

## Чеховский «Дядя» и «честные правила» драматургии

Димитров Л.

21 января 1900 г. Лев Николаевич Толстой записывает в своем дневнике: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмущился. Захотелось написать драму «Труп», набросал конспект». Запись примечательна ц несколькими отношениями: новая пьеса Чехова вызвала отрицательную реакцию, но она же подсказала Толстому новый замысел. Его негативное мнение – это неаргументированная фактами, спонтанная оценка. Следует отметить, что он смотрел «Дядю Ваню» специально, так как это было одно из событий культурной жизни русской столицы. Состояние Толстого после спектакля неоднозначно – он и раздражен, и охвачен сильным желанием писать. Тем более, что все это происходит на грани двух веков – в 1900 г. Новый век у порога, старый – уже прошлое. Самый молодой русский классик все более активно заявляет себя на поприще драмы и театра, самый старый мучительно углубляется в свои эстетические искания, уходя от театральной условности, несмотря на свои прежние драматические опыты. Неожиданно в своем гневе Толстой называет долго отыскиваемый им художественный жанр, который мог бы полноценно выразить его мировоззрение (после «Воскресения» он не намеревался больше писать романы). Парадоксально, но таким жанром снова оказалась драма. Через некоторое время «Живой труп» будет с триумфом показан на русских сценах с явной претензией не только на диалог с «Дядей Ваней», но и на нормативное «переворачивание» драматической модели Чехова. «Живой труп» – результат толстовского «театрального разъезда после представления новой комедии»: он появляется как «критический» комментарий к чеховскому произведению. Толстой – автор первого «римейка» Чехова. Кроме того, это единственный писатель второй половины XIX в., который вышел не «из «Шинели» Гоголя», а как современный драматург – из «футляра» Чехова. Каковы же были основания для этой своеобразной драматической «дуэли» и ее последствия для русской литературы?

Что в «Дяде Ване» могло возмутить Толстого? Предположение, что за возмущением скрывается превосходство над объектом негодования, в данном случае не срабатывает, так как Лев Николаевич сильно возбужден. В таком случае, что его так сильно задело? Возможно было бы предположить, что это – реакция не на текст, а на спектакль, но подобная мысль не подтверждается дальнейшим поведением графа. Что же в сущности произошло?

«Дядя Ваня» – не первая пьеса Чехова, и не в первый раз Толстой демонстрирует свою неприязнь к его драматургии. Разница, однако, в том, что в этом случае он реагирует скорее как лично обиженный, чем как эстетически неудовлетворенный. Случайно или нет, но «Дядя Ваня» рассказывает о том же, что и пьеса Толстого, – о бунте человека, лично разочарованного своей жизнью, обнаружившего вдруг «виноватого» в своем экзистенциальном провале. Его собственный амбициозный замысел пьесы «Труп» оказался «реализован» другим автором. Разумеется, этот резкий переход от художественного сюжета к конкретной биографии следует объяснить. Начнем с сюжета.

Традиционное толкование «Дяди Вани» определяет как основных антагонистов Войницкого и Серебрякова. Критика не раз пыталась, притом успешно, спроецировать их конфликт на архетип «Моцарт и Сальери». Но в то время как Сальери фактически отравляет Моцарта и тем самым ликвидирует своего врага, Войницкий – Моцарт производит два пустых выстрела, которые ничего не меняют. Отмечены мотивы, которые получают свое дальнейшее развитие в других пьесах Чехова; самый сильный из них – попытка продать имение, а в более общем плане – попытка нигилизации места. Главным действующим лицом всегда считался Войницкий, и именно его визирует Толстой своим ме-тафорическим определением «труп». Именно в этом, однако, заключается тайная провокация пьесы. Через

