

не только то, что *в них*, а и то, что *между ними* должно интересовать исследователя в таких контекстах. Разумеется, такого рода работа – дело будущего. Мы же пока ограничимся констатацией того, что (мета)тексты не просто поддаются систематизации, а живут в этих системах; причём в рамках таких систем мы можем говорить о своего рода иерархичной организации (текст и его метатекст(ы)), к чему подталкивает диахрония, а можем рассматривать их как совокупности равнозначных, взаимодополняющих друг друга, коррелирующихся друг с другом элементов (система (мета)текстов) в синхронии. Более того, в последнем случае текст и вся система представлений о нём (самых разных) будет являть собой ту целостность, которую и можно будет назвать произведением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Денежкина И. Дай мне! – М.: Лимбус Пресс, 2002. – 224 с.
2. Капрусова М. Н. Майк Науменко в литературном пространстве Петербурга XX века // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 128–141.
3. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи. – М.: ЛЕАН, АГРАФ, КРАФТ+, 1999. – 400 с.: ил.
4. Майк из группы «Зоопарк». <Майк: Право на рок>. – Тверь: ЛЕАН, 1996. – 288 с.

УДК 821.161.1.09+929Чехов

Н. И. Ишук-Фадеева

СВАДЬБА В ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА: ОБРЯД, МЕТАФОРА И СИМВОЛ

В статье исследуются генетические связи чеховских пьес с античным театром. Особое внимание уделяется воплощению обрядовости и обряду свадьбы в драматургии А. П. Чехова.

Ключевые слова: драма, жанр, новации, метафора, символ.

Неослабевающий интерес к драматургии А. П. Чехова, его притягательность для исследователей связаны, думается, с ускользающей тайной его письма: с каждой новой серьёзной работой, посвящённой новациям Чехова, нам кажется, что мы постигли законы его драматургического мира. Но с течением времени «демон теории» вновь будоражит филолога, находящего всё новые необъяснимые вещи, требующие осознания *механизмов* создания нужного драматургу эффекта.

Как правило, новации А. П. Чехова рассматривают на фоне жанрово традиционной драматургии – и здесь многое сделано. Другое дело, что классическая драма, восходя к античной и во многом наследуя её структуру, в то же время и значительно отличается от неё, что неизбежно по мере

удаления от обряда, послужившего матрицей для основных драматических жанров. Античные мотивы и ассоциации, связанные с архаическим периодом театра, тоже становились предметом филологических размышлений, хотя и в меньшей степени. Думаю, что в случае с чеховским авангардом есть смысл обратиться к ещё более глубокой архаике, к периоду формирования драматической структуры. Для понимания обрядовых основ чеховского театра уже накоплено довольно много наблюдений – настал момент их систематизации.

Уже в античной драме переход к одной завершённой трагедии вместо трилогии ознаменовал переход к линейному времени и, соответственно, линейному типу сюжета, который и выражается в аристотелевской формуле законченного действия, имеющего начало, середину и конец. А комедия, обращённая не к мифологическому прошлому, а к текущей современности, основывается только на концепции линейного, т.е. имеющего характер процессуальности и законченности действия, времени. Но тем самым обращение к мифологически понимаемому времени становится особо значимым. О специфическом времени чеховских пьес сказано уже довольно много – сошлюсь на работу Б. И. Зингермана, который одним из первых описал циклический характер времени поздних пьес Чехова: «Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы А. П. Чехова своеобразно сближаются с античным театром – античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющимися друг друга периодами умирания и возрождения природы. <...> Все главные пьесы Чехова, вместе взятые, могли бы быть озаглавлены так же, как он предлагал назвать один из новых журналов, как называли свои произведения Чайковский и Глазунов, – “Времена года”» [1: 108].

Категория времени, важная для понимания мироощущения автора, значима и своей связью с типом сюжета: неоднократно привлекавшая внимание исследователей специфика чеховских «развязок», заслужившая уже право на отдельные исследования – т.н. поэтика чеховских финалов, ознаменована именно отказом от традиционно понимаемых «развязок», в связи с чем и стала очевидной необходимость разграничения понятий *развязка* и *финал*. Незавершённость драматического сюжета напрямую связана с циклическим временем и не может быть понята вне мифологического представления о бесконечности бытия.

