

Предисловие

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

А.С. Пушкин

Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление.

А.П. Чехов — Л.А. Авиловой

Странность своих пьес осознавал уже сам Чехов. «Что делать, у меня всегда случается что-нибудь с пьесой, и каждая моя пьеса почему-то рождается на свет со скандалом, и от своих пьес я не испытывал никогда обычного авторского, а что-то довольно странное», — писал он, например, К.П. Пятницкому 19 июня 1904 г., т.е. в одном из последних своих писем¹.

Странность эту эксплицировал не только провал премьеры «Чайки». Характерна и полярная двойственность восприятия чеховских пьес (так же, как и других произведений Чехова этого периода, всего его творчества *в целом*) первыми их читателями / зрителями², впрочем, и после-

¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. М., 1983. Т. 12. С. 127.

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

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

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

дующими тоже¹. Так что, пожалуй, ни один литературовед, так или иначе касающийся чеховской драматургии, не избежал естественного искушения по-своему объяснить это авторское и собственное читательское ощущение.

Одно из первых предложенных объяснений было связано с выявлением наиболее очевидного противоречия чеховской драмы классической драматургической парадигме — отсутствия в ней главной для драмы как литературного рода категории — *действия*, реализованного прежде всего в событии². Как неоднократно подчеркивали исследователи, чеховские пьесы — это пьесы *бездействия*, главные *события* которых (история Нины Заречной, самоубийство Треплева, покушение на профессора Серебрякова, дуэль Тузенбаха и Соленого, продажа вишневого сада и т.д.) вынесены за пределы сцены. Для обозначения этой противоречивой ситуации в чеховедении даже появился специальный термин *подводное течение* — метафора, называющая феномен, но не так уж много способствующая его объяснению.

Второе направление поисков литературоведов было связано с исследованием *жанрового своеобразия* чеховской драмы. Оно, как правило, осуществлялось в двух направлениях. С одной стороны, рассматривалось соответствие (точнее — *несоответствие*) авторского обозначения классическому канону какого-либо драматического жанра, восходящему в конечном итоге к гегелевской эстетике. Наиболее благодатным объектом научной рефлексии становилась в этом случае *комедия*³. С другой стороны, пьесы Чехова могли вписываться в *историческую пара-*

¹ Сравним приведенные выше реплики с выводом одного из современных исследователей: «Есть все основания полагать, что следующим (после Пушкина. — Т.И.) величайшим пиком в этом незавершенном перечне явилось *светлое и печальное* имя — Чехов» (Тяпков И.С. А.П. Чехов в модусе «серебряного века»: западная рецепция // Филологические штудии: сб. науч. тр. Иваново, 1998. Вып. 2. С. 46).

² Своеобразное обобщение точек зрения на специфику драматического действия в пьесах Чехова дает, например, В.Е. Хализев в книге «Драма как род литературы» (М., 1986. С. 126—128).

³ Паперный З. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982; Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988; Абдуллаева З.К. Проблема жанра драматургии А.П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1982; Калугина М.Л. Жанровое своеобразие комедий А.П. Чехова. «Чайка» и «Вишневый сад»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990 и др.

дигму того или иного драматического жанра, начиная с момента его формирования, что давало авторам достаточно веские основания для выявления, скажем, трагикомической их жанровой природы¹. Однако и в том, и в другом случае внутренняя закономерность, своего рода *телеология* авторского жанрового обозначения хотя и учитывалась, но не выдвигалась еще на первый план, не становилась объектом специальной научной рефлексии.

В обозначенном русле — *жанровое своеобразие драматургии Чехова* — предметом исследования являлась (является до сих пор) и достаточно оригинальная реализация в чеховских пьесах отдельных элементов драматургической парадигмы, таких как *конфликт*, сценическое *действие*, система персонажей и шире — *система образов* и т.д. При этом каждая категория поэтики чеховского драматического текста так или иначе вписывалась в бесконечность интертекстуального поля мировой художественной литературы (культуры)².