нее мы можем обнаружить и другую особенность поэтики – неоднозначную референтность заглавий в зрелой драматургии Чехова. Хотя название «Дядя Ваня» визирует Войницкого, герой экспонирован с чужой точки зрения – с точки зрения Сони. Она единственный персонаж, для которого Войницкий – «дядя Ваня». А после смерти ее матери она является единственной связью между двумя героями-антагонистами. В этом смысле пьеса эксплицитно структурирует свою систему персонажей, выявляя как невидимый, ненавязчивый центр Соню. Она – единственный герой с перспективой, герой с будущим. Остальные «сводят счеты» с прошлым. Более того – Войницкий, равно как и Федя Протасов вслед за ним, скорее всего, антигерой, чем демиург фабулы. Своим бунтом он опровергает свой собственный выбор, сделанный по логике сердца, – долг, привязанность, – пока вдруг не осознает, что для него самого Серебряков – фальшивый авторитет. Между тем Серебряков гораздо в большей степени, чем Войницкий, последователен по отношению к самому себе, а если он и воспринимается негативно, то потому, что мы смотрим на него глазами его шурина. Дядя Ваня нервно навязывает свою точку зрения всем. Это напоминает поведение Толстого по отношению к авторитету Шекспира. Граф поучает великих, а какой-то «недоросль» – Чехов – его разгадывает. Еще более скандально Толстой не признан «самим» дядей Ваней, т.е. текстом пьесы, т.е. Чеховым. От знаменитой реплики Войницкого «Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» Толстой мог бы впасть в раздражение. И до, и в особенности после своего духовного перелома он претендует на то, что он – самый ревностный адепт Шопенгауэра в русской культуре, определенные элементы книги «Мир как воля и представление» даже ложатся в основу его учения. Имя немецкого философа йак пример для подражания наряду с именем Достоевского совершенно определенно прозвучало для графа как провокация. И не надо нам вспоминать афористический заголовок Джорджа Стайнэра «Толстой или Достоевский»<sup>3</sup>, чтобы понять это. Но, упомянув Стайнэра, можем согласиться с другой его идеей: драматургическая концепция Толстого – антитрагедийная, что на условном уровне поддерживается и самим заглавием «Живой труп» – оно отменяет трагедию как экзистенциальный исход. С этим резко контрастирует реплика Войницкого в ответ на замечание Елены Андреевны, что погода хорошая: «В такую погоду хорошо повеситься...» (С. 13, 77). Одним словом, интрига в пьесе «Дядя Ваня» строится на манипулятивной несоотнесенности между внешним проявлением и внутренней мотивацией. Мы воспринимаем слова Серебрякова иронически не потому, что он говорит такие уж неверные или наивные вещи, а потому что в этот момент мы как читатели или зрители уже находимся в контексте, представленном Войницким. Он протестует гораздо больше против собственного бездействия. Профессор, будь он и не гениальным, все-таки трудился. Обвиняя его, дядя Ваня в сущности демонстрирует свое превосходство, не отдавая себе отчета, что давным-давно потерял критерии оценки интеллектуального труда. Финальная реплика Сони о труде гораздо в большей степени конкретна, чем мы это предполагаем. До сих пор ее дядя трудился без пользы, безрезультатно. С сегодняшнего дня он должен трудиться на пользу. То, что он отдал свою жизнь служению Серебрякову, – его собственный выбор: сам профессор этого не требовал. Наоборот, пока тот организовывал свою жизнь по правилам, соответственно своему положению, Войницкий был романтиком, т.е. «дураком». «Честные правила», которых он придерживался, не сработали.

Вырисовавшийся художественный и в не меньшей степени идеологический конфликт трудно объяснить, если не найти первооснову, служащую архетипным контрапунктом в креативных усилиях обоих драматургов. По моему мнению, такой прототекст существует, и он проецирует оригинальным способом у обоих классиков поэтику «начала» и «конца», пролога и эпилога, предыстории и следствия. Это – несколько мотивов из знаменитого романа «Евгений Онегин». Как раз Пушкин может оказаться самым убедительным «секундантом» – арбитром драматургического конфликта Толстого и Чехова. Речь идет о сложном интертекстуальном диалоге, вызванном почти бессознательно «биографией»

петербургского денди. Биография, интерпретированная в художественных инновациях старого и молодого, или по-чеховски – «толстого» и «тонкого».

Если принять известную тезу, что вся русская классическая литература пишет снова и снова «Онегина», то и Толстой в «Анне Карениной» прослеживает развитие отношений между Татьяной (Анной) и Евгением (Бронским), в перспективе удовлетворяющей читателя. «Анна Каренина» – это отложенный при-близительно на полвека «логический» эпилог «Онегина». Зато в «Дяде Ване» Чехов интерпретирует начало первого русского романа. Пьесу можно представить как попытку реконструировать предысторию «Онегина», которая так и не была рассказана. Но Соня могла бы назвать Войницкого «мой дядя самых честных правил» с таким же основанием, как и Евгений – своего «дядю», т.е. с иронией, общей для двух произведений, зараженных взаимным «дядязмом». «Евгений Онегин» предлагает первую в русской литературе ситуацию «дядя» – «живой труп». Вспомним хотя бы несколько весьма популярных строк:

Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог...  
(Гл.1, II)

Но, прилетев в деревню дяди,  
Его нашел уж на столе.  
Как дань готовую земле.  
(Гл.1, LIИ)

Пьеса «Дядя Ваня» вряд ли случайно названа «сцены из деревенской жизни», да и обе пьесы подозрительным образом начинаются одинаково – чаепитием, эмблемой русского медитативного состояния. Занимательно еще одно «странное сближение». Чехов – тот автор, который, быть может, первый связывает воедино сюжетные модели «Онегина» и «Анны Карениной» в своем известном письме к А.С. Суворину от 27 октября 1888 г.: «Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно» (П. 3, 46). В этих известных словах Чехова вырисовывается значительно более глубокий пласт его художественного мышления. Говоря о призвании художника «задавать вопросы», Чехов приводит в качестве примера два гениальных романа, но сам он предпочитает дискутировать в жанрах другого типа. Несмотря на сверхожидания современников, Чехов не написал ни одного романа в «чистой» форме. По словам С. Балухатого, «романы в творчестве Чехова – его драмы». Художественное мировоззрение, однако, к концу века прочно переведет «вопросительную» интонацию в семиотическое поле драмы, и таким образом Чехов займет свое место среди самых крупных прогностиков и реформаторов модернистских сочинений для сцены. Толстой же, наоборот, под давлением своей религиозной инвазии все чаще будет отказываться от полемического начала в своих текстах, заменяя его императивным. Он стремится вернуть драму к ее генезису, к ее клерикальной нормативности, видя в этом ее состоянии «чистую» форму. Отбрасывая нарративность диалогов Чехова, их лиризм, он утверждает свое мнение, что драма прежде всего проповедь. Как своеобразное «начало» и «конец» одного и того же сюжета «Евгений Онегин» и «Анна Каренина» демонстрируют мужскую и женскую версии самоидентификации автора. В «Дяде Ване» Чехов интерпретирует проект «Онегин», продолжая задавать вопросы, но и продолжая искать ответы. Как бы ни пытался «Живой труп» возражать чеховскому сюжету под своим мнимым «отстранением» непрерывно цитирует его идеологическую модель. Возможно, это способ Толстого признать кого-либо равноценным талантом? Может быть, он сам чувствовал искушение поэтикой чеховской драматургии?

Не будучи эпигоном Пушкина, Чехов обращается к художественному потенциалу «Онегина» и еще по одной, может быть, неосознанной причине. «Задавая вопросы» своими драмами, за некоторыми предполагаемыми ответами он, несомненно, обращается за советом к энциклопедии. Несмотря на фактическую «амортизацию» фразы, после В.Г. Белинского «Евгений Онегин» функционирует в сознании воспринимающего именно как «энциклопедия». И чтобы подобное утверждение не прозвучало сомнительно, позволю себе короткую интермедию.

Согласно семиотическому определению Умберто Эко, энциклопедия представляет «познание о данном обществе в его развитии во времени»; она – «направляющая идея», позволяющая очертить эмпирически возможный формат любой вселенной. В этом смысле в поздних пьесах Чехова мы можем найти образы, спровоцированные пушкинским романом. Очередное «странное сближение», например, проявляется в неожиданной реплике Гаева, что вишневый сад «и в «Энциклопедическом словаре» упоминается» (С. 13,205). Так подтверждается «космизм» сада. Если навести справку в «энциклопедии» «Онегин», то увидим, что там «сад» упоминается 17 раз, и в некоторых случаях находим абсолютный отголосок образов и ситуаций у Чехова. Несмотря на различный контекст, последние четыре строки из V строфы восьмой главы вводят женский образ, целиком характеризующий Раневскую:

И вот она в саду моем  
Явилась барышней уездной,  
С печальной думою в очах,  
С французской книжкой в руках.

«Вишневый сад» давно превратился в одну из устойчивых метафор русского языка, но подобный образ задан еще в самом начале вводящей ремарки «Дяди Вани». Топос в первом действии конкретизирован так: «Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая» (С. 13, 63).

Как бы категорически негативно ни выглядела запись Толстого в его дневнике по поводу представления «Дяди Вани», до нас дошло и сведение, вызывающее сомнение в однозначности его впечатления. Вл. И. Немирович-Данченко, наблюдая за поведением Толстого в зале, в своей книге «Из прошлого» описал его так: «Во время спектакля «Дяди Вани» мы исподтишка не спускали с него глаз. Решительно казалось нам, что спектакль вовлек его в свою атмосферу, что внимание его было захвачено, что местами он был растроган. Но или мы ошибались, или он отстранял от себя простую, непосредственную восприимчивость, потому что в антрактах он ничего не хвалил. Правда, ничего не порицал, словно дожидаясь, чем все это кончится». Наблюдение очень интересное. Вполне в стиле Толстого через некоторое время резко менять свое мнение о том, что ему нравилось, и требовать с себя строгой дисциплины «духа, который отрицает». Когда мы, однако, узнаем из его дневника, что он был возмущен увиденным, это все же недостаточно, чтобы понять, что именно он думал. Запись Вл. И. Немировича-Данченко показывает Толстого как человека, явно сопереживавшего увиденному. Но что именно заставило переживать графа? Сюжет Чехова или что-то свое? Он воспринимает мир через себя, и вопрос о художественной реальности имеет для него особую постановку. Он характеризует драму как «особый род литературы, имеющий свои непреложные законы. (...) В драме должен быть непременно узел, центр, из которого все бы исходило и к которому все сходилось бы», добавляя: «чего у Чехова совсем нет». Между тем Толстой очень хорошо понимает, что драматургия Чехова существует совершенно реально и без этого так ревностно требуемого (кем?) «центра». В своем понимании драмы Толстой выражает свои искания, игнорируя конкретные, несомненно, успешные образцы. Он создает модель виртуальной драмы, которая практически не существует.

Толстой отказывается следовать «честным правилам» драматургии. Все время критикуя Чехова, он учится у него. По искреннему мнению Джорджа Стайнэра, «Толстой охвачен исключительно сильно тем, что известные модные критики называют «нарочитым заблуждением». Он отказывается отделить художника от произведения и произведение от замысла. Толстой осуждает пьесы Шекспира, потому что видит в нем гения, который морально беспристрастен». Так он поступает и с Чеховым.

Возможно, что именно раздражение от пьесы позже подсказало ему отрицание Шекспира. Толстой сильно развивает зрительское самосознание, которое отвергает театральную условность через разрушение правдоподобия. В то время как Чехов, если и не одобряет конкретного произведения какого-либо драматурга, делает это с позиций драматурга. Ему не нравится «Дикая утка» потому, что «Ибсен не знает жизни», а «На всякого мудреца...» Островского кажется ему «русифицированным Тартюфом» (из письма Чехова О.Л. Книппер от 7 января 1903 г., см.: П. 11,114). Иными словами, подобные комментарии утверждают в нем мысль о том, как не надо писать драмы.

И как раз наоборот – спонтанное желание Толстого всегда отвечать своей драмой на пьесу, которая (вроде бы) ему не понравилась, есть выражение его неосознанного желания продолжить завладевший им художественный акт, переделать его по своему образу и подобию. Так, например, под влиянием Островского он начинает писать «Власть тьмы». Посмотрев пьесу «Одинокие» Гауптмана, остается недовольным и выражает сильное желание написать драму. Возмущенный «Дядей Ваней», задумывает пьесу «Труп». Так граф Толстой задолго до формирования постмодернистской ситуации становится гениальнейшим метадраматургом Европы. Он всегда «конец» драматургического дискурса. Чехов же – его «начало». Даже и по отношению к дяде Онегина.

- 1 Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: В 90 т. / Юбилейн. изд. М., 1928-1958. Т. 54. С. 10.
- 2 Сходные вопросы, но немного по-иному, как мы помним, рассматривал В.Я. Лакшин. См.: Лакшин В.Я. Лев Толстой и А. Чехов. М., 1963. С. 179-249.
- 3 Стејнер П. Толстој или Достојевски. Нови Сад, 1989.
- 4 Балухатый С. Чехов-драматург. Л., 1936. С. 276.
- 5 Еко У. Энциклопедии // Еко У. Семиотика и философия на езика. София, 1993. С. 89.
- 6 Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1936. С. 357-358.
- 7 Толстой Л. О литературе. М., 1955. С. 564.
- 8 Стејнер П. Указ. Соч. С. 107.
- 9 См.: Станиславский К С. А.П. Чехов в Художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 398.