Не менее специфично и драматическое пространство [2]. Восходящее к *locus mysticus* обряда, сценическое пространство сохраняет в своей семантике знаки сакральности – круг, восходящий к мифологеме солнца; отношению к герою и его ситуации через выходы его на сцену с определённой стороны, соотносимой со сторонами света; суфлёрская будка как профанизированный образ алтаря, где помещается «посвящённый», и т.д. Семиотика сцены сейчас внятна только специалистам – вот почему необходимость создания «мифологизированного» пространства потребовала иных, более очевидных знаков *locus mysticus*. Образ сакрального пространства может

быть создан особым сценографическим решением, построенным на нескольких знаках, ассоциирующихся с локусом, означающим границу между мирами. Этимологически они могут быть только обрядовыми знаками, т.к. основные обряды свершались, как правило, в пограничном топосе, будь то поляна в дубовой/берёзовой роще или берег реки/моря.

Пространство драм А. П. Чехова следует рассматривать в двух аспектах – в театральном-драматическом, как место действия, и в философском плане. Последний осознаётся только в том случае, если мы будем рассматривать позднюю тетралогия А. П. Чехова как единый текст. В этом случае обнаруживается глубинный мифологический подтекст, когда герои оказываются в пространстве с какой-либо одной доминантной стихией. Так, действие «Чайки» происходит «на воде», тогда как «Дяди Вани» – «на земле», в поместье, решение судьбы которого и стало одной из причин драматического конфликта. Пожар, т.е. огонь, в «Трёх сестрах» стал кульминацией всей драмы: несостоявшееся объяснение Андрея с сёстрами; состоявшееся объяснение Маши и Вершинина происходят на фоне заката. Иначе говоря, три пьесы воплощают три основные стихии – вода, земля и огонь. Четвёртая стихия – небо/воздух – возникает ещё в «Чайке», в образе «красной луны» на небе; «небо в алмазах» определяет финал «Дяди Вани»; особый климат, свойственный только среднерусскому ландшафту, создаёт особую атмосферу, в том числе и философских споров, в «Трёх сестрах». Все эти мотивы приобретают особое значение для комедии «Вишнёвый сад», пространственное движение которого в схематичном виде выглядит как движение сверху вниз – с неба на землю. Таким образом, позднюю тетралогия как единый текст можно было бы назвать не только «Времена года», воплощающие годичный цикл в его религиозном понимании, но и «Основные стихии бытия», составившие основы античной философии.

Мифологически соотносимые пространство и время дополняются не менее важными компонентами, среди которых необходимо обозначить связь героя и ситуации. В первом случае важен почти обязательный персонаж-призрак, понимаемый и как при- или просто видение, и как метафора значимого, но не явленного на сцене персонажа («мировая душа», первая жена Серебрякова, мать Сони, на которую она так похожа, Протопопов, жена Вершинина, регулярно покушающаяся на самоубийство, явление матери Раневской).

Если первая особенность не столь очевидна, то вторая, экс-сакральная ситуация, не только явно проговорена, но и зачастую становится сюжетообразующей – достаточно напомнить гимническую традицию восхваления героя, сохранившуюся в юбилейных традициях, или обрядовое начало, столь значимое именно в «авангардной» драме. Первая ситуация выразилась, например, в «шутке» «Юбилей» (1902), а вторая – несостоявшееся празднество по злой воле новоиспечённой хозяйки дома Прозоровых – стала значимой именно в силу отказа от обрядовой традиции, проявившей скрытый трагизм разрушающегося дома.

Обрядовое начало, в той или иной степени выраженности, наличествует во всех пьесах «тетралогии», но есть один обряд, имеющий особое значение и для сюжетики позднего творчества А. П. Чехова, и для воссоздания его поэтического мира вообще, – это свадьба. В качестве начального постулата сформулирую особый свадебный метасюжет, объединяющий всё драматургическое наследие новатора, и этот сюжет – по формальным параметрам – приобретает отчётливо трагедийные формы, что противоречит обрядовой идее свадьбы.

Начинает эту свадебную «трагедию» «Татьяна Репина» (1889), продолжает «Свадьба» (1890), и последняя тетралогия, при всей разнице жанрового решения, объединяется именно мотивом свадьбы.

«Татьяна Репина», драма в одном действии, уникальна не только для драматургии Чехова, но и для мирового театра вообще: именно в этой пьесе на сцене, т.е. в профанном пространстве, представлена церковь, т.е. сакральное пространство, что подчёркнуто в первой ремарке: «*Горят все панникадила и ставники. Царские врата открыты. Поют два хора: архиерейский и соборный*» [3: 12, 79]. Ироничность ситуации заключается в близости происхождения действия и зрелища, впоследствии перешедшей в неприятие церковью театра. Сакральное пространство в игровом – подобное удвоение пространства не могло не видоизменить оба локуса. Кроме того, вторжение одного пространства в другое неизбежно влияет на сюжетную ситуацию в целом, и парадоксальность её обнаруживается в самом начале:

О. Иван. Венчается раб божий Пётр рабе божией Вере во имя отца и сына и святого духа, аминь.