Примечательно, что намеченные направления исследований чеховской драматургии, не исчерпывающие, конечно, всего многообразия ее научной дескрипции, сходятся, хотя и не всегда осознанно, в одном принципиальном ощущении: *монологически-диалогическая* структура драмы Чехова не является главным по родовой своей природе средством выражения его авторской позиции. Мне остается лишь сделать еще один шаг в заданном направлении и предположить, что *основным* средством воплощения авторской позиции в чеховских пьесах становится традиционно *вспомогательный*³ элемент драмы — *паратекст*⁴ (пре-

¹ *Фадеева Н.И.* Новаторство драматургии Чехова. Тверь, 1991.

² Приведу в качестве примера несколько диссертационных работ, защищенных в конце прошлого века: *Собенников А.С.* Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «новой драмы». Томск, 1985; *До Хонг Тюнг.* Проблема конфликта в драматургии А.П. Чехова («Вишневый сад»). М., 1987; *Абдуллаева А.С.* Сценическое действие и эмоционально-эстетическая атмосфера в драме А.П. Чехова. СПб., 1995; *Шейкина М.А.* «Чайка» А.П. Чехова: автор и его герои. М., 1996; *Степанов А.Д.* Драматургия А.П. Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы. СПб., 1996.

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

³ *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

⁴ *Пави П.* Словарь театра. М., 1992.

жде всего список действующих лиц, ремарки, предваряющие и сопровождающие действие) и что именно на этом «этаже» драматической структуры происходят самые серьезные изменения.

Главным из них, имеющим поистине революционное значение, следует считать появление в чеховских пьесах если не персонифицированного автора, то, по крайней мере, жестко структурированной *авторской точки зрения*¹. В драме, где авторскому слову традиционно отводилась скромная роль *комментатора* сценического действия, где авторская позиция ввиду *сценического* предназначения пьесы должна была совпасть прежде всего с точкой зрения зрительской, появление субъекта речи с собственной точкой зрения не могло не сыграть преобразующей роли.

Последуем традиции Б.А. Успенского и предварительно бегло очертим варианты эксплицирования авторской точки зрения в ремарках, предваряющих действие чеховских драм². Поразительно, но мы найдем там фактически все пространственные модели, описанные исследователем применительно к эпическим произведениям!

Во-первых, в ремарках чеховских пьес может проявляться *внутренняя* точка зрения — точка зрения «всезнающего» автора, совпадающая с точкой зрения персонажей: «*Заметны приготовления к отъезду*»

¹ Термин употреблен согласно научной традиции, заложенной Б.А. Успенским: *Успенский Б.А. Поэтика композиции* // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9—218.

² Ремарка как специфический элемент драматургической структуры, маркирующий смену театральных эпох или литературных направлений, становится в последнее время объектом все более пристального внимания исследователей. См., например: *Ицук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // *Драма и театр* II. Тверь, 2001. С. 5—16; *Сперантов В.В.* Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII — начала XIX века (К типологии литературных направлений) // *Philologica*. 1998. Т. 5. № 11/13. С. 9—47.

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

(«Чайка» — 13, 33); «*Маша, одетая как обыкновенно, в черное платье*» («Три сестры» — 13, 157); «*Декорация первого акта* (то есть «комната, которая до сих пор называется детской». — Т.И.). *Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол точно для продажи. Чувствуется пустота* <...> *За сценой в глубине гул. Это пришли прощаться мужики*» («Вишневый сад» — 13, 242). Совпадение авторской позиции с точкой зрения персонажей подчеркивается в приведенных фрагментах ремарок прежде всего на *фразеологическом* уровне — посредством наименования ощущений, фиксирующих *атмосферу* хронотопа персонажей («*заметны*», «*чувствуется пустота*»). Кроме того, авторский комментарий содержит, как видим, **внутритекстовую** информацию, которая известна персонажам, автору, потенциальному читателю, но принципиально не известна зрителю («*пришли прощаться мужики*», «*как обыкновенно*»).

