остаются обычными: д. I — раскрывает бытовой фон, дает диспозицию лиц и основные характеристики, выделяет частично (в столкновении речей Лопахина и Раневской — с. 197) фабульную линию пьесы; д. II — раскрывает далее темы д. I и осложняет тематический ряд обобщающими темами Трофимова; д. III — драматизует частично по личной линии (Трофимов — Раневская — с. 219) основную тему пьесы, раскрывает исчерпывающе синтетическую роль характера Лопахина (с. 225), завершает фабульную линию; д. IV — завершает судьбы лиц: Лопахина, Трофимова (с. 227 – 8), Раневской, Ани (с. 230 – 231), Вари (с. 233), Фирса (с. 235) и частично намечает продолжение действия уже вне пьесы (с. 230, 233).

Сюжет. Принцип драматизма и драматическая функция характеров. Драматического сюжета пьеса не имеет, т. е. в пьесе нет такого соотношения «событий», которое позволяло бы развертывать и напрягать характеры, раскрывать фазы их «движения». В пьесе нет поэтому драматических моментов. Судьба лиц, их поступки-жесты мотивированы исключительно бытовым образом: бытовыми ситуациями и «событиями». Основное бытовое «событие» — продажа имения — предопределено с самого начала пьесы (с. 193) и его раскрытием наполняются характеристический и тематический ряды, являясь поводом организации характеров и сюжетного строя пьесы, т. е. того фона, на котором развертываются характеристические поступки-действия лиц. Любовные темы и отношения в пьесе отсутствуют: отношения Трофимова к Ани оговорены, как отношения не любовные (с. 214, 219); отношения {154} Лопахина и Вари не вскрыты; любовная тема Раневской, знаки присутствия которой явны, также не вскрыта в пьесе; любовные темы: Дуняша — Епиходов, Дуняша — Яша представлены в комическо-бытовом, как бы пародийном, плане.

Бытовая и характеристическая сюжетные линии пьесы развернуты контрастным движением характеров, распределенных по двум противопоставляемым группам: Раневская и Гаев — с одной стороны, Лопахин, Трофимов и Аня — с другой. Обе группы характеров в тематическом и тональном отношениях раскрываются, ориентируясь на общий повод: продажа имения. То есть, бытовая тема (продажа имения) является толчком к индивидуальному проявлению характеров, обобщаемых далее до контрастного тематического (идеологического) противопоставления (Раневская — Лопахин) и окрашиваемых в контрастные же лирически-экспрессивные тона (речи и поведение Раневской и Гаева вносят минорную тональность; Лопахина, Трофимова и Ани — тональность мажорную). Основные группы персонажей дифференцируются и далее по принципу противопоставления: Раневская дает более активную, нежели Гаев, экспрессию характера и речей; в группе Лопахин — Аня — Трофимов противопоставление осуществляется тем, что экспрессивно-эмоциональные речи Лопахина отчетливо мотивированы характеристическим и бытовым образом, экспрессивно-эмоциональные речи Ани и Трофимова мотивированы синтетическим охватом ими «вопросов жизни».

В итоге, отношениями персонажей к одному бытовому поводу с разнообразной по характерам тематической мотивировкой этих отношений, в соответственной тональной окраске, разрешается *синтетическая тема пьесы*: на ряд бытовой наслаивается ряд психологический и далее ряд социальный. Диалектически развертывая основную тему пьесы, автор дает в то же время признаки ее отчетливого синтезирования при восприятии не отдельных сцен и речей, но композиционно-тематического строя всей пьесы. Признаки синтетического ключа даны: в комедийном, а не драматическом плане пьесы, в преобладающей мажорной тональности речей Ани и Трофимова, в тематике речей Лопахина и Трофимова. Носителями центральных речей с обнажением {155} общей темы являются Лопахин (с. 198, 225 – 6), и Трофимов (с. 211, 214, 215, 219, 228); совпадая по теме, их речи различествуют несходными, но почти только характеристическими основаниями трактовки самой темы. (Ср. Лопахин — с. 198 и Трофимов — с. 214).

Функция других лиц — создание бытового фона. Соотношение лиц в пьесе выполнено по принципу подчеркнутого неразрешения взаимных отношений: Лопахин — Варя; Яков, Епиходов — Дуняша.

Отсутствие драматического сюжета и драматической трактовки большинства персонажей (исключение: Раневская и Гаев) и наполнение пьесы комедийными сценами и ситуациями позволяет вести акты без сюжетного и драматического напряжения. Единственная заостренная ситуация в пьесе, — в д. III, когда фабульная тема (продажа имения) могла создать кульминационный момент драматического раскрытия характеров (Раневской и Гаева), дана в драматически ослабленном, лирико-экспрессивном виде, а самое драматическое действие с фазами наростания эмоций, этому моменту предшествующее, широко перекрыто бытовым комизмом. В итоге действие выполнено в своеобразном стиле гротеска.

Тот же прием снижения драматизма легко наблюсти в рисунке актовых концов, обычно разрешаемых в пьесе лирически.

### 4

Диалогическая композиция. Диаложные тему обычно не развертываются широко, но лишь намечаются в речах отдельных лиц и далее, не раскрываясь пространно, обрываются. Начатые темы могут разрываться вставными темами, эпизодами: перебой тем может вести к возвращению к теме брошенной или недоразвитой ранее. Смена тем не мотивирована или же дана по поводам бытовым. Поводы высказываний — бытовые. Часты лаконичные реплики без стремления образовать самостоятельную речевую или диаложную тему. Диалогически богато разрабатываются бытовые эпизоды, ситуации, жесты.

Значительна и планомерна организация *экспрессивных форм* диалога. Выделим типичные приемы:

{156} 1) Непосредственное яркое лирическое высказывание, как знак открытой и напряженной эмоциональной настроенности лица (с. 200: Раневская (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя!.. и д. Еще: с. 192, 193, 202, 203, 204, 214, 231).

2) Лирическое пассивное высказывание (с. 212: Гаев). Лирически охватываются общие речевые темы:

с. 215: Трофимов. Да, восходит луна (пауза). Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!

3) Экспрессивная краткая речь с обнажаемыми основными темами:

с. 234: Аня. Прощай, дом! Прощай старая жизнь! — Трофимов. Здравствуй, новая жизнь! …

4) Экспрессивный монолог (с. 225 — монолог Лопахина; с. 226 — монолог Ани).

5) Экспрессивный напряженный диалог (с. 220 – 221: эпизод — Трофимов и Раневская).

6) Игра констрастирующими тонами: контрастные группы в финале пьесы — Гаев и Раневская — Аня и Трофимов;

7) Наростание эмоций, разрешаемое лирически, а не драматически (д. III — Раневская).

8) Лирические концы актов.

9) Пародированные экспрессивние формы (с. 198 — речь Гаева шкапу; с. 212 — Гаев, декламируя; с. 233 — Гаев).

Лирическое оформление речи осуществлено также широким использованием пауз. Введены паузы — как знак «раздумья» (обычны у Лопахина: с. 190, 2021, 2061, 2062, 209, 210, 214, 227); как знак перемены темы (с. 190, 2022, 2063, 209, 212, 227, 233); как признак затрудненной речи (с. 232, 233); как признак обнажаемой эмоции (с. 208, 214, 232).

Преобладают паузы со звуковым наполнением, не связанным с речеведéнием (с. 204, 209, 212, 215, 216, 217 — «напевает», 226, 231 — «напевает») или же создающим как бы лирический аккомпанимент словам (с. 205, 209, 225 – 6; музыка, вальс — д. III). Особое значение имеет общая пауза со звуковым наполнением, воспринимаемая {157} в связи с сюжетом пьесы и тем самым осуществляющая символическую двупланность сильного звукового эффекта (случаи введения звука «лопнувшей струны» — с. 212 и 235 и «топора по дереву» — с. 229 и 235). Сюжетную функцию несет общая пауза с бытовым и характеристическим наполнением (после краткого известия Лопахина о покупке имения). Другие паузы с бытовым наполнением несут функции сценические.

По актам паузы распределяются: 10 – 17 – 1 – 15.

Минимальное число пауз для д. III объясняется характером композиции акта: речи проходят на фоне бала с музыкой, в перерыве между танцами и в частой смене комедийных сцен. Общее снижение пауз сравнительно со скалой пауз в предшествующей пьесе, помимо выполнения пьесной темы в ином (комедийном) плане, может быть объяснено малым объемом всей пьесы, а в особенности ее финального акта.

Лирическая обработка актов охватывает и конструкцию ремарок, в этом случае выполняющих не только сценическую, но и литературную, повествовательную функцию. Выделим описательные ремарки д. I и II:

д. I: «… Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник»…

д. II: «Ночь. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда то бывшие, по-видимому[[121]](#footnote-11), 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. Скоро сядет солнце»…

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

См. также ремарки в других актах, а также ремарки типа: Аня — «спокойное настроение вернулось к ней, она счастлива» (с. 203); Аня «мечтает».

### **{****158}** 5

Сценическая композиция. В плане сценического оформления пьесы имеем широкое раскрытие бытовых мизансцен, бытовые уходы и приходы лиц, сценическое использование двупланной площадки (д. III — арка, отделяющая гостиную от залы) и введение немых сцен с бытовым наполнением (с. 191, 226). Лирический фон действия осуществлен введением общих лирических пауз и звуковых эффектов, а также немыми лирическими сценами (с. 204, 215) и использованием «природного» фона в контрастном следовании (д. 1 — май; д. IV — октябрь).

### 6

Характеризуя в целом композиционный строй и стилистические элементы «Вишневого сада», необходимо отметить, что оригинальной, по сравнению с предшествующими пьесами, явилась здесь комедийная структура всей пьесы, выразившаяся во введении в пьесный план комедийных ситуаций и эпизодов, в создании значительного числа лиц комедийного персонажа, в привнесении общего мажорного тона пьесы. Комедийный стиль пьесы не исключал драматической трактовки эмоций отдельных лиц, проводя ее лейтмотивно через весь ход пьесы.

Другой новой особенностью пьесы явилась разработка средствами диалога, распланировкой лиц с их индивидуальными эмоциями — синтетической, открыто *социальной темы*, вставленной в психологические и бытовые рамки.

Задания пьесы — тематические и конструктивные — были выполнены автором по обычному для него композиционно-стилистическому принципу (жанр психолого-бытовой пьесы) и средствами, выработанными в предшествующих опытах драмы. Приемы характеросложения и немотивированной смены диаложных тем в композиции пьесы, бытовые признаки диалоговедéния и сюжетной композиции, приемы лирического оформления диалога — повторяют или продолжают, нюансируя и детализуя, технико-стилистические навыки, по преимуществу {159} пьесы «Три сестры», ближайшей по времени написания к «Вишневому саду».