В толпе. Шафер как раз под рост жениху. Неинтересный. Кто это?

.....

О. Иван. Господи боже наш, славою и честью венчай! Господи боже наш, славою и честью венчай! <...>

Кокоскина (мужу). Какая сегодня Вера миленькая! Я на неё люблюсь. И не робеет.

Кокоскин. Привычная. Ведь второй раз венчается» [3: 12, 80].

Фрагменты представляют модель диалога, организующего всю эту драму, да и драматургию Чехова в целом. Очевидно, что два параллельно текущих речевых потока связаны только пространством и ситуацией; смысловая же связь, объединяющая участников некогда священного обряда, утрачена. При этом двойное пространство идеально отражает двойную структуру диалога: сакральное слово протоиерея чередуется с профанным словом участников обряда, в силу чего обряд теряет своё обрядовое назначение, перерождаясь в обычай (уровень ситуации), что и подчёркивается в реплике Кокоскина (уровень диалога). Таким образом, при потере своего сакрального назначения пространство становится просто *знаком* сакрального. В семиотический ряд попадает и заглавный образ, фантом, который существует только в восприятии Сабина, но вынуждает на действия и других, например, Котельникова, который обречён после венчания ехать вместе с женихом на кладбище, дабы убедиться в реальности смерти бывшей воз-

любленной молодожёна. Таким образом, к двум типам пространства – игрового и сакрального – добавляется пространство смерти, при этом обрядовый смысл подобного соседства обнаруживается уже в конце драмы венчания, когда участников этого обряда, переживаемого как обычай, на «сцене» церкви уже нет. Представление о значимости происходящих здесь действий и утрате осознания этого сохраняется только у церковного сторожа Кузьмы: «Сегодня в обед хоронили барина, сейчас венчали, завтра утром крестить будем. И конца не видать. А кому это нужно? Никому... Так, зря» [З: 12, 94]. И финальная фраза о. Алексея при разговоре с Дамой в чёрном, по сути, дефинирует произошедшее: «*Какое кощунство над религией! <...> Какое кощунство над жизнью!*» [З: 12, 95]. Отход от религии, таким образом, оборачивается осквернением жизни, а обряд принимает характер традиции.

Сцена «Свадьба», несмотря на меню сословного круга с вытекающими отсюда речевыми последствиями, тематически продолжает драму о любви и свадьбе. Обряд уже позади, а на сцене – свадебный ужин. Первое, что обращает на себя внимание, это незаметность невест: про венчающуюся Веру из «Татьяны Репиной» известно, что она хорошо выглядит, про Дашу – что она, только что обвенчавшись с Апломбовым, уже замучена свежеспечённым мужем своими разговорами. На первом сюжетном плане – женихи/мужья, которые озабочены отнюдь не любовными переживаниями: Сабинин – страхом перед Татьяной Репиной, не пережившей измену любовника, Апломбов – приданым и церемонией, обсуждение которых заменили собственно свадьбу. Роман Апломбова с деньгами начинается с первых слов и не прекращается на протяжении всей сцены, что особенно выразительно на фоне его полного равнодушия к невесте. Обычай, отправляемый одним персонажем вместо пары, делает и венчание, и свадьбу мнимыми, а неявленный на сцене обряд превращается в метафору, точнее в метонимию свадьбы.

Профанация обряда, меняющего всю жизнь человека, оттеняется «призрачными» персонажами. Драмы А. П. Чехова закладывают ту поэтику заглавий с «ложными» героями, которая станет впоследствии «визитной карточкой» театра абсурда. Татьяна Репина, не ставшая женой, незримо присутствует на венчании, и мёртвая забирает мужа у живой. При всей разнице жанровой аранжировки Реунов-Караулов функционально близок к образу Татьяны Репиной: как капитан 2-го ранга в отставке он на свадьбе не нужен; как генерал, он фантом, и уход незаслуженно обиженного старого человека вносит подлинно трагическую ноту в сцену, которая начиналась как водевиль. Более того, «шутка» под названием «Свадьба» богата рельефно вылепленными характерами, ситуациями, чреватými скандалами, как будто оправданными праздником глухими диалогами – короче, в «Свадьбе» есть всё, ей сопутствующее, кроме самой свадьбы.