Во-вторых, драматург может становиться на *внешнюю* по отношению к сюжетному пространству / времени персонажей точку зрения, рассматривая все происходящие события *со стороны*. Однако эту позицию тоже вряд ли следует считать совпадающей, скажем, с точкой зрения зрительской, поскольку информация, заложенная в ремарке, по сути, не ориентирована на традиционное сценическое воспроизведение¹: «*Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озеро совсем не видно*» («Чайка» — 13, 5). Приведенный фрагмент предваряющего комментария интересен тем, что дважды маркированная (вероятно, принципиально важная для автора) деталь декорации — *озеро* — существует в авторском обзоре, но принципиально отсутствует в пределах видимости зрительного зала, хотя зрительская точка зрения формально здесь зафиксирована. Отсюда — противоречивость сценографической ситуации: озеро *есть* на сцене, но его не должны видеть зрители, т.е. его на сцене *нет*. Вероятнее всего,

¹ Сам Чехов как будто не осознавал собственной революции, произведенной им в сценографии. Так, об одной из самых трудных в сценической реализации пьесе — о «Вишневом саде» — он пишет Вл.И. Немировичу-Данченко: «...обстановочную часть в пьесе я свел *до минимума*, декораций никаких особых не потребуется и пороха выдумывать не придется» (П 11, 242).

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

перед нами точка зрения *стороннего наблюдателя*, находящегося в данный момент во *внешнем для персонажей* пространстве.

Именно принципиальное несовпадение *авторской* точки зрения со *зрительской* в ремарках, предвосхищающих каждое действие чеховских пьес, обусловило необходимость их абсолютно нового сценического воплощения, с которой впервые столкнулся К.С. Станиславский¹. Следствием такого несовпадения и причиной постоянных трудностей в сценической реализации ремарок (в спектаклях Московского Художественного театра, например) стало вполне закономерное противоречие между однозначно прочитываемой, функциональной **деталью декорации**, обозначающей почти исключительно место / время действия пьесы, и **художественным образом**, принципиально не подлежащим единственно возможной читательской и режиссерской интерпретации.

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

Эта авторская позиция **максимального удаления** от событий, по Успенскому, характеризует те фрагменты эпического произведения, которые претендуют на всеобъемлющее описание и, следовательно, на объективность изображения событий². Наиболее же характерной для чеховских пьес (и даже доминирующей среди всех остальных вариантов) оказывается сложная или составная точка зрения, объединяющая **внешнюю** и **внутреннюю**. Причем (и это особенно важно) оба варианта авторской точки зрения **сосуществуют** в пределах одной и той же

¹ Применительно к пьесе «Вишневый сад», об истории сценографического воплощения образа *сада*, от первой постановки до самых современных версий, от буквального прочтения до метафорической реализации, убедительно и увлекательно пишет В.И. Березкин (*Березкин В.И.* Вишневый сад как визуальный образ спектакля (Из опыта сценографических решений пьесы в конце XX века) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 210—230).

² Успенский Б.А. Указ. соч. С. 88—89.

предваряющей действие ремарки. Они задают принципиально разные (при этом *одновременно* существующие) уровни изображения и, следовательно, осмысления и оценки последующих событий и, вероятно, окончательно запутывают режиссера и сценографа спектакля.

«Комната, которая *до сих пор называется детской*. Одна из дверей ведет в комнату Ани» («Вишневый сад» — 13, 197) — в данном случае авторская точка зрения совпадает с точкой зрения персонажей, находящихся **в доме**; это совпадение подчеркивается словами, фиксирующими внутритекстовую информацию, т.е. сведения, известные только персонажам (и читателям)¹. Следующий фрагмент ремарки — «Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты» — вновь эксплицирует одновременную точку зрения автора и персонажей, находящихся как вне дома, так и внутри его.

В самом деле, потребуются весьма существенные усилия со стороны режиссера и художника спектакля, чтобы воспроизвести и заставить ощутить зрителей, что *уже* (а не *еще*, например) *май*; изобразить цветущие вишневые деревья при закрытых окнах (и одновременно *холод за окном*) или представить детскую комнату детей, которые уже давно выросли. О подобной «жесткости» театрального материала очень точно, хотя и не менее жестко, писал П.А. Флоренский: «...когда строение пространства <...> отходит от обычного строения, сцена оказывается не допускающей такой переорганизации своего пространства, и, кроме притязаний, деятель сцены ничего не проявляет и главное — не может проявить»². Эти трудности правдоподобного, т.е. *декорационно-однозначного*, изображения дома и сада, с которыми столкнулись уже первые постановщики пьесы, вполне естественны, если рассматривать

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

² Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 65.