Однако, другие стороны новой пьесы говорят о том, что в последнем своем драматическом опыте Чехов ставил и новые драматургические проблемы. Так, «бессюжетность» пьесы, лишенной к тому же любовных завязок (обычно драматически организующих поступки-действия персонажей психолого-бытовой драмы), или «событий» (обычно драматизующих ряды житейских случаев), равно как отсутствие видимой организации протекающих в акте эпизодов и речей (композиция без обычного драматического принципа компановки) и использование выразительных лирических ходов (как единственных компонентов и знаков драматических ситуаций и признаков символической трактовки синтетических тем), — разрешали частные задания в духе уже привычной автору композиционно-стилистической системы. Новые общие и частные задания пьесы не разрушали усвоенного Чеховым в других пьесах драматургического принципа, но соединение их в одном плане пьесы рождало «смешанные», своеобразно гротескные формы[[122]](#endnote-113).

Отмеченные черты «Вишневого сада» находят свое отражение в истории текста пьесы и в отзывах Чехова, приводимых им в письмах к отдельным корреспондентам. История текста «Вишневого сада» обнаруживает весьма тщательную авторскую обработку диалога и тех сторон новой композиции, которые, по неоднократному признанию Чехова, представлялись в процессе писания «трудными»[[123]](#endnote-114). Письма вскрывают стороны и места «Вишневого сада», останавливающие на себе особенное внимание Чехова. В общем суждении Чехов отметит: «Пьеса… подвигается туго, что объясняю я… трудностью сюжета». Или: «… как мне было трудно писать пьесу!» Определяя первоначальную объемную форму пьесы, Чехов будет писать о *трехактной* пьесе: «Мой “Вишневый сад” будет в трех актах. Так мне кажется, а впрочем окончательно еще не решил». Или: «“Вишневый сад” я хотел сделать в трех длинных актах, но могу сделать и в четырех, мне все равно, ибо три или четыре акта — пьеса все равно будет одинакова». И далее: «Четвертый акт в моей пьесе сравнительно с другими актами будет скуден по содержанию, но эффектен». Или: «Четвертый {160} акт пишется легко, как будто складно»… В этих характеристиках объема пьесы и качеств четвертого акта как бы утверждается Чеховым следующая композиционная особенность его пьесы (сходная с пьесами предшествующими): сюжет пьесы завершен в действии III и финальный акт своим бытовым и в особенности лирическим строем осуществляет функцию финала, подчеркивая драматическую неразрешенность ситуаций и отношений лиц и проэцируя дальнейший ход действия уже на вне-пьесный, бытовой план.

В процессе обработки пьесы автора затруднял по преимуществу второй акт с его исключительно лирической конструкцией: «Трудно, очень трудно было писать второй акт»… Или: «Третий акт самый не скучный, а второй скучен и однотонен, как паутина». Или: «Меня главным образом пугала малоподвижность второго акта». Одновременно Чехов был озабочен ослаблением тех приемов лиризации, которые были им применены в предшествующих пьесах: «Надо… пожалуй изменить 2 – 3 слова в оканчании III (акта), а то, пожалуй, похоже на конец “Дяди Вани”»[[124]](#endnote-115).

Мы уже видели, что основное композиционное задание пьесы Чехов определял в письмах, как опыт осуществления комедийного пьесного плана с соответствующими комическими персонажами. Разъяснению персонажей пьесы с их комическими и драматическими функциями отдано Чеховым в письмах большое внимание. Видимо, сопоставляя персонаж новой пьесы персонажу, довольно многочисленному, «Трех сестер», Чехов писал: «… Стараюсь сделать, чтобы было возможно меньше действующих лиц, этак интимнее». И далее в ряде писем дана характеристика лиц, определенных Чеховым в сценическом отношении, как «лица живые»; утверждены комедийные характеры и выделены черты комизма (Гаева, Лопахина, Шарлотты, Вари и др.)[[125]](#endnote-116); разъяснена необходимость проведения в пьесе «веселого, живого» тона[[126]](#endnote-117) и отчетливой трактовки роли отдельных лиц, в особенности Лопахина (по характеристике Чехова: «центральная роль в пьесе»)[[127]](#endnote-118). Специальное внимание отдается Чеховым сценической интерпретации жеста и внешнему облику персонажей, сценическому восприятию введенных в пьесу характеристических, в лицах, {161} тем[[128]](#endnote-119), равно как обстановочному обрамлению спектакля[[129]](#endnote-120) и звуковым эффектам[[130]](#endnote-121). В угоду сценической ясности и выразительности Чехов, присутствуя сам на репетициях пьесы, исправлял неоднократно отдельные ее места[[131]](#endnote-122).

«Вишневый сад» был поставлен на сцене Художественного театра еще при жизни Чехова. Тематическое задание пьесы, вложенное автором в новые конструктивные рамки, выполненное в новом (комедийном) плане и раскрытое приемами прежней своей драматурго-стилистической манеры, было сценически интерпретировано руководителями Художественного театра по принципу, примененному ими в ранее сработанных на той же сцене чеховских пьесах. Действуя по аналогии, перенеся на последнюю пьесу Чехова режиссерские навыки, качество и сила которых, одобренные автором и зрителем, были проверены на материале «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер», Художественный театр как бы игнорировал оригинальные задания и новые драматургические планы «Вишневого Сада». И Чехов сурово осудил постановку пьесы в этом театре: «… Как это ужасно! Акт (IV‑й), который должен продолжаться 12 минут maximum, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать сгубил мне пьесу Станиславский». Или: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? 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»[[132]](#endnote-123).

## **{****162}** VIII. Некоторые выводы

Проследим поводы возникновения драм Чехова. В ранних своих драматических произведениях Чехов отдал дань мелодраматическому стилю и трафаретным приемам драматургии ему современной. В конце 80‑х годов, присматриваясь к особенностям современного театра и отрицательно оценивая господствующую манеру драматического письма, Чехов вступает впервые на путь драматурга-новатора. Драма «Иванов», задуманная автором в виде раскрытия психолого-социальной темы в оригинальных драматургических рамках, имела значение первого опыта частичного обновления приемов драматического письма. Опыт оказался удачным, был принят критиками и публикой, и вызвал продолжение принципиально новаторского уклона автора в пьесе «Леший», сработанной непосредственно вслед за «Ивановым». «Леший» явился уже категорическим выражением новаторских тенденций, порывавших радикально с традиционными формами бытовой драмы. Постановка «Лешего» привела к сценическому провалу и к протесту критики против принципов драматического письма Чехова в этой драме. Автор, не встретивший сочувствия своим тенденциям и форме их трактовки в сработанной пьесе, покидает театр и лишь семь лет спустя, уже в иных театральных условиях, выступает с «Чайкой». Одновременно в новой переработке — в пьесе «Дядя Ваня» — Чехов использует сюжет и композицию непризнанного ранее театром «Лешего». Новые условия театральной работы конца 90‑х годов, принесших ревизию всем сторонам театра, знакомство с европейскими образцами нового драматического письма, выразительная художественная форма последних драм Чехова и адэкватная им постановка пьес {163} в сценической интерпретации Московского Художественного театра принесли широкий успех «Чайке» и «Дяде Ване». Популярности последней пьесы содействовала ее социальная тема, отразившая типичные психологические переживания современной интеллигенции. Успех «Дяди Вани» вызывает появление сработанной по тому же драматургическому типу пьесы «Три сестры». «Три сестры» воспринимается, однако, критиками как пьеса без новых планов и тем, как вариация уже усвоенной автором манеры письма, — и в следующем своем произведении, в «Вишневом саде», Чехов радикально меняет композиционные, тематические и тональные задания драмы.

В разрезе историко-драматургическом, в пределах работ одного мастера, пройденный Чеховым путь представляется чрезвычайно отчетливым, с одним теоретико-техническим устремлением: создать новые формы бытовой драмы. На этом новаторском пути каждая вновь создаваемая автором пьеса представляет одну из последовательных стадий развертывания тех драматургических (композиционных, стилистических, тональных) принципов, которым Чехов оставался верен до конца своей драматической практики. Этот путь примечателен не только положительными признаками становления новой драматической формы, но и признаками, так сказать, «отрицательными»: все элементы утверждаемого Чеховым индивидуального драматического стиля явились в результате принципиального и системного развития «протеста» против шаблонизированных драматургических приемов пьес, предшествующих появлению драм Чехова.

Соберем элементы чеховского стиля по драмам.

В «Иванове» психолого-социальная синтетическая пьесная тема не была задумана в плане всесторонне обновляемых приемов драматурго-сценической ее интерпретации. В отдельных элементах и в сторонах драматического построения не нарушена связь с практикой предшествующих и современных Чехову драматургов. Автор использует эффекты мелодраматического стиля, сильные финалы актов, ярко эмоциональную моноложную речь, обычное актовое членение композиции на «явления», приемы рельефной обрисовки характеров. Но {164} одновременно введены: оригинальная фабула, сюжет с установкой на широкий психолого-социальный синтез, новые материалы на разнообразно раскрываемом бытовом и сценическом фоне. Средства обновляемого письма не вышли, однако, решительным образом за пределы усвоенной автором у «старой» бытовой драмы системы организации драматургических приемов, лишь заостренных и эффектированных в отдельных положениях. В общем наметилась психолого-натуралистическая стилевая тенденция драматурга.

В «Лешем» Чехов радикально смещает композиционные приемы обычного драматического письма: отказывается от сюжета со сложно развертываемой фабулой и от динамического проведения основных ее линий («действие»), ослабляет «героическую» группировку лиц драмы, разрушает обычную систему «амплуа». Пьеса построена на раскрытии психолого-социальной темы в плане детально разрабатываемого бытового фона с однообразным использованием натуралистических красок. Драматизм характеров и ситуаций обнажается в формах ярко экспрессивного речевого высказывания, со знаками этого обнажения в обильных жестово-эмоциональных, интонационных и паузных ремарках. На стиле пьесы отразились две тенденции: натуралистическая — в диалоговедéнии и в сценической компановке бытового материала, и экспрессивно-эмоциональная — отложившаяся на мелодраматических и лирических сторонах пьесы, преимущественно в ее речеведéнии.

В «Чайке», в сюжетной основе пьесы и в ходе ее отчетливой фабулы лежит разработка психологической темы (любовные интриги) без дальнейшего ее синтезирования. Драматизм характеров построен на принципе неразрешения заказанных отношений лиц. Остро драматический сюжет трактован, однако, с пропуском в самом сценическом ходе пьесы сильнейших драматических эффектов фабулы. Драматические ситуации и «переживания» лиц разрешены в системе экспрессивных форм речи и композиции: разнообразные приемы выражения скрытых или подавляемых эмоций в автохарактеристиках и самовысказываниях; лирические партии и лирические финалы актов, экспрессивные интонационные и жестовые ремарки; игра паузами немыми и со звуковым {165} наполнением. Бытовая стихия пьесы развернута в детально разработанном диалоге с бытовой тематикой и с бытовой мотивировкой: в его протекании, в моментах смены и переходов, в сценической обработке пьесы. Пьеса нарушает структуру обычной драмы отсутствием деления акта на «явления». В характеросложение внесены приемы не рельефной и «исчерпывающей», но силуэтной, односторонней и «схематичной» характеристики. В целом «Чайка» дает опыт широко обновляемой оригинальными словесными и сценическими приемами психологической драмы на бытовом фоне с яркой динамической фабульной схемой и с сюжетным материалом, организованным бытовым образом и средствами лирико-экспрессивного стиля в общей минорной тональности. — Напрягаемый в пьесе динамический фабульный ряд мог явиться в противовес отсутствующему в предшествующей пьесе «действию».

«Дядя Ваня» несет те же признаки стиля, что и «Чайка», но лишь раскрытые не на фабульно-сюжетной любовной теме, а на теме психолого-социальной, проведенной в обыденно-бытовых «семейных» условиях. В пьесе нет рельефной обрисовки характеров, «героической» централизации персонажей, «динамического» сюжета. Драма характерна введением, разработанных в предшествующей пьесе, новых качеств диалога, форм и приемов лирико-экспрессивной речи, приемов смены диаложных тем, лирических актовых концов, новых средств бытового фона.

В «Трех сестрах» заказана социальная тема, подобная теме пьесы предшествующей. Фабульные нити пьесы идут от любовных отношений со статическими ситуациями в плане драматического их неразрешения. Драматизм пьесы к тому же построен на раскрытии «готовых» характеристических эмоциональных тем. Для их проявления пьеса разрабатывает разнообразные приемы лирической формы речи и лирико-экспрессивной организации диалога и композиции. В структуре актов дано дальнейшее преодоление обычного сценически-композиционного плана приемами системного нарушения движения одной диаложной темы в пределах одной сцены или одной группировки лиц. Композиция, диалог и мизансцены подчинены натуралистическому оформлению {166} пьесы. Стилистическая доминанта пьесы: разработка характеристического и лирического диалога в бытовых формах его выражения. — Сложная композиционно-сценическая конструкция пьесы могла сложиться лишь в расчете на адэкватные сценические средства ее воплощения силами театра.

«Вишневый сад», в отличие от предшествующих драм, дает раскрытие социальной синтетической темы в новом жанровом плане (комедийный план) и в новой (мажорной) тональности. Пьеса в простых очертаниях своего сюжета лишена драматического и сюжетного напряжения: сюжет движется исключительно бытовым протеканием простейшей фабулы, лишенной любовного повода, обычного во всех предшествующих драмах Чехова. Драма построена без «героической» централизации персонажей, но на индивидуальных характерах с контрастной группировной их речевых тем и тонов. Драма выдержана на фоне дезорганизованного членения композиции с лирическим и символическим охватом элементов этой композиции и отдельных элементов речи. Экспрессивные формы диалога вставлены в сложные сценические (лирические и бытовые) рамки.

В систематической группировке черты нового психолого-натуралистического жанра драмы, разработанного Чеховым в своих пьесах, сводятся к следующим признакам:

в сюжетосложении — упрощение фабульного сплетения главных нитей; сведение «событий» к минимуму; приведение сюжета к обыденно-бытовой цепи случаев и фактов;

в характеросложении — лаконичная и схематичная зарисовка ограниченного числа характеристических черт; не «движение», но «раскрытие» характера с его эмоциональным наполнением; отсутствие завершительных для «роста» характера концовок;

в композиции — смещение формы членения актов по тематическим гнездам формой немотивированного следования диаложных тем с ориентировкой на бытовое протекание речи и поступков; отказ от финальной для сюжета и характеров функции последнего акта;

в драматическом плане — снижение острых драматических ситуаций, актовых финалов, общее ослабление {167} динамических ходов и использование эффектов пассивного, лирического протекания обнажаемых эмоций;

в диалоговедéнии — подобно актовой композиции, замена организованного сценически движения одной темы дезорганизованными движениями ряда тем перебиваемых, разрываемых, срываемых, сменяющихся немотивированно; диалог организуется бытовым и эмоциональным образом;

в сценической композиции — использование, как дополнительных при раскрытии речевых характеристических тем, бытовых и экспрессивных мизансцен, пауз и звуков.

Путь, пройденный Чеховым, явился неуклонным проведением психолого-натуралистических тенденций драматурга, раскрываемых им в плане отдельных пьес в оригинальной композиционно-стилистической системе. Эта система сводится к психологической нюансировке материала характеров-эмоций, речей-интонаций, жестов-поступков; к натуралистической нюансировке сценического бытового фона, бытовых характеров и бытового проявления эмоциональных импульсов этих характеров; к экспрессивной нюансировке эмоционального охвата наличного психолого-натуралистического материала приемами лиризации речи и жеста, использования речевой тональности, звуковой и паузной игры. Композиционно-стилистическая система драм Чехова специфизируется еще и тематическим признаком: драматурго-сценическое развертывание многих тематических рядов вовлекается почти всегда (исключение — «Чайка») в сторону синтетического сведения их к теме социальной. Эта постоянная ориентировка на социальное синтезирование различных темовых моментов является устойчивым стилевым признаком чеховских пьес.

Драматургическая система, созданная Чеховым, смещая традиционные формы драмы и пренебрегая обычными сценическими средствами художественного воздействия, утверждала пути обновления драматического письма приемами письма повествовательного. Сценическое воплощение такой драмы предполагало новую работу {168} театра, совпадающую в своих театральных принципах со своеобразными стилистическими тенденциями драматурга. И лишь в практике Московского Художественного театра чеховские пьесы получили идентичную замыслам и тенденциям автора (исключение — «Вишневый сад») художественно-убедительную сценическую интерпретацию.

# **{****169}** Примечания

1. Следую формуле Пушкина в письме к А. А. Бестужева (янв. 1825 г.) по поводу «Горе от ума»: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следст. не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его — характеры, и резкая картина нравов». [↑](#footnote-ref-2)
2. Тезисное изложение теоретических позиций из книги по технике драмы, подготовленной к печати. [↑](#footnote-ref-3)
3. До недавнего времени в русской литературе по теории драмы господствовали безраздельно взгляды Аристотеля, трактат которого о поэзии неоднократно переводился на русский язык («О поэзии». Пер. Б. Ордынского. М. 1854. — «Поэтика Аристотеля». Пер. В. Захарова. Варшава. 1885. — «Об искусстве поэзии». Пер. В. Аппельрота. М. 1893). Теория Аристотеля с присоединением толкований этой теории, сделанных Лессингом в его «Гамбургской драматургии» (рус. пер. в Собр. соч. Л. под ред. П. Н. Полевого, т. IX и X. П. 1904), была изложена и иллюстрирована обширными примерами из классического античного и нового репертуара в книге Д. В. Аверкиева: «О драме». Изд. 2‑е П. 1907. Пользовалась популярностью переводная работа Г. Фрейтага: «Техника драмы» (ж. «Артист», 1891 – 1893 гг.), ценная характеристикой отдельных приемов построения драмы и Гессена: «Технические приемы драмы» (библ. «Театр и Искусство». 1911 г., февраль), обсуждающая также лишь отдельные драматургические приемы в образцах драмы старой и новой. За последнее время интерес к вопросам драматического построения и к природе драмы вызвал появление ряда работ с оригинальными теоретическими позициями и со свежим материалом наблюдений. Отметим книжку Конст. Державина: «О трагическом». П. 1922, обсуждающую общий принцип строения трагедии и частные приемы развития и построения трагического действия; Исидора Клейнера: «У истоков драматургии». Л. 1924, дающую детальное «статистически-формальное» описание архитектоники драм Софокла; В. Волькенштейна: «Драматургия». Метод исследования драматических произведений. П. 1923., намечающую задачу — «установить метод драматической критики — метод крайнего волюнтаризма» и рассматривающую архитектонику «трагического типа драмы, его конструктивно-морфологические основы». В другой своей книге: («Закон драматургии». М. 1925) В. Волькенштейн анализирует случаи повторных сценических положений, как основной прием построения драматических конструкций, рассматривает типы повторных комплексов драматических положений и случаи их распределения по отдельным актам.

Для новейших русских изысканий по теории драмы характерны поиски рационального метода описания и анализа драматического материала. И скорее в его применении, чем в результатах наблюдения, — лежит интерес последних теоретико-драматических опытов. В «Драматургии» В. Волькенштейна дана единственная попытка системного анализа «природы» и конструктивных начал драматического действия. Но его теория как раз и страдает неразработанностью методологических {170} своих предпосылок и приемов анализа. Основы поэтики В. Волькенштейна в их крайнем выражении парадоксальны: драма — «борьба», диалог — «поединок». «Борьба» конструирует, оформляет, стилизует все элементы и части драматического действия; словесное напряженное выражение этого единственного драматического стержня определяет качество драм, «чистоту» их типов, особенности сюжетного построения, роль характеров, движение диалога. Это положение В. Волькенштейна неопровержимо в виду своей элементарности, ясной еще для Аристотеля, но оно и не приемлемо в том ограничительном толковании (диалог — «поединок», реплика — «удар»), которое склонен придать ему автор, равно как и в том расширительном и расплывчатом понимании, в котором освещены им любые действия любых пьес. Теории Волькенштейна и его приемам толкования природы драматического искусства необходимо противопоставить метод строгой индукции в плане системного обследования драматических основ отдельных пьес или жанровых разновидностей драм (трагедия, мелодрама, бытовая драма, комедия, водевиль) с их обособленными поэтиками. [↑](#endnote-ref-2)
4. Слова Гете: «Я советую браться за сюжеты уже обработанные. Сколько уже написано Ифигений, и однако, все они разные; потому что каждый видит и располагает вещи по своему, на свой собственный манер». (Разговоры Г. собраные Эккерманом. 1823 г. 15 сент.). Слова Островского: «Самое трудное дело для начинающих драматических писателей — это расположить пьесу; а неумело сделанный сценариум вредит успеху и губит достоинства пьесы». Или: «Драматург не изобретает сюжеты; все наши сюжеты заимствованы… Что случилось, драматург не должен придумывать: его дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания в эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят», — (Рус. биограф. Словарь: Островский, с. 441). [↑](#footnote-ref-4)
5. Формула Л. Толстого: «Самое важное в произведении искусства, — чтобы оно имело нечто вроде фокуса, т. е. чего то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им» (А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М. 1922. Том I, с. 38). [↑](#footnote-ref-5)
6. Из обширной критической литературы о пьесах Чехова выделим следующие работы, касающиеся композиционно-стилистического анализа: М. Юрьев: «К теории чеховской драмы». («Рампа и Жизнь», 1914, № 26), где найдем ряд интересных наблюдений над приемами строения «Трех сестер» и М. Григорьев: «Приемы сценического воздействия на зрителя в пьесах Чехова». («Горн», 1920, № 5; вошло также в книжку: «Сценическая композиция чеховских пьес». М. 1924). Последняя работа ставит целью «обследование чеховской сценической методологии» и распадается на две части: «в первой устанавливаются мотивы мудрости чеховских пьес, во второй — оформление этих мотивов в терминах сцены». При чем, по утверждению автора: «мотивы мудрости и термины сцены можно рассматривать, как содержание и форму чеховских пьес.» В книжке рассмотрены разрозненные приемы композиции пьес — преимущественно трактованные, как элементы, имеющие тот или иной метафизический смысл. Метафизический привкус объяснений автора не дает ключа к драматургической системе Чехова, так как отдельно взятые приемы его письма могут иметь различное толкование. Их должно взять в системе авторского стиля, в системе традиционной или новаторской комбинации этих приемов. Конкретная «сценическая методология» Чехова может быть уловлена единственно путем эволюционно-стилистического анализа всей совокупности драматургических приемов автора, организованных особо в каждом пьесном объединении, — но не путем психолого-метафизической оценки сепаратных приемов драматического письма, выхваченных из разных мест разновременно созидаемых вещей. [↑](#endnote-ref-3)
7. Мих. П. Чехов. «Антон Чехов. Театр, актеры и “Татьяна Репина”». П. 1924, с. 23. [↑](#endnote-ref-4)
8. «Осколки», 1883, №№ 29, 31, 35, 41, 43, 45, 47, 49; 1884, №№ 3, 7, 9, 25, 35, 37, 41, 47; 1885, №№ 3, 7, 9, 20, 24, 36; «Зритель», 1881, № 22, 1882, № 3. Рассказы: «Месть» — 1882, «Барон» — 1882, «Трагик» — 1883, «На кладбище», «Комик», «О драме» — 1884, «Сапоги» «Битая знаменитость», «Антрепренер под диваном», «После бенефиса», «Mari d‘elle» — 1885, «Первый любовник», «Актерская гибель», «Калхас», «Драматург», «Юбилей» — 1886, «Критик», «Драма» — 1887. [↑](#endnote-ref-5)
9. Письма, т. II, изд. 2‑е, 224. [↑](#endnote-ref-6)
10. Письма, I, 31, 424 – 5, 432 – 3; II, 296, 326; III, 31. [↑](#endnote-ref-7)
11. {171} Письма, II, 459. — Ниже везде ссылки на издание писем обозначаем буквой П и порядковой цифрой тома. [↑](#endnote-ref-8)
12. Отрицательную характеристику театра и драмы 80‑х годов в духе воззрений Чехова найдем, главным образом, в периодических изданиях этого времени. Отметим: «Будильник», 1887, фельетоны «О том и о сем»; «Моск. Листок», 1889, № 279; «Рус. Курьер», 1888, № 1; «Моск. Ведомости» — статьи и рецензии С. Васильева; «Нов. Время», 1887, № 4167. См. также повесть П. П. Гнедича «За рампой». СПБ. 1893, где рассыпаны замечания о драматургии к. 80‑х годов. [↑](#endnote-ref-9)
13. Пародии на феерии Лентовского — в «Осколках Моск. жизни», «Будильник», 1884, № 34. В 1884 г. Чехов пишет пародию на «Чад жизни» Маркевича; в 1889 г. пьесу «Скоропостижная конская смерть или Великодушие русского народа» — в «Нов. Bp»., № 4721 (перепечатана в сб. «Слово» № 2. М. 1914 г.). [↑](#endnote-ref-10)
14. Ср. также речи о театре профессора и Кати в «Скучной Истории». О принадлежности этих мыслей самому Чехову см. мнение А. Плещеева в сб. «Слово» № 2, M. 1914 г., 170. [↑](#endnote-ref-11)
15. Также: «Из театра литераторов метлой гонят и пьесы пишутся молодыми и старыми людьми без определенных занятий, а журналы и газеты редактируются купцами, чиновниками и девицами» (П. III, 323 – 4). [↑](#endnote-ref-12)
16. По свидетельству биографов Чехова еще на гимназической скамье им была написана драма «Безотцовщина», впоследствии уничтоженная. См. биографический очерк в т. I «Писем», с. XVIII. [↑](#endnote-ref-13)
17. Пьеса без заглавия; напечатана впервые в 1923 г.: «Неизданная пьеса А. П. Чехова». Изд. «Новая Москва». Сведения об обстоятельствах написания пьесы см. «Письма», т. II, с. IV и в книжке Мих. П. Чехова с 9 – 10. (указ. выше в [примеч. 3](#_Tosh0007582)). [↑](#endnote-ref-14)
18. Так, тема пьесы «о безвольном герое современности», как и вообще тема «о современности» перенесена в «Иванова» с его героем, напоминающим героя Неизданной пьесы. Отношения Платонова к Софье Егоровне Войницевой = отношениям Иванова к Соне. Черты Грековой встретятся в Бабакиной. В «Лешем» найдем также сходные черты: характер и поведение Глаголева пьесы напоминают Ф. И. Орловского в «Лешем»; разговор Платонова с Софьей Егоровной напоминает разговор Хрущова с женой Серебрякова о Серебрякове. Сцена с выпивкой вина (с. 187 – 188) напоминает соответствующую сцену в «Дяде Ване». Сцена Платонова и Марко (с. 182 – 184) напоминает такую же сцену в «Трех сестрах». Разговор о продаже имения в I‑м д. и покупка имения Бугровым (с. 216) напоминает аналогичную ситуацию в «Вишневом Саде». Отчетлива связь имен данной пьесы с именами в других пьесах: Анна Петровна (Войницева) = Анне Петровне Ивановой; Войницев = Войницкому, Саша = Саше («Иванов»), Иван Иванович (Трилецкий) = Ивану Ивановичу Орловскому («Леший»). [↑](#endnote-ref-15)
19. О раннем увлечении Чехова французскими мелодрамами типа «Ограбленной почты» и «Убийство Коверлея» см. в биографическом очерке Мих. П. Чехова — «Письма», I, с. XVIII. [↑](#endnote-ref-16)
20. Сжатую историю текста пьесы см. в нашей статье: «Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес» — Поэтика I. Временник словесн. Отдела Гос. Инст. Ист. Иск. — Л. 1926, а также в статье «История текста пьес Чехова» — в Изд. Отд. Рус. яз. и сл. Ак. Наук, т. XXXII (печатается). [↑](#endnote-ref-17)
21. {172} См. игру слов в речи Шабельского — д. I, явл. 4. [↑](#endnote-ref-18)
22. См. письмо Чехова к А. Суворину, — П. II. 273 – 282. [↑](#endnote-ref-19)
23. «Новый» — по замыслу автора. Однако, критика, современная пьесе, отмечая в общем новую и оригинальную галлерею лиц пьесы, выделяла отдельные трафаретные фигуры (напр., Боркина). Быть может, замечания критики касались не столько самих характеров, сколько их шаблонных сценических функций, что оговаривал в письмах и Чехов («не сумел воздержаться от шутов», «мостики (соединяющие сильные места)… шаблонны»). Проверка «новизны» материала характеров есть проблема сравнительно-драматургического анализа репертуара современного и предшествующего пьесе, т. е. разрешается анализом генетическим, не проводимым в нашей книге. [↑](#endnote-ref-20)
24. Эта особенность впостроении характеров пьесы была указана Чехову А. Сувориным и вменена ему, как недостаток в построениии пьесы. Чехов оспаривал свое право на такую обрисовку лиц: «Что было бы, если бы Хлестаков и Чацкий тоже не были взяты “готовыми”… Герои Толстого взяты “готовыми”, прошлое и физиономия их неизвестные, угадываются по намекам, но ведь Вы не скажете, чтобы эти герои Вас не удовлетворяли… Если мой Иванов не для всех ясен, то это потому, что все четыре акта сделаны неумелой рукой, а вовсе не потому, что я своего героя взял “готовым”… Контуры моего Иванова взяты правильно, начат он так, как нужно — мое чутье не чует фальши; сплоховала же растушевка, а оттого, что тушевка плоха, Вы заподозрили контуры». (П. II, с. 313 – 14). [↑](#endnote-ref-21)
25. Это строение концов актов отмечал Чехов в письмах, говоря об «Иванове»: «Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде». О соотношениях актов Чехов говорил: «Первый акт может тянуться хоть целый час, но остальные не дольше 30 минут. Гвоздь пьесы — III акт, но не настолько гвоздь, чтобы убить последний акт» (П. II, 30). [↑](#endnote-ref-22)
26. Постановка «Иванова» в Петербурге в январе 1889 г. имела шумный успех, вызвавший отзывы всех петербургских газет и журналов, пространно дебатировавших драматургические особенности пьесы. Рецензенты отмечали «мастерское отражение действительности, жизненной правды», «тонкость психологического анализа, богатство характеров», «ярких типов», «живой диалог», «реалистическое письмо» ценилась «объективность» автора; особенно выделяли: своеобразный сюжет, оригинальное развитие пьесы, простоту компановки, отсутствие банальных сценических положений; неопределенно оценивали отсутствие в пьесе «действия», собственно «фабулы» и внесение малоподвижных «несценичных» характеров, как результат использования «повествовательной манеры» авторского письма. Пьеса всеми этими чертами, подмечаемыми критиками разных лагерей, не могла не быть выделенной в безличном репертуаре того времени и, свидетельствуя о драматургических исканиях автора и о тех стилистических возможностях, которые были в ней заложены, оценивалась определенно, как «новаторская». Ее значение определялось современниками не только особенностями внутрилежащими в пьесе, в целом принимаемой с теми или иными оговорками, но также и той ролью, которую она играла в тогдашних прогнозах о состоянии и судьбах русского репертуара и русской сцены. Особо оценивались «социальная тема» пьесы — См. «СПБ. Ведомости», 1889, № 33; «Петерб. Листок», № 32; «Петерб. {173} газ.» № 31, 32; «Неделя» № 6, 11; «Север», № 8; «Осколки» № 7; «Мос. Ведом.», № 36; «Сын Отечества», № 31, 32; «День», № 247; «Гражданин» № 54; «Новое Время», № 4649 и мн. др. [↑](#endnote-ref-23)
27. Или: «Чувствую себя гораздо сильнее, чем в то время, когда писал “Иванова”» (П. II. 373). [↑](#endnote-ref-24)
28. Д. Городецкий. Между «Медведем» и «Лешим». Из воспоминаний о Чехове в «Бирж. Ведом»., 1904, № 364 или «Огонек», 1904, № 28 и 29. [↑](#endnote-ref-25)
29. «Новости», 1904, № 240. [↑](#endnote-ref-26)
30. «Театр и Искусство», 1904, № 28. Арс. Г. отмечает, что Чехов подолгу и охотно говорил о технике драматургии, о своих замыслах в этой области, и приводит некоторые из замечаний Чехова о технике драмы: «Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе не вешайте его». Или: «В драме не надо бояться фарса, но отвратительно в ней резонерство. Все мертвит». [↑](#endnote-ref-27)
31. По поводу неодобрения пьесы Театр.‑литерат. комитетом Чехов писал: «Или я плохой драматург… или же лицемеры все те господа, которые… умоляют меня бога ради быть в пьесах самим собою, избегать шаблона и давать сложную концепцию». (П. II, 441). [↑](#endnote-ref-28)
32. Сравнение афиши с ред. I пьесы показывает, что в пьесе опущены некоторые эпизодические лица (Борис, странник Феодосий, m-lle Эмили) и внесены лица новые (Ел. Андр., Map. Вас., Желтухин, Ф. И. Орловский, Дядин), отчасти воспринявшие отдельные черты лиц афиши. Темы основных характеров остались неизменными (Благосветлов = Серебряков, Настя = Соня, Коровин = Хрущов, Волков = Войницкий, Люба = Юля). [↑](#endnote-ref-29)
33. Сжатую историю текста пьесы см. в нашей статье: «Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес» — примеч. 16. [↑](#endnote-ref-30)
34. Пользуюсь единственной рукописной копией с авторской рукописи находящейся в Центр. Библ. Русской Драмы (Ленинград) № 28573. [↑](#endnote-ref-31)
35. Обсуждение этого приема Чехов дает в одном из писем по поводу построения неосуществленной им двухактной комедии «Гамлет принц датский»:

«Нужно, чтобы с каждым явлением число лиц росло по прогрессии:

Громоздя эпизоды и лица, связывая их, вы достигнете того, что сцена в продолжение всего действия будет полна и шумна» (А. Грузинскому-Лазареву, 1887 г. в сб. «Энергия». т. III. 1914 г. с. 170). Перенесение этого приема в большую пьесу не представляло для Чехова затруднений, т. к., по его мнению: «Между большой пьесой и одноактной разница только количественная» (П. II, 189). [↑](#endnote-ref-32)
36. Отмечая оригинальность и силу этого приема Ч. писал Суворину: «III акт до того скандален, что Вы, глядя на него, скажете: — “это писал хитрый и безжалостный человек”». (П. II, 337). [↑](#endnote-ref-33)
37. {174} Издана в книжке: М. П. Чехов. «Антон Чехов. Театр, актеры и “Татьяна Репина”» (Неизданная пьеса Чехова). П. 1924. Задание одноактной пьесы Чехова — продолжить и завершить в новом финале одноименную пьесу А. Суворина с участием лиц его драмы и с перенесением места действия в церковь (венчание Собинина с Олениной). Тема переживаний Собинина трактована в драматических тонах, и, вопреки укоренившемуся в литературе о Чехове мнению, пьеса не представляет пародии на сюжетный материал Суворинской пьесы. Через всю одноактную драму проходят трагические мотивы, раскрытые в ярко экспрессивной форме и организующие пьесу композиционно. Эмоциональная тема драмы дана в двойном обрамлении: на фоне церковного обряда венчания, систематически перебиваемого внесением фона обще-бытового; элемент пародийности ощущается лишь при контрастном соединении автором материалов житейски-бытового и торжественно-религиозного. Но ирония автора не отвлекает нашего внимания от экспрессивно-лирических и драматических лейтмотивов, лежащих в углу стилистического задания всей пьесы. Здесь знаменательно раннее искание Чеховым приемов организации лирических партий в плане драмы и введение натуралистического материала, характерное для первой редакции «Лешего» (Время написания «Т. Р.» — 6 марта 1889 г. совпадает с работой Чехова над «Лешим»). Вне драматургического своего эксперимента одноактная пьеса может вызвать недоумение у читателя с ложным обращением его внимания на псевдоантирелигиозную ее тему. Экспрессивная организация трагических мотивов пьесы напоминает сходную ситуацию в д. III пьесы «Тереза Ракен» Зола, где героиня, виновная в убийстве своего первого мужа, вспоминает с ужасом, что во время ее свадьбы со вторым мужем в церкви, в другом алтаре были похороны и мимо нее проносили гроб. Чехов знал пьесу Зола, как это видно из его последующей оценки в письме А. Суворину. (П. IV, с. 414). Вопрос о пародийности «Т. Р.» рассмотрен в статье А. Долинина: «Пародия ли Татьяна Репина» — в сб. «А. П. Чехов. Затерянные произведения» Л. 1925. [↑](#endnote-ref-34)
38. Пародийную характеристику мелодраматических элементов современной бытовой драмы Чехов дал в цитатах «пьесы Мурашкиной» в рассказе «Драма» 1887 г. [↑](#endnote-ref-35)
39. Ср. наличие в «Лешем» двух финалов: в д. III с выстрелом Войницкого и в д. IV с возвращением Ел. Андр. и с примирением всех лиц. Фабульно пьеса почти закончена в д. III. [↑](#endnote-ref-36)
40. Новизну своей манеры Чехов ощущал отчетливо. Это видно хотя бы из сравнения им своей пьесы с пьесой И. Щеглова: «Щеглов мне не конкурент. Я не знаю его драмы, но предчувствую, что в своих двух первых актах я сделал в 10 раз больше, чем он во всех своих пяти. Его пьеса может иметь бо́льший успех, чем моя, но такой конкуренции я не боюсь. Говорю Вам сие, чтобы показать, как я доволен своей работой. Пьеса вышла скучная, мозаичная, но всетаки она дает мне впечатление труда» (П. II, 384). [↑](#endnote-ref-37)
41. П. II, 425. [↑](#endnote-ref-38)
42. Существенным для понимания «повествовательной» манеры «Лешего» является то обстоятельство, что писание романа было задумано Чеховым в эти же годы и что характеристика манеры письма в этом романе, сделанная Чеховым, совпадает с манерой письма в «Лешем». В письме к А. Суворину: «У меня в голове толпятся сюжеты для пяти {175} повестей и двух романов… В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды» (27./X-88 г.). Позднее: «Не имея возможности писать роман, начал от скуки Лешего» (17./IV.‑89). Еще позднее: «Пьеса моя замерзла. Кончать некогда, да и не вижу особенной надобности кончать ее. Пишу понемногу роман, при чем больше мараю его, чем пишу». (26/VI-89 г. Плещееву). И наконец: «Лешего кончу к 20 октября… а затем отдыхаю неделю и сажусь за продолжение своего романа» (30/IX-89). Говоря о технике романа: «Еле справляюсь с техникой… Будут длинноты, будут глупости. Неверных жен, самоубийц, кулаков, добродетельных мужиков, преданных рабов, резонирующих старушек, добрых нянюшек, уездных остряков, красноносых капитанов и “новых” людей постараюсь избежать, хотя местами сильно сбиваюсь на шаблон» (П. III, 89). А также: 9. IV. 89. [↑](#endnote-ref-39)
43. «Петерб. Газета», 1889, № 287. [↑](#endnote-ref-40)
44. Недовольство автора могло, между прочим, исходить из недостаточно мотивированных в четвертом акте неожиданных психологических уклонов: Серебр., Фед. Ив. (под влиянием смерти отца), Хрущ. (в отношениях к Сони в конце акта), Ел. Андр. (в финальном явл.). Говоря об отсутствии конца в пьесе, Чехов как бы характеризует форму этого акта, как форму предварительную, схематичную, подлежащую дальнейшей обработке. Этим объясняется значительная, по сравнению с другими актами, краткость объема д. IV‑го. [↑](#endnote-ref-41)
45. Курсив наш — С. Б. [↑](#footnote-ref-6)
46. «Моск. Лист.», 1889, 28 дек.; «Театр и Жизнь», 1890, № 439; «Будильник», 1890, № 1; «Новости Дня», 1890, № 2334; «Московск. Ведом», 1890, № 1; «Нов. Bp»., 1890, № 4973; «Артист», 1890, № 6; рец. А. Плещеева см. в «Слове» № 2, М. 1914, с. 279 – 81. [↑](#endnote-ref-42)
47. См. рец. Е. Васильева в «Моск. Ведом.», 1890, № 1. [↑](#endnote-ref-43)
48. Первая пьеса Ибсена, поставленная на русской сцене — «Нора» в 1883 г. Но лишь с 1891 – 92 гг. интерес к Ибсену делается заметным. В этом году ставятся «Доктор Штокман», «Северные богатыри», переводятся отдельно «Гедда Габлер», «Привидение», «Ингер из Эстрота», выходит собрание его сочинений. Увлечение Ибсеном начинается с 1896 г. и идет возрастая до 1901 г. Чехов знал и ценил Ибсена. Многие новаторские в русской драматургии приемы Чехова (отсутствие деления акта на явления, приемы диалоговедéния, введение пауз, приемы характеристики персонажей, обширные описательные ремарки) возможно объяснить также и «заимствованием» этих приемов у Ибсена. Но вопрос об отношении драматургии Чехова к драматургии Ибсена, а также Гауптмана требует особого рассмотрения, к которому мы надеемся вернуться. [↑](#endnote-ref-44)
49. Первое знакомство русской публики с Гауптманом относится к 1895 г., когда была поставлена «Ганнеле». Для первой половины 90‑х годов характерно также увлечение Зудерманом, пьесы которого Чехов собирался даже переделывать для русской сцены. (П. IV, с. 25). [↑](#endnote-ref-45)
50. В письме к А. Суворину: «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его декадентским, или старался бы сделать. Театр, быть может, казался бы странным, но все же он имел бы физиономию». (2/XI-95 г.). И еще: «Я бы ставил декадентские пьесы»… (П. IV, 423). Несколько позднее Чехов писал о Метерлинке: «Читаю Метерлинка. Прочел его “Les aveugles”, “L‘intruse”, читаю “Aglavaine et Sèlysette”. Все это странные, чудны́е штуки, но {176} впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил “Les aveugles”». (12/VII‑97 г. — П. V, 65). В переводе Метерлинк имелся у Чехова до написания «Чайки». А. Суворин преподнес Чехову перевод «Тайна души» Метерлинка с надписью 26 мая 1895 г. (См. в библиотеке Чехова, находящейся в Таганроге). [↑](#endnote-ref-46)
51. Интерес Чехова к новейшим или неиспользованным на сцене образцам драматургии виден из писем: IV, с. 25 (собирается переделать Зудермановскую пьесу), с. 176 (о пьесе Мережковского), с. 278 (о пьесе «Сократ П. Сергеенко»), с. 349 (о «Романтиках» Ростана), с. 352 (об «Иоиль младший» Ибсена), с. 353 (о «Сан Жен» Сарду), с 375 (о «Романтиках» Ростана) с. 387 (о «Ганнеле», о «Плодах просвещения»), с. 414 (о «Терезе Ракэн» Зола, о «Честном слове»); V, с. 94 (о «Lena» Филипса), с. 65 (о Метерлинке), с. 417 и 442 (об «Одиноких» Гауптмана); VI, с. 65 (об «Одиноких» Гауптмана, о «Сократе»), с. 332 (об «Юлий Цезаре» Шекспира) и др. [↑](#endnote-ref-47)
52. В водевильном жанре Чехов дал за эти годы: «Трагик поневоле» — 1889 и «Юбилей» — 1892, переделанные из ранних рассказов. [↑](#endnote-ref-48)
53. Общеизвестный текст пьесы явился в результате неоднократной правки текста первоначального. Возможно по письмам Чехова и наличным текстам выделить следующие этапы сложения текста: I — текст полный в начальной редакции, до нас не дошедшей (написан с окт. по 20 ноября 1895 г.); II — текст, переделанный из начальной редакции и посланный в цензуру (15/III‑1896); III — текст правленный цензурой, он же первый постановочный (до 20/VIII-1896); IV — текст правленный А. Сувориным (до декабря 1896); V — текст в «Русской Мысли», декабрь 1896 и другие перепечатки; VI — текст в Полн. Собр. Соч. — общеизвестный. [↑](#endnote-ref-49)
54. По тексту пьесы в Полном Собр. Соч. Чехова, т. XIII, изд. А. Ф. Маркса. [↑](#footnote-ref-7)
55. Из всех возможных функций каждой паузы отмечаем преимущественно функцию композиционную. [↑](#footnote-ref-8)
56. А. С. Суворин в своем «Дневнике» (Изд. Л. Френкеля. Л. 1923) в дни первых постановок «Чайки» (17 и 21 окт. 1896 г.) сделал следующую характеристику драматургических особенностей пьесы «… В пьесе есть недостатки: мало действия, мало развиты интересные по своему драматизму сцены и много дано места мелочам жизни, рисовке характеров неважных, неинтересных… В ней разбросано много приятных вещей, много прекрасных намерений, но все это не сгруппировано. Действие больше за сценой, чем на сцене, точно автор хотел показать, как действуют события на кружок людей и тем их характеризовать. Все главное рассказывается». Отмеченные особенности пьесы А. Суворин не выводил из оригинального драматургического принципа автора, но определял их как «недостатки», которые могли и не быть «если бы Чехов поработал над пьесой более». [↑](#endnote-ref-50)
57. Использование в пьесе образа «чайки». Символизация пьесы приемом «соответствия» ряда бытового ряду психическому наметилась под влиянием конкретного бытового случая. Так, сюжетный эмбрион пьесы, видимо, заложен, в эпизоде, сообщенном Чеховым А. Суворину 8 апр. 1892 г.: «У меня гостит художник Левитан. Вчера вечером был с ним на тяге. Он выстрелил в вальдшнепа; сей, подстреленный в крыло, упал в лужу. Я поднял его: длинный нос, большие, черные глаза и прекрасная одежда. Смотрит с удивлением. Что с ним делать? Левитан морщится, закрывает глаза и просит с дрожью в голосе: “Голубчик, ударь его головкой по ложу”… Я говорю: не могу. Он продолжает нервно пожимать плечами, вздрагивает головой и просит. А вальдшнеп продолжает смотреть с удивлением. Пришлось послушаться Левитана и убить его. Одним красивым влюбленным созданием {177} стало меньше, а два дурака вернулись домой и сели ужинать» (П. IV, с. 58 – 60). Игра символическим образом чайки Чеховым в пьесе обнажена. Так, Нина в д. II говорит Треплеву, принесшему убитую чайку: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими то символами. И вот эта чайка тоже, повидимому, символ»… [↑](#endnote-ref-51)
58. П. IV, с. 79. [↑](#endnote-ref-52)
59. Здесь и ниже курсив наш. — С. Б. [↑](#footnote-ref-9)
60. См. рецензии 1889 г. на «Иванова»: «Неделя» № 11; «Моск. Ведом»., № 36; «Артист», № 2; — 1890 г. на «Лешего»: «Нов. Дня», № 2334; «Моск. Ведом»., № I; «Нов. Время», № 4973, «Артист», № 6. [↑](#endnote-ref-53)
61. П. IV, 65, 409. [↑](#endnote-ref-54)
62. Н. Михайловский в статье 1890 г. «Об отцах и детях и о г. Чехове», анализируя рассказы Чехова и его повесть «Скучная история», так оценивает манеру Чехова: «… И во всем этом действительно даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи. Ни чутко настороженного в какую нибудь определенную сторону интереса»… Слова Дорна в пьесе: «… Художественное произведение непременно должно выражать какую нибудь большую мысль… В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать для чего пишите»… и т. д. См. также слова Чехова в письме к А. Суворину от 25 ноября 1892 г. [↑](#endnote-ref-55)
63. См. «о брюнетах и блондинах — белокурых друзьях и рыжих врагах» — П. II, 290, 436; Сочин., Чехова т. XXII, с. 100. [↑](#endnote-ref-56)
64. П. I, 230 238, 397; IV, с. 379. [↑](#endnote-ref-57)
65. Сохранился в бумагах Чехова и напечатан после смерти писателя в Полн. Собр. Соч., т. XXI, с. 150. В пьесе: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова…» В рассказе: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло». [↑](#endnote-ref-58)
66. Аркадина в д. II читает место из второй главы «На воде» Мопассана, где говорится о том, как женщины, побуждаемые тщеславием, «заполоняют» комплиментами, любезностями и угождениями писателя. Чтение Аркадиной прерывается на том месте, где далее в тексте мопассановского рассказа говорится об отношении женщин к «заполоненному» писателю. Место это, не введенное Чеховым в пьесу в чтение Аркадиной, явилось темой основных отношений Аркадина — Тригорин — Заречная и в частности подсказало психологическую игру в диалоге: Аркадина — Тригорин в д. III, с. 150 – 152. Таким образом, в генетическом плане пьесы легко вскрыть источник сюжетной завязки (см. [примеч. 50](#_Tosh0007583)) и психологической темы основной пары персонажей, зааимствованной у Мопассана. [↑](#endnote-ref-59)
67. Книга «Размышлений импер. Марка Аврелия Антонина о том что важно для самого себя». Перевод кн. Л. Урусова. Тула. 1882, Чеховым хранилась до самой смерти в книжном шкафу ялтинского кабинета. На полях отметки карандашом рукою Чехова. Места, близкие к темам или образам монолога Нины, см. на стр. 22, 23, 29, 32, 35, 43, 44, 60, 67, 68, 78, 80, 91, 131, 138, 143, 153, 154, 170. [↑](#endnote-ref-60)
68. О пьесе Тургенева Чехов впоследствии отзывался так: «“Плоды прссвещения” и “Месяц в деревне” надо поставить, чтобы иметь их в репертуаре. Ведь пьесы хорошие, литературные» (См. письма Чехова {178} к О. Л. Книппер-Чеховой, в изд. «Слово». Берлин. 1924 г. под 1 янв. 1903 г.). [↑](#endnote-ref-61)
69. Прямых сведений о времени написания «Дяди Вани» нет, но критический анализ ряда косвенных данных позволяет установить, что «Д. В.» был написан после создания «Чайки», но до первой постановки «Чайки» на Александринской сцене. Об этом см. в наших следующих выпусках «Истории текста пьес Чехова». [↑](#endnote-ref-62)
70. В основу анализа положены общеизвестные тексты «Лешего» и «Дяди Вани» — последний, с незначительными отклонениями от первопечатного текста, из Полн. Собр., Соч. т. XIV. [↑](#endnote-ref-63)
71. П. II, с. 191 и след. [↑](#endnote-ref-64)
72. Ремарки к тексту диалога в д. IV относятся приблизительно как 1 : 5; в д. III, как 1 : 10. [↑](#endnote-ref-65)
73. Примечательно отношение автора к банальному приему, использованному в д. III: Астров целует Елену Андреевну, внезапно приходит Войницкий с букетом роз и видит целующихся. В д. IV этот прием автором спародирован: Астров в сцене прощания наедине c Еленой Андреевной говорит ей: «Пока здесь никого нет, пока дядя Ваня не вошел с букетом, позвольте мне… поцеловать вас»… К «Дяди Вани» Чехов будет предъявлять требования новой актерской техники исполнения ролей. Это видно из более позднего высказывания Чехова об актерской трактовке пьесы, записанного со слов артистки Н. С. Бутовой: «Чехов смотрел как-то “Дядю Ваню”. Там в третьем акте Соня, на словах: “папа, надо быть милосердным” — становилась на колени и целовала у отца руки. — “Этого же не надо делать, это ведь не драма”, — сказал А. П. “Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел, ведь, не драма, а случай”». (Л. Суллержицкий. Из воспоминаний о Чехове в Худож. театре, альм. «Шиповник», кн. 23, с. 164). [↑](#endnote-ref-66)
74. Письмо от 7/XII-96 г. было написано вскоре после «провала» «Чайки» на первом спектакле, и указание в письме на «скандалы» может касаться «Чайки» в такой же мере, как и ранее «провалившегося» «Лешего». Следовательно, «повествовательная» оценка касается стиля обеих пьес. Характеристику Чеховым лирического тона последнего акта «Дяди Вани» найдем в позднем письме (30/IX 1899), как «тихого и вялого». Функцию такого финала легко проследить сопоставив эту характеристику с оценкой «Губернаторской ревизии» Вл. И. Немировича-Данченко времени написания «Дяди Вани»: «Прочел Вашу “Губернаторскую ревизию”. По тонкости, по чистоте отделки и во всех смыслах это лучшая из всех Ваших вещей, какие я знаю. Впечатление сильное, только конец, начиная с разговора с писарем, ведется в слегка пьяном виде, а хочется piano, потому что грустно». (окт. 1895. курсив наш — С. Б.). [↑](#endnote-ref-67)
75. «Рус. Вед»., 1897, № 273; «Новости». 1897, № 187 и др. [↑](#endnote-ref-68)
76. «Одес. Нов»., 1898, № 4389; «Волжск. Вестник», 1898, № 94; «Кавказ», 1899, № 114; «Театр и Искуство», 1898, № 31. [↑](#endnote-ref-69)
77. Как мы видели, Чехов сомневался в пригодности сюжета первоначального «Лешего» для драматической формы и, когда, вслед за переделкой пьесы, брат писателя Мих. П. Чехов предполагал поставить «Дядю Ваню» в Ярославле, Чехов писал: «Повторяю, Лешего играть нельзя» (П. V, с. 14; речь идет не о «Лешем», а о «Дяде Ване», что видно из дальнейших в письме слов). И Чехов с удивлением {179} встретил успех «Дяди Вани», когда в следующем сезоне пьеса пошла и укрепилась в провинциальном репертуаре. Об этом он писал А. Суворину и М. Чехову — П. V, с. 247. [↑](#endnote-ref-70)
78. Протокол комитета напечатан В. А. Теляковским («Воспоминания. 1898 – 1917 гг.» П. 1924, с. 167 – 171). [↑](#endnote-ref-71)
79. «Новости Дня», 1899, № 5898. [↑](#endnote-ref-72)
80. «Новости Дня», 1899, № 5899. [↑](#endnote-ref-73)
81. «Новости Дня», 1899, № 5903. [↑](#endnote-ref-74)
82. «Новости», 1899, № 306; «Моск. Ведом»., 1899, № 301; «Руск. Мысль», 1899, № 11; «Театр и Искус.», 1899, № 44. [↑](#endnote-ref-75)
83. «Новости», 1899, № 5903. [↑](#endnote-ref-76)
84. «Рус. Ведом»., 1899, № 298; «Новости Дня», 1899, № 5903. [↑](#endnote-ref-77)
85. «Новости», 1899, № 306. [↑](#endnote-ref-78)
86. «Моск. Ведом»., 1899, № 1. [↑](#endnote-ref-79)
87. До постановки «Дяди Вани» в Худож. театре были поставлены: Ибсена — «Нора», «Штокман», «Гедда Габлер»; Гауптмана — «Потонувший колокол», «Одинокие». В театре Литерат.‑Худож. Общества (А. Суворина — Петербург): «Нора», «Ганнеле», «Потонувший колокол», «Больные люди» — Гауптмана. В Александринском театре: «Нора», «Консул Берник» — Ибсена; «Профессор Крамптон» — Гауптмана; «Перчатка», «Мария Шотландская» — Биорнстерна-Биорнсона: «Отчий дом», «Бой бабочек», «Счастье в уголке», «Гибель Содома» — Зудермана. В Малом театре: «Родина», «Честь» — Зудермана. [↑](#endnote-ref-80)
88. По статистике, приводимой Н. Эфросом в юбилейной книге о Московском Худож. Театре (1924 г., с. 265), «Дядя Ваня» ставился за 25 лет жизни театра 263 раза («Чайка» — 64, «Иванов» — 80, «Три сестры» — 262, «Вишневый Сад» — 331). [↑](#endnote-ref-81)
89. На медальоне, подаренном В. И. Немировичу-Данченко, Чеховым сделана надпись: «Ты дал моей “Чайке” жизнь. Благодарю». В письме к нему же, вслед за постановкой «Дяди Вани», Чехов писал: «Художественный театр — это лучшие страницы той книги, какая будет когда либо написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость, и это единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был». (24-XI-99). [↑](#endnote-ref-82)
90. П. V, 455. [↑](#endnote-ref-83)
91. Письма Чехова к О. Л. Книппер-Чеховой Изд. «Слово». Берлин. 1924 и к другим лицам. [↑](#endnote-ref-84)
92. Этапы «истории текста»: 1) Пьеса срабатывается автором (на сюжет, возникший до 24/XI 1899 г.) в августе-октябре (до 16 окт.) 1900 г. — 2) читается в Худож. театре, переписывается начисто и к 18 дек. 1900 г. направляется в цензуру; — 3) исправляется во время репитиций пьесы в Худож. театре и вновь перебеливается; — 4) после первого представления пьесы 31 янв. 1901 г. читается корректура пьесы (7 – 16 февр. 1901 г.) и возникает первый печатный текст в «Рус. Мысли», 1901 г. кн. 11; — 5) второй печатный текст в издании 1901 г.; — 6) третий печатный текст в Полн. Собр. Сочинений 1903 г. Сравнение текстов цензурного с печатными устанавливает композиционную обработку частично четвертого акта под влиянием сценических требований и обширную диалогическую переработку, проходящую через всю пьесу. [↑](#endnote-ref-85)
93. В плане генетическом возможно вскрыть в рассказах Чехова ряд материалов, легших в основу сложения отдельных пьесных персонажей. Так, Рябович в «Поцелуе» напоминает Соленого, к нему же {180} можно отнести место о Володе, «похожем на Лермонтова» из «Володи»; черты Чебутыкина можно найти в Самойленко из «Дуэли»; черты Мани из «Учителя словесности» напоминают Наташу; финальные слова Никитина повторены в монологе Андрея Прозорова в действии VI‑м; «тарарабумбия» Чебутыкина с той же функцией найдем в «Володе большом и Володе маленьком». [↑](#endnote-ref-86)
94. Персонаж, отсутствующий на сцене, но оговариваемый неоднократно в тексте пьесы. [↑](#footnote-ref-10)
95. Этот принцип невязки «намерения» и «результата» применен и к бытовым случаям: в д. II Вершинин хочет выпить чаю — и не пьет его, гости приходят провести вечер с ряжеными — и это им не удается.

87) Это место дает «любовную перекличку» между Вершининым и Машей, что видно, из контекста пьесы, а так же из особого толкования реплики самим Чеховым в письме к О. Книппер — исполнительнице роли Маши. См. факсимиле письма в книге Н. Эфрос: «Три сестры». П. 1919, с. 48 – 49.

88) Стилистический принцип пьесы близко к нашей ее характеристике был ранее описан Вл. И. Немировичем-Данченко в книге Н. Эфрос. «Три сестры» П. 1919, с. 8 – 10. [↑](#endnote-ref-87)
96. В период между «Чайкой» и «Тремя сестрами» у Чехова шла непрерывная работа над изучением сценических, и именно натуралистических методов постановки. Так, в апрельском письме 1898 г. из Парижа о виденном им спектакле Чехов счел возможным отметить: «Вчера был в театре. На сцене, в гостиной ходила собака» (П. V, с. 186). [↑](#endnote-ref-88)
97. Письмо к О. Л. Книппер от 14 окт. 1900 г. Отзывы Чехова о Гауптмане приводит Л. Суллержицкий: «На следующий день после “Одиноких” (поставленных в присутствии Чехова в Севастополе труппой Худож. театра), которые произвели на Чехова сильнейшее впечатление, он говорил: — “какая это чудесная пьеса!”» (И в следующем году): — «Надо же ставить Гауптмана, надо, чтобы Гауптман еще»… (Л. А. Суллержицкий. «Из воспоминаний об А. П. Чехове в Худож. театре». «Шиповник», кн. 23, 1914 г. с. 165 и 172). И еще в письме к О. Л. Книппер: «Если судить по провинциальным газетам, то Худож. театр учинил целый переворот в театральном деле. Нет, ставьте Вы “Дикую утку”, ставьте “Крамера”, что бы там ни было». (30 окт. 1901 г.). [↑](#endnote-ref-89)
98. См. характеристику В. И. Немировичем-Данченко взаимоотношений Чехова и театра в книге Н. Эфроса «Три сестры»… с. 11. [↑](#endnote-ref-90)
99. См. обширное число замечаний, рассыпанных в письмах Чехова этого времени. [↑](#endnote-ref-91)
100. Примечательны трактовка характеров пьесы и указания на пути сценического оживления материала словесного, преподносимого драматургом в импрессионистическом стиле пьесы, указания, которые сделал Чехов в письме к В. Э. Мейерхольду (в ответ на его просьбу разъяснить роль Иоханесса в «Одиноких» — постановка Худож. театра сезона 1899 – 1900 г.) — См. «Ежег. И. Театров», вып. V, с. 10. Также письмо к О. Л. Книппер-Чеховой — П. VI, с. 3. [↑](#endnote-ref-92)
101. «Моск. Листок», 1901, 134. [↑](#endnote-ref-93)
102. «Театр и Искусство», 1901, № 8. [↑](#endnote-ref-94)
103. «Новости Дня», 1901, № 6360. [↑](#endnote-ref-95)
104. «Рус. Слово», 1901, № 31. [↑](#endnote-ref-96)
105. «Мир Божий», 1901, № 4. [↑](#endnote-ref-97)
106. «Петерб. Газета», 1901 № 59. [↑](#endnote-ref-98)
107. {181} «Нов. Дня», 1901. № 6361; «Нов. Bp»., 1901, № 8984. [↑](#endnote-ref-99)
108. «Нов. Дня», 1901, № 6360. [↑](#endnote-ref-100)
109. «Рус. Ведом»., 1901, № 33. [↑](#endnote-ref-101)
110. «Моск. Листок», 1901, № 35. Другие отзывы: «Жизнь», 1901, № 3; «Театр и Искусство». 1902, № 13; «Нов. Bp»., 1901, № 8960. [↑](#endnote-ref-102)
111. «Нов. Дня», 1901, № 6360. [↑](#endnote-ref-103)
112. «Рус. Слово», 1901, № 31. [↑](#endnote-ref-104)
113. «Моск. Листок», 1901, № 34. [↑](#endnote-ref-105)
114. Там же. Еще: «Рус. Ведом.», 1901, № 33; «Рус. Слово», 1901 № 31; «Нов. Дня», 1901, № 6360. [↑](#endnote-ref-106)
115. «Девять сестер и ни одного жениха или вот так Бедлам в Чухломе!» — Графа Алексиса Жасминова (В. Буренина) — «Нов. Вр»., 1901, № 8999; «Три галки» (комедия нравов современных птиц) — «Петерб. Газета», 1901, № 68. [↑](#endnote-ref-107)
116. «Нов. Bp»., 1901, № 9008; «Жизнь», 1901, № 4, «Гражданин», 1901, № 25. См. также повесть П. Боборыкина: «Однокурсники» — «Вестн. Евр.», 1901, № 1, с. 67 – 69 и его же повесть «Исповедники» — «Вестн. Евр.», 1902, № 1, с. 64; «Дневник Суворина», М.‑П. 1923; запись под 10 февр. 1902 г.: «Три сестры» Чехова. «Скучно кроме 1‑го акта. Публика часто смеется над пьяным доктором… Много монологов скучных, набат, скрипач и поющая девица, которую метлой выгоняет дворник для удовольствия публики. Я приглядывался к публике. Никто и не думает плакать. Три сестры на сцене плачут, но публика нимало. Все какая то дрянь на сцене… Уходишь из театра с удовольствием, освободившись от кошмара, от глупых и пошлых людей, от мелочей, от пьянства, от мелкой суеты и измен»… [↑](#endnote-ref-108)
117. Е. П. Карпов вспоминает слова Чехова, сказанные им в пору написания «В. С.»: «… Пишу не то, что надо… Не то, что хотелось бы писать… Нудно выходит… Совсем не то теперь надо… Бодрое… Сильное… Пережили мы серую канитель… Поворот идет… Круто повернули… (и далее о новом общественном движении в России)… Вот мне хотелось бы поймать это бодрое настроение… Написать пьесу… Бодрую пьесу»… («Две последние встречи с А. П. Чеховым» — «Ежег. И. Театров», 1909, V, с. 2 – 3). [↑](#endnote-ref-109)
118. Здесь и ниже цитирую письма Чехова к О. Л. Книппер времени 1901 – 1903 по изд. писем — Берлин. 1924. [↑](#endnote-ref-110)
119. Писание Чеховым водевилей падает на конец 80‑х годов — до написания им больших пьес. Вторичная работа Чехова в 1902 г. над водевилем «О вреде табака» 1886 г. приобретает принципиальное значение, как опыт создания нового водевиля в условиях сложившегося у автора при писании больших пьес лирико-драматического стиля. См. подробно об этом в ст. «К поэтике чеховского водевиля», резюмированной в наших «Этюдах по истории текста и композиции чеховских пьес» (гл. III: «О вреде табака» — построение водевиля в связи с композицией «Вишневого Сада») — «Поэтика» — Временник Словес. Отдела Гос. Инст. Ист. Иск. Л. 1926. [↑](#endnote-ref-111)
120. Страницы указаны по изданию пьесы в доп. томах Полн. Собр. Соч. изд. А. Ф. Маркса, т. XVI. [↑](#endnote-ref-112)
121. Курсив здесь и ниже наш — С. Б. [↑](#footnote-ref-11)
122. Отклики из других пьес в «В. С.»: образы Юли и Вафли из «Лешего» раскрыты в Варе и Фирсе. Мотив Дядина в ред. I‑й той же пьесы в финальной сцене (Дядин (один): «А про меня то и забыли все! это восхитительно! Это восхитительно!»), развернут в финальную сцену «В. С.». Чтение декламации в «Лешем» повторено в «В. С.». По поводу декламируемой {182} начальником станции именно «Грешницы» А. Толстого см. рассказ «Либеральная душка» — 1884 г. («Грешница», последний монолог из «Горе от ума» «… все это шаблонно, заезжено…»), а также «Учитель словесности» — 1894 г., где изображен вечер с танцами и упомянуто о чтении «Грешницы». В «Трех сестрах» д. II Наташа собирается вырубить рощу. См. также мотивы, сходные с «Неизданной пьесой» — в [примеч. 14](#_Tosh0007584). [↑](#endnote-ref-113)
123. Дошедшие до нас автографный (в библиотеке б. Румянцевского музея) и авторизованный (цензурный список Центральной библиотеки Русской Драмы) списки пьесы представляют текст пьесы уже в законченном виде, при чем основа автографной рукописи дает текст пьесы в первой чистовой редакции, текст цензурованной дает частичные отклонения. Автографная рукопись с последующими авторскими же вставками в ней представляет текст пьесы во второй редакции, отличной от первой редакции обширным числом стилистических правок и изменений и пропуском или обработкой некоторых эпизодов второго акта. Текст первопечатный (в сб. «Знание» 1903 г.) дает дальнейшую стилистическую правку. Подробнее об этом см. в следующих выпусках «Истории текста пьес Чехова». [↑](#endnote-ref-114)
124. По конструкции и лирическому материалу сцена конца д. III (Аня и Раневская) действительно, напоминает сцену — Соня и дядя Ваня — в финале д. IV «Дяди Вани». [↑](#endnote-ref-115)
125. Варя в письмах к О. Л. Книппер и др. охарактеризована Чеховым как «глупенькая», «дура набитая», «добрая дура», «грубоватая и глуповатая, но очень добрая», «фигура в черном платье, монашка, глупенькая, плакса и проч.»; Шарлотта с чертами комизма трактована как «лучшая роль» в пьесе. [↑](#endnote-ref-116)
126. «Я боюсь, как бы у Ани не было плачущего тона (ты почему то находишь ее похожей на Ирину), боюсь, что ее будет играть не молодая актриса. Аня ни разу у меня не плачет, нигде не говорит плачущим тоном, у нее во 2‑м акте слезы на глазах, но тон веселый живой. Почему ты в телеграмме говоришь о том, что в пьесе много плачущих? Где они? Только одна Варя, но это потому что Варя плакса по натуре и слезы ее не должны возбуждать в зрителе унылого чувства. Часто у меня встречаются “сквозь слезы”, но это показывает только настроение лиц, а не слезы. Во втором акте кладбища нет». (Вл. Немировичу-Данченко. П. VI, 324). Об Ане: «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни и ни разу не плачущий, кроме II акта, где у нее только слезы на глазах». Или о том, что Аню должна играть актриса «с молодым, звонким голосом». (П. VI, 327). [↑](#endnote-ref-117)
127. Характеристики Чеховым Лопахина: «Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов, и мне вот, казалось, что эта роль, центральная в пьесе, вышла бы у Вас блестяще». (К. С. Станиславскому, П. VI, с. 326). Или:… «если Лопахин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадут и роль и пьеса» (П. VI, с. 328). Или после отказа К. С. Станиславского играть Лопахина: «Станиславский будет очень хороший и оригинальный Гаев, но кто же тогда будет играть Лопахина? Ведь роль Лопахина центральная. Если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится»… Или: «Купца должен играть Конст. Сергеевич. Ведь это не купец в полном смысле этого слова, надо сие понимать». [↑](#endnote-ref-118)
128. {183} Чехов останавливается на особенностях «ломанного» языка Шарлотты, на описании внешнего облика и жестах Пищика, Лопахина, Вари (П. VI, с. 329), на Дуне и Епиходове (с. 333), Раневской (в письме к О. Л. Книппер: «Она одета не роскошно, но с большим вкусом. Умна, очень добра, рассеяна, ко всем ласкается, всегда улыбка на лице»… «Раневскую играть не трудно, надо только с самого начала верный тон взять; надо придумать улыбку и манеру смеяться, надо уметь одеться»), Гаева («Попроси Вишневского, чтобы он прислушался, как играют на биллиарде и записал бы побольше биллиардных терминов…»). Примечательна забота Чехова о введении в пьесу характерных «вещей»: «… Собачка нужна в I акте мохнатая, маленькая, полудохлая, с кислыми глазами, а Шнапс не годится»… Или: «Шнапс, повторяю, не годится, нужна та облезлая собаченка, которую ты видела, или вроде нее».

На характерные детали во внешнем облике лиц пьесы обращал Чехов внимание артистов — исполнителей роли. Так, Е. Муратова передает разговор с Чеховым: «Как-то во время репетиции “Вишневого Сада” я решилась спросить у А. П. — можно ли играть Шарлотту с короткими волосами. После длинной паузы он сказал очень успокаивающе: — “Можно”. Немножко помолчав также ласково прибавил: — “Только не нужно”». Артист Л. Леонидов передает: «Репетировали второй акт. Я играл Лопахина. В антракте А. П. подошел ко мне и сказал; — “Послушайте, — он не кричит, — у него же желтые башмаки”. Потом показал на боковой карман и сказал: — “И тут много денег”». (Л. Суллержицкий. «Из воспоминаний о Ч‑е»… с. 191). [↑](#endnote-ref-119)
129. В письме к В. И. Немировичу-Данченко Чехов говорит о необходимости в бытовых пьесах давать обстановку скромную, не кричащую и вообще тона покойные, скромные. И в том же письме, говоря об обстановке в «Вишневом саде»: «… Обстановочную часть в пьесе я свел до минимума, декораций никаких особенных не потребуется и пороха выдумывать не придется… Во втором акте своей пьесы реку я заменил старой часовней и колодцем. Этак покойнее. Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль». В письмах к К. С. Станиславскому и к О. Л. Книппер говорится о плане дома, о мебели: «Дом старый, барский, когда то жили в нем очень богато и это должно чувствоваться в обстановке. Богато и уютно». Также: П. VI, 331 – 2. [↑](#endnote-ref-120)
130. «Скажи Немировичу, что звук во II и IV актах “Вишневого Сада” должен быть короче, гораздо короче и чувствоваться совсем издалека. Что за мелочность, не могут никак наладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе ясно». [↑](#endnote-ref-121)
131. О готовности Чехова исправлять текст пьесы в целях сценических мы узнаем из писем к О. Л. Книппер: «Если пьеса пойдет, то скажи, что произведу все переделки, какие потребуются для соблюдения условий сцены». «… Напиши мне, что находишь ты не так и что говорят, я исправлю; ведь не поздно, можно еще целый акт переделать». [↑](#endnote-ref-122)
132. Из писем к О. Л. Книппер от 29/III и 10/IV – 1903 г. См. также в воспоминаниях Е. Карпова слова Чехова об исполнении «В. С.» в Художественном театре: «… Разве это мой “Вишневый сад”? … Разве это мои типы? … За исключением двух — трех исполнителей, — все это не мое… Я пишу жизнь… Это серенькая, обывательская жизнь… Но это не нудное нытье… Меня, то делают плаксой, то, просто, {184} скучным писателем». («Ежег. И. Театров», 1909, V, с. 7). Характерно как К. С. Станиславский относился к автокритике Чехова. Приведу слова К. С. Станиславского, записанные Л. А. Суллержицким: «И действительно, Чехов никогда не умел критиковать своих пьес и с большим интересом и даже удивлением слушал мнения других. Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не не мог, это с тем, что его “Три сестры”, — а впоследствии “Вишневый Сад” — что это тяжелая драма русской жизни. Он был искренне убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услыхал такой отзыв о своей пьесе». («Из воспоминаний о А. Чехове в Худож. театре» — альм. «Шиповник», кн. 23, 1914).

Следует отметить, что приводимая в словах К. С. Станиславского автооценка Чеховым своих пьес, как веселых комедий, не могла касаться «Трех сестер», о которой Чехов неоднократно писал в письмах, как о пьесе «скучной, тягучей, неудобной», с настроением «убийственным» и «мрачней мрачного». [↑](#endnote-ref-123)