Таким образом, к знаменитой тетралогии драматург подходит со свадебной «дилогией», где сакральное начало дискредитировано, обряд упрощается до обычая, а герой отчуждён от ритуала. Разрыв коммуникации, таким образом, происходит в самой архаической и самой, соответственно,

значимой ситуации – обрядовой. И новая драма уже как бы порывает свои связи с обрядовыми корнями.

«Пять пудов любви» «Чайки» (1895) представляют собой, по сути, разные варианты несчастливой любовной истории. Аркадина открыто живёт с Тригориным, что мучает её сына; отказаться от законной жизни в браке с нелюбимым готова во имя «греховного» союза с любимым Полина Андреевна, но Дорн уклоняется от её предложения. Несчастливы в любви и молодые герои, но недолгое и обманчивое счастье в свободной любви испытала только Нина – Константину достался удел страдальца. На фоне этих сильных и не очень, греховных и не столь страстей парадоксально выглядит судьба единственной пары, удостоившейся законного брака, – это Медведенко и Маша, но этот союз не принёс счастья ни им, ни их ребёнку. Таким образом, брак вновь дискредитирован, но уже как реальная ситуация жизни вдвоём, которая не сближает, а отдаляет супругов, и их «свадьба» становится знаком иллюзорности счастья.

Из всех этих любовных историй на озере особенно выделяются две фигуры, чья любовь сопряжена со смертью. Пьеса начинается с любопытной фразы влюблённого Медведенко: *«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»* [3: 13, 51]. Плод этого любовного союза – пьеса с заговорной ритмикой, обращённая к тем, кто некогда жил, т.е. к умершим. Играется она в месте, наполненном знаками *locus mysticus*, – вода, луна и дерево, что придает профанному тексту сакральные смыслы. Возможно поэтому, хотя финал пьесы остался неизвестен, «Мировая душа» во многом определила судьбы её создателей – драматурга и актрисы. Написав пьесу о смерти и потеряв любовь своей актрисы, Треплев ощутил волю к смерти. Так, их творческий союз, метафора любовного, привёл к смерти автора. Гражданский брак Нины и Тригорина, ещё одна метафора «свадьбы», привёл к смерти их ребёнка и полубезумному состоянию Нины, тяжело пережившей уход возлюбленного к своей прежней и тоже гражданской жене. Безумие, как известно, аналог смерти в мифологическом сознании, и таким образом, если десакрализация обряда вела к отчуждению, то мена обряда на его метафору чревата смертью.

В «Дяде Ване» (1896), по сути, те же «пять пудов» несчастной любви – вновь при одном законном, но неудавшемся браке. Но в «сценах» и сама ситуация разворачивается иначе, и развязка, при всём драматизме, не носит катастрофического характера. «Неблагополучный дом» остаётся неблагополучным, но не разрушенным; покушение на убийство не состоялось, равно как и попытка самоубийства. И оказывается, что спасти от отчаяния может традиционный уклад, диктуемый жизнью на земле. Финал этой пьесы выдержан в философии претворения страдания в радость – неслучайно жанр пьесы обозначен как «сцены», где акцентировано начало жизни в её течении: *«Мы... Проживём длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлёт нам судьба...»* [3: 13, 115].

Драма «Три сестры» (1901) в брачном отношении ближе к комедии «Чайка»: Чехов вновь выносит обряд венчания в антракт, в данном случае между первым и вторым действием, и уже начало второго действия обнаруживает характер молодой жены как «злой ведьмы», наложившей запрет на приход ряженных, которых все остальные обитатели дома ждали, как праздник.

Образы сестёр традиционно связывают с их мечтой, явно проговариваемой и эмоционально сильно действующей прежде всего на сюжетную ситуацию, – это Москва. Но не менее значима для этой драмы драма женской судьбы: из трёх сестёр замужем только Маша, и, как обычно у Чехова, она несчастлива в браке; ради Москвы готова выйти за нелюбимого, но уважаемого Тузенбаха Ирина, но её жертва оказалась напрасной. Отчётливо выражает мечты о «женском» счастье Ольга: *«Всё хорошо, всё от бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше»* [3: 13, 122]. Итак, родственные души, сёстры разыгрывают разные ситуации: Маше дано было и в брак вступить, и полюбить; Ирина может выйти замуж, но не знает счастья любви; Ольге отказано автором во всех её желаниях. Но, несмотря на разность своих ситуаций, три сестры одинаково несчастливы.

Кульминация драмы приходится на третье действие, проходящее под знаком пожара. Именно на фоне зарева проходит трудный и значимый разговор Ольги с Наташей; весьма метафорическое объяснение в любви Маши и Вершинина; высказана правда об Андрее, исповедуются Ирина, Маша и Андрей. Огонь как будто ярко осветил все фигуры и высветил все сложности и противоречия. Страсти испепеляют героев; физически огонь пощадил дом Прозоровых, но, по сути, сёстры подобны погорельцам, оставшимся без дома. Таким образом, и любовь, а для Ольги и брак становятся столь же иллюзорными и недоступными, как и Москва, тем самым придавая мечтаниям о любви характер «московской» ирреальности и её же символичности.

Особое значение в выбранной мною системе имеет, наряду с «Чайкой», «Вишнёвый сад» (1903), обозначенный, как и «Чайка», комедией, что само по себе поразительно, вызывая недоумение как во времена её первых постановок, так и сейчас, когда последняя пьеса А. П. Чехова выдержала огромное количество режиссёрских интерпретаций.

В «Вишнёвом саде», в отличие от «Чайки», много смешных и даже водевильных сцен, т.е. тех ситуаций, которые больше соответствуют жанру комедии. Но структура комедии здесь усложняется, если не сказать инверсируется. При этой кажущейся верности классической комедии финал подлинно трагичен – и дело не только в гибели заглавного образа, но и в неопределённости положения героев этой мистической комедии.

С самого начала комедии возникает семантическая вертикаль: прекрасному саду соответствует небесный ландшафт. Связь сада с ангелами (*«ангелы небесные не покинули тебя»* [3: 13, 210]) придаёт саду эдемоподобный характер. Дерево, притворившееся мамой-покойницей, подключает к этой вертикали и подземный мир, и слияние мамы с деревом усиливает

этот мифологический пейзаж. В финале ангелы покидают сад, и он гибнет под топором своего нового владельца.

Образ сада, то плодоносящего, то гибнущего, обрамляет комедию А. П. Чехова. На фоне этого сложного образа начинаются страдания героев, которые обуреваемы, помимо судьбы поместья, и брачными страстями. Мечтает выдать своих дочерей Раневская, но выясняется, что Петя, единственный в глазах матери потенциальный жених Ани, «выше любви», а «ниже» любви, похоже, оказывается Лопехин. Чехов создаёт удивительную игру с жанровой моделью классической комедии, в том числе и благодаря удивительному контрастному параллелизму ситуаций. Только что приехавшая Аня вынуждена выслушивать жаркие признания Дуняши: ей сделал предложение конторщик. Саму Аню интересует судьба Вари, точнее, сделал ли ей долгожданное предложение Лопехин. Таким образом, с самого начала складывается типичная комедийная завязка: есть «госпожа» и «служанка», находящиеся в ожидании главного события женской жизни – замужества.

Если Дуняше постоянно кто-то предлагает что-то бракоподобное, то Варя каждое действие ждёт решительного объяснения с Лопехиным, и каждый раз её ожидания не оправдываются. Иначе говоря, текст строится скорее как пародия на комедию, чем сама комедия. Этим, кстати, в том числе объясняется восприятие «Вишневого сада» как скрытой трагедии, что закономерно: если пародией на трагедию будет комедия, то, наоборот, пародией на комедию будет трагедия.

Итак, «прямая» комедийная фабула – обязательный финальный брак – возникает только для того, чтобы не случиться: с самого начала ведутся разговоры о свадьбе Вари и Лопехина, они звучат в каждом действии, с тем чтобы в четвёртом, уже после договорённости Раневской и нового владельца поместья, сорваться как будто по смехотворной причине: в нужный момент не оказалось почему-то необходимого Лопехину шампанского. То, что выглядит жанровым нарушением и нарочитой фабульной инверсией, сюжетно оправдано: комедия восходит к обрядности годового цикла, к производительным ритуалам, вписывающим жизнь человека в круговорот природы, и потому брак – на фоне умирающего сада – мифологически невозможен.

Таким образом, создав тетралогию, соответствующую четырём «временам года» и четырём стихиям бытия, Чехов показывает героев в одной важной ситуации, которая объединяет человека и природу, но подлинно символической трагедией оказывается невозможность любви и *свадьба* как мираж, обманывающий героя в его упованиях на душевное спасение от невыносимого одиночества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Зингерман Б. И. Очерки драмы XX века. – М.: Наука, 1979. – 478 с.
2. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2001. – 522 с.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 12. – 762 с.; Т. 13. – 837 с.