ремарку в ее традиционной — *фоновой* — функции, изолированно от последующего — диалогического — текста комедии. Они исчезнут сами собой, если взглянуть на ремарку и диалог как на цельный, единый текст. И тогда станет очевидной еще одна особенность приведенной ремарки: она, по сути, является избыточной, поскольку каждое ее положение реализуется, нередко фактически повторяясь, **в репликах персонажей**.

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

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

«*Окна в комнате закрыты*» — такова заключительная фраза ремарки. Она не только подчеркивает **внутренность** выраженной точки зрения, ее принадлежность пространству **дома**, но и выводит смоделированную ситуацию на знаковый уровень изображения, поскольку **закрытое**

окно и в европейской литературной традиции¹, и на более глубоком — архетипическом — уровне² является знаком изолированности, отграниченности друг от друга *внутреннего* и *внешнего* пространства. **Сад** как пространство *внешнее* по отношению к дому еще только назван, показан лишь **за** окнами, как намечена, но не конкретизирована потенциальная возможность его гибели. *Белый цвет* — предощущение визуального образа Сада — эксплицируется почти на всем протяжении первого действия лишь в виде цветowych пятен — деталей костюма персонажей³: «*Входит Фирс; он в пиджаке и белом жилете*» (13, 202); «*Фирс <...> надевает белые перчатки*» (13, 203); «*Шарлотта Ивановна в белом платье <...> проходит через сцену*» (13, 208).

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

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

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

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

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

¹ См., например: Корзина Н.А. Тема «окна» в литературе немецкого романтизма // Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С. 51—61.

² Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 190.

³ Эту особенность сценической реализации образа сада — цветовой игры — предполагал, вероятно, и сам Чехов. Во всяком случае, в письме К.С. Станиславскому он замечает: «...в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях» (П 11, 142).

Наиболее же ярко маркируют появление субъекта речи в чеховской драме слова *категории состояния* и в особенности *вводные слова*, демонстрирующие непосредственное *отношение* носителя речи к миру персонажей: «*На стене висит карта Африки, видимо, никому здесь не нужная*» («Дядя Ваня» — 13, 105); «*... камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами*» («Вишневый сад» — 13, 215)¹. Примечательно, что отношение это эмоционально или рационально-идеологически не маркировано, оно лишь выражает возможную, но необязательную степень вероятности.

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

Этот предварительный очерк, нередко торопящийся перейти в детальный анализ, представляется мне принципиально необходимым как *основание* для последующего исследования. Во-первых, он фиксирует появление в чеховской драме *авторской точки зрения*, которая трансформирует традиционный функционально-вспомогательный фрагмент драмати-

¹ Оценка, *по-видимому*, оказывается настолько важной для Чехова, что в письме Вл.И. Немировичу-Данченко он считает необходимым оговорить: «(Во втором акте кладбища нет» (П 11, 284).

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

ческого текста, «неловкое и нелепое положение языка драматической ремарки»¹, в самостоятельный художественный элемент. Во-вторых, становится очевидным, что *паратекст* и *диалог* в пьесах Чехова функционируют как *система*, и это обстоятельство позволяет сделать вывод о необходимости поиска новых путей для анализа и интерпретации чеховской драмы, возможно, как будущего основания для какого-то иного подхода к ее сценической реализации².

Именно эту задачу я и пытаюсь хотя бы отчасти решить, опираясь на учение о *телеологии* художественного произведения, восходящее к критическим статьям Ю.И. Айхенвальда³, работам Л.С. Выготского⁴ и терминологически эксплицированное в исследовании А.П. Скафтымова «Тематическая композиция романа “Идиот”» (1924).

Методологическое основание книги во многом предопределил и один из последних тезисов М.М. Бахтина о *символичности языка литературоведения*, зафиксированный в его работе «К методологии гуманитарных наук»: «Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук»⁵. Ведь помимо

¹ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 141.

² Важнейшими вехами на этом пути, несомненно, стали книги: Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск, 1989; Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

³ Мысль критика предыдущего рубежа веков об *абсолютной чистоте*, непредвзятости воспринимающего сознания оказалась созвучна не только моим размышлениям, но и нынешней ситуации, сложившейся в литературоведении. В эпоху *наложения* на текст самых разнообразных *сем*, в результате которого получается дескрипция этой семы, а не объекта, возвращение назад (движение вперед?) — к целостному осмыслению **самого** художественного произведения представляется особенно актуальным.

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

⁴ Речь идет прежде всего о классической книге Л.С. Выготского «Психология искусства».

⁵ Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 362.

материального плана выражения и способности вступать в определенные отношения с другими лексическими единицами (то есть помимо художественной валентности) *слово в языке художественной литературы* обладает совершенно особым планом содержания, который, как известно, не исчерпывается общеязыковым его значением. Это *смысл* слова-образа: не только *внутритекстовый*, не только контекстуальный, но и *метафизический, сакральный* его план, который в принципе не доступен научной, а в конечном итоге любой *рациональной* дескрипции¹. Именно поэтому любое традиционное *научное описание* художественного произведения оказывается относительным. Оно скользит по объекту, описывая его *отдельные*, доступные только данной методологии элементы, но утрачивает при этом его *целостность* и неповторимую индивидуальность. «Таким образом, главной отличительной характеристикой научного подхода к реальности является дескрипция объекта, разговор *о* нем, хождение *вокруг* него, улавливание всего того, что привлекает наш интеллект, а затем отделение уловленного от самого объекта. Когда мы завершили все эти процедуры, настает время синтеза таких аналитически сформулированных абстракций. Конечный результат принимается за сам объект»².

Если интенция приведенной цитаты ввиду ее принадлежности человеку, не имеющему никакого отношения к литературоведению, покажется не совсем убедительной профессиональному читателю, то можно взглянуть на проблему и с другой точки зрения, воспользовавшись более привычной для современного филологического мышления формулировкой, созданной, скажем, на языке теории означивания: «Вообще говоря, поскольку литературные смыслы передаются посредством естественного языка, постольку разные типы связей между планами выражения, содержания и референции, характерные для разных типов сигнификативной практики в словесном искусстве, существуют только как тенденции, которые *никогда не получают адекватной языковой актуализации*. Вот почему всякая художественная система обладает рядом альтернативных элементов, предназначенных

¹ Возможно, такая установка многим покажется спорной. Однако, как и любая другая методологическая позиция, она все же имеет право на существование, ибо *vita sine libertate — nihil*.

² Судзуки Д. Лекции о дзен-буддизме // Фромм Э., Судзуки Д., Марино Р. Дзен-буддизм и психоанализ. М., 1997. С. 18—19.

отразить ее скрытую трансформационную программу. Детерминируя либо блокируя те или иные трансформационные варианты, социально-культурные условия делают всякую систему искусства *системой с открытыми возможностями, которые могут быть выявлены в будущем*» (курсив мой. — Т.И.)¹. Как видим, вывод, приобретя, быть может, более оптимистическую эмоциональную окрашенность, остается, тем не менее, прежним.

¹ Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 44—45.

Глава первая

РЕМАРКА, ПРЕДВАРЯЮЩАЯ ДЕЙСТВИЕ

Итак, ремарка, предваряющая каждое действие четырех чеховских пьес¹, может становиться реализацией авторской *внутренней* точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум. Она может фиксировать и *внешнюю* точку зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей. И, наконец, перед нами может быть смена и сосуществование обозначенных точек зрения, и, следовательно, появление *границы* между двумя типами пространства-времени. При этом принципиально важной оказывается *семантика* обозначенных точек зрения. *Внутренняя* точка зрения маркирует во всех драмах чеховского цикла *мир, созданный человеком*; *внешняя* — мир природы или *мир-бытие*, не зависящий от индивидуальной воли и событий, даже самых драматических, человеческой жизни.

«ЧАЙКА»

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

«Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро

¹ Я совершенно согласна с И.Н. Сухих в том, что уже первая пьеса Чехова — «Безотцовщина» — предвосхищает революцию позднего чеховского театра, что в ней намечены все основные пути его трансформации (Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987. С. 10—33). Однако не менее принципиально для меня положение о цикличности четырех последних чеховских пьес (см., например: Катаев В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998), обусловленной и временной плотностью их написания, и сотрудничеством в этот период с Московским Художественным театром, и композиционной их *зеркальностью* — четыре пьесы как четыре действия одного произведения, и, вследствие этого, тесными структурными связями, которые я попытаюсь, хотя бы в определенной степени, описать.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru