

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

На правах рукописи

Морозова Евгения Николаевна

**«МАЛАЯ ДРАМАТУРГИЯ» ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА:
ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА (Н.А. ЛЕЙКИН, А.П. ЧЕХОВ)**

10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент Т.П. Дудина

Елец – 2020

Оглавление

Введение	3
Глава 1. «Малая драматургия» как теоретическая проблема	10
1.1. Генезис и эволюция малых драматических форм в русской литературе.....	10
1.2. Основные направления исследования малых драматических жанров.....	28
Глава 2. Малые пьесы Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте драматургии последней трети XIX века	45
Глава 3. «Малая драматургия» Н.А. Лейкина и А.П. Чехова: к проблеме творческого диалога	107
3.1. Мотивная структура малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова	108
3.2. Образная система малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова...	152
Заключение	170
Список литературы	174

Введение

Последняя треть XIX века представляет собой противоречивый и неоднозначный этап, сложность которого вызвана стремительностью перемен, совершающихся во всех сферах жизни общества. Ощущение надвигающейся катастрофы, осознание кризиса и необходимости его преодоления находят отражение в литературе и формируют новые тенденции в национальной драматургии.

Искания писателей-драматургов характеризуются идейно-тематическим и жанрово-стилевым многообразием. Особенно интересны, на наш взгляд, эксперименты в области такого феномена, как «малая драматургия», которая, с одной стороны, всегда сопутствовала драматургии больших форм, с другой – представляла собой уникальное явление со своими тенденциями развития. Под «малой драматургией» традиционно подразумеваются пьесы небольшого объема (от 1 до 3 действий). Однако, помимо указанного формального признака, она отличается особой полисемантической природой, воплощенной в текстах малого объема с экономным использованием художественных средств и приемов, что порождает удивительное разнообразие недостаточно исследованных жанровых форм и модификаций, которые и становятся объектом нашего интереса на примере творчества Н.А. Лейкина и А.П. Чехова.

Выбор авторов объясняется тем, что эволюционные процессы, происходившие внутри «малой драматургии», неоднородны: если в 1870-е гг. малые драматические формы отличались большей связью с традицией, то на рубеже веков они теряли устойчивые жанровые признаки, что было обусловлено попытками писателей вместить в малый текст большое содержание. В стремлении преодолеть фрагментарность переходной эпохи драматургии уже не замыкаются в рамках индивидуального и бытового, а, широко используя фольклорные и мифологические образы, символические коды, поэтику аллюзий и реминисценций, обращаются к вечному и бытийному.

Степень разработанности проблемы. Исследование «малой драматургии» как самостоятельного научного объекта разворачивается в первые десятилетия XX века. Попытки разобраться в идейно-художественной специфике малых драматических текстов предпринимаются в 1930-е гг. в работах А.П. Бородина («Об одноактной пьесе», 1939) и А. Глебова («Одноактная пьеса», 1939). Авторы отмечают в качестве отличительных признаков малых пьес только формальные показатели: ограниченное количество линий драматической борьбы, вспомогательных и проходных сцен, этапов развития действия, перипетий.

1920–1930-е гг. положили начало теоретическому осмыслению своеобразия чеховского водевиля¹. Ю.В. Соболев в своей монографии «Чехов. Статьи, материалы, библиография» (1930) подчеркивает важность использованных при создании водевилей приемов для эволюции всей драматургической поэтики писателя. Монография С.Д. Балухатого «Чехов-драматург» (1936) посвящена выявлению особенностей «новой драматической манеры письма» А.П. Чехова [17, с. 53].

В 50–70-е гг. XX века усилился интерес ученых к малым драматическим произведениям как научной проблеме. И.Н. Давыдова («Малые формы драматургии», 1966) предлагает одну из первых классификаций малых драматических форм с позиции структурных особенностей, обусловленных жанровым разнообразием. Исследователь различает «микродраматургию» и «собственно одноактные пьесы».

В указанный период драматические миниатюры А.П. Чехова изучаются в разных аспектах: ученые устанавливают взаимосвязи с предшествующей классической русской драматургией, обращают внимание на лингвостилистическое своеобразие произведений, рассматривают сценическую

¹ Именно такая трактовка закрепилась в науке за одноактными произведениями писателя в отличие от авторских жанровых подзаголовков, указанных в полном собрании сочинений и писем: шутка в одном действии, сцена в одном действии, сцена-монолог в одном действии, драматический этюд в одном действии.

историю и вопросы поэтики (В.В. Ермилов [60; 61; 62], В.Н. Невердинова [111], И.В. Милостной [98], Н.И. Гитович [40], В.В. Голубков [42], М.П. Громов [47], Б.И. Зингерман [66], М.Л. Семанова [138; 139] и др.). В научных трудах утверждается мысль о новаторском характере водевилей писателя, которые оказываются «ключом» к его большим пьесам.

Именно в это время в процессе анализа художественного творчества А.П. Чехова впервые упоминается имя Н.А. Лейкина. И.В. Милостной («А.П. Чехов как мастер водевиля», 1973) отнесет Н.А. Лейкина к числу авторов, которые в своих произведениях размышляли о судьбах человека в мире собственности. Несколько позже С.В. Зубкова назовет Н.А. Лейкина в своей работе «Концепция человека в одноактной комедии А.П. Чехова» (1989) «талантливым, интересным писателем» [68, с. 5]. Данные отзывы являлись скорее исключением, поскольку в академической науке драматургу отказывали в самодостаточности. За писателем прочно закрепилась слава «спутника Чехова».

Новый всплеск интереса к «малой драматургии» приходится на 1980–1990-е гг. Теория малых жанров конкретизируется и уточняется в работах Я.В. Апушкина («В роли падчерицы», 1983), В.В. Гудковой («Ретроспектива и прогнозы», 1983), В.И. Славкина («Пчелиный глаз», 1983), А.М. Пронина («Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова)», 1984). Общей для большинства исследований становится мысль о художественной полноценности и значимости «малой драматургии» как для литературного процесса в целом, так и для понимания творчества отдельного автора (Л.В. Витковская «Драматургия Н.П. Николева», 1984; М.Н. Сербул «Русский водевиль 1810–1820-х годов», 1989; И.В. Александрова «Поэтика драматургии А.А. Шаховского», 1992).

Особое внимание уделяется чеховской концепции водевильного жанра и проблеме драматического характера в работах Г.П. Бердникова [19; 20], Б.И.

Зингермана [67], А.Б. Муратова [110], З.С. Паперного [121; 122], Г.А. Тиме [156] и др.

В XXI веке внимание ученых привлекает проблема диалога малых и больших жанров драматургии (И.Д. Немировская «От русской комической оперы к "раннему" водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.)», 2009; Т.С. Шахматова «Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков», 2009). Появляется ряд новых научных направлений – проблемы читательского/зрительского восприятия малых пьес, проблемы писательской и исследовательской рецепции классической (в том числе и малой) драматургии. Попытку дать объективную оценку творческого наследия Н.А. Лейкина предпринимает И.С. Шиловских в диссертации «Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н.А. Лейкина» (1999).

Продуктивным для данного времени становится изучение чеховских миниатюр в следующих аспектах: анализ связи драматического пространства и диалога (С.О. Носов [114]), обнаружение традиционных культурных кодов (М.Ч. Ларионова [90]), приемов «поэтики абсурда» (В.Г. Одинокоев [116]), выявление специфики драматического действия (И.А. Щербакова [177]), сопоставление с образцами зарубежной «малой драматургии» (С.С. Васильева [32]).

Однако, в указанных выше работах творческий диалог Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте «малой драматургии» последней трети XIX века не подвергался детальному рассмотрению, хотя попытки установления связей художественных систем писателей предпринимались – в большинстве случаев на материале прозаических произведений.

Актуальность исследования обусловлена следующими факторами:

– недостаточной проработанностью в литературоведении проблемы малых драматических жанров;

– необходимостью расширить драматургический контекст последней трети XIX века за счет включения в него малоизученных и неизученных текстов;

– усилением научного и читательского интереса к периферийным жанрам отечественной драматургии.

Объектом исследования является «малая драматургия» последней трети XIX века, а **предметом** – проблематика и поэтика драматических текстов малых форм на материале пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова.

Целью работы является исследование структурно-семантической и жанрово-стилевой специфики «малой драматургии» последней трети XIX века.

Достижение поставленной цели потребовало разрешения следующих **задач**:

1) проследить эволюцию драматургии малых форм и основные тенденции ее развития;

2) выявить основные направления исследовательских рецепций в их ретроспективе и обозначить перспективы дальнейшего изучения «малой драматургии»;

3) рассмотреть возникновение и развитие новых тенденций в драматическом контексте конца XIX века;

4) проанализировать проблематику и поэтику драматических текстов Н.А. Лейкина;

5) исследовать феномен малых пьес А.П. Чехова;

6) определить характер литературных связей А.П. Чехова и Н.А. Лейкина.

Теоретико-методологической основой диссертации являются труды по теории и истории драмы и драматических жанров А.А. Аникста, Е.Н. Горбуновой, Т.П. Дудиной, А.И. Журавлевой, Б.И. Зингермана, А.А. Карягина, В.Е. Хализева, И.Н. Чистюхина; исследования, посвященные проблемам интерпретации творчества Н.А. Лейкина (О.В. Овчарская, И.С. Шиловских); работы Г.П. Бердникова, С.С. Васильевой, М.П. Громова, В.В. Ермилова, С.В. Зубковой, Ю.В. Калининой, В.Б. Катаева, И.В. Милостного, В.Н.

Невердиновой, З.С. Паперного, А.И. Ревякина, А.П. Чудакова, связанные с изучением биографии и художественного мира А.П. Чехова, и др.

В работе использовались следующие *методы*: метод сопоставительного анализа, сравнительно-типологический, культурно-исторический, структурно-семантический.

Научная новизна исследования обусловлена как обращением к малоизученному или неизученному литературному материалу, так и избранным подходом анализа. Впервые в работе предпринята попытка рассмотрения творческого диалога в «малой драматургии» Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте основных тенденций литературного процесса последней трети XIX века.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении теоретических аспектов термина «малая драматургия», а также во всестороннем исследовании полижанровой природы малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова.

Практическая значимость работы состоит в возможности использовать материалы исследования при разработке учебных программ, в чтении общих и специальных курсов по истории русской литературы второй половины XIX века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. «Малая драматургия», являясь неотъемлемой частью общелитературного процесса, представлена разнообразными жанровыми формами и модификациями, преобладание которых в тот или иной период обусловлено как литературной традицией, так и внелитературной ситуацией.

2. Малые пьесы Н.А. Лейкина характеризуются, с одной стороны, тесной связью с традицией (Н.В. Гоголь, А.Н. Островский), с другой – дают основания для формирования новых тенденций (М. Горький).

3. Малые пьесы в творчестве А.П. Чехова приобретают значение эксперимента, позволившего драматургу найти новые приемы и способы изображения мира и человека.

4. Литературный диалог Н.А. Лейкина и А.П. Чехова реализуется на уровне мотивной организации и образной системы «малой драматургии».

5. В мотивной структуре пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова ведущее значение приобретают мотивы маски, дороги, прозрения, несостоявшегося праздника, воплощающие философскую проблематику произведений.

6. В образной системе произведений исследуемых авторов смысловой емкостью и глубиной изображения отличаются образы «маленького человека», плута, шута, с одной стороны, восходящие к литературной традиции, с другой – актуализирующие ситуацию пограничной эпохи.

Апробация работы. Результаты исследования прошли апробацию в ходе обсуждения докладов на научных конференциях разных уровней, в частности – на международных научных конференциях: «80-летие елецкой филологии» (Елец, 2019), XLVIII Международная филологическая конференция (Санкт-Петербург, 2019), «Пушкинские чтения – 2018. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст» (Пушкин, 2018), «Вопросы филологии в современных исследованиях» (Елец, 2018); на всероссийской научно-практической конференции «Филология, лингвистика и лингводидактика: вопросы теории и практики» (Елец, 2020); на региональных научно-практических конференциях: «Актуальные вопросы современного гуманитарного образования» (Елец, 2016), областной профильный семинар «Школа молодых ученых по проблемам гуманитарных наук» (Елец, 2017), «Филология, лингвистика и лингводидактика в современном обществе» (Елец, 2017–2019). Основные положения диссертации представлены в 11 статьях, 4 из которых опубликованы в рецензируемых журналах, включенных в список ВАК.

Структура диссертации. Решаемые задачи определили следующую структуру работы: введение, три главы с последующим делением на параграфы, заключение и список литературы, включающий 182 наименования.

Глава 1

«Малая драматургия» как теоретическая проблема

1.1. Генезис и эволюция малых драматических форм в русской литературе

В настоящее время в отечественном литературоведении перспективным направлением исследования становится изучение периферийных явлений литературного процесса. Ученые все чаще обращают внимание на забытые или малопродуктивные (с точки зрения современной литературной ситуации) жанры, потому что именно они оказываются «источником образов, фраз, сюжетов и т.д., ставших впоследствии классикой русской литературы» [174, с. 71]. К подобным явлениям можно отнести малые драматические формы. Драматические миниатюры не только приобретают значение экспериментальной площадки, которая позволяет автору воплощать самые смелые замыслы, но и оказывают влияние на формирование тенденций в области драматургии больших форм. Как справедливо напишет А.Н. Вольфсон: «Там, где многоактная драматургия еще ищет, одноактная подчас находит» [38, с. 74].

В центре нашего внимания находятся миниатюры Н.А. Лейкина и А.П. Чехова как наиболее ярких представителей «артели восьмидесятников», стремившихся вывести малые жанры за рамки «низкой» литературы (к которой они традиционно относились), обновить их форму и углубить содержание.

Малые драматические жанры, становление и развитие которых шло параллельно многоактной драматургии, являлись неотъемлемой частью литературного процесса с эпохи Древней Руси и до настоящего времени.

Появление первых образцов отечественной малой драматической формы связано с фольклорной культурой славян дохристианского периода – разыгрыванием народных игр, песен и календарных обрядов. Элементы театрализации обнаруживаются в хороводных песнях (пантомимное воспроизведение содержания песни, включение разного рода диалогов),

народных «игрищах» (яркий пример – комическая игра «Игумен»), календарной и семейно-бытовой (прежде всего свадебной) обрядности.

С развитием придворного и школьного театров формируется интермедия – «короткое представление, обычно сценки веселого, шуточного содержания, которые в старину разыгрывались в перерыве между действиями серьезных пьес, чтобы дать возможность зрителям отдохнуть и посмеяться» [24, с. 343]. Наиболее ранние из дошедших до нас интермедий датируются 1660-ми гг. Героями вставных инсценировок выступали «дурацкие персоны»: Петрушка, Вавила, Пашка, Фома, Ерема и др. Источниками для интермедийных сюжетов служили, с одной стороны, народные анекдоты на тему одурачивания («О Летяги сие», «Об Астрологе»), с другой – литературные тексты («Старик и Смерть», «Пьяница и Блудный»).

Дальнейшее развитие интермедий связано с объединением их в тематические циклы с сквозными героями и единым замыслом, что в конечном счете привело к образованию с конца XVII – начала XVIII вв. устной народной драмы («О царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе», «Царь-Ирод», «Лодка», «Атаман», «Шайка разбойников», «Атаманская шайка»). Сюжетообразующей доминантой интермедийных циклов выступали образы Цыгана, Доктора-шарлатана и пришедших из европейского театра Гаера или Гарлекина (Арлекина).

Сатирическая направленность интермедий обнаруживается в разоблачении дикости нравов дворянско-купеческой среды, продажности и казнокрадстве чиновничества, ханжества духовенства («Об Арлекине, его жене Дарикине и Панталоне», «Приказный и Черт», «Херликин и Судья»). Ряд произведений посвящен обличению докторов-шарлатанов («Цыган-лекарь, Больной старик», «Гаер больной, Поляк, Старик», «Гаер, Доктор-француз, Молодка»).

На основе циклизированных сценок комического и сатирического содержания в первой половине XVIII века формируется одноактная бытовая комедия («Гаерская свадьба» («Интермедия о Гарлитинской свадьбе»)),

«Свадьба однодворцовой дочери», «Мнимый барин» («Голый барин»), «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова»).

В школьной драме интермедии носили нравоучительный или пародийно-сатирический характер, сохраняя при этом приметы реального русского быта. Главным объектом осмеяния в них выступали человеческие пороки: глупость, псевдоученость, алчность, пьянство, продажность, лживость, развращенность и т.д. На первых порах интермедийно-комический компонент школьной пьесы представляет собой вставные инсценировки забавного характера, не имеющие прямого отношения к основному содержанию произведения. Попытку связать интермедию с общим ходом действия предпринимает Феофан Прокопович. Он вводит в трагедо-комедию «Владимир, славянорусских стран князь и повелитель, от неверия тьмы в свет евангельский приведенный духом святым» (1705) интермедийные фигуры прожорливых, хитрых и невежественных жрецов – Жеривола, Курояда и Пиара. Постоянную «прописку» в репертуаре русского театра интермедии получают с XVIII века.

Значительным вкладом указанного выше жанра в развитие русской драматургии явился антикрепостнический характер драматического конфликта некоторых сенок («Херликин и Шляхтич», «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер»). Во второй половине XVIII века одним из ведущих направлений малого комедийного жанра в России становится комическая опера², к жанровым

² Обращает на себя внимание, что при определении содержания понятия «комическая опера» авторы ограничиваются указанием на синтетическую природу жанра. В энциклопедиях даются следующие толкования дефиниции: «музыкально-литературный театр» (Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов), «опера комедийного содержания» (Большая Российская энциклопедия). При этом, как мы видим, на первое место в формулировке понятия выходит музыкальный компонент. Таким образом, как драматический жанр комическая опера не имеет четко установленных признаков. Неслучайно И.Д. Немировская отмечает, что определение «комическая опера» использовалось для обозначения многочисленных произведений, представляющих собой «одночастную (или многочастную) литературно-музыкальную пьесу (с балетом или без него), написанную: прозой (или стихами); русским (или иностранным) драматургом; русским (или иностранным) композитором; с опорой на русский фольклор (или без этой опоры); с использованием диалектной лексики (или без нее); на русском (или иностранном) языке; ориентированную на "пеструю" аудиторию (на придворную аудиторию, открытые показы в театре, на закрытые показы в семейном кругу)» [112, с. 128].

формам и модификациям которой относятся следующие: шутивая опера, пастушеская опера, волшебная опера, драма с голосами, опера-сказка, драма с музыкой и т.д. Появление данного музыкально-драматического жанра литературоведы объясняют усилением интереса к прошлому, к многообразным явлениям народного быта, в частности, к русскому фольклору. Так, по мнению И.Д. Немировской, формирование русской комической оперы в 1770-е гг. «являлось прямым показателем смещения внимания поэтов с "высоких", утверждающих жанров на жанры "конфликтные", драматические» [112, с. 118].

Родоначальницей рассматриваемого жанра в России считается комическая опера в одном действии в стихах М.И. Попова «Анюта», в которой автор впервые обратился к изображению крестьянской жизни. Демократическими тенденциями отмечены произведения Н.П. Николева («Розана и Любим»), Я.Б. Княжнина («Несчастье от кареты»), А.О. Аблесимова («Мельник – колдун, обманщик и сват»), М.А. Матинского («Санкт-Петербургский гостиный двор»). В них писатели знакомили читателя/зрителя с повседневной жизнью разных слоев общества, а драматический конфликт носил социальный оттенок.

После восстания Пугачева в 1773–1775 гг. комическая опера начинает служить идеологическим целям, приобретает отвлеченный и развлекательный характер. Так, в пьесах Екатерины II, написанных совместно с ее секретарем А.В. Храповицким, утверждались официальные политические и эстетические идеалы. Русские народные сказки и былины, привлеченные в них в качестве исходного материала, использовались для развертывания фантастических сюжетов, не связанных с общественной ситуацией («Новгородский богатырь Боеславич», «Февей», «Храбрый и смелый витязь Архидеич», «Горе-богатырь Косометович»).

В пьесах развлекательного типа акцент делался на занимательной интриге (зачастую любовного характера), использовались приемы внешнего комизма: переодевание, различного рода недоразумения («Любовник-колдун» В.И.

Майкова, «Колдун, ворожея и сваха» И. Юкина, «Скупой» Я.Б. Княжнина, «Три свадьбы вдруг, или Как аукнется, так и откликнется» А. Желтова).

Несмотря на популярность произведений увеселительного типа, комическая опера сыграла свою положительную роль в становлении национальной драматургии. К достижениям жанра следует отнести освоение антикрепостнической темы, воплощение в драматическом сюжете русского народного быта, развитие реалистической линии в изображении персонажей и нравов.

В начале XIX века русская комическая опера находится в состоянии упадка и фактически прекращает свое существование. В то же время стремительность действия, выразительные конфликты в сочетании с легко запоминающимися шутливыми куплетами роднят комическую оперу с водевилем. Данная мысль подтверждается существованием промежуточной жанровой формы оперы-водевиля. К ней в своем творчестве обращались А.А. Шаховской, А.И. Писарев, Н.И. Хмельницкий, Д.Т. Ленский.

Значительное влияние на развитие отечественной литературы оказал водевиль, пришедший на смену комической опере. «Водевиль – легкая комедийная пьеса с анекдотичным сюжетом, в которой диалог и драматическое действие, построенное на незамысловатой интриге, сочетаются с песнями-куплетами, музыкой, танцами» [95, стб. 128].

Название «водевиль», возникшее во Франции, произошло согласно одним источникам от долины реки Вир в Нормандии (*voix de Vire* – «голоса Виры»), где в XV веке жил народный поэт-песенник Оливье де Баслен, согласно другим – от наименования городских песен, сложившихся в XVI веке в обстановке острой общественной борьбы, в период развития городских торговых коммун (*voix de ville* – «городские голоса»). Как мы видим, первоначально водевиль не имел отношения к драматическому искусству, обозначая песню с повторяющимся припевом.

Сценическое освоение жанра шло двумя путями. Его использовали итальянские труппы комедии масок, игравшие в Париже. В итальянский текст

своих пьесок они включали бойкий, злободневный водевиль, иногда заканчивая им свою арлекинаду. Постепенно водевиль становился органической частью произведения и вплетался в смысловой ход развития сюжета. Название водевиля переходило к самой пьесе, в которой уже наметились основные структурно-художественные элементы поэтики жанра: веселая, сценически живая комедийная канва, острый куплет, значительная доля импровизации.

Еще чаще к водевилю обращались актеры площадных театров. Итальянцев здесь сменили французские Скапены, Криспины, Жакрины. Озорство, плутовство, смелая шутка сделали их любимыми персонажами непритязательных ярмарочных зрителей и обеспечили водевилю успех. Театры знаменитых Сен-Жерменской и Сен-Лоранской ярмарок стояли в центре многочисленных площадных театриков. Около них сформировалась группа бойких и талантливых драматургов (Ж.Ф. Реньяр, Пиррон, Доминик, Ваде, Фавар, А.Р. Лесаж, Дорневаль, Л. Фюзелье), под пером которых водевильные пьески наполнялись неистощимым весельем, оригинальной фантазией, комической остротой, увлекательными сценическими положениями и злободневным куплетом.

Как самостоятельный вид драматургии водевиль сложился в период французской буржуазной революции конца XVIII века. После издания Законодательным собранием декрета о свободе публичных зрелищ в Париже П.А.О. Пинс и П.И. Барс в 1792 г. открыли для постановки пьес исключительно этого жанра профессиональный театр «Водевиль», вслед за которым появились и другие водевильные театры («Театр трубадуров», «Театр Монтажье»). Водевиль отличался в те годы патриотическим духом, воспевал победы революции, высмеивал ее врагов. Он был наиболее оперативным театральным жанром и пользовался широкой популярностью у демократического зрителя.

В XIX веке водевиль, утратив прежнюю политическую злободневность, боевой задор и остроту, превратился в развлекательный жанр буржуазного театра. Признанным мастером водевиля во Франции в XIX веке был О.Э. Скриб. Его произведения, характеризовавшиеся искусно построенной

интригой, живым диалогом и большим числом каламбуров, не шли дальше насмешки над пороками буржуазного быта. Пестроту и разнообразие реальной жизни заменили банальные водевильные положения и типы: биржевые дельцы, полковники, баронессы, наивные барышни, ловкие лакеи и т.д. О.Э. Скриба сменил Э.М. Лабиш, доведя формальные элементы водевиля до еще большей тонкости и остроты. Это водевиль позднейшего времени, стоящий на грани своего перерождения в оперетту.

Необходимо подчеркнуть, что именно французский водевиль дал толчок распространению этого жанра во многих странах и оказал существенное влияние на развитие европейской комедии XIX века.

В России водевиль появился в первые десятилетия XIX века под влиянием французского, разделившись на два типа: переводной, полностью сохранивший традиции и основные темы европейского жанра, и оригинальный, вложивший в национальную французскую форму русское содержание. Следует отметить, что нередко оригинальный водевиль также строился по принципу французского, представляя собой «веселую комедию с куплетами и танцами, сюжет которой <...> вертится вокруг любви и женитьбы» [133, с. 7].

Первые образцы оригинального русского водевиля, создававшегося в 1810–1820-е гг., принадлежат А.А. Шаховскому («Казак-стихотворец», «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец»). Большое влияние на становление водевильного жанра оказали пьесы Н.И. Хмельницкого («Бабушкины попугаи», «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра», «Новая шалость, или Театральное сражение», «Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской»), А.И. Писарева («Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье», «Хлопотун, или Дело мастера боится», «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки»).

Период развития водевиля с 1810-х гг. по 1820-е гг. вошел в историю отечественной драматургии под названием «дворянского» [148, с. 24]: материалом для писателей служили смешные стороны жизни, недостатки и слабости, подмеченные у представителей дворянско-помещичьей среды.

Различие идейных позиций у создателей водевиля этого времени обнаруживалось уже в самом подходе их к своему творчеству, во взглядах на цели и задачи комедии. Одни авторы (Н.И. Хмельницкий) видели в водевиле только средство развлечения и увеселения публики, другие (А.А. Шаховской, А.И. Писарев) предпринимали попытки через водевиль средствами искусства воздействовать на общество.

После поражения декабрьского восстания русское самодержавие усилило надзор за духовной жизнью страны. Особенную бдительность власти проявили по отношению к театру. В этой обстановке водевиль также брался на вооружение монархическими «идеологами». Он должен был отвлекать внимание публики от вопросов, связанных с общественной жизнью. Основными «поставщиками» водевилей стали консервативно настроенные авторы, чьи произведения, в сущности, были глубоко чужды демократическим устремлениям русского реалистического искусства.

1830-е гг. – время появления пьес, отмеченных демократическими тенденциями. Главными действующими лицами оказываются «современные» персонажи: купцы, помещики, чиновники, продажные политики, журналисты, судьи и др. Начинает развиваться так называемый «буржуазно-разночинный» [148, с. 32] водевиль. Большое внимание драматурги уделяют театру, судьбе актера: «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка», «Актриса, певица и танцовщица» Д.Т. Ленского, «Актер» Н.А. Перепельского (псевдоним Н.А. Некрасова), «Дочь русского актера» П.И. Григорьева. В указанных произведениях авторы рисуют картину театральных нравов, закулисных интриг, меценатства, ставят проблему актерского мастерства, благодаря чему складывается яркий образ жизни театральной провинции.

Расцвет классического водевиля (середина 1830-х гг.) совпал по времени с периодом становления критического реализма. Черты, определившие новое направление в искусстве (демократические тенденции, критическое восприятие явлений современного мира), в своеобразном преломлении проникли и в водевиль, который составлял значительную часть текущего репертуара и в

рамках своего жанра выполнял серьезные идейно-эстетические задачи, что свидетельствует об «известном движении жанра», которое можно определить как «постепенное вытеснение водевиля интриги водевилем характеров» [74, с. 424]. Не только в оригинальных, но и в пьесах с заимствованными сюжетами авторы показывали картины русской действительности, типичные для различных слоев общества характеры, обращались к социально значимым темам, вопросам, «самою жизнью выдвинутым на повестку дня» [54, с. 90]. Достаточно вспомнить водевили Ф.А. Кони («Карета», «Принц с хохлом, бельмом и горбом», «Деловой человек»), в которых писатель смело клеймит чиновничество, бюрократизм чиновничества, пороки судопроизводства, затрагивает и самые основы государственного и политического устройства царской России. Позднее появляются пьесы Н.А. Некрасова, который поднимает голос в защиту человеческой личности, осуждает власть денег.

Примечательно, что к 1840-м гг. в водевиле начинает звучать тема «маленького человека», задавленного тяжелыми условиями жизни («Дом на Петербургской стороне» П.А. Каратыгина, «Дочь русского актера» П.И. Григорьева). Позднее темы и характеры этих произведений найдут свое развитие в комедиях А.Н. Островского.

Жанрообразующим элементом водевиля, его «нервом» был куплет, который органически входил в комедийную ткань пьесы, оказывался связан со всеми драматически острыми положениями, с характеристикой образа. В нем затрагивались самые разнообразные темы.

Данный структурный элемент в водевильной поэтике имел многофункциональный характер:

– выступал средством характеристики персонажа (его поступков, поведения, эмоционального состояния и т.д.);

– являлся своеобразной формой лирического отступления, выражением личных настроений автора;

– приобретал характер острой сатиры, порицающей существующий социально-экономический строй, бичующей взяточничество, бюрократизм, продажную цензуру и т.д.;

– концентрировал житейскую мудрость изображаемого мира, переданную посредством тонкой иронии;

– содержал в себе обращение к зрителю;

– использовался в качестве «уведомления», в котором герой рассказывал о своих дальнейших действиях.

На основании перечисленных выше функций мы считаем возможным выделить 3 группы куплетов:

1) репрезентирующий;

2) оценочный;

3) сюжетомоделирующий.

Репрезентирующий тип включает следующие виды:

а) куплет-характеристика (представление персонажем себя или иного действующего лица);

б) куплет-автохарактеристика (выражение мыслей, чувств и настроений самого автора, своеобразная форма лирического отступления).

Герой пьесы Н.И. Хмельницкого «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» Троепольский, появившись на сцене, представляет «самого себя»:

Попов и Шумский мне друзья,
А больше всех надоедают!
И участь такова моя,
Что все меня пересмегают.
Но это не моя вина.
Понять я не могу, что значит.
И даже... кто ж? моя жена
И та всегда меня дурачит [148, с. 97].

Сравним с «рекомендацией», которую Троепольскому дает его приятель Попов:

Оригинал и средних лет,
 С женой своей на этикетах,
 И сходства на его портрет
 Не сыщете ни в чьих портретах.
 Он думает, что страх умен,
 И это в нем всего дороже;
 В жену без памяти влюблен... [148, с. 102]

Куплеты «Друг детских лет...» из водевиля Д.Т. Ленского «Стряпчий под столом» и «Да, в жмурки все играем мы на свете...» из пьесы Ф.А. Кони «Принц с хохлом, бельмом и горбом» являют собой образцы названного выше куплета-автохарактеристики:

Друг детских лет
 Из нашей памяти не может истребиться!
 Кто первый в нас сильней заставил сердце биться,
 Когда взглянули мы на свет? –
 Друг детских лет!
 Друг детских лет,
 Как друг в несчастьи, от неба нам дается...
 Кто верным другом нам до гроба остается,
 Когда друзей у нас уж нет? –
 Друг детских лет! [148, с. 314]

Или:

Да, в жмурки все играем мы на свете,
 И слепоты нельзя нам миновать;
 У всех людей есть призрак на примете,
 Его хотим мы ощупью поймать.
 Но все идем напротив назначенья,
 И целый свет навыворот идет;

Тому дан дар, а надобно именье,
 И он свой дар карману в дар несет,
 Иной в глупцы был посвящен судьбою,
 Но в звать попал и в умники шагнул [133, с. 127].

Оценочный тип объединяет сатирический, иронический и финальный куплеты.

В «Петербургских квартирах» Ф.А. Кони бичует продажную журналистику своего времени:

Премудрая задача
 Журналиста ремесло:
 Надо, чтоб была мне дача,
 Чтоб в любви всегда везло,
 Чтобы корм был для кармана,
 Пища для души была
 И бутылочка кремана
 Не сходила со стола.
 С дела каждого две шкуры
 Норовят теперь содрать:
 Отчего ж с литературы
 Мне оброков не собирать?
 Я в газету облакаю
 Свою личность, как в броню;
 Деньги с книжников взимаю,
 А кто не дал, так браню [148, с. 292].

Стряпчий Жовиаль («Стряпчий под столом») в своих «куплетцах на случай» с иронией описывает повадки и нравы обывателей:

Свет склонен к коварству:
 Смотри, замечай,
 Что значит там "здравствуй",
 Что значит "прощай"!

Как хочешь мытарствуй,
 Греши, согрешай:
 Богат ты, так здравствуй,
 А беден – прощай! [148, с. 324]

Или:

Эта песня всем знакома,
 Кто хоть мало знает свет:
 Для одних всегда мы дома,
 Для других нас дома нет...
 Дома нет (bis),
 Мы уехали чуть-свет.
 Только с деньгами явися...
 "Дома?" – просят в кабинет;
 А кредитор покажися...
 "Дома барин?" – "Дома нет"...
 Дома нет (bis),
 Мы уехали чуть-свет.
 Приезжай тайком красotka...
 "Дома?" – просят в кабинет;
 А приди старуха тетка...
 "Дома барин?" – "Дома нет"...
 Дома нет (bis),
 Мы уехали чуть-свет [148, с. 321–322].

Финальный куплет содержит в большинстве случаев обращение актеров к зрителям с просьбой оценить увиденное ими представление:

На службу поступлю я снова,
 Как все пойдет у нас на лад.
(К зрителям.)
 Но мне для списка послужного
 Теперь ваш нужен аттестат.

Итак, прошу я вас покорно,
 Хотя обычай этот стар.
 Решите смело, но проворно –
 Мила ли девушка-гусар? [148, с. 260–261]

Или:

Водевильная актриса
 Не нуждается в ролях:
 Не проходит бенефиса,
 Чтоб не быть ей в хлопотах.
 Все пустились в водевили!
 А что пользы, например,
 Если мы не угодили,
 И не хлопают партер?
 Если ж мы вам угодили,
 То захлопает партер [148, с. 119].

Сюжетомоделирующий тип представлен одним видом куплета, который мы условно обозначаем как «куплет-уведомление». Герой извещает зрителя о том, какие события далее будут происходить на сцене. Так, госпожа Троепольская рассказывает зрителю о своих планах отомстить Попову и Шумскому за то, что они решили ее разыграть:

Итак, теперь мой план готов:
 Обоим отомщу наверно,
 И этот Шумский и Попов
 Со мной расплатятся примерно.
 О них кричат: "Вот остряки!"
 И всякой похвалы им слышит;
 Но ваша дура в дураки
 Сама здесь умников запишет [148, с. 100–101].

Эта многогранность куплета, его способность схватывать и метко отражать злобу дня делали его особенно популярным. Он часто входил в

обиход, распевался при подходящих случаях и печатался в периодических изданиях, получая название, выражающее его мораль: «Талант свое возьмет», «Лакейское житье», «Помощник прокурора», «Дело мастера боится». Например:

За старика сестру мою
 Отдать старались напрасно;
 Она не слушала родню,
 Грустила, плакала ужасно...
 Сестра решилась согласиться
 И тем уверила родных,
 Что дело мастера боится.
 <...>
 Воров на свете не сочтешь,
 Но их по классам различают,
 Одних хватают за грабеж,
 Другие сами все хватают.
 Один наказан... между тем
 Другой изволит веселиться
 И смело повторяет всем,
 Что дело мастера боится [133, с. 51].

Важность куплета в художественной структуре водевиля отмечал и К.С. Станиславский: «Куплет никогда не может быть бездушен. Куплеты почти всегда отмечают кульминационные моменты в той или иной сцене, поэтому они всегда заключают в себе наиболее сильные актерские задачи для исполнителя, наполнены наиболее искренними чувствами. Большую и непоправимую ошибку совершают те, кто полагает, что куплет в водевиле – это развлекающий и отвлекающий от главного действия сценический момент» [44].

Дальнейшее развитие водевильного жанра связано с его постепенным, но неуклонным «угасанием». В 1850-е гг. водевиль получил еще большую бытовую нагрузку: в нем отразились все стороны маленького мещанского

мирка. Самые названия пьес этого времени уже вскрывают их социальную природу, образы, мораль: «Жена делу всему вина», «Жена напрокат», «Жена по ошибке, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Муж пляшет, любовник чулок вяжет», «Муж под башмаком, или Меня настроил, ее расстроил и все устроил», «Мужья одолели», «Невеста неподходящая», «Подставной жених», «Прежде скончались, потом повенчались», «Провинциальная невеста и петербургские женихи», «Пятнадцатилетняя вдовушка», «Ревнивый муж и храбрый любовник», «Свадьба по телефону», «Свадьба с препятствиями», «Средство выгонять волокит», «Урок мужьям», «Хоть умри, а найди дочке мужа» и т.д.

Подчеркнем, что процесс постепенного «умирания» водевиля был закономерен и вызван рядом причин. 1860-е гг. выдвигают более глубокие социальные проблемы, обостряется общественно-политическая борьба, консервативное содержание водевиля становится все очевиднее. Он уже не удовлетворяет вкусу передовой разночинной интеллигенции, которая играет теперь ведущую роль в театре, влияет на репертуар, приветствует А.Н. Островского и тяготеет к социальной драме.

Во второй половине XIX века водевиль почти полностью исчез из репертуара отечественного театра. Его вытеснили оперетта и бытовая комедия нравов. Единственным заметным явлением этого жанра были одноактные пьесы А.П. Чехова («Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Трагик поневоле», «О вреде табака», «Юбилей», «Лебединая песня (Калхас)», «На большой дороге»), с одной стороны, развивавшего традиции классического русского водевиля, с другой – открывшего широкие возможности его обновления и обогащения структурными элементами других драматических жанров. В советской литературе к водевилю обращались В.П. Катаев, В.В. Шкваркин и др.

Таким образом, закрепив за собой «многие комедийные положения (ситуации розыгрыша, обмана, переодевания, комических казусов вроде неузнавания, подслушивания и пр.) и амплу семейно-бытовой сферы

(ревнивый муж, ветренная жена, влюбленные, преодолевающие препятствия, и мн. др.)» [174, с. 71], водевиль значительно обогатил поэтику комического. Мы можем говорить о водевильной традиции, которая надолго пережила расцвет самого водевильного жанра.

В 1840–1850-е гг. русский театр охватывает мода на драматическую пословицу – «небольшое драматическое произведение, в основу которого положена пословица» [179, с. 683]. Исключительное распространение данная литературная форма получила во Франции, достигнув наивысшего расцвета в творчестве Альфреда де Мюссе. В центре изображения в произведениях подобного рода – эпизод из «утонченной» великосветской жизни. В пьесах-пословицах структурообразующее значение приобретал остроумный диалог, в силу чего они отличались определенной степенью условности и не могли претендовать на воплощение зарождающихся реалистических тенденций. Аполлон Григорьев дает пародийно заостренную, но точную характеристику подобного «баловства»: «1) Сфера жизни в таковых драматических пословицах и поговорках бралась обыкновенно великосветская, то есть в них рассуждали и действовали (очень много рассуждали и очень мало действовали) люди светские... 2) Или были это люди хотя и небольшого света, но зато "разочарованные"... 3) Женские лица были тоже барыни или барышни, светские или вообще развитые весьма тонко барыни и барышни, и занимались они преимущественно тем, что технически называется "игрою в чувство"... 4) Обычно главный герой и главная героиня <...> уверяли себя взаимно в невозможности любви вообще и своей собственной к оной неспособности. 5) Преимущественно же все подобные произведения стремились к тонкости, били на тонкость... 6) Кончались дела обыкновенно или мирно, сознанием героя и героини, что[бы] позволить себе любить, или трагически: герой и героиня расставались "в безмолвном и гордом страданьи", пародируя трагическую тему Лермонтова» [46, с. 373–374]. В жанре драматической пословицы написаны «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» (В.А. Соллогуб), «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка» (И.С. Тургенев), «Милые бранятся, только

тешатся», «Назвался груздем, полезай в кузов», «Не так страшен черт, как его малюют!» (К.А. Тарновский). Отметим, что, «отдав дань моде», И.С. Тургенев вышел за рамки пьесы-пословицы. Он создал «интимно-психологические» произведения, в которых действие развивается помимо словесной дуэли и выражается в ее подтексте. Данное направление в развитии отечественной комедии найдет свое воплощение в одноактных пьесах А.П. Чехова.

Завершая разговор о генезисе и эволюции малых драматических форм в русской литературе, отметим, что жанровый диапазон «малой драматургии» в XIX веке был весьма разнообразен и обусловлен как литературной, так и внелитературной ситуацией. Одноактная комедия, интермедия, малая драма, сцена (сценка), картина петербургской жизни, (драматическая) картинка, шутка, шутка-водевиль, комедия-водевиль, комедия-шутка, комедия-фарс, драматический эпизод, шутка à propos, водевиль à propos, фарс, фарс-оперетта, фарс-водевиль, пословица, опера-водевиль, оперетта, комическая опера, водевиль, драматический эскиз, драматический случай, драматический очерк, драматическое представление, драматический этюд, драматическая безделка, история из армейского быта, эскиз с натуры, драматическая игрушка, драматическая быль, путаница, сцена-диалог, сцена-монолог – далеко не весь перечень драматических миниатюр, к которым обращались авторы. Данный факт объясняется тем, что «малая драматургия» была «наиболее подвижной и демократической литературной средой, готовой к контакту с самыми разными категориями публики» [65, с. 30].

В то же время нельзя обойти вниманием то обстоятельство, что появление новых жанровых образцов в большинстве случаев пришлось на рубеж XIX–XX вв., что, по нашему мнению, вполне закономерно. Как известно, указанный период ознаменовался кризисом во всех сферах жизни русского общества. Пересмотру подверглись не только прежние формы экономики, политики, труда, быта, но и сама система духовных ценностей, мировоззренческих установок, нравственных ориентиров. Неустойчивость и фрагментарность человеческого сознания пограничной эпохи сформировали

особую картину мира – «тревожно-зыбкую, осколочно-мозаичную, наполненную острым противоборством канонического и еретического, привычного и экстремального» [56, с. 11]. Перемены в социально-экономической, политической и культурной жизни страны нашли свое отражение в драматургии, которая приняла активное участие в обсуждении актуальных вопросов рубежа веков. Следствием развернувшейся полемики становится эстетическая многослойность и диалогичность литературного процесса в области драматургии. Представители различных школ предпринимают попытки найти уникальные приемы и способы изображения мира и человека, оригинальные жанровые формы, которые позволили бы выразить новый взгляд на действительность, транслировать новые этико-эстетические модели. Зачастую подобные возможности драматурги обнаруживали в малых текстах, которые в полной мере отвечали не только потребностям самих авторов, но и аксиологическим установкам времени.

1.2. Основные направления исследования малых драматических жанров

Прежде чем обратиться к истории изучения «малой драматургии», отметим, что дефиниции «малая пьеса», «малая драматическая форма» не зафиксированы в авторитетных справочных источниках – ни в «Большой литературной энциклопедии», ни в терминологических словарях-справочниках по литературоведению. Путанице в жанровой³ идентификации драматических миниатюр способствует непоследовательность авторских указаний и определений. Достаточно сказать, что чеховская концепция водевильного жанра вызывает интерес литературоведов до настоящего времени. Необходимо учитывать еще один фактор, обуславливающий разногласия суждений в вопросе о специфике «малой драматургии». Многие жанры являются

³ За жанром мы вслед за Б.П. Иванюком понимаем «форму художественного мышления, обеспечивающую единство темы, композиции и речевого стиля литературного произведения» [70, с. 134].

синтетическими, так как относятся не только к литературе, но и театральному искусству, музыке, живописи (например, этюд, картина, комическая опера, водевиль).

В то же время неоднозначность жанровой природы драматических миниатюр обеспечила им неугасающий интерес со стороны ученых-филологов. Первые попытки разобраться в феномене «малой драматургии» предпринимаются в 1930-е гг. в работах отечественных исследователей. А.П. Бородин («Об одноактной пьесе», 1939) и А. Глебов («Одноактная пьеса», 1939) в своих статьях обращаются к одноактной пьесе, выявляют ее идейно-художественное и жанровое своеобразие.

Так, А.П. Бородин понимает под одноактной пьесой «пьесу небольшую по своему размеру, рассчитанную, примерно, на время от 15 до 45 минут сценического действия (т.е. занимающую приблизительно от 6 до 20 стр. машинописи)» [27, с. 5]. Как мы видим, автор акцентирует внимание на формальных показателях одноактной пьесы – продолжительности сценического воплощения и объеме печатного текста. Среди требований, предъявляемых к произведениям подобного типа, А.П. Бородин выделяет специфические и общие для драмы как рода литературы. К первой группе он относит следующие: «1. Ограниченное количество линий драматической борьбы (одна или две, много – три). 2. Сюжет должен продвигаться возможно более энергично. Возможно меньшее количество вспомогательных и проходных сцен. 3. Сравнительно небольшое количество этапов развития действия, поворотов борьбы (перипетий). 4. Соблюдение величайшей экономии в количестве и размерах отдельных драматических сцен и кусков» [27, с. 31]. Кроме того, «начинающий автор» не должен забывать о таких существенных для «всякой» пьесы свойствах, как четкая мотивированность и убедительность каждой драматической ситуации, каждого слова и поступка персонажа, постепенное развертывание драматического действия с усилением «сценической напряженности» к развязке произведения.

Анализируя структурные элементы одноактной пьесы, А.Г. Глебов (в отличие от А.П. Бородина) не считает один акт, небольшое количество действующих лиц, непрерывающееся от развязки до финала драматическое действие признаками, присущими только одноактной пьесе. Высказанную точку зрения исследователь объясняет тем, что «одноактная пьеса – это не жанр <...> а совокупность большого числа самых различных, притом исторически конкретных жанров» [41, с. 163]. А.Г. Глебов обнаруживает истоки самобытной одноактной драматургии в миниатюрах Н.В. Гоголя, а ее дальнейшее развитие связывает с творчеством И.С. Тургенева и А.П. Чехова. Многообразие одноактных жанров и их гибридных форм делает невозможным, по мнению автора, существование универсальной жанровой классификации.

Значимым периодом в историографии проблемы являются 1960-е гг. В это время наиболее остро встает вопрос о выработке единых критериев для классификации многочисленных образцов малой драматургии. И.Н. Давыдова в монографии «Малые формы драматургии» (1966) группирует драматические миниатюры с учетом структурных особенностей, обусловленных жанровым разнообразием. Работа интересна тем, что в ней «впервые в советском литературоведении сделана попытка исследовать малые формы драматургии», которые, «получив широкое распространение в театре и на эстраде <...> остаются почти не изученными» [23, с. 227].

И.Н. Давыдова предлагает разделение малых форм на «микродраматургию» и «одноактную драматургию». Отличительными особенностями произведений первой группы, по мнению исследователя, следует считать отсутствие развернутого сюжета и максимальную концентрированность изложения. В первую группу автор включает интермедию, клоунаду, скетч, драматический этюд, блицминиатюру, пьесу-монолог, театральное обозрение, фарс, раек, микропьесу в театре одного актера; во вторую – водевиль, трагедию («маленькие трагедии» Пушкина), сатирическую комедию («Игроки» Гоголя), лиро-психологическую драму («Девушка-гусар» Кони, «Где тонко, там и рвется» Тургенева), шуточную

сцену («Юбилей» Чехова), социальную драму («Свадьба» Чехова), драматический этюд-диалог (диалоги Леси Украинки), драму («Татьяна Репина» Чехова), комедию («От ней все качества» Толстого). Представленная выше классификация вызывает много вопросов. Как мы видим, И.Н. Давыдова расширяет понятие «малая драматургия», включая в него театральные и эстрадные жанры, отличающиеся от драмы структурно-семантической спецификой. Мы не считаем бесспорным и распределение жанров внутри выделенных групп, поскольку исследователь не разграничивает жанры, существующие только как одно- или многоактные, от жанров, предполагающих один и более актов (например, водевиль, комедия). В целом, несмотря на обнаруженные недостатки, работа И.Н. Давыдовой представляет собой «безусловно интересное и нужное исследование, расширяющее традиционные представления о драматических жанрах» [23, с. 228].

Новый всплеск интереса к «малой драматургии» приходится на 1970–1990-е гг. Данное обстоятельство, на наш взгляд, обусловлено, с одной стороны, возвращением драматических миниатюр в репертуар отечественных театров, открытием малых сцен, с другой – изданием в 1967 г. первой двухтомной антологии одноактных пьес. Неудивительно в связи с этим, что «малая драматургия» оказалась в центре внимания не только академического литературоведения, но и самих режиссеров и драматургов, среди которых А.Н. Вольфсон [38], В.И. Славкин [142], Я.В. Апушкин [12], В.А. Андреев [7] и др. В своих «размышлениях» о прошлом, настоящем и будущем малых форм авторы определяют их роль и значение для театра и современного зрителя. Не теряет своей актуальности вопрос о жанровой идентификации одноактных пьес.

Из названия статьи А.Н. Вольфсона «Размышляя о судьбах жанра» (1975) следует признание им за одноактной пьесой статуса жанра, хотя прямых авторских указаний в работе на это нет. В качестве отличительных признаков одноактной пьесы названы максимальная концентрированность жизненного материала, емкость характеров, созданных лаконичными средствами. В качестве одной из линий развития малой драматургии А.Н. Вольфсон называет

традицию русского водевиля. Будучи «разведкой» большой драматургии, одноактная пьеса оперативно реагирует на изменение темпа времени, благодаря чему «она закономерно будет занимать все большее место в репертуаре театров» [38, с. 75].

К интересным выводам в своей статье «В роли падчерицы» (1983) приходит Я.В. Апушкин, который понимает под одноактной пьесой драматическое произведение, укладываемое в один акт. Уточняя выделенные А.П. Бородиным сюжетно-композиционные особенности малой драматической формы, автор обнаруживает специфику одноактной пьесы в необходимости ее соответствия требованиям единства времени, места, действия. По мнению Я.В. Апушкина, в отношении указанного «вида» драматургии классические правила не являются «схоластической выдумкой» или «мертвой догмой», они обусловлены самой природой пьесы – ее малым размером.

Отметим, что общий пафос работ по проблемам «малой драматургии», созданных представителями не академического литературоведения, состоит в отрицании «второсортности» одноактных пьес, способных воплотить актуальное содержание. В.И. Славкин по этому поводу напишет: «Что касается драматурга, то мысль написать одноактовку ему приходит обычно тогда, когда у него зарождаются свежие идеи по поводу современного поворота темы, нового стиля диалога, оригинального характера героя...» [142, с. 250].

В 1980–1990-е гг. к теории малых жанров обращается и профессиональная критика. Продолжая разговор о жанровом своеобразии драматических миниатюр, В.В. Гудкова подчеркивает, что малая пьеса – это не жанр, а малая форма. В одноактной драматургии она выделяет три направления, обусловленные «памятью жанра»: «агитки», жанрово-стилевые особенности которых исчерпываются актуальностью, это «не художественные произведения, а лишь средство, способ передачи нужной идеи в нужный исторический момент» [48, с. 259–260]; «поэтические драмы» («Маленькие трагедии» Пушкина, драмы Цветаевой, Блока), лиро-драматическая природа

которых определяет их художественные особенности; «одноактная психологическая пьеса», «ведущая свое начало от чеховских драматических миниатюр» [48, с. 260], развивающаяся и в XX веке. Одноактные произведения, по мнению В.В. Гудковой, можно разделить на две группы. Первую составляют «пьесы, действие которых можно уподобить стоп-кадру, моментальному снимку, это в буквальном смысле "одно действие"» [48, с. 262]. Вторая группа представлена «трех- или двухактной пьесой, содержание которой "упаковано" на площади одного печатного листа» [48, с. 262]. Подобного типа тексты не являются полноценными драматическими произведениями, а являют собой схемы, «замаскированные» под одноактные пьесы.

Дополнения по изучаемому вопросу внесла диссертация А.М. Пронина «Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова)» (1984), в которой предлагается следующее определение одноактной пьесы: «это художественно-драматическая форма ограниченных размеров (обычно она вдвое, втрое короче многоактной пьесы), с небольшим составом действующих лиц, с четко разработанными характерами и конфликтом (одним, реже двумя) в остросюжетном и лаконичном действии, характеризующимся особым отбором и концентрацией жизненного материала» [129, с. 29].

В указанный период в поле зрения исследователей попадают водевиль и комическая опера, которые (в отличие от одноактной пьесы) имеют закрепленную в научной литературе дефиницию и достаточно разработанную теорию. В рамках разговора о водевиле как драматическом жанре интересной представляется точка зрения Т.С. Шахматовой, которая предлагает «говорить о водевильности как метажанровой категории, пронизывающей собой различные жанры на определенном этапе литературной истории» [174, с. 75]. Поскольку границы содержания понятия «метажанр» в отечественной науке окончательно не определены, мы не считаем возможным однозначно опровергнуть высказанное мнение. В то же время, исходя из представления о метажанре как «понятии, поясняющем тематическое сходство разнородовых жанровых форм,

их типологический "профиль"» [70, с. 147], мы полагаем, что выделение «водевильности» в качестве метажанровой категории вызывает много вопросов и требует дальнейшего профессионального осмысления. Изучив генезис и эволюцию водевиля, мы имеем возможность заключить, что это был основной малый жанр, который не только оказал влияние на последующее развитие драматургии больших форм и театральной режиссуры в XX – начале XXI вв., но элементы которого можно обнаружить и в повествовательных жанрах.

Скажем несколько слов о теоретическом осмыслении таких жанров, как сцена, картина, шутка, этюд (именно к ним обращались в своем творчестве Н.А. Лейкин и А.П. Чехов). Отметим, что в отличие от шутки сцена, картина и этюд могли быть представлены не только малой формой, но и большой, то есть насчитывать от 4 до 5 действий (например, драматический этюд в 5 действиях, 6 картинах «Простая история» И.В. Шпажинского, картины современной жизни в 4 действиях «Перекасти-поле» П.П. Гнедича, драматические сцены в 4 действиях «Полоцкое разоренье» А.В. Амфитеатрова).

Что касается шутки, то в «Краткой литературной энциклопедии» данный жанр интерпретируется следующим образом: «комическое произведение преимущественно малой формы, исполненное веселого, развлекательного смеха; безобидная насмешка» [83]. Приведенная выше трактовка является вполне исчерпывающей за исключением одного момента, который бы нам хотелось уточнить. По нашему мнению, для шутки обязателен пуант⁴, сближающий ее с анекдотом. Подобное остроумное заключение обуславливает поэтику шуток А.П. Чехова, на что в письме к брату Александру указывал сам драматург: «Пьесу я писал впервые, ergo – ошибки обязательны. Сюжет сложен и не глуп. Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде» [165, т. 2, с. 128].

В определении этюда в справочной литературе акцент делается на его функциональных возможностях: это термин, встречающийся в области

⁴ Под пуантом мы понимаем «стилистический прием, выражающий неожиданное разрешение сюжета» [80].

литературной критики, художественной прозы, стихотворного творчества (по аналогии с музыкой и живописью) как «техническое упражнение», «подготовительная работа», «самостоятельное художественное произведение» [96]. Мы считаем, что отличие этюда как жанра от шутки, сцены и картины состоит в незавершенности, недосказанности представленного в нем события. Показательно в этом смысле название драматического этюда А.П. Чехова «На большой дороге». В центре изображения – отдельный случай из жизни героев (персонажи спасаются от заставшей их врасплох непогоды в кабаке), но происходит он на «большой» дороге, которая априори не имеет конца.

Обратившись к рассмотрению дефиниций «сцена» и «картина», мы обнаружили, что в литературных словарях и энциклопедиях они встречаются редко. Так, в «Большой литературной энциклопедии» под сценой (равно как и картиной) понимается часть действия или акта. Подобное определение сцены зафиксировано в «Кратком музыкальном словаре», картины – в «Театральной энциклопедии». Как мы видим, в научных изданиях сцена и картина толкуются через их функции в произведении, а не художественную специфику.

Особого упоминания в связи с этим заслуживает диссертационное исследование Т.В. Чайкиной «Жанр картин и сцен в творчестве А.Н. Островского» (2011). В нем автор предпринимает попытку охарактеризовать сцены и картины, обозначив их художественное своеобразие. В качестве отличительных черт «пьес-картин» Т.В. Чайкина указывает следующие: «замедленная экспозиция», «яркость и выразительность бытовых деталей», сосредоточенность драматурга на всем пространстве текста, на всех участниках событий. «Пьесы-сцены», по мнению диссертанта, обладают такими параметрами, как сжатая экспозиция, эпизодичность выбранной жизненной ситуации, «наличие основной и довольно четкой сюжетной линии», «достаточная строгость композиции». Т.В. Чайкина обнаруживает обозначенные выше признаки на материале больших пьес А.Н. Островского. Мы считаем возможным применить их к малым формам с тем лишь

уточнением, что «строгая композиция» ввиду небольшого объема драматических миниатюр имеет место в отношении обоих жанров.

Наглядной иллюстрацией высказанного предположения выступают драматические тексты Н.А. Лейкина и А.П. Чехова. В сценах представлен один момент из жизни персонажей (будь то свадебное пиршество в «Свадьбе» А.П. Чехова или получение медали в «Медали», обнаружение героем своего портрета на вывеске цирюльни в «Портрете», пребывание главного действующего лица во «взбалмошном» эмоциональном состоянии после прочитанного в газете объявления («Привыкать надо!!!...») или увиденного в парке выступления акробата («На случай несостоятельности») у Н.А. Лейкина), что обуславливает наличие четко продуманной центральной сюжетной линии. Картины Н.А. Лейкина характеризуются ярко выраженным эпическим началом, детальным воспроизведением быта героев (в связи с этим возникает сомнение в правомерности обвинений в этнографизме, поступавших в адрес драматурга), стремлением запечатлеть жизнь во всей ее полноте. Показательно, что «Рукобитие» и «Ряженые» объединены в своего рода цикл сквозными персонажами – семейством Суриковых.

Подводя итог, скажем, что этюд, сцена, картина, шутка исследованы на уровне статей, отдельных глав в трудах по истории драматургии и театра, упоминаний в диссертациях в аспекте изучения других жанров и жанровых форм.

Проблематикой драматических миниатюр в XXI веке занимаются также Т.П. Дудина [56; 57; 58], И.Д. Немировская [112], Т.С. Шахматова [175], Д.В. Кнышева [82] и др. Можно говорить, что каждый из литературоведов предпринял попытку на конкретных жанрах проследить эволюцию драматургии малых форм и основные тенденции ее развития. Перспективным направлением научных поисков в XXI веке оказывается и рассмотрение межжанровых связей. Главная мысль большинства работ, посвященных спорным вопросам «малой драматургии», заключается в признании ее

художественной полноценности и значимости как для литературного процесса в целом, так и для творчества отдельного автора.

Что касается драматургического наследия Н.А. Лейкина, то исследований, полностью посвященных данной проблеме, на сегодня нет. Во многом этому «способствовала» закрепившаяся за Н.А. Лейкиным еще при жизни литературная репутация писателя, знакомство с которым «весьма полезно для лиц, желающих иметь правильное понятие о бытовой стороне русской жизни» [137]. В рецензии на 2-томное собрание сочинений Н.А. Лейкина М.Е. Салтыков-Щедрин дает следующую характеристику: «В сочинениях, ныне им изданных, читатель не встретится ни с законченной драмой, ни с характерными типами, но познакомится с целою средой, обстановка которой схвачена очень живо и ясно. Это материал, имеющий скорее этнографическую, нежели беллетристическую ценность» [137].

В отечественном литературоведении имя Н.А. Лейкина зачастую упоминается в связи с анализом художественного творчества А.П. Чехова. Так, И.В. Милостной относит Н.А. Лейкина к числу водевилистов, которые «в меру своего таланта изображали в своих шутках умственную ограниченность, пустоту души мещанина, судьбу человека в мире собственничества» [98, с. 7]. «Талантливым, интересным писателем» назван Н.А. Лейкин в работе С.В. Зубковой [68, с. 5]. Данные отзывы являлись скорее исключением, поскольку в академической науке за драматургом закрепилась слава «спутника Чехова». Как отмечает О.В. Овчарская, «советские исследователи <...> говорили об отрицательном в целом влиянии Лейкина и всей журнальной юмористики на Чехова» [115, с. 42].

Попытку дать объективную оценку творчеству Н.А. Лейкина предпринял в 1980-е гг. В.Б. Катаев. Уточняя роль писателя в литературном процессе 1880-х гг., ученый подчеркивает, что «говорить о "лейкинщине" как о синониме безыдейности в литературе, забывая о просветительской установке творчества

писателя, было бы несправедливо» [79, с. 11–12]. Выявляя истоки лейкинского юмора, В.Б. Катаев находит их в «доосколочном» периоде⁵.

В 1990-е гг. к творческой биографии Н.А. Лейкина обращается И.С. Шиловских в диссертации «Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н.А. Лейкина» (1999). Исследователь изучает вопрос о специфике жанровой структуры в художественном наследии писателя.

Отдельная глава посвящена рассмотрению драматических опытов Н.А. Лейкина рубежа 1860–1870-х гг. на материале 6 пьес («Рукобитие», «Ряженые», «Именины в углах», «Привыкать надо!!!..», «Медаль», «Портрет»). На основе анализа изобразительных средств и приемов И.С. Шиловских устанавливает отличительные черты лейкинской драматургии: непредсказуемость в отборе событийного ряда, ограничение действия детализацией конкретного образа, беспристрастный взгляд очевидца. В работе уточняется жанровая принадлежность драматических произведений, среди которых выделяются картины и шутки. Основу картин «Лейкин находит не в психологической мотивации персонажных реплик или событий, а в предельной "узнаваемости со стороны", что приближает их к максимальной, почти фактографической достоверности» [176, с. 225]. В качестве отличительной черты шутки признается «тяготение ее к реалистичности отображаемого (от чего заведомо уклоняется водевиль), а также структурное предпочтение эпического начала сценическому» [176, с. 90].

Автор приходит к выводу, что приемы, используемые Н.А. Лейкиным в драматических произведениях, легли в основу созданного им жанра повествовательной сценки.

Несмотря на то, что драматургическое наследие А.П. Чехова имеет более чем столетнюю историю изучения, круг новейших исследований показывает, что проблема «Чехов и XXI век» не потеряла своей актуальности в начале нового тысячелетия. Это обстоятельство формально подтверждается

⁵ Н.А. Лейкин возглавил «Осколки» в декабре 1881 г.

названиями сборников научных трудов и материалов конференций. В современном чеховедении ведущей становится ориентация на постмодернистские теории и методы анализа (А.В. Кубасов [87], А.Д. Степанов [149]). Убедительно доказывается, что «взгляд на Чехова сквозь призму постмодернистского литературоведения помогает по-новому понять многие особенности его мировоззрения и творчества, помогает увидеть в Чехове нашего современника» [150, с. 146].

Появившись в 80-е гг. XIX века одноактные пьесы А.П. Чехова сразу же стали предметом оживленных споров, выявивших двойственность восприятия: «современники отчетливо ощущали подчиненность их законам водевильного жанра и в то же время воспринимали как явления большой литературы» [111, с. 3].

Теоретическое осмысление идейно-художественного своеобразия чеховских «мелочишек» начинается в 1920–1930-е гг. основоположниками отечественного чеховедения Ю.В. Соболевым и С.Д. Балухатым. Ю.В. Соболев в монографии «Чехов. Статьи, материалы, библиография» (1930) подчеркивает важность приемов, которые использовал классик при создании водевилей, для эволюции всей его драматургической поэтики. В заключение ученый отмечает, что «если бы ничего иного как драматург Чехов кроме своего водевильного цикла не создал, то этого было бы совершенно достаточно для очень прочной и большой театральной славы» [145, с. 102].

Монография С.Д. Балухатого «Чехов-драматург» (1936) посвящена анализу драматургии А.П. Чехова в ее «историко-литературных и историко-театральных связях». В водевильном наследии драматурга литературовед выделяет два направления: «обличительное», содержащее критику пошлого обывательского мирка, и «развлекательное», дающее «словесно-сценическую разработку» комических характеров и положений. Признавая оригинальность чеховского взгляда на природу комических драматических жанров, С.Д. Балухатый высказывает мнение, что «своими водевилями Чехов не начинал в театре какую-нибудь оригинальную, новаторскую линию. И своей тематикой и

своим строением они соответствовали темам и типу традиционного построения водевильного жанра, укрепившегося издавна в русском театре и весьма излюбленного в 80-е годы. Чехов овладел однако в совершенстве эстетическим каноном и техникой построения водевильного жанра и дал художественно-выразительные его образцы, имеющие исключительную популярность» [17, с. 71–72].

В 1950–1960-е гг. драматические миниатюры А.П. Чехова изучаются в разных аспектах. Ученые устанавливают взаимосвязи с предшествующей классической русской драматургией, обращают внимание на лингвостилистическое своеобразие, рассматривают сценическую историю и вопросы поэтики (А.И. Роскин [132], В.В. Ермилов [60; 61; 62], Л.К. Гавриленко [39], Б.И. Александров [5], М.Е. Елизарова [59], А.И. Ревякин [131], Т.К. Шах-Азизова [173] и др.).

В 1970–1980-е гг. исследование чеховских одноактных пьес продолжается в работах Г.П. Бердникова [19; 20], З.С. Паперного [121; 122], Б.И. Зингермана [66; 67], Г.А. Тиме [156], А.Б. Муратова [110], Г.А. Бялого [30], И.В. Милостного [98], В.Н. Невердиновой [111], С.В. Зубковой [68] и др. В диссертации И.В. Милостного специфика чеховского водевиля выявляется на фоне его сопоставления с русским водевилем 1880-х гг. Ведущей становится мысль о «неизбежности появления» чеховских миниатюр в развитии отечественного театра. Особое внимание уделяется чеховской концепции водевильного жанра, в которой важное значение принадлежит категории смеха. И.В. Милостной отмечает, что «водевильный чеховский смех, вытекая из всей ткани драматургического произведения, находится в неразрывной связи с общей системой писательского видения жизни, он вторгается в действие и становится непосредственным выражением взглядов автора» [98, с. 22].

В.Н. Невердинова рассматривает водевильное наследие А.П. Чехова в рамках творческой эволюции писателя, прослеживает тематические, функциональные и структурные связи между художественным миром «раннего» и «зрелого» Чехова. В диссертационном исследовании проводится

систематизация прижизненной критики, которую чеховские малые пьесы привлекали «как явление совсем иного, нежели "обычный" водевиль, порядка» [111, с. 7].

Внимание ученых привлекала и проблема драматического характера в одноактной комедии А.П. Чехова. Отмечая в качестве определяющей черты чеховской концепции личности двуплановость образа, С.В. Зубкова подчеркивает, что «внутренний психологический конфликт образа служит основой подтекста, второго плана всего действия, создает эмоциональное "подводное течение"» [68, с. 20].

В трудах ученых-чеховедов этого периода утверждается мысль о новаторской сущности водевилей писателя, которые оказываются «ключом» к его большим пьесам. Данная точка зрения находит свое отражение в работах Б.И. Зингермана, рассматривающего чеховские миниатюры как «шутливый пролог и комментарий к главным его пьесам» [66, с. 53]. По справедливому замечанию литературоведа, «в водевилях действуют те, кого в главных чеховских пьесах мы не видим, о ком только слышаны, как о Протопопове в "Трех сестрах" или о просвещенных провинциальных купцах, которые пристают к Нине Заречной с любезностями» [66, с. 50].

В 1990-е гг. интерес к одноактным произведениям классика усиливается. Исследования И Су Не («Генезис и поэтика чеховского водевиля», 1993) и Ю.В. Калининой («Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова», 1999) посвящены проблеме жанрового своеобразия малых пьес. В диссертациях названных выше авторов миниатюры драматурга изучаются в контексте русской водевильной традиции. Рассмотрев генезис и поэтику классического водевиля, ученые уточняют чеховскую теорию водевильного жанра. В качестве доминанты художественного мира писателя признается «водевильность». Доказывается мысль, что «типологическая связь между русским водевилем XIX века и одноактной драматургией А.П. Чехова достаточно сложное явление. Она свидетельствует не только о схождениях, но

чаще о различиях, о противостоянии, творческой самостоятельности, независимости, дерзком новаторстве художника» [76, с. 142].

Как мы видим, в указанный выше период чеховские «мелочишки» оказываются в центре внимания не только отечественных, но и зарубежных исследователей. Интересной представляется статья 1991 г. «Оффенбах и Чехов, или La belle Елена» (Лоуренс Сенелик), в которой автор демонстрирует, что «оффенбаховская перспектива» в художественном развитии драматурга «сослужила роль самого первого и самого постоянного влияния» [140, с. 91].

В XXI веке драматургическое наследие классика становится предметом изучения в трудах С.С. Васильевой [33], А.Ю. Карповой [77], Е.А. Куделиной [88], Г.И. Тамарли [152; 153], Л.Г. Тютеловой [159] и др. В диссертации С.С. Васильевой «Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета)» (2002) исследование поэтики сюжета малой драматической формы в творчестве А.П. Чехова и писателей XX века проводится с использованием мотивного анализа. Автор подчеркивает, что «тексты Чехова и драматургов XX века оказываются вариантами единой водевильно-фарсовой или мелодраматической структур» [33, с. 24]. Ведущей становится мысль о восприятии А.П. Чехова писателями XX века как метадраматурга, воплощающего мир и человека «через синтез лирического, драматического, трагического и комического» [33, с. 25].

Вектор научных поисков в XXI веке задан в сборниках: «Чеховиана. Из века XX в век XXI: итоги и ожидания» (Москва, 2007), «А.П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века» (Москва, 2010), «Личность А.П. Чехова в культурном пространстве XXI века» (Сыктывкар, 2010), «Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века» (Москва, 2011), – в которых подводятся итоги наиболее значимых достижений в области чеховедения и намечаются перспективы дальнейших исследований. Продуктивным для данного времени становится изучение чеховских миниатюр в следующих аспектах: анализ связи драматического пространства и диалога (С.О. Носов [114]), обнаружение традиционных культурных кодов (М.Ч. Ларионова [90]), приемов «поэтики

абсурда» (В.Г. Одинокоев [116; 117]), выявление специфики драматического действия (И.А. Щербакова [177]), сопоставление с образцами зарубежной «малой драматургии» (С.С. Васильева [32]).

Результаты анализа существующих исследований позволили нам сделать следующие выводы:

1) Понятие «малая драматургия» не имеет научной закрепленности как в современных трудах по теории драмы, так и в справочных источниках – литературных энциклопедиях, словарях и терминологических справочниках по литературоведению. Путанице в идентификации и систематизации драматических миниатюр способствует непоследовательность авторских жанровых указаний и определений, а также использование понятийно-терминологического аппарата из других видов искусства. Это относится, например, к таким жанрам, как этюд, картина, комическая опера, водевиль. Поэтому под «малой драматургией» мы подразумеваем особое жанровое образование, вбирающее в себя массив небольших драматических произведений с полижанровыми признаками.

2) Попытки разобраться в идейно-художественной специфике малых форм, впервые предпринятые в 1920–1930-е гг., не прекращаются до настоящего времени, порождая разнообразные и, подчас, противоречивые концепции. Это можно объяснить тем, что традиционная картина генезиса и эволюции художественного явления не выявляет всего его многофункционального своеобразия. Хронологический подход не объясняет, какие причины влияют на соотношение жанровых форм и модификаций, почему периоды «взлетов» и «падений» «малой драматургии» не укладываются в логику неизбежной и последовательной эволюции литературного процесса.

3) Отечественное литературоведение предлагает различные принципы классификации малых драматических форм. В качестве критериев выдвигаются, в частности, тематические, структурные, жанровые и др. Весьма противоречивые параметры предлагаемых критериев позволяли исследователям по-разному интерпретировать жанровые процессы в «малой

драматургии». В то же время, объединяя различные драматические тексты в группы по определенным типологическим признакам, ученые объясняли появление того или иного произведения в соответствии с признанным ими поступательным характером литературного движения. Однако происходящие в малой драме процессы не укладываются в эту схему («развитие», «застой», «деградация»).

4) Являясь неотъемлемой частью литературного процесса, малые драматические формы оказываются неизбежными в переломные для истории и литературы моменты как отражение расколотого мировосприятия эпохи. Они становятся экспериментальным пространством, в котором фрагментарное сознание человека предпринимает попытку примирения с миром.

Глава 2

Малые пьесы Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте драматургии последней трети XIX века

Развитие литературы во второй половине XIX века проходило в условиях важных исторических событий (отмены крепостного права в 1861 г. и последовавших затем либеральных реформ) и отличалось внутренней напряженностью и динамизмом.

Если в 1860–1870-е гг. современники, будучи очевидцами масштабных политических изменений и социальных сдвигов, не могли предугадать последствия разворачивавшихся на их глазах событий, то к концу века многое стало ясным. Существовавшие противоречия не только не были устранены, но приобрели более острый и непримиримый характер, иллюзии относительно возможности поступательного развития русского общества оказались утрачены. Неоднозначный характер эпохи определил специфику литературного процесса, господствующее положение в котором занял реализм.

Так, А.Н. Островский в качестве необходимого условия становления и развития национального театра утверждал воспроизведение на подмостках жизни во всей ее полноте и многообразии. По мнению писателя, для того чтобы зритель испытал удовольствие от происходящего на сцене, необходимо, чтобы он забыл, что находится в театре и смотрит спектакль. Выдвинутое А.Н. Островским условие стало впоследствии основополагающим и в театре А.П. Чехова: «Требуют, чтобы были герой, героиня, сценические эффекты. Но ведь в жизни люди 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» [3, с. 280].

Вопрос о специфике и природе драмы волновал не только теоретика театра А.Н. Островского, но и, как мы видим, большинство писателей второй половины XIX века. В связи с этим в литературных кругах актуализировалась полемика о соотношении комедийного и трагедийного начал. «Взаимное проникновение диаметрально противоположных стилей и жанров, проявления "ужасного комизма", "страшного фарса" и "отвратительной трагедии", подчас вызывающей острое сочувствие к страдающим героям ("Дело"), а подчас порождающей отвращение ("Смерть Тарелкина"), характерны для драматургии второй половины XIX века» [75, с. 16]. Воссоздавая на сцене жизнь, чреватую политическими катастрофами и социально-экономическими катаклизмами, авторы отказывали зрителю в позиции стороннего наблюдателя, заставляли его размышлять, анализировать и оценивать окружающую действительность.

Демократизация общественного сознания привела к изменению самого пафоса художественного творчества: от вопроса «кто виноват?» русская мысль обратилась к вопросу «что делать?». В поисках ответа на данный вопрос писатель сталкивался с необходимостью художественного осмысления крайне изменчивой стихии бытия.

В качестве отличительной черты литературы 1860-х гг. можно назвать появление нового типа героя. Это активная и целеустремленная личность, пересоздающая себя и мир в процессе творческого взаимодействия с окружающей средой, стремящаяся снять противоречие между словом и делом.

Важным фактором в оценке человеческой личности становится близость ее к народу. Жизнь индивидуальная, не обособленная от жизни народной, рождает повышенный интерес авторов к патриархальному миру с присущими ему формами общинной жизни, в которых человеческая личность почти полностью растворена. Данное обстоятельство обусловило недоверие писателей к человеку «частному», «дробному».

Реализм 1860-х гг. поднимал не только социальные вопросы, но и философские, обращаясь к вечным проблемам человеческого существования. Поиски «мировой гармонии» неизбежно приводили героев к осознанию

дисгармоничности как окружающей действительности, так и самой человеческой природы. Проблема духовного становления личности, таким образом, была неотделимой от проблемы совершенствования мира, упорядочения самих форм общения между людьми.

Литературный процесс 1870-х гг., не теряя преемственной связи с предшествующим десятилетием, оказался более драматичным. Писатели обозначенного периода с предельной остротой ощутили призрачность прежних идеалов. Разочарование в результатах крестьянской реформы способствовало дальнейшему росту демократических настроений, побуждало искать новые формы общественной деятельности, связанные с установлением прямых контактов с крестьянством.

Ведущее место в общественном движении и развитии русской мысли занимает народничество, соединившее в себе трезвый взгляд на реальную действительность и наивную веру в возможность ее мгновенного преобразования.

В отличие от теоретиков народничества писатели уловили, что «хождение в народ» – это, прежде всего, искание интеллигенцией смысла жизни для себя, очередная попытка искупить долг перед народом, которая не увенчалась успехом, поскольку самоотверженный порыв интеллигенции самим народом так и не был понят. Неслучайно, что понятие «больная совесть» появляется именно в это десятилетие.

Неудовлетворенность писателей как общим состоянием литературы, так и собственным творчеством заставляла обращаться к поискам нового способа воспроизведения противоречивой современной действительности, новых драматургических форм (например, появление в рамках исторической драматургии хроник и пьес с ярко выраженным повествовательным компонентом), а в отдельных случаях и нового мировоззрения (достаточно вспомнить духовный кризис, который пережил в 1870-е гг. Л.Н. Толстой).

В 1880–1890-е гг. вопрос о положительном идеале ввиду кризиса народничества приобрел особую остроту. Указанный период,

характеризующийся крушением политических иллюзий и усилением политической реакции, породил в литературе образ «ноющего», скучающего и тоскующего интеллигента, «лишнего человека» в эпоху безвременья. Так тема разлада одаренного героя с враждебной ему окружающей действительностью вновь стала актуальной. Обозначенный персонаж являлся главным действующим лицом ряда пьес, увидевших свет после «Иванова» А.П. Чехова (например, в произведениях М.И. Чайковского, Н.Я. Соловьева, Вл. Александрова, П.П. Гнедича). «Изломанным» людям противопоставлялись дворяне, занявшиеся практической деятельностью ради спасения родовых имений. Таковы Софья Ознобина («Скитальцы» Н. Генкина), Сергей Волховский («День в Петербурге» М.И. Чайковского), помещица Тальникова («В родном углу» П.М. Невежина), барон Линдер («Лопухи» П.П. Гнедича) и др.

Типичной чертой эпохи оказалась теория и практика «малых дел», постановка социальных и нравственных проблем в плане «личной совести», не связанной с «совестью общей». Искусство этой поры «тоскует» по цельной картине мира. В сложившейся ситуации всеобщего равнодушия, идейных шатаний и разброда, пессимистических настроений писатели обращаются к самосознанию человека, продолжают верить в разум и нравственное чувство личности, ее творческое призвание на земле. Ответственность за происходящее авторы возлагают не только на среду, но и самого человека. Подобный подход определил смысл религиозно-философского учения Л.Н. Толстого, его проповеди «нравственного самоусовершенствования».

Мучительное ощущение внутреннего «беспорядка», напряженные попытки его преодолеть, найти выход из жизненных тупиков – это содержание личности, субъективно переживаемое многими писателями, вошло в качестве ведущей темы в литературу последних десятилетий века. Глубже всех это состояние выразил А.П. Чехов.

Особую остроту в культурной жизни России конца XIX века приобрел вопрос о народном театре. Многие драматурги, среди которых А.Н. Островский, А.П. Чехов, Л.Н. Толстой, М. Горький, считали, что создание

народного театра изменит ситуацию в области театрального искусства в лучшую сторону. В то же время открывающиеся театры для простого зрителя требовали произведений соответствующей тематики и проблематики, что представляло собой определенную трудность. Большое значение в деле становления народного театра имела творческая и общественная практика Л.Н. Толстого, написавшего для народной сцены ряд произведений: пьесы-притчи «Петр-хлебник», «Аггей», «Первый винокур», драму «Власть тьмы».

Историческая и общественно-политическая ситуация второй половины XIX века сформировала предпосылки для расцвета русской драматургии, обладающей большим разнообразием идей и отличающейся самобытной художественной формой. Усилиями А.Н. Островского, А.Ф. Писемского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.В. Сухова-Кобылина и др. был создан оригинальный отечественный репертуар. К реалистическому направлению в большей или меньшей степени примыкали также драматические произведения А.К. Толстого, А.А. Потехина, Н.С. Лескова, Д.В. Аверкиева, написанные в 1850–1860-е гг. Авторы затрагивали широкий круг проблем, связанных не только с решением злободневных политических и социальных вопросов, но и вопросами исторических судеб страны, русского народного характера. В центре драматического искусства 1860-х гг. оказался А.Н. Островский, творческий метод которого, продолживший традиции реализма 1840-х гг., задал вектор развития жанра драмы в последующие десятилетия⁶.

⁶ Именно под впечатлением от творчества А.Н. Островского А.П. Чехов в письме от 11 мая 1888 г. посоветует Н.А. Лейкину обратить внимание на купечество: «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, и изобразил бы "купеческое счастье", как Помяловский изобразил мещанское. Жизнь русского торгового человека цельнее, полезнее, умнее и типичнее, чем жизни нытиков и пыжиков, которые рисует Альбов, Баранцевич, Муравлин и проч.» [165, т. 2, с. 270]. Связь художественной системы А.П. Чехова с театром А.Н. Островского обнаруживается на примере позднего творчества последнего. Драматургия А.Н. Островского 1870–1880-х гг. создает условия для формирования в пьесах конца века подтекста. Открытые объяснения героев постепенно вытесняются иносказаниями и намеками, главная цель которых не столько выражение мыслей, чувств и настроений действующих лиц, сколько их сокрытие, утаивание.

В 1850–1870-е гг. большой популярностью пользовался жанр комедии, возросший интерес к которому обусловлен влиянием на драматургию традиции Н.В. Гоголя. Указанный период ознаменован появлением целого ряда общественных комедий, авторы которых ставили перед собой весьма различные задачи. Одни пьесы являли результат мучительных раздумий писателей о прошлом, настоящем и будущем России, другие оказывались данью моде, пустой «шумихе» вокруг осуществляющихся реформ, обнаруживали полную зависимость содержания от политических предпочтений своих создателей. Если А.Н. Островский, А.В. Сухово-Кобылин, М.Е. Салтыков-Щедрин размышляли о путях развития русского общества, напряженно всматривались в быстро меняющуюся действительность, то В.А. Соллогуб, Н.М. Львов и В.А. Дьяченко в своем стремлении угодить публике создавали посредственные пьесы, в которых не поднимались до подлинной глубины философских обобщений.

Несмотря на «успехи» комедии, ведущее место в драматургии исследуемого периода принадлежало народной драме из быта купечества (А.Н. Островский) и крестьянства (А.А. Потехин и А.Ф. Писемский). При этом народная тематика освещалась с прямо противоположных позиций, обусловленных идеологическими воззрениями авторов. С одной стороны, писатели идеализировали крестьянский быт, обнаруживали в простом человеке черты русского национального характера, с другой – драматурги использовали сюжеты из народной жизни для обличения общественных пороков, в частности, злоупотреблений чиновников и помещиков. Большой вклад в разработку жанра народной драмы внес А.А. Потехин. В своих пьесах драматург изображал крестьянина как героя трагического, обуреваемого греховными страстями (гордостью, завистливостью и др.). Открытия А.А. Потехина в области народной драмы обнаруживаются в творчестве таких писателей, как Н.А. Потехин, П.М. Шпилевский, А.Ф. Погосский.

Уделяли внимание авторы также проблеме проникновения в деревню денежных отношений, капитала. Например, герой драмы А.Ф. Писемского

«Горькая судьбина» Ананий Яковлев представлял собой типичную для эпохи распада патриархальных основ крестьянского мира фигуру. В «Лесе», «Волках и овцах» А.Н. Островский противопоставлял бессердечию, жажде наживы и паразитизму дворян-помещиков силу характера, красоту внутреннего мира простых людей из народа. К данной проблеме обращался в своих пьесах и Л.Н. Толстой.

Одна из тем драматургии рассматриваемого периода – пороки представителей бюрократического аппарата («Доходное место» А.Н. Островского, «Вакантное место», «Выгодное предприятие» А.А. Потехина, пьесы-памфлеты А.Ф. Писемского). В связи с этим особую значимость приобретал мотив карьеры, «места». Обратившись к исследованию отдельной социальной группы (миру чиновников), писатели изображали жизнь русского общества в целом. За картинами быта государственных служащих вырисовывался неприглядный портрет общества, в котором попирались знания, ум, честность, порядочность, талант, чувство собственного достоинства, а уважением и признанием пользовались карьеристы, использующие для достижения своих целей любые средства. Всестороннюю критику отрицательных явлений русской действительности содержали произведения А.В. Сухово-Кобылина и М.Е. Салтыкова-Щедрина. Острозлободневными оказывались уже малые пьесы М.Е. Салтыкова-Щедрина, которые он создавал в период работы над общественной комедией «Смерть Пазухина».

В своих произведениях писатели разрабатывали также такие темы, как судьба актера и искусства, гибель дворянских гнезд и разрушение усадебной культуры, непонимание интеллигенцией народа.

Русские драматурги тяготели к циклизации, объединению нескольких произведений в художественное единство, благодаря чему создавалась целостная концепция русской жизни в ее непрерывном движении («бальзаминовская трилогия» А.Н. Островского, трилогия А.В. Сухово-Кобылина, у Н.А. Лейкина в картинах «Рукобитие» и «Ряженные» в центре изображения семейство Суриковых).

В условиях кризиса во всех областях общественной жизни пробуждался интерес к прошлому русского народа, исторической памяти, который обусловил одно из ведущих мест в драматургии исторической темы (А.Н. Островский, Д.В. Аверкиев, Н.А. Чаев, А.К. Толстой). Обращаясь к истории, авторы стремились постичь закономерности государственного развития России, найти в прошлом подтверждение или опровержение правомерности того, что происходило в настоящем.

Отнесение действия пьесы в отдаленную эпоху, таким образом, придавало выводам и мыслям писателей значение большого обобщения. Главным действующим лицом историческая драматургия избирала, как правило, царскую особу, решающее влияние которой на ход исторического движения было неоспоримым. Эпохой, привлекавшей особенно широкое внимание авторов, были события конца XVI и начала XVII вв. – так называемое «смутное время». Активно использовали писатели в своих текстах фольклорные элементы (пословицы, песни), решая с их помощью стилизаторские задачи.

Заметным явлением в исторической драматургии оказалась трилогия А.К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»). Писатель в отличие от своих предшественников выдвигал в качестве основной проблемы философию истории, которая представала в его пьесах «как драма человеческого бытия» [75, с. 343].

Отметим, что в области исторической драматургии наряду с пьесами, в которых авторы на историческом материале пытались обнаружить причины современных политических процессов, появлялись произведения, ориентированные на непритязательный вкус театральной публики. Показательно, что в подобных пьесах писатели зачастую выводили в качестве центральной фигуру Ивана Грозного, обладавшую большим потенциалом для включения в текст жестоких сцен и мелодраматических эпизодов.

Широкое распространение в 1870–1880-е гг. получили «тенденциозные» пьесы, продолжившие традиции либерально-обличительной драматургии 60-х

гг. XIX века и свидетельствовавшие об усилении антиреалистических тенденций. Авторы «мнимопроблемных» пьес, даже сделав предметом исследования характерные явления социальной действительности, акцентировали внимание на их несущественных чертах. Злободневность подобных произведений не отличалась глубиной и создавалась искусственно напряженными драматическими положениями. Представителями такой драматургии, сумевшими добиться известности и значительного успеха у публики, были П.Д. Боборыкин, В.А. Дьяченко, К.А. Тарновский, В.А. Крылов (именем последнего названо целое явление в драматургии – «крыловщина»). В пьесах В.А. Крылова преимущественно варьировалась одна и та же тема адюльтера, трафаретные ситуации преподносились с использованием многочисленных мелодраматических эффектов. В большинстве случаев тексты создавались им из расчета на творческие способности того или иного актера, что способствовало их популярности.

В то же время в «репертуарной» драматургии наряду с эпигонством и поверхностным подражанием признанным образцам имели место серьезные творческие искания писателей второго ряда (Н.А. Лейкин, Вл.И. Немирович-Данченко, А.И. Сумбатов-Южин, Е.П. Карпов, И.А. Салов, И.В. Шпажинский и др.). В своих произведениях они предпринимали попытки ответить на актуальные вопросы, волновавшие русское общество на данном этапе исторического развития. Отметим, что в текстах менее значительных, но талантливых авторов можно обнаружить художественные находки и новации, которые, как показал литературный процесс, приобрели в творчестве писателей первого ряда статус закономерности.

Поиски нового в области проблематики и поэтики драматургии последней трети XIX века затронули не только большие формы, но и малые, среди которых ведущее место принадлежало одноактной комедии. В качестве отличительной черты, определившей специфику указанного жанра, можно назвать его связь с пародией. «Короткая комедия часто становилась сатирической пародией на штампы общепринятых суждений, на устойчивые

формы поведения, на ставшие банальностью драматические ситуации, тем самым сближаясь по своим задачам с серьезной проблемной драматургией» [75, с. 381].

Так, пародируя в одноактных пьесах шаблонность мировосприятия героев, обнажая их истинную сущность, А.П. Чехов не отказывается от иронии и в адрес литературных штампов (дуэль, романы о несчастной любви, тема дачных мужей, романтический образ преступника), открывая тем самым широкие возможности для обновления малых драматических жанров.

Популярностью пользовались небольшие по объему сценки-монологи, занимавшие срединное положение между драматическим текстом (в большинстве случаев водевилем) и «рассказом для сцены». В сценках-монологам (в отличие от литературных «рассказов для сцены») авторы уделяли пристальное внимание созданию психологического портрета действующих лиц (А.П. Чехов, И.Л. Щеглов, И.И. Мясницкий и др.).

Говоря о малых драматических формах, нельзя не упомянуть такие жанры, как сцены, картины (могли быть и многоактными). Жанр сцен и картин возродился с конца 1850-х гг. в связи с обращением передовой литературы к традициям реализма 1840-х гг. Сцены и картины, лишённые ярко выраженного сюжета и рисующие типичные образы представителей той или иной среды, представляли собой драматическую разновидность «физиологического очерка». Интересно, что на одном из этапов работы над драматическими картинами «Не сошлись характерами» А.Н. Островский задумал придать своему произведению форму повести или очерка, а затем снова переработал его в драматическую форму. Очерковость сцен и картин, при помощи которой писатели лаконично характеризовали социальную среду через частный случай или отдельное лицо, сообщала особенную достоверность изображаемому и тем самым увеличивала обличительную силу произведений.

Успех у зрителя имели также шутка и этюд. Шутка в большинстве случаев представляла собой короткую пьеску развлекательного характера, лишённую подлинного юмора, содержание которой определялось

занимательностью материала (чаще всего тривиального плана) и «эффектностью» положений. В отличие от шутки этюд как жанр не предполагал обязательного наличия в своей структуре комической составляющей (достаточно распространенной жанровой формой был драматический этюд). В качестве самостоятельного произведения этюд воплощал отдельный эпизод из жизни героев и не обладал художественной ценностью.

В общем потоке драматических текстов малой формы особого внимания заслуживают миниатюры А.П. Чехова, который дал им право на существование наряду с многоактными пьесами. В современной драматургу литературе сложилось отношение к малым жанрам как к театральным безделкам, не вполне законченным и продуманным, рассчитанным на вкус непритязательного зрителя. Сцены, этюды, шутки не предполагали охвата широкого жизненного материала и создания типических характеров. Сделанные на скорую руку, они обеспечивали автору успех у «почтенной» публики (не только зрителя, но и невзыскательного театрального критика, отстаивающего художественную ценность «хорошо сделанных» пьес), способствовали укреплению авторитета его творчества. «Драматурги, "увлекаясь действительностью", событиями и приключениями дня сегодняшнего, большей частью растворялись в ней, т.к. были неспособны к обобщающей силе художественного слова» [136, с. 46].

Используя для своих пьес вполне традиционные жанровые номинации (шутка в одном действии («Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле», «Юбилей»), сцена-монолог в одном действии («О вреде табака»), сцена в одном действии («Свадьба»), драматический этюд в одном действии («На большой дороге», «Лебединая песня (Калхас)»), А.П. Чехов существенно расширил область их применения.

В сцене-монологе «О вреде табака» драматург изображает известную отечественной литературе фигуру подкаблучника Ивана Ивановича Ньюхина. Пытаясь не уклониться от утвержденной супругой темы выступления, герой обращается к собственной жизни, «дрянной, пошлой, дешевенькой». Иван

Иванович осознает унижительность своего положения, ведь он был «когда-то молод, умен, учился в университете, мечтал, считал себя человеком» [166, т. 13, с. 194]. Вместо «сухой, научной лекции» с эстрады одного из провинциальных клубов звучит эмоционально взволнованная исповедь героя, насыщенная лирическими и драматическими интонациями. Частотность вопросительных предложений, наличие пауз, непосредственных обращений к публике (включая просьбу приобрести за 30 копеек программу школы) свидетельствуют о желании Ивана Ивановича получить отклик со стороны слушателей, что в свою очередь становится показателем потенциальной диалогичности сцены-монолога.

Сцена как жанр в художественной системе А.П. Чехова выходит за рамки житейского случая. Будучи самой многогеройной среди одноактных пьес писателя, «Свадьба» наполняется множеством голосов, суждений, мнений. За свадебным столом тосты за новобрачных перебиваются размышлениями об отсталости России, восхищения Ятя, высказанные по поводу электрического освещения, обрываются «глубокомысленными» рассуждениями Жигалова, утверждающего, что «электрическое освещение – одно только жульничество» [166, т. 12, с. 113], спор об образовании оборачивается ссорой о приданом. Каждая последующая реплика содержит в себе возможность конфликта, обнаруживая убогость внутреннего мира участников мещанской свадьбы. В многоголосии обывательской пошлости остается незамеченным монолог Ревунова-Караулова, в котором он выносит обвинительный приговор «порядочному обществу», не имеющему ни малейшего представления о чести и долге, совести и морали. Отметим, что в данной пьесе развязка не совпадает с реальным окончанием действия. Ревунов-Караулов уходит, но свадебное пиршество продолжается, сохраняя в себе возможность новых конфликтных ситуаций:

Настасья Тимофеевна. Андрюшенька, где же двадцать пять рублей?

Нюнин. Ну стоит ли говорить о таких пустяках? Велика важность! Тут все радуются, а вы черт знает о чем... (*Кричит.*) За здоровье молодых! Музыка, марш! Музыка!

Музыка играет марш.

За здоровье молодых!

Змеюкина. Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь!

Ять (в восторге). Чудная! Чудная!

Шум.

Шафер (стараясь перекричать). Милостивые государи и милостивые государыни! В сегодняшний, так сказать, день...

Занавес [166, т. 12, с. 122–123].

Не ограничивается комическим воспроизведением действительности А.П. Чехов и в шутках в одном действии. Показательной, на наш взгляд, является пьеса «Трагик поневоле». Иронизируя над образом «дачного мужа» Ивана Ивановича Толкачова, живущего на Дохлой речке, драматург в то же время с грустью пишет о людях, неспособных вырваться из рутины повседневности, предавших свои идеалы и мечты, ставших заложниками «преподлой» жизни, «трагиками поневоле».

Из сказанного выше следует, что жанровый подзаголовок в виде шутки, сцены или сцены-монолога давал А.П. Чехову возможность вместить в малую форму большое содержание. В этих пьесах в полной мере проявилась свобода драматурга, не ограниченного узкими рамками жанра комедии, драмы или трагедии.

Исключение составляют драматические этюды, в жанровом подзаголовке которых автор акцентирует внимание на особенностях конфликта. Новаторство указанных пьес состоит в том, что этюд перестает быть жанром, ограничивающим материал изображения. Предельная смысловая насыщенность и ассоциативность «Лебединой песни» и «На большой дороге», созданные за счет виртуозно разработанной образно-мотивной системы и глубоко продуманной композиции, позволяют рассматривать их в широком

литературном («большая дорога» литературы) и культурном (образ Шута Иваныча, не имеющий прототипов в мировой культуре) контексте.

Таким образом, работа А.П. Чехова в области малых форм была направлена на расширение их жанровых возможностей. Произведенный анализ показывает, что в сцене-монологе преобладает диалогическое начало, сцена являет собой широкую картину жизни русского общества 1880-х гг. и даже в шутке содержатся горькие размышления писателя о духовном рабстве, «футлярности» взглядов человека на мир. Драматические «мелочишки» перестают быть отдельными эпизодами, слепками с живой действительности, запечатлевая в себе многообразие самой жизни. Вместе с многоактной драматургией они образуют единое этико-эстетическое пространство. В шутках, сценах, этюдах действуют персонажи, разворачиваются события, завязываются конфликты, которые получают детальное воплощение в больших пьесах писателя.

Подводя итог, скажем, что обращение писателя к малым жанрам не было свободно от тенденций времени, во многом оно было определено внелитературной ситуацией (для рубежа веков характерна «осколочность» мышления, связанная с отсутствием общей идеи). В то же время драматург не замыкается в рамках фрагментарности, делает свои драматические «мелочишки» площадкой для смелого эксперимента, основанием для «новых форм», к которым он стремился на протяжении всего творческого пути.

Говоря о художественных открытиях в области «малой драматургии», нельзя не сказать о «внутренних» процессах и механизмах, существенно повлиявших на ее развитие в последующие десятилетия. Отличительной чертой жанровой структуры драматической литературы малых форм следует назвать контаминацию жанров. Неслучайно, что в качестве жанровых подзаголовков встречались такие определения, как комедия-водевиль, шутка-водевиль, комедия-шутка, фарс-водевиль, комедия-фарс, шутка-комедия-водевиль.

Наряду с контаминацией специфика «малой драматургии» была обусловлена явлением девовиделизации. Это касалось в первую очередь

комической оперы и одноактной комедии, которые «отпочковывались» от водевиля и вновь занимали в репертуаре самостоятельное место. Уточним, что самобытных пьес среди них практически не было, основную массу составляли переделки и перелицовки. В изучаемый период оригинальная драматургия малых форм представлена сценами и картинками, спектр жанровых модификаций которых оказался весьма широким: сцены петербургской жизни, сцены из московской жизни, полковые сцены, сцены из повседневной жизни, будничные сцены, сцены из московской и ярмарочной жизни, сцены обыденной жизни, сцены из деревенской жизни, сцены в деревне, сцены из народного быта, сцены из купеческого быта, житейские сцены, сцены из военно-походной жизни, сцены из цыганского быта, сцены столичной жизни, дачные сцены, шуточные сцены, сцены охотничьей жизни, сцены из жизни глухого городка, картины из петербургской жизни, картинка из деревенской жизни, картинка нравов, картины из народной жизни, картины будничной жизни, картина лагерной жизни.

Как отмечалось в первой главе, на развитие «малой драматургии» в XIX веке значительное влияние оказал водевиль. К 1860-м гг. он приобрел большую бытовую нагрузку: определенный мир социальных образов (муж, жена, любовник, жених, невеста, вдовушка) нес с собой определенную мораль, игривые намеки, двусмысленные куплеты, распеваемые в обывательских кругах. Подобное содержание нашло отражение в большинстве водевилей, созданных во второй половине XIX века. Не обошли своим вниманием указанный жанр Н.А. Лейкин и А.П. Чехов. Однако в отличие от многочисленных драмоделов писатели вышли за рамки «репертуарного» водевиля, существенно расширив его тематику и проблематику. Рассмотрим подробнее связь драматических миниатюр Н.А. Лейкина и А.П. Чехова с водевильной поэтикой.

Обратимся к пьесе Н.А. Лейкина «Петербургский Фигаро», которая, на наш взгляд, по форме и содержанию больше всего соответствует «старинному» русскому водевилю. Связь «Петербургского Фигаро» с водевильной поэтикой подчеркнута драматургом в жанровом подзаголовке – шуточные сцены с

куплетами в трех действиях. Напомним, что одним из важнейших структурных элементов водевиля (равно как и его формальным показателем) был куплет, который оказывался тесно связан с характеристикой образной системы и развитием драматического действия.

В пьесе Н.А. Лейкина вставками в форме куплетов, исполняемых Власом, невестой-бесприданницей Лизой и ее отцом Савелием Ивановичем Птицыным, отмечены все драматически острые положения. Выделим следующие функции куплета в анализируемом произведении:

1) средство характеристики героя:

Влас

С изумительным талантом,
 А la дьябль, а la англес,
 Я хохлы взбиваю франтам
 Разсупе-деликатес...
 Заговариваю зубы –
 И стригу до сей поры
 То классические чубы,
 То реальные вихры...⁷ [94, с. 196]

2) способ воплощения современной автору действительности:

Влас

Остроумно и приятно
 С гостем я всегда шучу,
 И вдобавок аккуратно
 В цех все подати плачу.
 А ведь множество моншеров
 В Петербурге есть таких,
 Что стригут акционером
 И не платят цеховых! [94, с. 196–197]

⁷ Здесь и далее произведения Н.А. Лейкина цитируются в современной орфографии.

3) механизм конструирования комических ситуаций:

Влас

Бесприданница невеста,
 Не имея тысяч ста,
 То же, что жених без места,
 Что сорока без хвоста!
 Откровенно объявляю-с,
 Что я враг таких невест,
 И в пустыню удаляюсь
 От прекрасных этих мест [94, с. 211–212].

Отметим, один из куплетов пьесы представляет собой реминисценцию из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»:

Лиза

Коварный Влас, о злой предатель,
 Каким ты вышел наглецом!..

Птицын

Что за комиссия, Создатель,
 Быть взрослой дочери отцом!.. [94, с. 202]

На наш взгляд, использование в «Петербургском Фигаро» «чужого слова» лишний раз демонстрирует связь малых и больших драматических форм, единство литературного процесса.

Наряду с куплетом в качестве отличительных черт водевильного жанра можно указать простоту интриги, занимательность представленных в нем драматических коллизий. Сюжет пьесы строился, как правило, вокруг любви и женитьбы. В центре изображения находилась молодая пара, стремившаяся к счастливому соединению, которое осуществлялось в финале произведения. Герои встречали на пути к своему счастью различного рода препятствия, преодоление которых и составляло основу развития драматического действия. Третье лицо пьесы, чаще всего родственник, мешавший влюбленным, также являлся источником комического начала в произведении. Обычно в водевиле

действовал еще какой-нибудь персонаж, привнесший фарсовые мотивы, дававший зрителям необходимые пояснения. Интрига в пьесе основывалась на ситуации ошибки, то есть разнообразных недоразумениях, путанице имен или событий, непонимании, незнании.

В шуточных сценах Н.А. Лейкина первостепенное значение также приобретает мотив сватовства, обуславливающий наличие в тексте любовного треугольника. В экспозиции перед нами типичная для подобного рода произведений молодая пара – Лиза, дочка хозяина парикмахерской, и Влас, служащий в ней подмастерьем. По мере развития драматического действия главный герой приходит к мысли, что девушка недостаточно состоятельна для него в финансовом отношении, и принимает решение отправиться за невестой с богатым приданым в деревню. В отсутствие Власа к Лизе с успехом посватался отставной чиновник, друг семьи Ледоколов. Тем не менее, несмотря на возникшие непредвиденные обстоятельства в лице богатой невесты и Ледоколова, в финале пьесы молодая пара обрела долгожданное счастье, что в целом соответствует поэтике водевиля. Лиза простила Власа, вновь вернувшегося в Петербург после неудачной попытки поймать удачу за хвост, Ледоколов же отказался от сделанного предложения.

Фарсовые элементы в произведении связаны с образом лавочника Трифона Маркелыча Подстегина. Достаточно вспомнить рассказ героя о том, как он учился танцевать:

Подстегин. И ведь дивное дело: "па" протанцуем, а как начнем после "па" эту самую кадрили, смотришь к третьей фигуре либо я, либо он пьян. Целый месяц к нему ходил. Бился, бился, так и бросил, потому ежели бы еще несколько дней, так до зелена змия бы допился [94, с. 191].

Персонаж наделен говорящей фамилией, образованной от глагола подстегнуть в значении 'поторопить, заставить действовать быстрее (прост.)' [118, с. 543]. Подстегин побуждает персонажей к активным и решительным действиям, именно с его присутствием связаны поворотные моменты в пьесе. Трифон Маркелыч ускоряет развитие драматического действия, помогает

главному герою принять то или иное решение. Подстегин убеждает Власа незамедлительно ехать в деревню («Дура голова, тут и думать нечего, а просто поезжай! Сегодня же поезжай!» [94, с. 195]), он же уговаривает его попытаться вновь вернуть расположение Лизы («Главное дело не робей и вали! Смелость города берет. Поналяжешь хорошенько, так здешнюю-то невесту и отбить у чиновника можешь. Отец-то не очень им доволен и все о тебе вспоминает» [94, с. 253]).

В рамках нашего разговора скажем несколько слов о заголовочном комплексе, который вводит нас в контекст плутовской литературы. Так как интрига в водевиле зачастую строится на ситуации *qui pro quo*, то образ плута оказывается характерной для рассматриваемого жанра фигурой. Заглавие шуточных сцен содержит отсылку к пьесам Пьера де Бомарше, в центре изображения которых ловкий и предприимчивый Фигаро, пройдоха и острослов. В отличие от своего знаменитого предшественника Влас оказывается менее изобретательным и изворотливым. Его смекалки хватает только на то, чтобы представиться хозяином цирюльни. «Поход» за богатой невестой оборачивается полным провалом. Влас мечтает о «домине с зеркальными стеклами», «живых львах на подъезде в клетках», «француженке в рыжем парике» [94, с. 197], но при этом не прилагает никаких усилий для достижения желаемой цели. По нашему мнению, имя Фигаро можно рассматривать в качестве иронической характеристики главного персонажа.

В то же время Н.А. Лейкин подчеркивает, что Влас – «хороший парень, тихий, непьющий, а главное дело работающий» [94, с. 205]. Герой не в состоянии сделать подлость. Замученный муками совести, он признается Лизе в том, что не может на ней жениться:

Влас (помолчав). Виноват-с, это я так. А только на Лизавете Савельевне жениться не могу, потому она бесприданница, а мне сватают невесту с приданым [94, с. 201].

Более того, Влас едет в деревню не столько по собственному желанию (поисками богатой невесты он не занимается), сколько поддавшись на уговоры тетки и Подстегина.

На основании сказанного выше мы заключаем, что следование водевильной традиции в «Петербургском Фигаро» проявляется в следующем:

- 1) незамысловатой интриге, построенной на любовном сюжете;
- 2) счастливом финале;
- 3) наличии куплетов;
- 4) ситуации ошибки;
- 5) устойчивых амплуа (Влас и Лиза – молодая пара; Ледоколов – «мужчина в годах», претендующий на руку молодой девушки; Данило Кузьмич – отец богатой невесты, не соглашающийся выдать замуж дочь, тем самым препятствующий Власу; Подстегин – помощник жениха).

В то же время нельзя не отметить, что в шуточные сцены «Петербургский Фигаро» Н.А. Лейкин вводит темы и мотивы, характерные для бытовой комедии последней трети XIX века, не позволяя своей пьесе превратиться в водевиль в чистом виде. Драматург показывает, что в современной ему жизни предметом купли-продажи становятся не только материальные ценности, но и искренние чувства. Неслучайно, что в пьесе лейтмотивом звучит фраза «женитьба – дело торговое». Если Влас всего лишь мечтает о богатой невесте, то Подстегин переходит к конкретным действиям: герой ищет девушку с приданым в двадцать тысяч. Своим меркантильным интересам Трифон Маркелыч находит вполне «логичное» объяснение: «нельзя-с, покойник тятенька завещал меньше ни копейки не брать» [94, с. 249].

В произведении Н.А. Лейкин затрагивает еще одну тему, которая получит глубокое осмысление в чеховской «Свадьбе», а именно отношение к человеку как к вещи. На сговоре Ледоколова и Лизы присутствует полковник, который «может стать, уже сорок годов в отставке» [94, с. 245]. На празднике ему демонстрируют почтение, но в действительности к нему относятся как к необходимой составляющей свадебного ритуала: «А, так, так, так; ну, пушай

его, все-таки украшение!» [94, с. 248]. Следуя моде, церемониалу, принятому в «графских домах», герои не замечают, как унижают достоинство других людей.

Шуточные сцены в одном действии Н.А. Лейкина «Привыкать надо!!!..», «На случай несостоятельности» и «Медаль», на наш взгляд, также могут быть рассмотрены в рамках водевильной традиции, несмотря на отсутствие в них жанрообразующего для водевиля элемента – куплета. В данных пьесах драматург обращается к жизни петербургского купечества, изображает причуды сумасбродных и своенравных глав семейств.

Сюжет первого из указанных произведений строится на недоразумении. Главный герой пьесы Данило Иванович Брыкалов неправильно истолковывает напечатанное в газете объявление о призыве на военную службу, вследствие чего заставляет своих домочадцев привыкать к солдатчине:

Брыкалов. Мы, брат, здесь к солдатчине привыкаем. У нас теперь все по-военному. Чай слышал, что теперь уж никто не отвертится. Все служить будут: и хозяева и приказчики, и купцы и мещане, и даже сам городской голова. Кто куда годится: кто в конницу, кто в пехоту, кто во флот, а кто в пожарную команду [94, с. 13].

Важное значение в пьесе приобретает мотив сватовства, во многом определяющий развитие драматического действия. Сестра Брыкалова Агаша мечтает выйти замуж за приказчика Николая Никанорова, но Данило Иванович не дает согласия, объясняя свой отказ следующим образом:

Брыкалов. Никогда этого не будет, чтоб я тебя выдал за солдата. Да и самой, что за радость быть солдаткой! При тятеньке была купеческая дочь, при мне теперь купеческая сестра, а то вдруг выйдешь замуж и будешь солдатка [94, с. 15].

Брыкалов в свою очередь прочит в мужья сестре 50-летнего соседа по лавке Акима Саватьева – «жениха, которого уж ни в какое войско не возьмут» [94, с. 17]. Будучи типичным представителем купеческого сословия, Данило Иванович при выборе жениха для Агаши руководствуется собственными

меркантильными интересами. Им движет жажда наживы, а не желание помочь сестре обрести личное счастье:

Брыкалов. Ты, дура, только пойми одно: человек имеет две лавки с военными вещами, а теперь, при всеобщей солдатчине, сколько военных вещей-то потребуется? Ведь сотни тысяч нажить можно [94, с. 18–19].

Возникшее противоречие разрешает по-водевильному счастливый финал. «Злосчастная» газета, «чудом» сохранившаяся у приятеля Николая Василия, попадает в руки к Акиму Саватьеву, который зачитывает помещенное в ней объявление в присутствии Брыкалова. Данило Иванович убеждается в том, что у Никанорова «годы вышли» для службы, и отдает за него свою сестру.

Поэтика обмана реализуется в пьесе на языковом уровне. Данило Иванович приказывает Агафье сшить из лоскутков «флаг роты», на котором предполагает изобразить аршин, ножницы и кота. Упоминание кота вызывает в памяти идиоматическое выражение «кот в мешке». «Кот в мешке» в пьесе – это не только эмблема торгового класса, способного ради прибыли на обман и надувательство, но и меткая характеристика Брыкалова, таящего в себе возможные неприятные неожиданности для домочадцев: «Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы ни плакало» [94, с. 11].

Счастливая развязка, интрига, построенная на недоразумении, характерные для водевиля амплуа (Агаша и Никаноров – несчастные влюбленные, Данило Иванович – брат, препятствующий их союзу, Саватьев – вдовец в возрасте 50 лет, претендующий на руку девушки, Василий – помощник, способствующий благополучию влюбленных) позволяют нам говорить о водевильной традиции в шуточных сценах «Привыкать надо!!!..».

Указанные выше черты водевильной поэтики обнаруживаются и в пьесе «На случай несостоятельности», в основе сюжета которой лежит забавное происшествие. Купец Михей Иваныч Костяев, увидев в Александровском парке выступление знаменитого акробата Егора Васильева, решает основать на случай несостоятельности (банкротства) семейство акробатов:

Костяев. Нынче это в моде. И дамы по канату ходят. Целыми семьями ходят. Есть акробаты: семейства Вейнерт, семейство Брац, семейство Соломонских, так отчего же не быть семейству Костяевых? Одно только, что те немцы, а мы русские [94, с. 96].

На протяжении всего драматического действия герой «учится ремеслу» (ходит по половице, используя в качестве баланса кочергу), чем вызывает крайнее неудовольствие у супруги и дочери.

Есть в пьесе и молодая пара (приказчик Иван Усталов и хозяйская дочь Груша), стремящаяся к счастливому воссоединению, которое происходит в финале. Согласившись стать акробатом, Иван добивается своего – получает разрешение Костяева на свадьбу:

Костяев. Что ж, Матрена Андреевна, отдать ее за него, что ли?

Матрена Андреевна. Да уж отдавай... Бог с ней... Все-таки в доме будет поспокойнее, а то она мне днем спать не дает.

Костяев (Груше). А ты, Аграфена, хочешь за него замуж?

Груша (застенчиво). С превеликим даже удовольствием, папенька!

Костяев. Ну, так я согласен. Только смотри, чтоб учиться по канату ходить.

Усталов. С превеликим удовольствием, тятенька! [94, с. 110]

Поэтика обмана также роднит данную пьесу с водевилем.

Если шуточные сцены «Привыкать надо!!!..» и «На случай несостоятельности» близки к бытовой зарисовке, то «Медаль» тяготеет к анекдоту. Комический эффект в пьесе обусловлен изначальной ситуацией *qui pro quo*. Курьер Пимен Захарыч Кузькин принимает купца Ивана Степановича Степанова за Харлампия Кузьмича Степанова, живущего этажом выше, и по ошибке вручает ему медаль.

Чрезмерное самолюбие заставляет Степанова надеть награду, что приводит к последующей стрижке закрывшей медаль бороды. В финале пьесы Иван Степанович предстает обманутым «кавалером на французский манер»:

Степанов. Вот до чего дожили! И бороду остригли, и сраму натерпелся, да еще что впереди-то! (*Машет рукой.*) Узнают в рынке, так проходу давать не будут. Да и как не узнать?! Сейчас, первый вопрос: где борода? Что в ответ-то скажешь? [94, с. 76]

В свою очередь Пимен Захарыч, представ перед Степановым «казенным человеком», блюстителем закона, забывает выяснить у получателя медали его имя и отчество. Уверовав в собственную значительность, герой нарушает установленный законом порядок вручения подобного рода наград. Обманывая окружающих, выдавая себя за того, кем он на самом деле не является (герой именуется себя «начальством»), Кузькин в конечном счете обманывает самого себя. Намек на самообман содержится в фамилии героя, которую можно рассматривать как производную от глагола подкузьмить, что значит 'обмануть', 'надуть'.

В пьесе «Медаль» отсутствуют элементы классического водевиля: куплет, счастливый финал (произведение заканчивается ремаркой «*Степанов всплескивает руками. Анна Кирилловна плачет*» [94, с. 77].), интрига, построенная на любовных отношениях героев. Несмотря на это, ситуация *qui pro quo*, поэтика обмана, определяющие развитие драматического действия, позволяют нам рассматривать данный текст в рамках водевильной традиции.

Подводя итог, отметим: литературный процесс последней трети XIX века в области малых драматических форм характеризуется парадоксальной ситуацией. С одной стороны, несмотря на неуклонное угасание водевиля во второй половине XIX века, его влияние на последующее развитие малых драматических форм в целом и, в частности, шуточных сцен остается существенным. Проанализированные выше произведения Н.А. Лейкина подтверждают данную мысль. Пьесы драматурга наследуют водевилю, вобрав в себя «знаковые» элементы его поэтики: куплет, незамысловатую интригу, построенную на любовном сюжете, счастливый финал, сценические стереотипы, ситуацию ошибки. С другой стороны, наблюдается тенденция разрушения водевильной поэтики, девовидеализация малых драматических

жанров за счет введения в них тем и мотивов, характерных для бытовой комедии.

Что касается «малой драматургии» А.П. Чехова, то проблема соотношения его миниатюр с водевильной традицией требует более подробного рассмотрения. Данное обстоятельство обусловлено чеховской концепцией водевильного жанра.

Итак, вплоть до 1950-х гг. в отечественном литературоведении господствовала точка зрения, согласно которой чеховские одноактные пьесы не признавались оригинальными. По мнению С.Д. Балухатого [17], они тематически и композиционно соответствовали тематике и структуре водевильного жанра 1880-х гг. На первый взгляд подобное суждение следовало бы принять за аксиому, так как среди водевилей этого времени, действительно, немало сценок-монологов, которые, как может показаться, вполне совпадают с чеховским водевилем «О вреде табака» (пьесы А. Шмитгофа, Л. Иванова, В. Крылова).

Еще более многочисленными были одноактные комедии-шутки, внешне типологически родственные чеховскому «Медведю». Мы же считаем, что не следует доверять этому чисто внешнему, формальному сходству. При внимательном рассмотрении водевили драматурга оказываются более сложным явлением, природа которого неповторима и представлена различными оттенками комического и трагического.

Водевиль 1880-х гг., утративший свои традиционные формы, делился в основном на две разновидности. Одна из них – миниатюрная комедия-шутка, чаще всего переводная, с измененными на русский лад именами. Произведения эти отличались, как правило, полной оторванностью от жизни. В подавляющем большинстве случаев это был любовный водевиль, не затрагивавший ни вопросов морали, ни тем более вопросов общественной жизни. В центре такого водевиля – молодая пара, стремящаяся к счастливому соединению, которое происходит в финале пьесы. Пара встречает на пути к исполнению своего

заветного желания различного рода препятствия, преодоление которых и составляет основу развития драматического действия.

Комизм водевиля данного вида определялся степенью выдумки автора, неожиданностью положений, в которые попадали влюбленные. В такой комедии, комедии положений, не нужны жизненные реалистические характеры, поэтому они застывают в устойчивые маски. Необходимо, чтобы герои были молоды. При этом один из них должен быть обязательно активен, находчив, остроумен (именно он ведет действие), другой может быть пассивен. Третье лицо комедии, чаще всего родственник, создающий молодой паре проблемы, также является источником комического начала в пьесе. Комический эффект в данном случае определяется не характером героя, а тем, что он оказывается одураченным, попадает в глупое положение.

Интрига в любовном и безлюбовном водевиле строится на своих незыблемых началах, более или менее варьируемых в различных пьесах. В своей основе это самые разнообразные недоразумения, различная путаница (событий, имен героев, места действия и т.п.), взаимное непонимание или недопонимание, переодевание, неузнавание, то есть ситуация ошибки. Вполне понятно, что при таком построении водевиля все оказывается условностью: и изображаемая среда, и социальное положение действующих лиц, и само место действия.

Другим распространенным типом водевиля была комическая сценка, в отличие от комедии-шутки лишенная динамического действия, статичная, чаще всего не имеющая ни внутреннего логического начала, ни завершения. Комизм таких произведений определялся характерным диалогом, в котором широко использовались различные отклонения от языковых и общекультурных норм образованных людей. В большинстве случаев подобные сценки «оказывались не чем иным, как глумлением над простыми людьми, осмеиваемыми с позиции "благовоспитанного" общества» [20, с. 44].

Разновидностью этих сценок были сценки-монологи, где в своеобразном сочетании использовались комические положения, характерные для пьесы-

шутки (рассказ героя) и комический типаж пьесы-сценки (образ рассказчика или рассказчицы).

А.П. Чехов не продолжал традиции водевиля 1880-х гг.: его малые пьесы мало чем напоминают своих зарубежных и отечественных предшественников, в частности, из произведений исчезли танец и куплет. В письме А.С. Лазареву (Грузинскому) от 15 ноября 1887 г. драматург следующим образом сформулировал основные принципы водевиля: «Условия: 1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение <...>» [165, т. 2, с. 148]. Перечисленные выше условия были в полной мере реализованы драматургом в процессе создания малых пьес.

Важнейшее открытие А.П. Чехова в области водевильного жанра состояло в том, что он под водевилем понимал не только комедию, но и одноактную драму. Драматург возражал против закрепленности за подобными пьесами легковесного содержания, настаивая на том, что водевиль – это жанр, способный вместить в себя все многообразие жизни. Так, в письме А.С. Суворину от 14 октября 1888 г. он отметит: «Посоветуйте Маслову, если нет времени писать комедии, приняться за водевили... Ведь между большой пьесой и одноактной разница только количественная. Напишите и Вы потихоньку водевиль <...>». И к слову «водевиль» делает уточнение: «одноактную драму или комедию» [165, т. 3, с. 29].

На этом основании чеховеды условно разделяют малые пьесы драматурга на две группы. К первой из них исследователи относят шутки в одном действии («Предложение», «Медведь», «Трагик поневоле», «Юбилей»), не выходящие за пределы комедии в собственном смысле слова. О содержании подобного рода водевилей А.П. Чехов писал: «Надо в одноактных вещах писать вздор – в этом их сила» [165, т. 3, с. 130]. Следует уточнить, что «вздор» придает водевилю «силы» только в том случае, если не нарушает жизненной правды характеров. Вызов на дуэль женщины – в жизни вещь невозможная – в «Медведе» оказывается реальностью, благодаря тому что не противоречит

психологической правде образов действующих лиц. Вот почему за вызовом неизбежно появляются пистолеты. Тот же «вздор» мы наблюдаем в «Предложении». Жизненно неправдоподобно, чтобы «здоровый, упитанный» человек то и дело терял сознание. Но Иван Васильевич Ломов – «очень мнительный помещик», следовательно, его обмороки оказываются на сцене необходимыми и естественными.

Источником комического в подобных пьесах является «безобидность» противоречий, не содержащих в себе никаких печальных возможностей. Это, например, «противоречия между различными психологическими состояниями, контрастность которых обостряется мгновенной стремительностью перехода из одного состояния в прямо противоположное, совершенной неожиданностью таких переходов для зрителя и для самих персонажей; противоречия между теми словами и поступками, которых следовало бы ожидать от персонажей, судя по их намерениям и по всей логике данных обстоятельств, и фактически произносимыми ими словами и совершаемыми поступками» [62, с. 10].

В «Медведе» развитие драматического действия обусловлено переходом от страстной взаимной ненависти «медведя» и молодой вдовушки, ненависти, доходящей до вызова на дуэль и револьверов, к взаимной страстной влюбленности, к продолжительному поцелую.

Не менее интересен в данном отношении и «Трагик поневоле». В 1880-е гг. тема дачной жизни была одной из продуктивных в театре, а фигура дачного мужа пользовалась большой популярностью у мещанской публики. О вредном подавляющем влиянии однообразного и легковесного содержания на развитие комических жанров А.П. Чехов с сожалением писал А.Н. Плещееву 4 октября 1888 г.: «Я такого мнения, что если милый Жан будет продолжать в духе "Дачного мужа", то его карьера как драматурга не пойдет дальше капитанского чина. 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» [165, т. 3, с. 10].

В то же время драматург не мог обойти своим вниманием ставшую традиционной для русской комедиографии фигуру подкаблучника с той лишь разницей, что эпизод из дачной жизни позволил ему обнаружить формирующуюся в обществе тенденцию всеобщего безучастия, равнодушия людей к страданиям себе подобных. Частный случай послужил основанием для широких обобщений – данная особенность, наметившаяся в рассказах драматурга, через водевиль получила дальнейшее развитие в его больших пьесах.

Подтвердим высказанное предположение текстом произведения. Итак, Иван Иванович Толкачов – отец семейства, дачник, или, выражаясь его же словами, «раб, дрянь, мочалка, сосулька» [166, т. 12, с. 100]. Герой являет нам типичный пример «мужа своей жены»:

Толкачов. Приезжаю я к себе на дачу. Тут бы выпить хорошенько от трудов праведных, поесть да храповицкого – не правда ли? – но не тут-то было. Моя супружница уж давно стережет. Едва ты похлебал супу, как она цап-царап раба божьего и – не угодно ли вам пожаловать куда-нибудь на любительский спектакль или танцевальный круг? Протестовать не могли. Ты – муж, а слово "муж" в переводе на дачный язык значит бессловесное животное, на котором можно ездить и возить клади сколько угодно, не боясь вмешательства общества покровительства животных. Идешь и тарачишь глаза на "Скандал в благородном семействе" или на какую-нибудь "Мотю", аплодируешь по приказанию супруги и чахнешь, чахнешь, чахнешь и каждую минуту ждешь, что вот-вот тебя хватит кондратий [166, т. 12, с. 102–103].

Однако, невзирая на «непрерывный ряд нравственных и физических страданий», Иван Иванович ничего не пытается изменить в своей жизни, беспрекословно исполняя многочисленные поручения супруги и всякой «дачной мрази».

Вводя читателя в мир дачников, А.П. Чехов с беспощадной правдивостью рисует картину неприглядного, серого, скучного, унылого существования обывателя, знаком чего выступает Дохлая речка, на берегу которой

расположена дача героя. Очевидно, что вода – символ жизни – становится в пьесе олицетворением бессмысленного прозябания, пошлого и мертвенного мещанского быта.

С образом Толкачова тесно связана, по нашему мнению, центральная в творчестве драматурга проблема безразличия людей друг к другу. Герой, один из многих, кто жаждет человеческого сочувствия и не получает его. Ведь именно за дружеской поддержкой Иван Иванович приходит к Мурашкину, а не за револьвером, как может показаться на первый взгляд:

Мурашкин. Постой, ты мне пуговицу оторвал. Говори хладнокровно. Я все-таки не понимаю, чем же плоха твоя жизнь?

Толкачов. Чем? Ты спрашиваешь: чем? Изволь, я расскажу тебе! Изволь! Выскажусь перед тобою и, может быть, на душе у меня полегчает. <...> И в самом деле, в это время хочется кого-нибудь ножом пырнуть или по голове стулом трахнуть. Вот оно, до чего дачная жизнь доводит! И никто не жалеет, не сочувствует, а как будто это так и надо. Даже смеются. Но ведь пойми, я животное, я жить хочу! Тут не водевиль, а трагедия! Послушай, если не даешь револьвера, то хоть посочувствуй!

Мурашкин. Я сочувствую.

Толкачов. Вижу, как вы сочувствуете... Прощай [166, т. 12, с. 100–104].

Приведенный диалог свидетельствует о том, что равнодушие стало нормой жизни.

Однако, несмотря на весь трагизм ситуации, назвать Толкачова трагическим героем не представляется возможным, так как, во-первых, Иван Иванович, по собственному признанию, не «мученик идеи», а «мученик дамских юбок да ламповых шаров» [166, т. 12, с. 100], во-вторых, он сдается без борьбы, смиряется с положением «бессловесного животного», оставаясь при многочисленных жалобах на свою непростую судьбу все-таки комическим персонажем.

Из сказанного выше следует, что водевиль-шутка добродушен: он дружески смеется над мгновенностями, неожиданностями в окружающей

жизни, над способностью человеческих чувств к крутым переломам и изменениям, превращениям в собственную противоположность, что в целом отвечает логике человеческих взаимоотношений.

Вторую группу водевилей составляют драматические этюды и сцены: «Свадьба», «О вреде табака», «На большой дороге», «Лебединая песня (Калхас)». В этих пьесах заметно усиление сатирического начала, что явилось результатом более пристального рассмотрения писателем противоречий современной действительности: забавные ситуации и характеры все чаще оборачивались своей трагической стороной, уходил в прошлое безоблачный юмор шуток, все отчетливее выявлялась боль за поруганное человеческое достоинство.

В «Свадьбе» снижение комического звучания при одновременном усилении драматизма наблюдается в финале, когда Ревунов-Караулов, глубокий старик, согласившийся пойти на эту мещанскую свадьбу, потому что дома ему, «одинокому, скучно», вдруг узнает, что хозяева не просто пригласили его в гости, а «наняли» за четвертную и вполне уверены в том, что он получил эти деньги от молодого человека Андрея Андреевича Нюнина, которому они поручили «нанять» на свадьбу генерала. И вдруг среди вихря всей невообразимой мещанской пошлости раздаются единственные тут человеческие слова, ноты протеста против унижения в этом мире человеческого достоинства. Так в пьесу вторгается лирическая интонация грустного раздумья писателя над убогим обывательским миром, положением в нем человека:

Ревунов. Никаких я денег не получал! Подите прочь! (*Выходит из-за стола.*) Какая гадость! Какая низость! Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь что я могу сделать? (*Растерянно.*) Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! (*Идет.*) Какая низость! Какая гадость! (*Уходит.*) [166, т. 12, с. 122]

Драматический момент в пьесе усилен благодаря тому, что дан в форме непосредственного действия, а также потому, что после ухода старика вся

свадьба разгорается с еще большим весельем, как будто ничего не произошло. После ухода «генерала» мать невесты спрашивает у Нюнина о судьбе двадцати пяти рублей, на что последний отвечает:

Нюнин. Ну стоит ли говорить о таких пустяках? Велика важность! Тут все радуются, а вы черт знает о чем... <...> За здоровье молодых! Музыка, марш! Музыка! <...> За здоровье молодых! [166, т. 12, с. 122–123]

Слово «пустяки» приобретает в данном контексте двойкий смысл. Оно относится не только к четвертной, утаенной Андреем Андреевичем, но и к оскорблению, нанесенному Ревунову-Караулову. С точки зрения всей «свадьбы» деньги имеют даже большее значение, чем поругание человека: о двадцати пяти рублях хоть вспоминают, тогда как об эпизоде с Ревуновым-Карауловым даже не говорят. Таким образом, финал пьесы обнажает беспредельную пошлость, грубость, тупость мещанства. Конечно, сам Ревунов-Караулов не являет в пьесе образ серьезного человека. Более того, поведение его на свадьбе нелепо и неуместно: увлекшись воспоминаниями о море и морской службе, он не дает никому слова сказать и в своем старческом эгоизме сыплет непонятными флотскими терминами, заглушая торжество. Возникает несоответствие между представлением героя о собственной значимости и тем, кем он является в действительности. Именно его поведение и составляет комическую сюжетную основу пьесы, подчеркивая нелепость всей «свадьбы с генералом». Тем не менее Ревунов-Караулов – человек, а потому он заслуживает уважения.

Мотив унижения определяет мотивную структуру и драматического этюда «На большой дороге». Указанный мотив, актуализированный в пьесе местом действия, воплощен в образе помещика Семена Сергеевича Борцова, некогда владельца деревни Борцовки, ныне же – оборванного, опустившегося барина, вымаливающего рюмку водки. Еще большим унижением, чем выпрашивание в долг стаканчика, воспринимает Борцов совет хозяина кабака Тихона обратиться за помощью к богомольцам и прохожим, в сущности, таким же несчастным, как он сам:

Борцов. Дери ты с них, бедняков, а я уж... извини! Не мне их обирать! Не мне! Понимаешь? (*Стучит кулаком о прилавок.*) Не мне! [166, т. 11, с. 192]

С мотивом унижения в произведении тесно связан мотив насилия, преступления. Мерик приходит в кабак с краденым топором, «голос из угла» рассуждает об ограблении почты, фабричный Федя подозревает Мерика в убийстве. Со всех сторон слышится брань («дурак», «осел», «дрянь», «кочерыжка», «старая карга», «ироды», «душепродавцы»), угрозы («Не выводи меня из моего терпения!» [166, т. 11, с. 186], «В отношении осла, как звездану тебя по уху, так взвоешь пуще ветра» [166, т. 11, с. 186], «Ты хочешь, чтоб я тебя убил?» [166, т. 11, с. 198]). Люди, униженные нищетой, бесправием, не имеющие нравственных ориентиров, теряют свой человеческий облик, оказываются во власти животных инстинктов, о чем прямо заявляет Мерик:

Мерик. Эх, жестокий нынче народ. Нет в нем мягкости и доброты... Лютый народ! Тонет человек, а ему кричат: "Тони скорей, а то глядеть некогда, день рабочий!" А про то, чтоб ему веревку бросить, и толковать нечего... Вережка деньги стоит... [166, т. 11, с. 192]

Отметим, что трагическим звучанием драматический этюд наполняет проблема взаимной отчужденности людей. На рубеже веков разобщенность людей обнаружилась со всей очевидностью. Герои, оказавшись по причине непогоды в кабаке на большой дороге, задаются «большими» вопросами, размышляют о смерти и бессмертии, счастье и несчастье, пытаются рассказать о самом сокровенном, но в ответ слышат одни оскорбления и насмешки.

Если Борцов на протяжении всей пьесы не теряет надежды быть понятым, то Мерик приходит к выводу, что передать то, что у человека на душе, порой просто невозможно:

Мерик. Постой, сейчас отпущу... Дай мне сказать тебе одно только слово... Одно слово, чтоб ты поняла... Постой... <...> Нет, не дал бог разума! Не могу я тебе этого слова придумать! [166, т. 11, с. 203]

И дело здесь не в том, что «не дал бог разума», а в том, что есть чувства, которые оказываются сильнее слов.

Герои, желая выговориться и быть услышанными, на мгновение прерывают свою речь и, не получив долгожданного отклика, продолжают говорить в пустоту. Об этом свидетельствуют многочисленные паузы, которые зачастую проникают в речь персонажа:

Борцов (ложится). Я... пьян... Все кругом... *(Открывает медальон.)*
Свечечки у тебя нет?

Пауза.

Ты, Маша, чудачка... Глядишь на меня из рамочки и смеешься... *(Смеется.)* Пьяный! А разве над пьяным можно смеяться? Ты пренебреги, как говорит Счастливец, и... полюби пьяного [166, т. 11, с. 199].

Трагическое звучание получает и «Лебединая песня (Калхас)». Она тоже начинается с водевильной ситуации. Главный герой пьесы Василий Васильевич Светловидов, провинциальный комический актер, старик шестидесяти восьми лет, однажды ночью просыпается после своего бенефиса в уборной. Старый актер выходит на сцену в опереточном костюме Калхаса со свечой в руке и хохочет:

Светловидов. Вот так фунт! Вот так штука. В уборной уснул! Спектакль давно уже кончился, все из театра ушли, а я преспокойнейшим манером храповицкого задаю. Ах, старый хрен, старый хрен! Старая ты собака! Так, значит, налимонился, что сидя уснул! Умница! Хвалю, мамочка [166, т. 11, с. 207].

И все бы ничего, но герой впервые за сорок пять лет службы видит зрительный зал ночью:

Светловидов. Однако служил я на сцене 45 лет, а театр вижу ночью, кажется, только в первый раз... <...> *(Подходит к рампе.)* Ничего не видать... Ну, суфлерскую будку немножко видно... вот эту литерную ложу, пюпитр... а все остальное – тьма! Черная бездонная яма, точно могила, в которой прячется сама смерть... [166, т. 11, с. 208]

Так в пьесу с первых страниц вторгается мотив тьмы, который по мере развития драматического действия трансформируется в мотив смерти,

связанный не только с размышлениями Василия Васильевича о старости, одиночестве и близкой смерти, но и горестными раздумьями об опошлении подлинного актерского таланта. Еще в молодости Светловидов понял, что провинциальная мещанская публика страшна, что она смотрит на актеров как на своих шутов:

Светловидов. Помню, в тот день играл я... Роль была подлая, шутовская... Я играл и чувствовал, как открываются мои глаза... Понял я тогда, что никакого святого искусства нет, что все бред и обман, что я – раб, игрушка чужой праздности, шут, фигляр! Понял я тогда публику! С тех пор не верил я ни аплодисментам, ни венкам, ни восторгам... [166, т. 11, с. 211]

Перед героем проходит вся его жизнь, и он постепенно понимает, что зрительный зал и в самом деле был смертью для него, могилой, где похоронен его талант.

Тема духовной смерти, нравственного вырождения, впервые заявленная писателем в его прозе и получившая завершение в большой драматургии, наполняет водевили особым звучанием. Герои, стоящие на пороге физической смерти, на короткий миг прозревают, осознают свои недюжинные, но, к сожалению, нереализованные таланты. Трагические размышления мощным потоком врываются в ткань водевиля, размывая границы комедии, предопределяя феномен малых пьес драматурга, представляющих собой не комедии положений, а комедии характеров.

Г.П. Бердников отмечает, что «героями чеховских драматических миниатюр всегда являются не условные маски, а представители определенной социальной среды, наделенные индивидуальными чертами человеческого характера, – живые человеческие индивидуальности» [20, с. 45].

Следует сказать, что драматург стремился подчеркнуть в образах своих героев основное, типическое. И Смирнов, и Чубуков, и Ломов, и Попова – помещики, но они отличны друг от друга. Именно человеческие индивидуальности, их столкновения и становятся основой драматического действия в чеховском водевиле. Различный характер этих столкновений

определяет общую тональность произведений, те художественные средства и приемы, которые использует писатель в каждом из них.

В ряде случаев драматург весело смеется над комическими чертами характера своих героев – их вздорностью, склонностью к сутяжничеству («Предложение»), грубостью, позерством («Медведь»). Иногда он рассказывает печальную историю пробуждения в опустившемся человеке сознания ужаса своего падения, даром растрченного таланта («Лебединая песня (Калхас)»). В «Свадьбе» тон повествования вновь меняется: пьеса предстает перед читателем как сатирическое осмеяние пошлого, невежественного мещанства.

Как мы видим, говоря об уникальной природе одноактной драматургии писателя, ученые обращают преимущественное внимание на поиски А.П. Чеховым принципиально новых драматургических возможностей создания характеров. Об этом свидетельствует и письмо А.П. Чехова к брату Александру от 24 октября 1887 года: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами – пойдика найди сии элементы во всей России! <...> Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал... Удалось ли мне это, не знаю...» [165, т. 2, с. 137–138]. В стремлении к созданию сложного характера, в отказе от однозначного изображения человека и прямолинейных оценочных характеристик драматург выводит в качестве действующих лиц «обыкновеннейших» людей, совсем «не героев», которых нельзя интерпретировать однозначно.

Особый интерес в этом отношении представляет образ телеграфиста Ивана Михайловича Ятя из пьесы «Свадьба». В произведении звучит характерная для творчества писателя мысль о духовной деградации общества, унижении и оскорблении человеческого достоинства. Рассматриваемая пьеса является самой «многолюдной» в «малой драматургии» А.П. Чехова. Однако, несмотря на большое число персонажей, все они, по нашему мнению, могут быть разделены на несколько групп, которые мы условно обозначаем как «обыватели», «прогрессисты», «жертвы».

Группу «обывателей» в пьесе возглавляют Евдоким Захарович и Настасья Тимофеевна Жигаловы. Герои открыто демонстрируют презрительное отношение к достижениям науки, оказываясь, в сущности, противниками научно-технического прогресса. Значимой в этом смысле представляется антитеза «огонь натуральный/огонь умственный». Защищая «огонь натуральный», Жигаловы и подобная им «чепуха» (именно так определяет присутствующих на свадьбе гостей Андрей Андреевич Нюнин) руководствуются в своих действиях природными инстинктами, направленными на удовлетворение насущных потребностей. Как мы понимаем, потребности в «огне умственном», иначе говоря, расширении кругозора, приобретении новых знаний о мире, персонажи не испытывают.

На протяжении драматического действия Евдоким Захарович настойчиво убеждает присутствующих гостей и «генерала» в честности и простоте своего семейства:

Жигалов (растроганный, кланяется во все стороны). Благодарю вас! Дорогие гости! Очень вам благодарен, что вы нас не забыли и пожаловали, не побрезгали!.. И не подумайте, чтоб я был выжига какой или жульничество с моей стороны, а просто из чувств! От прямоты души! Для хороших людей ничего не пожалею! Благодарим покорно! *(Целуется.)* [166, т. 12, с. 116]

<...>

Жигалов. Мы, ваше превосходительство, люди не знатные, не высокие, люди простые, но не подумайте, что с нашей стороны какое-нибудь жульничество. Для хороших людей у нас первое место, мы ничего не пожалеем. Милости просим! [166, т. 12, с. 118]

<...>

Жигалов. Значит, от души, ваше превосходительство? Уважаю! Сам я человек простой, без всякого жульничества, и уважаю таких. Кушайте, ваше превосходительство! [166, т. 12, с. 119]

В то же время частотность в речи героя таких слов, как жульничество, выжига, свидетельствует об обратном. Очевидно, что перед нами не открытый

и прямодушный человек, щедрый и хлебосольный хозяин, а мелкий мошенник, надменный глава семьи, для которого почет в обществе важнее естественных представлений о морали и нравственности.

В отличие от «обывателей», выступающих в пьесе защитниками «многовековой, исстари пошедшей, глубоко укоренившейся России» [66, с. 58], «прогрессисты» в лице Андрея Андреевича Нюнина, Эпаминонда Максимовича Апломбова считают себя представителями нового, прогрессивного мира. Являясь людьми заурядными, ничего из себя не представляющими, они претендуют на собственное превосходство и исключительность, что не соответствует действительности. За маской благородства и принципиальности скрывается расчет, основанный на материальной выгоде. Так, Апломбов просит за Дашенькой, кроме предметов домашней необходимости, два выигрышных билета, а Нюнин присваивает четвертную, предназначенную для оплаты «услуг» генерала.

«Жертвами» амбиций «прогрессистов», равно как и простоты «обывателей», оказываются люди добродушные, отзывчивые, в чем-то по-детски наивные, такие, как Федор Яковлевич Ревунов-Караулов. Испытывая неловкость и в то же время желая «доставить кому-нибудь удовольствие», герой поддается на уговоры Нюнина и принимает приглашение на свадьбу. В финале пьесы персонаж понимает, что для «порядочного общества» он всего лишь необходимая часть свадебного церемониала, и произносит монолог в защиту человеческой чести и достоинства. К сожалению, в своем порыве разбудить человека в человеке Федор Яковлевич одинок: его никто не слышит и не слушает. Участников свадебного пиршества интересуют только пропавшие 25 рублей.

Мы считаем, что проблема отношения к человеку как к вещи реализуется не только в образе Ревунова-Караулова, но и грека-кондитера. Вводя в число действующих лиц Харлампия Спиридоновича Дымбу, А.П. Чехов, по нашему мнению, лишний раз подчеркивает, во-первых, стремление хозяев торжества пустить пыль в глаза, поразить присутствующих пышностью убранства и

великолепием обстановки в лице приглашенных «генерала» и «иностранца греческого звания», во-вторых, низкий уровень культуры Жигаловых. Вспомним вопросы, которыми Евдоким Захарович весь вечер «пытает» Харлампия Спиридоновича:

Жигалов. А рыжики в Греции есть?

Дымба. Есть. Там все есть.

Жигалов. А вот груздей, небось, нету.

Дымба. И грузди есть. Все есть [166, т. 12, с. 116].

Если Ревунов-Караулов уходит, будучи не в силах стерпеть нанесенную обиду, то Иван Михайлович Ять остается за праздничным столом. На наш взгляд, образ Ятя – один из наиболее противоречивых в «малой драматургии» писателя. Сложность данного образа обусловлена ситуацией выбора между тремя условно выделенными нами группами действующих в пьесе лиц, каждая из которых выражает различные взгляды на мир и место человека в нем.

Мы считаем, что «ключом» к пониманию образа Ивана Михайловича становятся его имя и фамилия. Имя героя отсылает нас к устному народному творчеству. Согласно фольклорной традиции главным действующим лицом русских волшебных и бытовых сказок является Иван. Если отличительными качествами Ивана-царевича были мужество, храбрость и самопожертвование, то успех Ивана-дурака зависел от его хитрости и ловкости. В обоих случаях персонаж выступал носителем высшей справедливости: зло было побеждено, людской порок (зависть, лесть, лживость, трусость и т.п.) наказан.

Не менее интересна «говорящая» фамилия Ивана Михайловича, восходящая к названию буквы, обозначающей в древнерусском языке особый звук, впоследствии совпавший с «е». Данная буква употреблялась только в письменной речи. Школьники, умевшие правильно расставлять «ять» в корнях слов, считались отличниками, откуда и появилось идиоматическое выражение «сделать на ять», то есть 'сделать очень хорошо, как следует, как полагается'. Об образованности, широком кругозоре героя свидетельствует не только

знание им нескольких иностранных языков, но и начатый им за свадебным столом разговор об электрическом освещении:

Ять. Превосходно, очаровательно! Только знаете, чего не хватает для полного торжества? Электрического освещения, извините за выражение! Во всех странах уже введено электрическое освещение, и одна только Россия отстала [166, т. 12, с. 113].

Предвосхищая появление Ревунова-Караулова, Иван Михайлович, сам того не желая, поднимает наболевший вопрос об экономической отсталости России, духовной деградации общества, в котором «каждый норовит вступить в брак из-за интереса, из-за денег» [166, т. 12, с. 114].

С потерей буквенного значения «ять» приобрел значение символическое. Его рассматривают как эмблему интеллигенции Серебряного века, знак сохранения культурных традиций, характеризующий связь времен. В отличие от «обывателей» и «прогрессистов» Ять обладает культурой общения и поведения. Герой лишен чиновничества, для него Ревунов не столько «генерал», сколько старик, заслуживающий уважения.

По нашему мнению, при характеристике образа Ятя нельзя не сказать несколько слов о его должности. Как мы помним, Апломбов, Нюнин и Жигалов по роду своих занятий связаны с денежными операциями и делопроизводством: Апломбов трудится оценщиком в ссудной кассе, Нюнин – агентом страхового общества, а Жигалов уходит в отставку коллежским регистратором. Ять, служа на телеграфе и передавая телеграммы различного содержания, в каждой из которых непосредственные чувства, искренние эмоции, имеет дело с людьми. Отсюда человечность, отзывчивость Ивана Михайловича по сравнению с перечисленными выше персонажами.

Помимо мифопоэтического и символического, имя, отчество и фамилия персонажа обладают сакральным значением. Иван в переводе с древнееврейского языка означает 'помилованный Богом', Михаил в переводе с иудейского языка – 'равный, подобный Богу'. Что касается фамилии, то в книге

«Азбука для детей и их родителей» Л.В. Климашевский и О.А. Молчанова дают следующее толкование буквы «ять»:

Чтоб Гармонию понять,
 Образ "Ять" нам нужно знать.
 Что с Небес к нам в Явь пришло,
 Уплотнилось, расцвело [81].

В качестве «образов буквицы» названы: Божественная связь; соединение Бытия Мироздания и Земного Бытия; творение Бытия по замыслам Всевышнего; совершенство, лад.

Таким образом, имя «Иван», отчество «Михайлович» и фамилия «Ять», объединенные А.П. Чеховым в семантический комплекс, получают большую смысловую нагрузку, переводя ситуацию выбора, в которой оказывается герой, с бытового уровня на бытийный. Из сказанного выше следует, что проблема выбора для героя состоит не только в том, чтобы оказать сопротивление «обывателям» и «прогрессистам» и выступить в защиту «жертв», но и в том, чтобы «понять гармонию», обрести внутреннюю свободу, «выдавить из себя по каплям раба».

Развитие драматического действия свидетельствует о том, что обнаруженные нами положительные качества героя не являются достаточными основаниями для того, чтобы записать его в число антагонистов «обывателей» и «прогрессистов». Более того, Иван Михайлович восхищается Змеюкиной, которая не может служить образцом добродетели и высокой нравственности, являясь типичным представителем пошлого обывательского мирка.

Возникший за праздничным столом спор также нельзя рассматривать как акт борьбы Ятя с Жигаловыми и Апломбовыми, поскольку после первого же отпора со стороны Настасьи Тимофеевны герой сдается, малодушествует.

Иван Михайлович не смог реализовать изначально заложенные в себе возможности, не проявил достаточной решимости в отстаивании собственного человеческого достоинства. В этом смысле значимым представляется эпизод ссоры Ятя с Апломбовым, поскольку именно здесь впервые звучит слово

«пустяки», ставшее своего рода отличительным знаком тусклой мещанской обыденщины:

Апломбов. И вы поверили? Покорнейше вас благодарю! Очень вам благодарен! (*Ятю.*) А вы, господин Ять, хоть и знакомый мне, а я вам не позволю строить в чужом доме такие безобразия. Позвольте вам выйти вон!

Ять. То есть как?

Апломбов. Желая, чтобы и вы были таким же честным человеком, как я! Одним словом, позвольте вам выйти вон!

Музыка играет туш.

Кавалеры (Апломбову). Да оставь! Будет тебе! Ну стоит ли? Садись! Оставь!

Ять. Я ничего... Я ведь... Не понимаю даже... Извольте, я уйду... Только вы отдайте мне сначала пять рублей, что вы брали у меня в прошлом году на жилетку пике, извините за выражение. Выпью вот еще и... и уйду, только вы сначала долг отдайте.

Кавалеры. Ну, будет, будет! Довольно! Стоит ли из-за пустяков? [166, т. 12, с. 114–116]

Как мы видим, А.П. Чехов в данном случае предъявляет нам один из вариантов замкнутой композиции. Описанная выше ситуация, повторившись вторично, но уже с Ревуновым-Карауловым, напоминает нам о необходимости борьбы не за «три аршина земли», а за «весь земной шар», в противном случае, предостерегает нас драматург, гибели человеческой цивилизации не избежать. Важная чеховская концепция «выдавливания из себя по каплям раба» в отношении Ятя не воплощается. Если в начале пьесы Ять выделяется среди присутствующих на свадебном торжестве гостей своей искренностью и сердечностью, то в финале пьесы он предстает перед зрителем как «свой» на пиршестве пошленькой обывательской жизни.

Поставив своей целью всестороннее и глубокое раскрытие в одноактных пьесах человеческих характеров, А.П. Чехов отказывается от интриги как необходимого условия развития драматического действия. По словам

Г.П. Бердникова, в водевилях писателя «драматическая напряженность действия <...> обусловлена внутренней возможностью конфликта, заложенной в характерах действующих лиц» [20, с. 50]. В «Свадьбе» источником конфликта является сама мещанская среда в лице ее типичных представителей. В ходе их рассуждений за свадебным столом обнаруживаются внутренняя ожесточенность героев, страшная примитивность и убогость их внутреннего мира в целом. Вот типичный пример такого разговора:

Ять. Я, Настасья Тимофеевна, всегда уважал ваше семейство, а ежели я насчет электрического освещения, так это еще не значит, что я из гордости. Даже вот выпить могу. Я всегда от всех чувств желал Дарье Евдокимовне хорошего жениха. В наше время, Настасья Тимофеевна, трудно выйти за хорошего человека. Нынче каждый норовит вступить в брак из-за интереса, из-за денег...

Апломбов. Это намек!

Ять (струсив). И никакого тут нет намека... Я не говорю о присутствующих... Это я так... вообще... Помилуйте! Все знают, что вы из-за любви... Приданое пустяшное.

Настасья Тимофеевна. Нет, не пустяшное! Ты говори, сударь, да не заговаривайся. Кроме того, что тысячу рублей чистыми деньгами, мы три салопа даем, постель и всю мебель. Подика-сь, найди в другом месте такое приданое!

Ять. Я ничего... Мебель, действительно, хорошая и... и салопы, конечно, но я в том смысле, что вот они обижаются, что я намекнул [166, т. 12, с. 113–114].

Подобные «разговоры» встречаются и в других малых пьесах, где драматическая напряженность действия обусловлена характером действующих лиц.

Приведенный выше диалог свидетельствует о том, что большое внимание А.П. Чехов уделял речи персонажей, которая выступала в его пьесах средством не столько сословной детерминации, сколько индивидуальной характеристики.

«Драматург настаивал на том, чтобы речь каждого героя наиболее точно, ярко и убедительно отражала его характерные индивидуальные и социальные черты» [20, с. 48].

В классическом водевиле речевая манера поведения персонажа (представителя определенного сословия или профессии) была строго регламентированной: речь лакея (слуги) выделялась своей безграмотностью, в то время как речь ученого (учителя) изобиловала афоризмами, заимствованными из латинского и греческого языков; речь дворянина отличалась от речи купца, оставаясь в основе своей неизменной у всех представителей дворянского сословия. Как известно, насыщенность традиционного водевиля каламбурами, остротами, афоризмами, игрословием придавала особую легкость, искрометность его диалогу, зачастую обеспечивая пьесе долгую сценическую жизнь. Нередко водевиль являл собой демонстрацию куплетного мастерства того или иного автора (например, произведения Д.Т. Ленского).

В малых пьесах А.П. Чехова язык выполнял иные функции, о чем было сказано выше. Так, в «Предложении» и «Медведе» главные действующие лица – помещики, но это вовсе не означает, что они говорят, используя одни и те же выражения. Наоборот, речь героев отражает их психологическую природу и психическое состояние: нерешительность и взволнованность Ломова, практичность Чубуковой в «Предложении», эмоциональность и грубость Смирнова, артистичность Поповой в «Медведе».

В связи с этим писатель часто наделяет персонажей устойчивыми, повторяющимися словечками и выражениями – своего рода речевыми лейтмотивами: «вот именно», «мамочка», «и тому подобное», «голубушка», «и прочее» у Чубукова («Предложение»), «дайте мне атмосферы» у Змеюкиной («Свадьба»), «чудно» у Ятя («Свадьба»), «не будь я Шипучин» у Шипучина («Юбилей»). Некультурность героев также демонстрируется бессвязностью и безграмотностью их речи, например, «позвольте вам выйти вон» Апломбова,

«они хотят» Дашеньки, «обещал привезть» Настасьи Тимофеевны, «махайте» Змеюкиной в «Свадьбе».

Борясь с устоявшимися штампами и общепризнанными шаблонами, выступая сторонником новых форм в искусстве, драматург первостепенное значение придавал финалам пьес. 4 июня 1892 г. он пишет: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет. Называется моя будущая комедия так: "Портсигар". Не стану писать ее, пока не придумаю конца, такого же заковыристого, как начало. А придумаю конец, напишу ее в две недели» [165, т. 5, с. 72]. Неотъемлемой частью традиционного водевиля был счастливый финал, снимающий все те препятствия, которые мешали счастью героев.

В водевилях А.П. Чехова мы наблюдаем иное. Вопиющим скандалом кончается «Юбилей», еще более решительно писатель отказывается от счастливой концовки в «Свадьбе». И даже в таких одноактных пьесах, как «Медведь» и «Предложение», счастливый конец является не чем иным, как пародией на традиционную концовку. Примирение героев происходит в состоянии полной усталости. Нельзя с уверенностью сказать, что ссора не разгорится вновь. Следовательно, «чеховский» финал не снимает противоречий, наоборот, подчеркивает их устойчивость и неизбежность, бытовое становится бытийным, приобретает онтологический характер, что является признаком драмы, а не комедии.

Таким образом, водевили А.П. Чехова не отвлекают нас от проблем, а заставляют задуматься о положении человека в мире, о месте в жизни каждого из нас таких непреходящих ценностей, как доброта, милосердие, почитание старших; о том, что значимость человека определяют не материальные блага, которыми он располагает, а его душевные качества. Именно этой установкой, на наш взгляд, можно объяснить наличие в водевилях драматурга пауз, которые активизируют мыслительную деятельность читателя и зрителя, приобретают

«значение одного из важнейших средств сценического воздействия» [131, с. 27].

При рассмотрении малых пьес драматурга мы обращали наше внимание не только на их содержание, но и форму. В связи с этим несколько слов следует сказать об особенностях оформления А.П. Чеховым афиши. Афиша традиционного водевиля содержала в себе, как правило, информацию о возрасте, месте рождения, профессии, социальном положении, родственных связях персонажей. Если при этом иметь в виду, что в «старинном» водевиле содержание сводилось к ограниченному числу повторяющихся драматических вариантов, то в большинстве случаев перечня действующих лиц было достаточно, для того чтобы угадать фабулу пьесы.

А.П. Чехов не ограничивается сообщением вышеназванных сведений, потому что его герои не условные маски, а живые люди: «вдовушка» Попова, «здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик» Ломов, Змеюкина в ярко-пунцовом платье, «отец семейства» Толкачов, «старуха в салопе» Мерчуткина, «муж своей жены» Нюхин. Итак, в ряде случаев уже в афише автор акцентирует внимание читателей на тех деталях внешнего облика и чертах характера действующих лиц, которые в основном тексте пьесы приобретут особое значение и звучание. Сокращение числа персонажей также способствует углублению психологической проработки образов, их яркости, выразительности.

Говоря о «подводном течении»⁸ как новаторской черте поэтики писателя, чеховеды имеют в виду его большие пьесы. На наш взгляд, не стоит обходить вниманием одноактную драматургию писателя. В малых пьесах источником

⁸ Одна из отличительных особенностей драматических произведений А.П. Чехова – «подводное течение» или «внутреннее действие», цепь незримых причин и следствий, которыми определяется бытие человека. Внешний событийный ряд в его пьесах отходит на второй план, уступая место напряженной внутренней жизни персонажей, их сосредоточенности на собственных мыслях и переживаниях. Созданию «подводного течения» способствуют как особенности речевого поведения героев, так и система средств художественной выразительности: паузы, ремарки, лейтмотивы, символические образы. Вещный мир в пьесах А.П. Чехова перестает быть равным самому себе, его подлинный смысл обнаруживается за пределами рационального знания.

подтекста становятся литературные реминисценции, культурные аллюзии, речевые лейтмотивы, паузы, образы, несущие на себе большую смысловую нагрузку (например, кабак на большой дороге, Дохлая речка), числовая символика. Рассмотрим реализацию «внутреннего действия» посредством литературных реминисценций, аллюзийных образов и числовой символики на материале драматических этюдов «Лебединая песня (Калхас)» и «На большой дороге».

Реминисценции из текстов отечественной и зарубежной литературы обогащают пьесу «Лебединая песня (Калхас)» новыми смыслами, расширяют границы читательского восприятия, придают сюжетному действию напряженный динамизм и драматизм. Вместе с монологами Гришки Отрепьева, короля Лира, Гамлета, Отелло, Чацкого в пьесу проникают мотивы безумия, чужого дома, предательства, загубленного таланта, нереализованных возможностей, одиночества, смерти, прозрения. Они, будучи связанными с судьбой главного героя, позволяют лучше раскрыть характер и соотнести его с условиями и обстоятельствами социальной действительности. Равнодушие (точнее, бездушие), цинизм, угодничество, духовное убожество, раболепство, консерватизм, узость мысли, приверженность к собственности, делающие человека несвободным, зависимым, стали нормой. Иначе говоря, ненормальным, алогичным оказывается сам порядок общественных отношений, а не его нарушение, страшными – не жизненные трагедии, а житейские идиллии, душевный комфорт.

Определим место и значение литературных реминисценций в структуре анализируемого водевиля. Итак, первым, кого Василий Васильевич «вызывает на защиту» своего подлинного драматического таланта, становится Григорий Отрепьев, герой трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов». Образ Гришки Отрепьева появляется на страницах пьесы в тот момент, когда Светловидов, пересказав суфлеру Никите Иванычу историю своей жизни, вдруг осознал, что он предал святое искусство, упустил возможность стать проводником высшей истины:

Тень Грозного меня усыновила,
 Димитрием из гроба нарекла,
 Вокруг меня народы возмутила
 И в жертву мне Бориса обрекла.
 Царевич я. Довольно. Стыдно мне
 Пред гордою полячкой унижаться! [166, т. 11, с. 212]

Появление Лжедмитрия на страницах чеховской пьесы, на наш взгляд, закономерно. Любовная коллизия Гришки Отрепьева и Марины Мнишек своеобразно соотносится с судьбой самого Василия Васильевича. Сам того не желая, Светловидов был поставлен в ситуацию выбора между личным счастьем и сценой. Подобно Марине, которая могла ответить взаимностью не Самозванцу, «бродяге безымянному», а царевичу Димитрию, возлюбленная Василия Васильевича оказалась очарованной не им самим как личностью, а тем волшебством, которое царило в театре во время его игры.

Так вместе с Отрепьевым в пьесу проникает мотив «быть/казаться». Монолог Лжедмитрия иллюстрирует горькие размышления писателя о том, что в обстановке всеобъемлющего лицемерия, пошлости и процветающего мещанства, которые характеризуют современную автору действительность, основанную на циничном расчете, важен не человек сам по себе, а его социальный статус: безродные самозванцы становятся царями, а искренние и честные люди обращаются в шутов.

Включенность данного монолога в текст пьесы оправдывает себя, поскольку в нем звучит тема предательства и неблагодарности людей, получившая дальнейшее развитие в монологе короля Лира:

Злись, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!
 Вы, хляби вод, стремитесь ураганом,
 Залейте башни, флюгера на башнях!
 Вы, серные и быстрые огни,
 Предвестники громовых тяжких стрел,
 Дубов крушители, летите прямо

На голову мою седую! Гром небесный,
 Все потрясающий, разбей природу всю,
 Расплюсни разом толстый шар земли
 И разбросай по ветру семена,
 Родящие людей неблагодарных! [166, т. 11, с. 212]

Подобно герою трагедии Шекспира Светловидов постигает всю меру зла, царящего в мире. Лира предают родные дочери, Василия Васильевича – любимая женщина. Степень совершившегося в жизни персонажей предательства различна. Случай со Светловидовым не выходит за рамки водевильного жанра, хотя реминисценции из произведений Шекспира способствуют формированию полижанровой природы чеховского текста. Героев обеих пьес сближает еще одно обстоятельство: Светловидов, как и Лир, вновь оказывается перед выбором, но теперь уже нравственным. В отличие от шекспировского героя, который отвергает самую возможность примирения с неблагодарными дочерьми, чеховский персонаж сдается без борьбы, уступая дурному вкусу мещанского мира:

Светловидов. Прозрел я тогда... и дорого мне стоило это прозрение, Никитушка! Стал я после той истории... после девицы этой... стал я без толку шататься, жить зря, не глядя вперед... Разыгрывал шутов, зубоскалов, паясничал, развращал умы, а ведь какой художник был, какой талант! Зарыл я талант, опошил и изломал свой язык, потерял образ и подобие... [166, т. 11, с. 212]

Этими грустными размышлениями заканчивался рассказ «Калхас», послуживший основой для водевиля «Лебединая песня (Калхас)»⁹.

⁹ Чеховский водевиль вырос из жанра юмористической сценки, широко разработанного в его раннем творчестве. Многие малые пьесы были прямой переработкой таких сценок. Так, рассказ «Один из многих» стал водевилем «Трагик поневоле», рассказ «Осенью» – драматическим этюдом в одном действии «На большой дороге», рассказы «Свадьба с генералом» и «Брак по расчету» развернулись в пьесу «Свадьба», рассказ «Беззащитное существо» предстал в виде водевиля «Юбилей». Рассказ «Калхас» послужил основой для «Лебединой песни».

В пьесе действие продолжается: герой оказывается во власти совершенно противоположных чувств. Вспоминая свою молодость, первые успехи на театральных подмостках, Светловидов читает отрывки из «Бориса Годунова», «Короля Лира», «Гамлета», «Полтавы», «Отелло», «Горе от ума». Герой мысленно возвращается в то время, когда он верил публике, ее восторгам и аплодисментам, осознавал высокое предназначение искусства как высшую форму проявления человеческого духа, способную изменить существующий миропорядок. Прослужив же на сцене 45 лет, Светловидов приходит к пониманию того, что «театральная провинция» оказалась сильнее его искренних творческих порывов и никакого «святого искусства» нет.

Потому становится понятным и значимым появление на страницах пьесы образа Гамлета. Василий Васильевич, равно как и Гамлет, задается вопросами о смысле человеческого бытия, о необходимости выбора жизненной поведенческой модели. Сознание обоих героев гложет горькая мысль, что силы, данные им свыше, растрочены впустую. Бросая вызов прозябающему в сытом довольстве обывателю, герой в сцене с флейтщиками словами Гамлета заявляет: «Считай меня, чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!» [166, т. 11, с. 213]. Пусть и на короткое время Светловидов осознает, что он выше толпы, ее узкоматериальных интересов: он отмечен печатью истинного искусства, которое позволяет ему, преодолев бег времени, окунуться в мир давно прошедших эпох, стать свидетелем грозных исторических событий, иначе говоря, воспарить над повседневностью, обрести истинную свободу.

Гамлетовское «быть или не быть», передающее невыносимость положения личности в мире, где извращены все понятия и чувства, не только не утратило актуальности в конце XIX века, но стало своего рода знаком театра Чехова. Драматург своим творчеством указывал на необходимость не только быть человеком самому, но и видеть человека в окружающих людях.

На наш взгляд, именно реминисценция из «Гамлета» в силу своей особой смысловой значимости становится кульминацией пьесы, «лебединой песней» Светловидова:

Светловидов. Bravo! Бис! Bravo! Какая тут к черту старость! Никакой старости нет, все вздор, чепуха! Сила из всех жил бьет фонтаном, – это молодость, свежесть, жизнь! Где талант, Никитушка, там нет старости! [166, т. 11, с. 213–214]

Восторженно-романтические представления актера о святости искусства подчеркиваются реминисценцией из «Полтавы» А.С. Пушкина:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо, звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы... [166, т. 11, с. 214]

Этот пейзаж, символизирующий божественную гармонию в мире, оттеняет дисгармонию мира земного, лишаящего человека возможности преобразовать окружающую действительность и самого себя по законам красоты.

Стук отворяемых дверей, возвещающий о приходе Петрушки и Егорки, разрушает магию подлинного творческого вдохновения, на короткий миг овладевшего всем существом Василия Васильевича. Вместе с Петрушкой и Егоркой в театр возвращаются фиглярство и шутовство. Очарование сменяется разочарованием, реальность вступает в свои права: «Какой я талант? В серьезных пьесах гоюсь только в свиту Фортинбраса... да и для этого уже стар...» [166, т. 11, с. 214].

Становится понятным, почему на страницах водевиля звучит имя Фортинбраса. В отличие от Гамлета Фортинбрас предстает в пьесе Шекспира как герой не старого эпического мира, а нового измельчавшего века. Образ Фортинбраса служит живым воплощением современного драматургу театра с его ничтожными ролями, мелочными интересами, недалекой публикой.

Восстановив в памяти шаг за шагом весь свой жизненный путь, Светловидов понимает, что повернуть время вспять невозможно, шанс изменить что-либо в жизни упущен. Монологом из «Отелло» герой просит прощения у зрителя за несыгранные роли, несозданные образы, нереализованный талант:

Прости, покой, прости, мое довольство!
 Простите вы, пернатые войска
 И гордые сражения, в которых
 Считается за доблесть честолюбье, –
 Все, все прости! Прости, мой ржущий конь,
 И звук трубы, и грохот барабана,
 И флейты свист, и царственное знамя,
 Все почести, вся слава, все величье
 И бурные тревоги славных войн! [166, т. 11, с. 214–215]

Бессмертное творение Шекспира усиливает общее трагическое звучание финала пьесы: если Отелло совершает преступление, будучи жертвой хитроумного заговора, то Светловидов сознательно предпочитает тернистому пути честного художника шутовской костюм Калхаса. Осознав с предельной ясностью всю горечь своего положения, герой под руку с Никитой Иванычем уходит со сцены:

Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук.
 Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
 Где оскорбленному есть чувству уголок!
 Карету мне, карету! [166, т. 11, с. 215]

С образом Чацкого тесно связан мотив времени. Мы помним слова И.А. Гончарова о том, что «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей, в свою очередь, смертельный удар качеством силы свежей» [84, с. 130]. Острозлободневные для первой четверти XIX века, они оказываются актуальными и для чеховского времени, когда происходит смена одного века

другим, когда прошлое, настоящее и будущее сходятся в одной точке и человечеству предстоит сделать выбор.

Если в прошлом у героев – военная и государственная служба (Чацкий), святое искусство, честь и гордость дворянина (Светловидов), а в настоящем – «мучителей толпа» и «оскорбленное чувство» (Чацкий), нереализованный талант и эфемерный успех у публики (Светловидов), то будущее еще не определено. Неслучайно, что монолог Чацкого завершает действие водевиля, одновременно подводя итог жизненным взлетам и падениям самого Светловидова.

Очевидно, что самого Василия Васильевича следует отнести к представителям «старой силы», актерам, которые сдались под натиском мещанского мира, попрали собственную честь и достоинство. Несмотря на это, его монологи-реминисценции, с пафосом обращенные к «силе свежей», исполнены надежды на то, что молодое поколение сможет сохранить в себе душу, свободную от лжи, зависти, низкопоклонства, угодничества, всех тех пороков человеческого рода, которые активно заявляют о себе в переходную эпоху.

Таким образом, литературные реминисценции представляют собой параллельное действие к основному сюжету пьесы. Частный случай, представляющий собой эпизод из жизни провинциального комического актера, послужил А.П. Чехову материалом для широких философских обобщений. Высшая истина (бытийное) и реальная жизнь (бытовое) слились воедино, определив уникальность драматического действия пьесы.

К аллюзийным образам мы относим образы свечи, лебедя, лебединой песни. В рассказе «Калхас» Василия Васильевича и Никиту Иваныча на протяжении всего повествования окутывали потемки, «слабо разгоняемые бессильной свечкой» [166, т. 5, с. 393]. В драматическом этюде «Лебединая песня (Калхас)» интонация меняется: А.П. Чехов акцентирует внимание на горящей свече, пламя которой символизирует произошедшую в душе Светловидова перемену. Свеча выступает в пьесе не только в качестве бытовой

детали, но и одной из важнейших общекультурных аллюзий, определяет философский подтекст произведения.

Многоплановость ассоциативных связей, порождаемых образом свечи, обусловлена его тысячелетней историей. Так, задолго до появления христианства люди зажигали свечи перед умершими, приписывая огню сверхъестественные свойства. Свечи горели перед изображением богов в языческих храмах Египта, Вавилона, в Иерусалимском храме иудеев. Вместе с другими обрядами и обычаями христианство заимствовало у язычников и иудеев почитание свечи. В христианской эстетике свеча выступает символом духовной просветленности человека, чуткости и способности смиренного сердца к восприятию того, что «не от мира сего». Зарево, образованное сиянием множества свечей, знаменует высшую ступень восхождения человечества от земного мира к горнему, который человек не может увидеть физическим зрением, но может почувствовать, заглянув в самого себя. Христианский храм, представленный в сиянии свечей, – один из центральных образов в русском искусстве и литературе.

По мере того как образ свечи входил в общекультурный контекст, поле его значений расширялось, обрастая новыми смыслами. Свеча интерпретировалась уже не только как божественный свет, сияющий в мире, но и символ извечного поиска человеком собственного пути, знак прозрения, истины, души, ее внутренней силы, стойкости (пламя свечи, как бы ее ни поворачивали, всегда обращено к небу), начало, связывающее воедино два плана – земной (мир, в котором человек живет) и божественный (мир, в котором человек начинает осознавать себя). Финальная сцена актуализирует одно из важнейших значений рассматриваемого образа: зажженная свеча – свет таланта (Светловидов выходит на сцену со свечой в руке), погашенная – тьма бездарности (Никита Иваныч уводит героя в темноту). Светловидов в сопровождении Никиты Иваныча покидает театральные подмостки, но на сцене остается горящая свеча как символ неугасшей, продолжающейся вопреки окружающей неустроенности жизни.

Само название пьесы «Лебединая песня» также представляет собой устойчивую аллюзию, уходящую своими корнями в античность.

Мифологема «лебедь» включает в себя широкий ряд архетипов, относящихся к разным культурным традициям: индийской, греко-римской, китайской, славянской, буддийской.

Образ лебедя в отечественной и зарубежной литературе встречается довольно часто и ассоциируется с чистотой и целомудрием, гордым одиночеством и благородством, мудростью и пророческими способностями, поэзией и мужеством, бессмертием поэта-творца, прославившего себя в своем творчестве. Этот образ символизирует в целом светлое начало, олицетворяющее древнее светоносное божество.

На Руси лебедь – одна из наиболее почитаемых птиц. Неслучайно так популярен данный образ в фольклоре. Произведения древнерусской литературы запечатлели образ лебедя как защитника Руси. С образом лебедя связаны многочисленные легенды. Существуют представления о способности души странствовать по небу в облике лебедя. Сочетая в себе стихии воздуха и воды, лебедь является птицей жизни и в то же время может обозначать смерть. В связи с этим значимо противопоставление в мифе и сказке белого и черного лебедей: первый заключает в себе доброе начало, воплощает жизнь, второй выступает помощником темных сил, несет на своих крыльях смерть. Нередко зло принимает обличье белого лебедя, вслед за этим обычно следует разоблачение, знаменующее торжество добра. В произведениях устного народного творчества представителями нечистой силы выступают также орлы, соколы, коршуны. Именно с ними лебедь пребывает в борьбе.

Антитеза «жизнь/смерть», значимая для поэтики анализируемой пьесы, прямо соотносится с противоборством лебедя и сокола. Интересно, что соколами Василий Васильевич называет Егорку и Петрушку: «Сюда, мои соколы!» [166, т. 11, с. 214].

Обозначение Егорки и Петрушки как соколов усиливает отрицательную сущность данных персонажей, ставших аллегорией современной жизни и современного театра, антигуманных в своей основе.

Выражение «лебединая песня» связано с древним поверьем, согласно которому лебеди за несколько мгновений до смерти обретают голос, и это предсмертное пение отличается удивительной красотой. Оказывается, это не только легенда. Ученые доказали: последний вздох смертельно раненного лебедя очень мелодичен. Сейчас это выражение употребляется в значении 'последнее проявление таланта'. По-настоящему «лебединой песней» Светловидова становится не только проникновенное чтение им отрывков из великих трагедий, обращение к высокому искусству, но и страстный монолог в защиту подлинного актерского таланта, понимание того, что «где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполнину» [166, т. 11, с. 214]. Будучи вынесенной в заглавие пьесы, данная аллюзия приобретает обобщающий характер и позволяет сделать вывод о том, что произведение выходит за рамки водевильной традиции и наполняется трагическим содержанием.

Подводя итоги, скажем, что литературные реминисценции и аллюзийные образы в структуре рассматриваемой пьесы выполняют разнообразные функции. Во-первых, служат для репрезентации философских, этических и эстетических взглядов писателя. Во-вторых, создают художественную многозначность произведения, выступают в нем одним из источников подтекста. В-третьих, способствуют формированию полижанровой природы одноактных пьес А.П. Чехова, обусловленной сосуществованием в рамках водевильного текста признаков разных жанров (трагедия, бытовая драма, лирическо-психологическая драма, сатирическая комедия, фарс).

«Чужое» слово не только вписывает «малую драматургию» писателя в мировой культурный контекст, но и определяет ее уникальность, обусловленную неразрывной связью трагического и комического, высокого и низкого.

Драматический этюд «На большой дороге» занимает особое место в творческом наследии А.П. Чехова. Пьеса выделяется среди одноактных произведений писателя значимостью поставленных проблем, противоречивостью представленных в ней образов, сложностью мотивной структуры. В анализируемом тексте драматург предпринимает попытку дать философское осмысление жизненных противоречий. Герои поднимают в своих спорах широкий круг вопросов, рассуждают о равнодушии и вечно живой сострадательности, об ужасающей грубости жизни и одновременно ее святости, о болезненной мучительности любовного чувства и неизбежности его в судьбе каждого человека. Показательно, что местом действия становится кабак на большой дороге, в котором укрылись от разгулявшейся стихии прохожие и богомольцы. Кабак представлен в пьесе как средоточие людей с разными характерами, непохожими судьбами, противоречивыми представлениями о мире.

По нашему мнению, неоднозначное содержание произведения реализуется не только в виртуозно разработанной системе мотивов, но и в употреблении автором числовой символики. Обращает на себя внимание активное использование А.П. Чеховым числа 5 и чисел, оканчивающихся на указанную цифру.

«Пять» с языка чисел переводится как 'творчество хаоса' и имеет значение 'полезная война'. Согласно нумерологии число 5 создает новое, порождает идеи не из Порядка как единица, а из Хаоса. «Пятерка» также обозначает споры во имя установления истины, борьбу человека – внешнюю (с окружающими людьми ради выживания) и внутреннюю (с самим собой). 5 – число бракосочетания, любви, единения. В греко-римской, еврейской, кельтской, японской, китайской и иных традициях число 5 считается важнейшим порядковым началом, символом мироздания. Почитание цифры 5 в русской традиции имеет христианские истоки, где она олицетворяет человека после грехопадения. Вспоминается Пятикнижие Моисея, 5 основных чувств, 5 точек образования креста, 5 ран Иисуса Христа при распятии.

В контексте чеховской пьесы число 5 приобретает символическое значение и употребляется в разных аспектах: временного отрезка, расстояния, возраста героя, количественной меры. Рассмотрим подробнее каждый из указанных выше аспектов.

Из рассказа Кузьмы мы узнаем, что Семен Сергеевич Борцов из богатого помещика, владельца деревни Борцовки, за 5 лет превратился в оборванного, опустившегося барина, вымаливающего стаканчик водки. Интересна фамилия Семена Сергеевича, актуализирующая значение «пятерки» как борьбы. Если в битве за любимую женщину Борцов потерпел сокрушительное поражение, то война за человеческое в человеке в его случае не окончена. Об этом свидетельствует отказ героя от предложения Тихона одолжить деньги на очередной стаканчик у присутствующих в кабаке, в сущности, таких же бедняков, как он сам.

На наш взгляд, драматург использует число 5 для обозначения времени, с одной стороны, с целью усиления трагического звучания произведения, с другой – настраивает читателя на восприятие человеческой жизни как цикла, предполагающего окончание одного этапа и начало другого. Символика числа в данном случае связана с надеждой писателя на лучшее, с его верой в возможность духовного возрождения человека. Кажется, что А.П. Чехов ставит персонажей перед выбором: продолжать идти по проторенной дорожке или попытаться изменить свою жизнь.

Значимым в этом смысле представляется точное определение автором расстояния:

Голос за дверью. Барыня едет из города в Варсонофьево... Пять верст только осталось... Помоги, сделай милость! [166, т. 11, с. 200]

Именно появление жены Борцова Марьи Егоровны ускоряет развитие драматического действия, позволяет по-новому оценить ситуацию и героев. Так, Мерик, которого на протяжении пьесы называют «лихой человек», «злой человек», «аспид», «черт», «идол», «Каиново отродье», в финале обращается к присутствующим в кабаке с просьбой: «Тоска! Злая моя тоска! Пожалейте меня, люди православные!» [166, т. 11, с. 204]. Марья Егоровна, являющаяся в

глазах окружающих коварной обманщицей, воплощением идеала Содомского, узнав в одном из постояльцев супруга, испытывает потрясение: «Лжете, это не вы! Невозможно! <...> Это ложь, глупость!» [166, т. 11, с. 203]. Как мы видим, в драматическом этюде автор высказывает мнение о том, что в душах людей еще живы искренние чувства: сострадание, доброта, надежда быть понятым и услышанным. Каждый человек, пусть и однажды оступившийся, но одолевший в конечном счете своих внутренних демонов, имеет шанс на нравственное воскрешение.

Данная мысль находит свое подтверждение в образе Саввы. В произведении персонаж выступает носителем христианского смирения и веры в Бога. Савва осознает изначальную греховность человеческой природы и считает, что каждый человек должен пытаться земными делами искупить свои грехи. В начале пьесы герой жалуется Назаровне на сильную боль в ногах, которая, возможно, является платой за его собственные греховные поступки: «Стреляет в ногу, словно пулей огненной...» [166, т. 11, с. 187]. В момент покушения персонаж «становится» между Мериком и Марьей Егоровной. Показательно, что писатель использует в данном случае глагол «становится», а не «оказывается» или «помещается» (что было бы уместно, если иметь в виду мучительную боль в ногах, которую испытывает герой). Не дав вместе с Денисом случится беде, Савва, может быть, совершает тот самый «искупительный» поступок, после которого, выражаясь словами персонажа, и «помереть» не так страшно.

Говоря о значениях «пятерки» в нумерологии, нельзя не отметить, что пифагорейцы считали ее священной, поскольку видели в ней единство «тройки» (знака неба) и «двойки» (символа земли). Подобное понимание числа находит свое отражение в анализируемой пьесе. А.П. Чехов использует 5 в аспекте обозначения количества для того, чтобы в очередной раз подчеркнуть мысль о неразрывности в этом мире добра и зла, света и тьмы, небесного и земного. Савва говорит Феде о том, что был в Москве 5 раз. На вопрос Феде, «стоящий» ли город, он отвечает: «Святынь много, парень... Где святынь много, там везде хорошо...» [166, т. 11, с. 185]. Вместе с упоминанием о Москве

в драматический этюд вторгается мотив света, святости, праведности. Мерик, поднимая вопрос о невежестве и темноте народа, упрекает Ефимовну:

Мерик. Черта вспоминать нельзя, а чертить можно... К примеру, хоть эту вот каргу взять... <...> Во мне ворога увидела, а, небось, сама на своем веку из-за женских глупостей раз пять черту душу отдавала [166, т. 11, с. 191].

В пьесе начинает звучать не менее важный для поэтики произведения мотив греха, искушения (напомним, что в христианстве человека после грехопадения олицетворяет именно «пятерка»).

Число 5 в драматическом этюде встречается часто в контексте разговора о деньгах и материальном достатке:

Борцов. А ведь это идея, православные! Пожертвуйте пятачишку! [166, т. 11, с. 192]

<...>

Кузьма. Господин был большой, богатый, тверезый... <...> Пять троек держал, братец ты мой... Лет пять назад, помню, едет тут через Микишкинский паром и заместо пятака рупь выкидывает... Некогда, говорит, мне сдачу ждать... [166, т. 11, с. 195]

Если Тихон, услышав горестную историю Борцова, сам предлагает ему выпить и прощает долг («Какой уж тут долг? Пей – вот и все! Заливай горе бедой!» [166, т. 11, с. 198]), то в случае с барыней он просит за помощь вместо десяти рублей пятнадцать («Только извините, барыня, я за десять рублей не согласен... За пятнадцать, ежели угодно...» [166, т. 11, с. 202]). В первом случае – сострадание и сопереживание чужому горю, бескорыстное желание облегчить боль, во втором – жажда наживы на человеке, оказавшемся в сложной ситуации.

И наконец, нельзя не сказать несколько слов о числе 35, обозначающем в пьесе возраст Мерика. В нумерологии это число считается счастливым, несущим гармонию и радость. В произведении число 35 осмысливается писателем как возрастной период исканий в жизни героя, когда настало время не только задавать вопросы, но и отвечать на них.

Неслучайно, что Мерик в пьесе – единственный персонаж, подвергающийся искушению трижды. Вначале «голос из угла» высказывает мысль, что «в этакое ненастье пошту ограбить – раз плюнуть» [166, т. 11, с. 197]. Обращается он ко всем присутствующим в кабаке, но, как мы понимаем, имеет в виду в качестве потенциального грабителя Мерика, на что последний отвечает: «Жил на свете 35 лет и ни разу пошты не грабил» [166, т. 11, с. 197]. Потом героя подозревают в убийстве обманувшей его женщины:

Мерик. Убил, думаешь? Руки коротки... Не то что убьешь, но еще и пожалеешь... Живи ты и будь ты... счастлива! Не видали б только тебя мои глаза, да забыть бы мне тебя, змея подколотная! [166, т. 11, с. 200]

В финале пьесы персонаж замахивается краденым топором на Марию Егоровну:

Мерик. Не убил, стало быть... <...> Не привела судьба помереть от краденного топора... [166, т. 11, с. 204]

Таким образом, А.П. Чехов лишает образ Мерика «романтического» ореола, снижает его до реалистического, а саму драматическую коллизию переводит в плоскость бытовой достоверности. Писатель показывает, что жизнь сложна и противоречива, в ней ежедневно разыгрывается хотя бы одна драма, делается хотя бы один выбор, стоящий человеку невероятных усилий. Каждый из героев показан в пьесе в переломный момент своей жизни, связанный с возможностью выйти из мира хаоса, создать что-то новое, измениться самому и изменить мир вокруг себя.

Подводя итог, отметим, рассмотренный нами числовой символ полисемантичен и амбивалентен. Обозначая 'творчество хаоса', «пятерка» олицетворяет связь неба и земли, мужского и женского начал. Использование символики числа 5 помогает драматургу утвердить в пьесе мысль о сложности, запутанности, неопределенности человеческих отношений. Числовая символика становится средством, позволяющим воплотить основополагающую особенность чеховской диалектики, когда различные ответы на один и тот же вопрос не исключают друг друга, каждый из них оказывается вполне уместен.

Проанализировав чеховскую концепцию водевильного жанра, мы заключили, что жанровое своеобразие малых пьес драматурга состоит в следующем:

- расширении водевильной тематики;
- отказе от традиций комедии положения;
- замене условных масок, свойственных традиционному водевилю, человеческими характерами;
- отказе от интриги, счастливого финала как обязательных условий развития драматического действия;
- индивидуализации речи, использовании ее в качестве средства создания психологического портрета персонажа;
- наличии подтекста, реализующегося с помощью литературных реминисценций, культурных аллюзий, речевых лейтмотивов, пауз, числовой символики, образов, несущих на себе большую смысловую нагрузку;
- отсутствию границ между драмой и комедией, обусловившем полижанровую природу малых пьес драматурга.

Рассмотрев драматические миниатюры Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте драматургии последней трети XIX века, мы пришли к выводу, что названные выше писатели относились к числу авторов, которые изображали умственную ограниченность и пустоту души обывателя, судьбу человека в мире товарно-денежных отношений. Стремясь выйти за рамки «репертуарной» драматургии, Н.А. Лейкин обращается в своих малых пьесах к актуальным проблемам современности: продажность чиновников, потеря национальной гордости и национальной самобытности, унижение человеческого достоинства, необходимость выбора между истинными и ложными ценностями. В своих произведениях писатель остается верен выбранному пути – «наблюдать и писать только правду жизни, какой бы она ни была» [113, с. 198]. Достижения А.П. Чехова в области «малой драматургии» более значимы: он не только наполняет традиционную жанровую форму малой пьесы новым содержанием, но и меняет саму концепцию водевильного жанра.

Глава 3

**«Малая драматургия» Н.А. Лейкина и А.П. Чехова:
к проблеме творческого диалога**

Творческий диалог Н.А. Лейкина и А.П. Чехова как научная проблема не получил в литературоведении обстоятельного и исчерпывающего освещения, хотя необходимые основания для подобного сближения давали сами писатели. Известны слова Н.А. Лейкина, приводимые мемуаристом: «Чехов на мне научился писать свои рассказы. Если бы не было Лейкина, не было бы Чехова» [180, с. 205]. В свою очередь на важность «осколочного» периода в творческой биографии указывал и А.П. Чехов, называя «Осколки» своей «купелью», а Н.А. Лейкина – литературным «крестным батшкой» [165, т. 2, с. 164]. В то же время, справедливости ради, следует отметить, что мнение драматурга о редакторе юмористического журнала отличалось противоречивостью. По словам А.П. Чехова, Н.А. Лейкин был «добродушный и безвредный человек, но буржуа до мозга костей. Он если приходит куда или говорит что-нибудь, то непременно с задней мыслью. Каждое свое слово он говорит строго обдуманно и каждое Ваше слово, как бы оно ни было случайно сказано, мотает себе на ус в полной уверенности, что ему, Лейкину, это так нужно, иначе книги его не пойдут, враги восторжествуют, друзья покинут» [165, т. 3, с. 55].

Тем не менее, несмотря на сложность взаимоотношений писателей, «нельзя не видеть определенной преемственности между Лейкиным и Чеховым» [79, с. 9]. В известных нам работах влияние Н.А. Лейкина на творчество А.П. Чехова устанавливается на материале прозаических сценок. Мы считаем, что литературный диалог писателей, несомненно, имеет место и в их драматургическом наследии. По нашему мнению, он реализуется на уровне мотивной организации и образной системы «малой драматургии» и позволяет обнаружить сходства и различия художественных миров авторов.

3.1. Мотивная структура малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова

Пересечения мотивных структур драматических миниатюр Н.А. Лейкина и А.П. Чехова выявлены нами на примере мотивов сватовства, маски, несостоявшегося праздника, дороги, прозрения. Если мотив сватовства для русской комедиографии оказывается традиционным, то актуальность мотивов маски, несостоявшегося праздника, дороги и прозрения, на наш взгляд, обуславливается ситуацией «пограничной эпохи».

Время, когда были написаны лейкинские и чеховские драматические миниатюры, оказалось весьма сложным и неоднозначным¹⁰. Данный вопрос рассматривается нами во второй главе. Мы не будем повторяться, отметим только, что к концу XIX века русское общество очутилось на перепутье. Сорвав с окружающей действительности маску благопристойности и прозрев, люди осознали, что праздник иной, достойной человека жизни, не удался. По нашему мнению, мотив несостоявшегося праздника можно интерпретировать как интуитивно запечатленную драматургами метафору наступающего XX века.

Исследование мотивной организации малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова мы предлагаем начать с *мотива сватовства*, который являлся для русской комедиографии сквозным и обусловил генезис малых жанров (появление первых образцов отечественной малой драматической формы связано, в частности, с разыгрыванием свадебного обряда). Указанный мотив мы рассмотрим на материале «Рукобития» Н.А. Лейкина и «Предложения» А.П. Чехова.

В пьесе «Рукобитие» Н.А. Лейкин продолжает идущую от Н.В. Гоголя традицию «комедии без любви». Драматург использует данный сюжет для

¹⁰ Н.А. Лейкин обращался к малым жанрам в период с середины 1860-х гг. по середину 1870-х гг. (шутка «На аристократический манер», созданная совместно с В.В. Билибиным в 1901 г., осталась за рамками нашего исследования). «Мелочишки» А.П. Чехова датируются с середины 1880-х гг. по середину 1890-х гг. Если же в качестве самостоятельного произведения рассматривать последнюю редакцию «О вреде табака» (1902 г.), то хронологические рамки следует раздвинуть до начала 1900-х гг.

раскрытия внутреннего механизма деятельности торговых людей в лице купца Василия Прохорыча Шибалова и подрядчика Панфила Яковлевича Сурикова, который считает, что «всякое дело сноровки требует; надо знать, с кем и как обойтись. Вон у меня в подрядах пожалеешь кому что дать, так и самому трудноато придется, а как подмажешь кому следует, чтоб перо не скрипело, так и в барышах. Ну, известно, тут тоже человека знать нужно: с гулящим по трактирам хороводишься, скопидому чистоганом в руку суешь, а есть такие выжиги, что он у тебя и брюхом-то возьмет, да и в руку-то ему сунь» [91].

Для героев главное – получить как можно больше прибыли (о чем свидетельствует фамилия Шибалова). Страсть к накопительству, поклонение барышу приводят Панфила Яковлевича к тому, что даже сына своего он рассматривает как средство для увеличения капитала: при выборе невесты боится продешевить.

Интересны «говорящие» фамилии персонажей, лишний раз подчеркивающие их социальный статус. Фамилию Василия Прохорыча можно рассматривать как производную от глагола «зашибать», который в «Толковом словаре живого великорусского языка» зафиксирован со следующими значениями: 'добывать, выгодно промышлять'; 'пить, пьянствовать' [50, с. 688]. Фамилия призвана не только подтвердить принадлежность героя к купеческому сословию, но и дать представление о его образе жизни. Шибалов большинство своих торговых сделок заключает в трактирах и приходит домой выпивши.

Недвусмысленно значимым антропонимом наделен и Панфил Яковлевич. Ю.А. Федосюк отмечает «сомнительность» происхождения фамилии Суриков от краски сурик. Ученый связывает этимологию антропонима с тюркским словом «сур», которое означает 'сурок' [160]. По нашему мнению, в тексте пьесы важное значение приобретают звуковые ассоциации, связанные с данной фамилией (сравни: сумрак, сумерки, суровый, сурьмило ('краска, имеющая в своем составе сурьму, для чернения волос (бровей, усов и т.п.)' [157, стб. 596]). Перечисленные выше слова обладают коннотациями: мрачный, угрюмый, темный. Являясь представителем «темного царства», Панфил Яковлевич

выступает в пьесе блюстителем интересов людей расчета, сложившегося порядка ведения дел. Ощущение прочности, основательности, незыблемости своего имущественного положения придает ему особую самоуверенность и самоуважение. Видя в Гавриле преемника, он пытается научить его жить по законам торгового мира и сетует на то, что сын никакого «обращения» с чиновниками не понимает. В данном драматическом тексте фамилии подчеркивают отнесенность персонажей к миру коммерции, способствуя воплощению идейно-художественного замысла произведения.

Показательно название пьесы, актуализирующее значение заключенной сделки¹¹. Молодое поколение в пьесе воплощено в образах невесты Глашеньки и жениха Гаврилы, которые вызывают ассоциации с гоголевской «Женитьбой». Глашенька является молоденькой девицей с ограниченным кругозором (училась немного в пансионе, знает несколько французских слов, иногда читает книжку) и пустыми мечтами. Героиню занимают наряды, катание по Невскому, театры. В качестве главной черты характера Глашеньки автор отмечает в ремарке бойкость. Этим героиня выгодно отличается от Гаврилы, молодого человека с «претензией на франтовство» и «размашистыми манерами». Не имея своего мнения и права голоса (при отце «овца овцой»), Гаврило в точности выполняет все приказы Сурикова-старшего:

Панфил Яковлевич (сыну). Как увидал пакость, тут и глаза впялил, нет, чтоб на путное смотреть! (*Заметь в руках его фуражку.*) Клади шапку-то, здесь не кабак, не украдут!

Гаврило (кладет фуражку на стул). Где же, тятенька, я еще не успел и оглядеться.

Панфил Яковлевич (садится). Ну, уж молчи лучше. Садись, что словно на мытарстве маешься? (*Гаврило садится.*) [91]

Женится Гаврило не по собственному желанию, а потому, что такова воля отца. Герой пытается бунтовать, но у него ничего не получается. Ему остается

¹¹ В «Толковом словаре русского языка» под рукобитием понимается 'сильное, с хлопком рукопожатие в знак заключения сделки' [118, с. 687].

только в разговоре с дядей вспоминать цыганку Парашу и грустить о своей свободе.

Н.А. Лейкин рисует в пьесе мир торговых людей как непросвещенный, патриархально-суровый и косный. Достаточно вспомнить отрицательное отношение Сурикова-старшего к книгам и чтению («А ты не давай, через это дурь в голову лезет» [91]), слепую веру Глашеньки и Анфисы Михайловны в приметы (чтобы «дело уладилось», три раза вертят стул, на котором сидела сваха Ивановна).

На наш взгляд, важное значение в произведении приобретает такая деталь интерьера в доме Шибалова, как картины в гостиной (Петр Великий на Ладожском озере и «какая-то нимфа»). На изображение нимфы обращают внимание Гаврило и его дядя, что свидетельствует о ветрености героев, их несерьезности в отношении предстоящего сватовства. В целом, соседство указанных выше картин – доказательство отсутствия вкуса, необразованности купечества (отечественная история и древнегреческая мифология оказываются рядом). В то же время эта деталь может иметь и более глубокий смысл. Петр Великий – основатель российской государственности, самодержец – олицетворяет купечество с его патриархальными устоями; нимфа – эмблема молодого поколения, желающего порвать с традиционным домостроевским укладом и вырваться на свободу.

В основе «Предложения» А.П. Чехова также лежит распространенный в зарубежной и отечественной литературе сюжет сватовства молодого человека к девушке, в нашем случае – Ивана Васильевича Ломова к Наталье Степановне Чубуковой. В одном из своих писем А.П. Чехов определил жанровую природу произведения следующим образом: «Водевильчик пошловатенький¹² и

¹² Как отмечает Б.И. Зингерман, понятие пошлости у А.П. Чехова употребляется в двух значениях. «Первое – житейская пошлость как то, что испокон веку заведено, издавна, исстари пошло и всеми принято, что соответствует повседневному обиходу, массовой обывательской жизни. И второе – пошлость как избитый, вульгарный мещанский вкус и образ мыслей, воплощенный в розовом платье и зеленом поясе Наташи, артистических пристрастиях Аркадиной, либеральных статьях профессора Серебрякова» [66, с. 75]. Применительно к водевилю «Предложение» понятие пошлости следует толковать в первом значении: пошлость как обыденность.

скучноватенький, но в провинции пойдет: две мужские роли и одна женская» [165, т. 3, с. 59].

Если первое определение не вызывает сомнений, то второе, на наш взгляд, слишком категорично. Пьеса не лишена занимательности благодаря столкновению двух противоположных характеров: сильной целеустремленной женщины (невесты) и мягкого нерешительного мужчины (жениха), образы которых и находятся в центре нашего внимания.

Одна женская роль в произведении принадлежит Наталье Степановне Чубуковой – дочери помещика, девушке 25 лет. Думается, что, несмотря на свою молодость, именно она является полновластной хозяйкой в имении Чубуковых. Героиня независима: она самостоятельно принимает важные решения: «Я, представьте, сжадничала и скосила весь луг, а теперь сама не рада, боюсь, как бы мое сено не сгнило» [166, т. 11, с. 318]. Наталья Степановна лично руководит всеми работами в усадьбе. Свой неприглядный внешний вид она объясняет будущему мужу большой занятостью: «Извините, я в фартуке и неглиже... Мы горошек чистим для сушки» [166, т. 11, с. 318]. По справедливому замечанию Ивана Васильевича Ломова, героиня является «отличной хозяйкой». Осведомленность Чубуковой в вопросах ведения хозяйства проявляется также в знании ею точной цены и площади Воловьих Лужков, чего нельзя сказать, по нашему мнению, об ее отце.

Как любая помещица, Наталья Степановна – собственница, о чем свидетельствует неоднократно встречающееся в ее речи притяжательное местоимение «мой» («мое сено», «мои Воловьы Лужки», «моя земля», «мои косари»), а также слова о том, что чужого ей не надо, но и своего она отдавать не собирается.

В то же время героиня – великая спорщица и перечница. Как только Ломов заговаривает о причине своего посещения, она сразу же перебивает его, в результате чего обсуждение предстоящего свадебного торжества оборачивается спором о правах собственности на Воловьы Лужки.

При всей своей образованности Наталья Степановна пренебрегает правилами речевого этикета, позволяя себе оскорбления в адрес Ивана Васильевича: «Урод этакий! Присвоил себе чужую землю, да еще смеет браниться» [166, т. 11, с. 323]. Героиня стремится оставить за собой последнее слово, не любит уступать. Охваченная желанием доказать собственную правоту, она даже не замечает полуобморочного состояния Ломова:

Ломов (хватается за сердце). Волосьи Лужки мои! Понимаете? Мои!

Наталья Степановна. Не кричите, пожалуйста! Можете кричать и хрипеть от злости у себя дома, а тут прошу держать себя в границах!

Ломов. Если бы, сударыня, не это страшное, мучительное сердцебиение, если бы жилы не стучали в висках, то я поговорил бы с вами иначе! (*Кричит.*) Волосьи Лужки мои!

Наталья Степановна. Наши!

Ломов. Мои!

Наталья Степановна. Наши!

Ломов. Мои! [166, т. 11, с. 321]

Чубукова слышит, но не слушает, проявляя тем самым полное неуважение к собеседнику. Объясняя причины своего «агрессивного» поведения, она говорит, что вступила в спор по поводу Волосьих Лужков не ради самой земли, а ради защиты справедливости. Но думается, что это лукавство. На самом деле в героине «сидит сегодня какой-то бес противоречия» [166, т. 11, с. 326], выражаясь ее же словами, желание делать все наперекор. Последующий текст демонстрирует нам это: спор разгорается с новой силой, когда речь заходит об охотничьих псах Чубуковой и Ломова (Откатае и Угадае соответственно). Комизм ситуации заключается в том, что, вступая в дискуссию, Наталья Степановна знает о предложении Ивана Васильевича:

Наталья Степановна. Зачем же вы говорите чушь? Ведь это возмутительно! Вашего Угадая подстрелить пора, а вы сравниваете его с Откатаем!

Ломов. Извините, я не могу продолжать этого спора. У меня сердцебиение.

Наталья Степановна. Я заметила: те охотники больше всех спорят, которые меньше всех понимают.

Ломов. Сударыня, прошу вас, замолчите... У меня лопается сердце...
(*Кричит.*) Замолчите!

Наталья Степановна. Не замолчу, пока вы не осознаетесь, что Откатай во сто раз лучше вашего Угадая.

Ломов. Во сто раз хуже! Чтоб он издох, ваш Откатай! Виски... глаз... плечо...

Наталья Степановна. А вашему дурацкому Угадаю нет надобности издыхать, потому что он и без того ужедохлый!

Ломов (плачет). Замолчите! У меня разрыв сердца!!!

Наталья Степановна. Не замолчу! [166, т. 11, с. 326]

В отличие от невесты жених Иван Васильевич Ломов – человек нервный и очень впечатлительный. Можно предположить, что после заключения брака именно Наталья Степановна станет полновластной хозяйкой в доме своего мужа, поскольку для своих 35 лет герой слишком пассивен и безынициативен. Перед встречей с Чубуковой он настойчиво убеждает себя в правильности и необходимости принятого решения:

Ломов. Холодно... Я весь дрожу, как перед экзаменом. Главное – нужно решиться. Если же долго думать, колебаться, много разговаривать да ждать идеала или настоящей любви, то этак никогда не женишься... Брр!.. Холодно! Наталья Степановна отличная хозяйка, недурна, образованна... чего ж мне еще нужно? Однако у меня уж начинается от волнения шум в ушах. (*Пьет воду.*) А не жениться мне нельзя... Во-первых, мне уже 35 лет – возраст, так сказать, критический. Во-вторых, мне нужна правильная, регулярная жизнь... [166, т. 11, с. 316]

Чрезмерное волнение мешает Ломову сразу же перейти к цели своего визита, провоцируя конфликтную ситуацию. Следует отметить, что на фоне

Чубуковых Иван Васильевич предстает воспитанным человеком: несмотря на возрастающее раздражение, в его речи присутствуют «уважаемая Наталья Степановна», «сударыня»; он до последнего пытается вразумить героиню, в то время как сами Чубуковы не стесняются в выражениях:

Чубуков. Судом? Можете подавать в суд, милостивый государь, и тому подобное! Можете! Я вас знаю, вы только, вот именно, и ждете случая, чтобы судиться и прочее... Кляузная натура! Весь ваш род был сутяжный! Весь! [166, т. 11, с. 322]

Созданию комического эффекта в пьесе способствует во многом образ Степана Степановича Чубукова, который близок традиционному типу «хлопотуна» – персонажу, пытающемуся помочь, но еще больше запутывающему ситуацию. Если Наталья Степановна – хорошая хозяйка, лично руководит всеми работами в усадьбе, то Степан Степанович не принимает никакого участия в ведении хозяйством, переложив все заботы об имении на хрупкие плечи дочери. В отличие от героини, которая ставит перед собой вполне конкретные задачи (очистить горошек, скосить луг), Чубуков привык, выражаясь его же словами, «размазывать». Вместо того чтобы ясно изложить дочери цель посещения Ломова, Степан Степанович прибегает к народной мудрости (у вас – товар, у нас – купец), которую Наталья Степановна истолковывает в практическом смысле как возможность совершения сделки купли-продажи, не допуская даже мысли о предстоящем замужестве.

Таким образом, в «Рукобитии» и «Предложении» драматурги показывают уже известные литературе персонажи в новой сюжетной ситуации: нерешительному жениху противостоит целеустремленная невеста с той лишь разницей, что А.П. Чехов придает своим героям большую смысловую завершенность и жизненную правдивость. Антитеза «материальное/духовное» в одноактной шутке А.П. Чехова получает более наглядное воплощение.

Мотив маски определяет поэтику практически всех драматических миниатюр Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, но наиболее яркое воплощение он

получает в пьесах «Ряженные» (Н.А. Лейкин), «Медведь», «Юбилей» и «Свадьба» (А.П. Чехов).

В пьесе «Ряженные» дальнейшее развитие получают темы и мотивы, заявленные автором в картинах из купеческого быта «Рукобитие». Н.А. Лейкин углубляет характеристику персонажей, знакомых нам по предшествующему драматическому тексту. Так, ненависть Сурикова-старшего к просвещению обнаруживается со всей очевидностью: от словесных угроз герой переходит к конкретным действиям (сжигает в печи книгу А. Дюма «Королева Марго»). Герой оказывается в одном ряду с персонажами, восставшими против образованного ума и наук (госпожа Простакова, Фамусов и его окружение, купцы-самодуры А.Н. Островского). Панфил Яковлевич предстает в произведении деспотом и «нравным» хозяином: позволяет себе обыскивать молодцовскую, расстраивает свадьбу Гаврилы и Глаши только потому, что отец невесты не уступил ему в споре.

Углубляет Н.А. Лейкин и образ Гаврилы. Страх перед отцом, отсутствие возможности самому принимать решения развивают в характере Сурикова-младшего покорность и смирение. Если в «Рукобитии» пассивность героя открыто не демонстрировалась, то в «Ряженных» о ней заявляют прямо:

Подопенкин. Экой он у вас робкий какой!

Иван. Будет робок, коли кого поедом едят! Тут из кого хочешь всякую прыть вышибут! [92]

Счастливый финал, по нашему мнению, не снимает драматического напряжения действия. Характер Панфила Яковлевича таков, что в любую минуту он может изменить свое решение. Развязка пьесы в большей степени оказывается данью водевильной традиции.

Обращает на себя внимание жанровый подзаголовок «Ряженных». Определяя произведение как «картины петербургской жизни в 2 отделениях», Н.А. Лейкин расширяет круг затрагиваемых проблем. Драматург выводит драматическое действие за пределы купеческой среды. В списке действующих

лиц появляются небогатый торговец Селиверст Семеныч Козин, фельдшер из больницы Севастьян Ферапонтыч, писец из квартала Иван Иваныч Соскин.

Действие пьесы разворачивается на святках, что неслучайно. Герои «рядятся» в маскарадные костюмы (Гамлета, разбойника), примеряют на себя иные образы (добропорядочного семьянина, честного торговца, образованной барышни и т.п.), но скрыть истинную натуру им не удастся. Более того, выбранные персонажами маски ярче высвечивают их подлинные черты: глупость, двуличность, завистливость, меркантильность, убогость внутреннего мира, самонадеянность. По нашему мнению, основная функция данного мотива в драматической миниатюре Н.А. Лейкина – служить источником комического эффекта.

Если в произведениях Н.А. Лейкина мотив маски связан с переодеванием героев, их внешним преображением на непродолжительное время, то в пьесах А.П. Чехова обозначенный мотив помогает раскрыть психологию персонажей, поскольку маски, надетые, как кажется самим героям, для конкретного случая, начинают определять их поведенческую линию и отношение к жизни.

Главная героиня «Медведя» Елена Ивановна Попова – молодая женщина, вдова. Несмотря на то что ее муж умер семь месяцев назад, она остается верна ему: никуда не ездит, никого не принимает, обрекает себя на полное одиночество. Об устремленности героини к замкнутому образу жизни свидетельствует и ее фамилия. Тем не менее текст пьесы убеждает нас в том, что добровольное затворничество Елены Ивановны не что иное, как маска. В связи с этим особую значимость в произведении приобретает мотив «быть/казаться», развитие которого обусловлено логикой образа героини:

Лука. Эх, барыня-матушка! Молодая, красивая, кровь с молоком – только бы и жить в свое удовольствие... Красота-то ведь не навеки дадена! Пройдет годов десять, сами захотите павой пройтись да господам офицерам в глаза пыль пустить, ан поздно будет.

Попова (решительно). Я прошу тебя никогда не говорить мне об этом! Ты знаешь, с тех пор как умер Николай Михайлович, жизнь потеряла для меня

всякую цену. Тебе кажется, что я жива, но это только кажется! [166, т. 11, с. 295–296]

Думается, что Попова склонна к «театральным эффектам»: для большей убедительности она постоянно вздыхает, разговаривает с фотографией мужа. Есть основания предполагать, что атрибуты образа безутешной вдовы и соответствующую ему модель поведения героиня позаимствовала из книг (точнее, любовных романов). Это следует из того, что Елена Ивановна надевает маску не безутешной вдовы, а «таинственной Тамары», как метко замечает Григорий Степанович:

Смирнов (презрительный смех). Траур!.. Не понимаю, за кого вы меня принимаете? Точно я не знаю, для чего вы носите это черное домино и погребли себя в четырех стенах! Еще бы! Это так таинственно, поэтично! Проедет мимо усадьбы какой-нибудь юнкер или куцый поэт, взглянет на окна и подумает: "Здесь живет таинственная Тамара, которая из любви к мужу погребла себя в четырех стенах!" [166, т. 11, с. 304–305]

Отсюда повторение Поповой шаблонных фраз из романтической литературы («жизнь моя уже кончена» [166, т. 11, с. 295], «я погребла себя в четырех стенах» [166, т. 11, с. 295], «жизнь потеряла для меня всякую цену» [166, т. 11, с. 296], «я дала себе клятву до самой могилы не снимать этого траура и не видеть света» [166, т. 11, с. 296], «по ту сторону гроба он увидит меня такую же, какую я была до его смерти» [166, т. 11, с. 296], «любовь моя угаснет вместе со мною, когда перестанет биться мое бедное сердце» [166, т. 11, с. 296], «в своем уединении я давно уже отвыкла от человеческого голоса» [166, т. 11, с. 302]), желание уйти в монастырь.

Артистичность поведения усиливается обращением Елены Ивановны к своему «зрителю», в качестве которого выступают то тень мужа, якобы наблюдающая за ней на небесах («пусть тень его видит, как я люблю его» [166, т. 11, с. 296]), то изображение супруга на фотографической карточке («ты увидишь, Nicolas, как я умею любить и прощать» [166, т. 11, с. 296]).

Присутствие в доме «медведя» Смирнова вызывает в душе героини негативные эмоции (раздражение, гнев, ненависть) не столько потому, что он нарушил ее покой и причинил беспокойство, сколько потому, что он разоблачил ее, сорвал с нее маску: «Вы погребли себя заживо, однако вот не позабыли напудриться!» [166, т. 11, с. 305].

Григорий Степанович верно определяет мотив женского позерства: «Вся ее любовь выражается только в том, что она вертит шлейфом и старается покрепче схватить за нос» [166, т. 11, с. 304]. Эти слова как нельзя лучше характеризуют поведение Поповой, главная цель которого состоит в том, чтобы привлечь к себе внимание окружающих, произвести на них впечатление. Данное заключение находит подтверждение в тексте образами кошки, которая «удовольствие понимает и по двору гуляет, пташек ловит» [166, т. 11, с. 295], и паука. Подобно пауку и кошке Попова ищет «жертву», но сама оказывается заложницей вспыхнувшего чувства к «медведю» Смирнову.

Из сказанного выше следует, что Елена Ивановна представляет собой тип актрисы. Перед своими слугами она разыгрывает роль безутешной вдовы, скорбящей о безвременной кончине горячо любимого мужа.

Горе Поповой из «трагедии» превращается в «комедию», когда она, забыв на минуту о своей несчастной доле, проявляет заботу о Тоби – любимом рысаке Николая Михайловича Попова. Кличка «Тоби» фигурирует в произведении трижды. Этот троекратный повтор важен для раскрытия характера героини. Сначала мысли о Тоби вызывают у Елены Ивановны слезы, связанные с кончиной мужа. Она лично приказывает Луке дать Тоби «лишнюю осьмушку овса». После приезда Григория Степановича Смирнова, нарушившего уединение Поповой, отношение ее к Тоби изменяется. Героиня напоминает Луке о корме для Тоби, тем самым как бы напоминая самой себе о необходимости соответствовать придуманному образу. После продолжительного поцелуя, оказавшегося для самих персонажей полной неожиданностью, она заявляет: «Лука, скажешь там, на конюшне, чтобы

сегодня Тоби вовсе не давали овса» [166, т. 11, с. 311]. Очевидно, что в финале пьесы Попова отказывается от своей маски и становится сама собой.

Интересно, что несущественность горя героини подчеркивает Лука:

Лука. Погоревали – и будет, надо и честь знать. Не весь же век плакать и траур носить. У меня тоже в свое время старуха померла... Что ж? Погоревал, поплакал с месяц, и будет с нее, а ежели цельный век Лазаря петь, то и старуха того не стоит [166, т. 11, с. 295].

Сам того не желая, Лука отмечает то обстоятельство, что муж Елены Ивановны недостоин того, чтобы его жена не снимала траура вот уже седьмой месяц. О непостоянстве Николая Михайловича мы узнаем впоследствии из речи самой героини:

Попова. После его смерти я нашла в его столе полный ящик любовных писем, а при жизни – ужасно вспомнить! – он оставлял меня одну по целым неделям, на моих глазах ухаживал за другими женщинами и изменял мне, сорил моими деньгами, шутил над моим чувством... [166, т. 11, с. 304]

Обнаружившаяся ненависть к супругу вскрывает противоречие между демонстрируемым поведением Поповой и поступками, которых следовало бы ожидать от нее в сложившейся ситуации.

По мере развития драматического действия речь Елены Ивановны становится эмоциональнее. Героиня забывает о формулах вежливого общения и в итоге оскорбляет Смирнова: «Вы мужик! Грубый медведь! Бурбон! Монстр!» [166, т. 11, с. 306]. Более того, Попова принимает вызов на дуэль, что демонстрирует, с одной стороны, ее решительность, с другой – нежелание уступить этому «мужику», человеку, который усомнился в «долголетию» придуманного ею образа, искренности ее чувств к умершему супругу. Таким образом, героиня сама разрушает представление о себе как о «поэтическом создании».

В финале пьесы драматург окончательно срывает с Елены Ивановны маску. Продолжительный поцелуй героев доказывает, что образ жизни Поповой в течение последних семи месяцев не что иное, как игра, противная ее естеству.

О молодости, здоровье, жизненной силе героини, горячности ее натуры, способной на стремительные переходы из одного психологического состояния в другое, взрывном характере свидетельствуют ямочки на щеках, в которые и влюбляется Григорий Степанович, а также тот факт, что Смирнов называет ее «огонь», «порох», «ракета».

Обозначение Елены Ивановны в ремарке как вдовушки снижает этот образ до комического, подчеркивает несерьезность ее переживаний.

Примеряет на себя маску и главный герой пьесы Григорий Степанович Смирнов. В его случае это образ женоненавистника, с презрением относящегося к женскому полу и уверенного в собственной неспособности испытать любовное чувство. Знакомя читателя с Григорием Степановичем, А.П. Чехов ограничивается в афише лаконичным определением «нестарый помещик». Подобная скупость и краткость в обрисовке персонажа, на наш взгляд, неслучайна: драматург делает все для того, чтобы читатель не догадался, что землевладелец с «тихой» фамилией «Смирнов» окажется тем самым «медведем». Таким образом, фамилия героя обманывает ожидания читателя/зрителя, предполагающего увидеть на сцене спокойного и уравновешенного мужчину.

Как мы знаем, Григорий Степанович приезжает к Елене Ивановне Поповой с требованием заплатить по кредиту. Получив отказ и услышав в оправдание «у меня теперь такое настроение, что я совершенно не расположена заниматься денежными делами» [166, т. 11, с. 299], герой принимает единственное приемлемое для отставного поручика артиллерии, каковым он является, решение «торчать здесь, пока она не заплатит» [166, т. 11, с. 300]. Последствия подобного решения не заставляют себя долго ждать: вызов на дуэль сменяется продолжительным поцелуем, ненависть оборачивается взаимной страстью.

В данном случае стремительный переход героев из одного эмоционального состояния в прямо противоположное соответствует логике их

характеров и становится возможным благодаря тому, что поведение Поповой в течение последних семи месяцев – пустое и неумелое позерство.

Будучи уличенной в обмане, уже не пытаюсь скрыть возрастающего раздражения, Попова обнаруживает свой истинный характер, взрывной и решительный:

Попова. Стреляться хотите? Извольте!

Смирнов. Сию минуту!

Попова. Сию минуту! После мужа остались пистолеты... Я сейчас принесу их сюда... (*Торопливо идет и возвращается.*) С каким наслаждением я влеплю пулю в ваш медный лоб! Черт вас возьми! (*Уходит.*) [166, т. 11, с. 306–308]

Полученное от героини согласие на дуэль обескураживает Смирнова, и он неожиданно для себя самого признается ей в любви:

Смирнов (подходя к ней). Как я на себя зол! Влюбился, как гимназист, стоял на коленях... Даже мороз по коже дерет... (*Грубо.*) Я люблю вас! Очень мне нужно было влюбляться в вас! Завтра проценты платить, сенокос начался, а тут вы... (*Берет ее за талию.*) Никогда этого не прощу себе... [166, т. 11, с. 310–311]

Григорий Степанович в полной мере оправдывает определение «медведь», данное ему Еленой Ивановной: он груб (обратим внимание на ремарки «кричит», «сердито», «грубо», «дразнит», «презрительный смех»), бесцеремонен (без разрешения хозяйки распоряжается в ее доме, ломает мебель), не умеет держать себя в женском обществе, что подтверждается многочисленными оскорблениями в адрес прекрасного пола («Но все женщины, от мала до велика, ломаки, кривляки, сплетницы, ненавистницы, лгунишки до мозга костей...») [166, т. 11, с. 303]).

Применительно к образу Григория Степановича, как и Поповой, важное значение имеет мотив «быть/казаться». Герои пытаются преодолеть свой характер, выглядеть в глазах окружающих теми, кем они на самом деле не являются. Несмотря на высокомерное и «женоненавистническое» отношение к

Елене Ивановне, Смирнов в финале пьесы все-таки признается ей в любви – натура берет верх.

Мотив маски имеет место и в «Юбилее». В отличие от Григория Степановича Андрей Андреевич Шипучин стремится закрепить за собой статус добропорядочного семьянина, талантливого руководителя. Герой полностью оправдывает свою фамилию: он слишком много говорит и очень мало делает. Несмотря на то что Шипучин занимает руководящий пост председателя правления N-ского Общества взаимного кредита, он не имеет ни малейшего представления о состоянии дел в вверенном ему учреждении: доклад с многообещающим названием «Наш банк в настоящем и будущем» пишет за него Хирин. В то же время Андрей Андреевич, осознавая всю важность своего выступления перед членами банка, настойчиво справляется у Кузьмы Николаевича о степени подготовленности доклада:

Шипучин. ...Ну, что мой доклад? Подвигается?

Хирин. Да. Осталось всего страниц пять.

Шипучин. Прекрасно. Значит, к трем часам будет готов?

Хирин. Если никто не помешает, то кончу. Пустяки осталось.

Шипучин. Великолепно. <...> На этот доклад я возлагаю громадные надежды... Это мое profession de foi, или, лучше сказать, мой фейерверк... [166, т. 12, с. 206]

«Мой фейерверк» – достаточно необычное, вернее сказать, нелепое уточнение содержания предстоящей речи, но очень меткое, как нельзя лучше отражающее суть характера Шипучина (в «Толковом словаре русского языка» читаем: «Фейерверк, -а, м. *перен.*: об излишнем многословии» [118, с. 850]).

Можно предположить, что Андрея Андреевича интересует не столько общее собрание, на котором ему необходимо подвести итог 15-летней истории существования банка и обозначить перспективы дальнейшего развития, сколько юбилейный обед.

Столь же формально герой подходит и к семейным отношениям: он не встречает свою супругу на вокзале, более того, ему «было бы приятнее, если бы

она еще денька два пожила у своей матери» [166, т. 12, с. 210]. Поведение Шипучина убеждает нас в том, что Татьяна Алексеевна для него всего лишь одна из необходимых составляющих, пусть и симпатичная, образа председателя правления, государственного служащего. В то же время равнодушное отношение к жене не мешает Андрею Андреевичу быть дамским угодником. Герой не без удовольствия сообщает, что после юбилейного обеда у него предполагается «маленькая экскурсия».

Заботясь о репутации банка, или, выражаясь словами самого персонажа, о том, чтобы каждая деталь имела торжественный вид (отсюда – толстый швейцар у подъезда, модные галстуки у служащих), Шипучин не обращает никакого внимания на своих сослуживцев:

Шипучин. Заслуга моя именно в том, что я высоко поднял репутацию банка!.. Великое дело – тон! Великое, не будь я Шипучин! (*Оглядев Хирина.*) Дорогой мой, каждую минуту сюда может явиться депутация от членов банка, а вы в валенках, в этом шарфе... в каком-то пиджаке дикого цвета... Могли бы надеть фрак, ну, наконец черный сюртук...

Хирин. Для меня здоровье дороже ваших членов банка. У меня воспаление всего тела.

Шипучин (волнуясь). Но согласитесь, что это беспорядок! Вы нарушаете ансамбль! [166, т. 12, с. 209]

Андрей Андреевич обеспокоен не тем, что Кузьма Николаевич болен, а тем, что последний своим внешним видом «нарушает ансамбль», то есть не соответствует некоему идеалу, существующему в его воображении. В круговерти повседневных забот и тревог, в извечной погоне за материальными благами о человеке даже не вспоминают. Внимание привлекает пестрая упаковка (статус, связи, богатство, которыми человек располагает), а не ее содержимое (внутренний мир человека, профессиональные качества).

Так, воспринимаемая первоначально лишь на интуитивном уровне антитеза «форма/содержание» получает подтверждение в тексте пьесы. Обратимся к ремаркам:

Входит Шипучин. Он во фраке и белом галстуке [166, т. 12, с. 206]. / Хирин один; он в валенках [166, т. 12, с. 205].

Кабинет председателя правления. Обстановка с претензией на изысканную роскошь: бархатная мебель, цветы, статуи, ковры, телефон [166, т. 12, с. 205]. / Поднимает с пола бумажку и бросает ее в камин [166, т. 12, с. 209].

За внешним лоском, видимостью образцового учреждения скрываются черствость, убогость внутреннего мира его председателя.

Маску «слабого, незащитного существа» надевает на себя Настасья Федоровна Мерчуткина. Она явно недооценивает свои силы, которых в действительности хватает и на тяжбы с жильцами, и на хлопоты за мужа. Настойчивости и упорства героине не занимать. Можно предположить, что и зятю своему она выбьет должность:

Мерчуткина. Ваше превосходительство, пожалейте меня, сироту! Я женщина слабая, незащитная... Замучилась до смерти... И с жильцами судись, и за мужа хлопочи, и по хозяйству бегай, а тут еще зять без места [166, т. 12, с. 214].

Настасья Федоровна упряма, тупоголова, глупа до чрезвычайности, что отмечает не только Шипучин («Вот пробка, не будь я Шипучин!» [166, т. 12, с. 214]), но и Хирин:

Хирин. Я вас, мадам, спрашиваю: у вас голова на плечах или что? Ну, черт меня подери совсем, мне некогда с вами разговаривать! Я занят. (*Указывает на дверь.*) Прошу!

Мерчуткина (удивленная). А деньги как же?..

Хирин. Одним словом, у вас на плечах не голова, а вот что... (*Стучит пальцем по столу, потом себе по лбу.*) [166, т. 12, с. 214]

Героиня не понимает простых вещей: ее муж служит «по военно-медицинскому ведомству», к которому банк не имеет никакого отношения. Без видимых на то оснований скопидомка и сутяжница Мерчуткина требует, чтобы ей выдали жалованье супруга в размере двадцати четырех рублей тридцати

шести копеек. Наглость Настасьи Федоровны не знает границ: после получения денег она настойчиво спрашивает о возможности восстановления в должности мужа.

Мерчуткина не отличается робостью: постоянные судебные разбирательства закалили ее характер. Она спокойно реагирует на угрозы Кузьмы Николаевича, утратившего всякое самообладание: «Собака лает, ветер носит. Не испугалась. Видали мы таких» [166, т. 12, с. 215]. Думается, что героиня – властная женщина. Она привыкла помыкать мужем, а потому не может понять, как он без ее согласия мог взять деньги из товарищеской кассы.

Манера поведения, внешний облик Настасьи Федоровны вполне соответствуют определению, данному ей Хириным: «Ежели ты, старая кикимора, не уйдешь отсюда, то я тебя в порошок сотру!» [166, т. 12, с. 215].

В энциклопедическом словаре по славянской мифологии читаем: «Кикимора – русский и белорусский женский мифологический персонаж, обитающий в жилище человека, приносящий вред, ущерб и мелкие неприятности хозяйству и людям. Кикимору представляют себе в виде маленькой, безобразной, скрюченной старушки, смешной, уродливой, неряшливой, одетой в лохмотья. Появляясь в доме, кикимора творит мелкие пакости: бросает и бьет горшки, мешают спать, стучит вьюшкой, кидается из подполья луковицами, с печи – шубами и подушками. <...> Досаждают людям воем, писком, шумом. Полагают, что если кикимора завелась в доме, то она обязательно выживет из него хозяев. Иногда считалось, что кикимора, насланная в дом колдуном, можем погубить человека, свести его со света» [143, с. 225].

Подобно кикиморе Мерчуткина, появившись в банке, «творит мелкие пакости»: отвлекает Кузьму Николаевича от работы, досаждают Шипучину своими неуместными жалобами, доводит последнего до изнеможения сил и отчаяния.

Таким образом, содержание пьесы убеждает нас в том, что беззащитными существами в жизни оказываются люди, которым довелось столкнуться с

Мерчуткиной. Чем настойчивее она утверждает свою слабость и сиротство, тем меньше сопротивляется ее просьбам Шипучин.

Героиня «Свадьбы» Анна Мартыновна Змеюкина стремится убедить окружающих в том, что она – утонченная дама, аристократка. Судя по словам Ятя, ей это вполне удастся: «Виноват! Конечно, вы привыкли, извините за выражение, к аристократическому обществу и...» [166, т. 12, с. 111]. Похвалы героя льстят ее тщеславию:

Ять. У такого жестокого создания, позвольте вам выразиться, и такой чудный, чудный голос! С таким голосом, извините за выражение, не акушерством заниматься, а концерты петь в публичных собраниях! Например, как божественно выходит у вас вот эта фиоритура... вот эта... (*Напеваает.*) "Я вас любил, любовь еще напрасно..." Чудно! [166, т. 12, с. 111]

Желая продемонстрировать образованность дамы высшего света, героиня декламирует стихотворение М.Ю. Лермонтова «Белеет парус одинокий»: «А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой» [166, т. 12, с. 112]. Произведенная Анной Мартыновной замена «просит бури» (в подлиннике) на «ищет бури» свидетельствует о низком уровне ее просвещенности. Невысокая культура Змеюкиной отчетливо проявляется также в употреблении ею таких слов и выражений, как «нате», «махайте», «дайте мне атмосферы». Безвкусное ярко-пунцовое платье довершает образ героини, усиливая несоответствие между тем впечатлением, которое она пытается произвести на общество, и ее истинным духовным обликом.

Обратим внимание на отчество и фамилию героини. Отчество «Мартыновна» легко соотносится со словом «мартышка». Поведение Змеюкиной в момент отказа исполнить романс есть не что иное, как кривлянье. Более того, она желает, чтобы и окружающие кривлялись. Так, Анна Мартыновна упрекает Апломбова в том, что он «в меланхолии», тогда как жених обязан быть весел.

Фамилия «Змеюкина» образована от существительного змеюка, которое помимо прямого значения ('пресмыкающееся с длинным извивающимся телом, часто с ядовитыми железами в пасти') имеет переносное – 'о том, кто был

обласкан, а позднее оказался врагом, предателем (*прост.*)' [118, с. 231].
 Фамилия Анны Мартыновны, таким образом, «говорит» нам о ее двуличности, склонности к маскараду, всякого рода представлениям.

В сущности, Змеюкина та же актриса, что и Попова. А.П. Чехов сознательно усиливает сатирическую направленность образа Анны Мартыновны, делая героиню участницей свадебного пиршества. Несмотря на профессию акушерки, Змеюкина давно уже потеряла человеческий облик. Ни одного искреннего слова мы от нее не слышим.

Очень часто Змеюкина употребляет фразу «Мне душно! Дайте мне атмосферы!», которая становится речевым лейтмотивом. В финале пьесы, после слов Ревунова-Караулова, эта реплика переосмысливается. От ощущения физической духоты она переводит нас к духоте моральной. Можно предположить, что героиня никакого глубокого смысла в свои слова не вкладывает, поскольку сама оказывается частью этого бездушного обывательского мира. Неслучайно фраза дана с нарушением законов сочетаемости слов в русском языке (уместнее было бы сказать: «Дайте мне воздуха!»).

С атмосферой ненастоящего, фальшивого, мнимого – «маскарадности», «театральности» – тесно связан *мотив несостоявшегося праздника*, воплощение которого мы рассмотрим на примере пьес «Именины в углах» Н.А. Лейкина и «Свадьба» А.П. Чехова.

Картины петербургской жизни «Именины в углах» занимают особое место в творческом наследии Н.А. Лейкина, отличаются от других малых пьес остротой поставленных проблем. В них заявлены темы, характерные для социальной драмы. На наш взгляд, обратившись к исследованию жизни социальных низов, «Именинами в углах» Н.А. Лейкин предвосхищает мотивно-образную систему, разработанную впоследствии М. Горьким в пьесе «На дне». В произведении действуют герои, представляющие «дно жизни» последней трети XIX века: Митревна, сдающая жильцам углы, Филипп – лакей без места,

горничная Луша, некогда провинциальный актер Будкин, театральный сторож Митрофан Иванович, старик Арефьич, живущий «Бог знает чем».

Названные выше пьесы сближает не только изначальная ситуация сдачи жилья, но и сходные судьбы некоторых действующих лиц. С образом Ивана Ивановича Будкина в произведении связана тема пьянства. Свой уход из актерской профессии герой оправдывает тем, что «теперь трагедий совсем не дают, а я трагик» [94, с. 143]. Указанная Иваном Ивановичем причина лишь отчасти объясняет его нынешнее положение. Текст пьесы убеждает нас в том, что все беды персонажа происходят от пристрастия к алкоголю. Пагубная привычка не только его от «дела отшибает», но и убивает в нем человеческое, делает злым и жестоким. Будкин равнодушно смотрит на то, как Митрофан Иванович замахивается на Митревну кулаком; для достижения своих целей он не стесняется чернить горничную Лушу и называть ее дрянью. Неслучайно Иван Иванович – единственный персонаж, который назван в афише по фамилии. Герой потерял свою индивидуальность, отказался от самого себя, превратился из талантливого актера в обыкновенного пьяницу. Крайняя степень обездоленности Будкина воплощена в его фамилии, произошедшей от слова «будка», вызывающего ассоциации с собачьей конурой.

В то же время нельзя не вспомнить разговор Ивана Ивановича с Митрофаном Ивановичем, в котором Будкин пытается отговорить последнего от женитьбы:

Будкин. А я тебе, кавалер, как опытный человек, посоветую: не женись. Вольным казаком лучше жить. Жена есть зло паче змия и василиска. Вся пакость от жены. Я сам был женат, от жены запил и вот по сию пору пью [94, с. 145].

Иван Иванович убежден, что во всем виновата женщина – существо хитрое и лживое. Тема женского коварства, намеченная в пьесе, получит детальную разработку в драматическом этюде А.П. Чехова «На большой дороге».

Если обстоятельства жизни Ивана Ивановича находят отражение в судьбе Актера, то черты характера Арефьяча, «старичка божьего», пытающегося излечить Будкина от пьянства, мы обнаруживаем у Луки.

Образ Арефьяча актуализирует в произведении тему барского житья – дикости помещичьих порядков, жестокости дворян. Вспоминая молодость и крепостной театр, герой рассказывает о судьбе двоюродной сестры Даши, которую засекли до смерти, потому что она отказалась раздеться для роли Венеры.

В то же время Н.А. Лейкин утверждает, что жизнь в богатых домах развращает простых людей, делает их надменными и спесивыми. Данная мысль находит подтверждение в образах племянницы Митревны Натальи Федоровны, состоящей горничной при генеральше, и Филиппа Михайлыча, лакея без места. Так, Наталья Федоровна кичится своим положением, с презрением отзывается о знакомых тетки:

Наташа (уходя в сопровождении Андрея Филатыча). Вот еще что вздумали! Мне солдата сватать. *(В дверях встречается с Филиппом и презрительно смотрит на него.)* Что за знакомые у ней! Господи! [94, с. 139]

Героиня во всем подражает господским барышням. На именины тетки она приходит не одна, а с кавалером, объясняя свое поведение тем, что совсем не может «без провожатых». В разговоре с Андреем Филатычем Наталья Федоровна употребляет фразы, которые должны, как она считает, «выдавать» в ней даму высшего света:

Наташа. Ах, какой вы насмешник! Ужаси! В вас, как в змее какой-нибудь, так яд и сидит.

Андрей Филатыч (Наташе). Мой яд для вас неопасен. Вы тигра и завсегда можете терзать мое бедное сердце.

Наташа. Шалун вы, ей Богу, шалун!

Митревна. Вот, кум, и смотри, как молодые-то люди разговаривают. Любо дорого слушать!

Андрей Филатыч (воспламеняясь от похвалы). Наталья Федоровна, зачем вы так жестоки? Вы похитили мое сердце. Милый ангел, как не стыдно сердце взять и не отдать?

Наташа. Коварный!

Арефьич. Вот уж я этих разговоров на своем веку страсть сколько наслушался! Бывало служишь у господского стола и слушаешь, как барышни с кавалерами разговоры ведут [94, с. 132–133].

На протяжении драматического действия героиня стремится продемонстрировать «знакомым» тетке свою принадлежность к «приличному» обществу, доказать собравшимся за праздничным столом свое превосходство.

В отличие от Натальи Федоровны Филипп Михайлыч уже не живет в барском доме, но продолжает тосковать по тем временам, когда ходил «при часах с цепочкой». Герой бережно хранит трубу, подаренную ему барином. Состоя на службе в господском доме, Филипп Михайлыч усваивал не только принятые в высшем свете манеры, но и нравственные нормы поведения, которыми он продолжает руководствоваться и в теперешнем положении. Будучи эгоистом, герой проявляет неуважение по отношению к людям, которые окружают его в настоящем. Ради забавы он пугает старуху-чиновницу, неумелой игрой на трубе мешает жильцам дома, пренебрежительно отзывается о пальто, подаренном Арефьичу. Филипп Михайлыч живет материальными интересами, он столь же пуст, как и труба, которой он всех «оглушает».

Важное значение в произведении приобретает тема обиженных и оскорбленных, связанная с образом Луши:

Луша. Матрена Митревна, как я обо всем этом понимать должна? Что ж вы надо мной насмешки делаете! Это даже очень стыдно. Куда вы меня привели? Вы думаете, что уж ежели я девушка бедная, так меня и обижать можно? Ошибаетесь [94, с. 148].

Из сказанного выше следует, что центральное место в пьесе занимает мотив несостоявшегося праздника. Об этом мотиве писал Б.И. Зингерман в отношении «малой драматургии» А.П. Чехова. Мы считаем, что

«несостоявшийся праздник» может быть обнаружен и в «Именинах в углах». Праздничное застолье в честь именин Митревны оборачивается всеобщим разладом: Будкин из чувства мести подговаривает Митрофана Иваныча забрать назад подаренный платок; Митрофан Иваныч унижает Лушу и поднимает руку на Митревну; Митревна отказывает в квартире Будкину. Более того, происходящее никого не удивляет, воспринимается как обыденность. Н.А. Лейкин показывает, как теснота (достаточно обратиться к названию пьесы) и унижительное положение, в котором оказываются герои как по своей вине, так и по воле обстоятельств, лишают их всего человеческого, наполняют сердца злобой и ненавистью.

Подводя итог, отметим, что Н.А. Лейкин уловил и предпринял попытку запечатлеть в данном произведении настроения русского общества конца 1860-х – начала 1870-х гг. В 1880-е гг. мотивы и образы, заявленные Н.А. Лейкиным, будут глубоко и всесторонне разработаны А.П. Чеховым и в дальнейшем М. Горьким¹³.

В пьесе А.П. Чехова «Свадьба» мотив несостоявшегося праздника обнаруживает себя в подтексте. Фактически праздник состоялся, все необходимые условности соблюдены: за праздничным столом царит всеобщее оживление, произносятся тосты, раздается звон бокалов. Но читателю ясно, что под маской внешнего благополучия скрывается ничтожество и лицемерие главных участников мещанской свадьбы, для которых внешние приличия важнее естественных представлений о морали и нравственности. Докажем высказанное предположение текстом.

¹³ К.С. Станиславский сообщал о замысле пьесы «На дне» следующее: «Во время первой нашей поездки в Крым, сидя как-то раз вечером на террасе и слушая плеск морских волн, Горький рассказывал мне в темноте содержание этой своей пьесы, о которой он тогда еще только мечтал. В первой редакции главная роль была роль лакея из хорошего дома, который больше всего берег воротничок от фрачной рубашки – единственное, что связывало его с прежней жизнью. В ночлежке было тесно, обитатели ее ругались, атмосфера была отравлена ненавистью. <...> Теперь нам предстояло поставить и сыграть эту пьесу в новой, значительно углубленной редакции, под названием "На дне жизни", которое после, по совету Владимира Ивановича, Горький сократил до двух слов – "На дне"» [147, с. 328].

Итак, жених Эпаминонд Максимович Апломбов – человек, в сущности, мелкий и мелочный, но с претензиями, о чем свидетельствует «говорящая» фамилия героя. Служа оценщиком в ссудной кассе, он рассматривает женитьбу всего лишь как возможность улучшить свое материальное положение, удачную сделку, а Дашеньку – выгодное приобретение (за невестой, кроме предметов домашней необходимости, дают два выигрышных билета).

Подобно своему окружению Апломбов являет нам пример непросвещенного, безграмотного человека: достаточно вспомнить его «вы мне зубов не заговаривайте» [166, т. 12, с. 109], «строить безобразия» [166, т. 12, с. 114], «позвольте вам выйти вон» [166, т. 12, с. 114]. Желая продемонстрировать Настасье Тимофеевне начитанность, глубокие познания в различных областях научной и общественной жизни, герой щеголяет «модными» словечками (эксплуататор, эгоистицизм (вместо эгоизм)), говорит о Спинозе (хотя очевидно, что речь идет о Леоне Эспинозе, танцовщике московского Большого театра).

Но если Эпаминонду Максимовичу удастся убедить Жигалову в широте своего кругозора, то читателю ясно, что «умные» беседы Апломбова – это очередная претензия (в данном случае на ученость). Неслучайно, что именно он обрывает начатый за свадебным столом разговор об электричестве:

Жигалов (глубокомысленно). Электричество... Гм... А по моему взгляду, электрическое освещение – одно только жульничество... Всунут туда уголек, да и думают глаза отвести! Нет, брат, уж если ты даешь освещение, то ты давай не уголек, а что-нибудь существенное, этакое что-нибудь особенное, чтоб было за что взяться! Ты давай огня – понимаешь? – огня, который натуральный, а не умственный!

Ять. Ежели бы вы видели электрическую батарею, из чего она составлена, то иначе бы рассуждали.

Жигалов. И не желаю видеть. Жульничество. Народ простой надувают... Соки последние выжимают... Знаем их, этих самых... А вы, господин молодой

человек, чем за жульничество заступаться, лучше бы выпили и другим налили. Да, право!

Апломбов. Я с вами, папаша, вполне согласен. К чему заводить ученые разговоры? Я не прочь и сам поговорить о всевозможных открытиях в научном смысле, но ведь на это есть другое время! (*Дашеньке.*) Ты какого мнения, машер? [166, т. 12, с. 113]

«Ученые разговоры», по мнению героя, скучное и неинтересное занятие, неуместное на свадебном торжестве.

В отличие от Эпаминонда из Фив, выдающегося исторического деятеля, блестящего дипломата и полководца, отдавшего свои силы и военные таланты служению Фивам, Апломбов не имеет ни малейшего представления о чести и благородстве, хотя считает себя честным и благородным человеком: именно он ставит условием женитьбы на Дашеньке обязательное присутствие генерала, именно он больше других интересуется судьбой 25 рублей:

Ревунов. Наняли... заплатили... Что такое?

Апломбов. Позвольте, однако... Вы ведь получили от Андрея Андреевича двадцать пять рублей?

Ревунов. Какие двадцать пять рублей? (*Сообразив.*) Вот оно что! Теперь я все понимаю... Какая гадость! Какая гадость!

Апломбов. Ведь вы получили деньги? [166, т. 12, с. 122]

Приведенная выше цитата позволяет предположить, что молодое поколение в лице Апломбовых, позиционирующих себя как людей положительных, серьезных, справедливых, пойдет дальше своих «учителей» в деле отстаивания мещанских интересов, потребительского отношения к жизни.

Главными устроителями «несостоявшегося праздника» в пьесе являются родители невесты – Евдоким Захарович и Настасья Тимофеевна Жигаловы. Евдоким Захарович – человек недалекий и необразованный в той же мере, что и его жена. Рассматривая электричество как надувательство, а следовательно, являясь противником научно-технического прогресса в целом, Жигалов проповедует возврат к дремучим, пещерным временам, когда люди имели

представление только об огне «натуральном» и не были освещены огнем «умственным».

На протяжении драматического действия герой позиционирует себя как прямодушного человека, щедрого и хлебосольного хозяина. Чем настойчивее он пытается убедить окружающих в простоте и душевности своего семейства, тем отчетливее обнаруживается убогость внутреннего мира Жигаловых, для которых глупый старозаветный церемониал важнее норм морали и нравственности.

Настасья Тимофеевна Жигалова – непросвещенная, чванливая мещанка. Думается, что героиня гордится своей необразованностью: «Слава богу, прожили век без образования и вот уж третью дочку за хорошего человека выдаем» [166, т. 12, с. 113]. Отсюда следует, что, по мнению Настасьи Тимофеевны, мерилom достоинств человека выступают не его нравственность и глубокие познания, а количество денег в кармане. «Хороший человек» – это человек либо состоятельный, либо амбициозный, каковым и оказывается Апломбов.

Приглашая на свадебное пиршество «генерала», героиня заботится не столько о счастье дочери, сколько о соблюдении глупых мещанских традиций, внешнего приличия: ведь если свадьба, то генерал обязателен. Подобное усердие в выполнении церемониала мы обнаруживаем и в образе Марфы Игнатьевны Кабановой. Стяжательница Жигалова ставит превыше всего материальные ценности, поэтому она не испытывает никаких угрызений совести, когда «свадьба» наносит оскорбление Ревунову-Караулову. Ее интересуют только пропавшие двадцать пять рублей.

Противница всякого «безобразия», героиня не замечает всей пошлости и отвратительности свадьбы. Более того, создается впечатление, что унижение человеческого достоинства в мире Жигаловых – дело привычное, своего рода норма. Не замеченный никем уход «генерала» – лучшее тому подтверждение.

Несколько слов следует сказать о фамилии героини. Простейший этимологический анализ показывает, что основу ее составляет слово «жигало»

– обозначение жала насекомых (особого разряда мух, которые очень больно кусаются [50, с. 553]). Таким образом, фамилия Настасьи Тимофеевны в подчеркивает то обстоятельство, что для нее причинить человеку боль – ничего не значащий пустяк.

Подводя итог, отметим: в пьесах Н.А. Лейкина и А.П. Чехова мотив несостоявшегося праздника выполняет одинаковую функцию. Ситуация праздника выступает в качестве пружины, раскручивающей драматическое действие. Интересно, что данный мотив приобретает в основном тексте сакральное значение (у Н.А. Лейкина Митревна справляет именины, у А.П. Чехова повод для праздника – рождение новой семьи), в очередной раз подчеркивая убогость внутреннего мира как обывателей «углов», так и собравшихся в «одной из зал кухмистра Андропова». В погоне за материальным благополучием персонажи забыли о значимости нравственных ценностей, определяющей роли в жизни богатства душевного и духовного.

Мотив дороги определяет поэтику пьес «Петербургский Фигаро» Н.А. Лейкина и «На большой дороге» А.П. Чехова.

Фабула «Петербургского Фигаро» достаточно проста. Главный герой Влас служит подмастерьем в парикмахерской Савелия Ивановича Птицына в Петербурге. Неожиданно для себя молодой человек получает письмо от тетки, которая сообщает ему, что нашла для него в деревне богатую невесту. Недолго думая, Влас разрывает отношения с хозяйской дочкой Лизой, потому что она бесприданница, и отправляется в деревню. На пути к осуществлению своей мечты («С этими деньгами можно и лежа на боку быть сытым» [94, с. 197]) герой встречает препятствие в лице отца богатой невесты, который отказывается выдать за него свою дочь.

«Потерпев поражение», Влас возвращается в Петербург, где узнает о предстоящей свадьбе оставленной им бесприданницы Лизы и друга семьи Ледоколова. Раскаявшись в содеянном, «петербургский» Фигаро получает прощение. Его соперник в борьбе за руку Лизы Ледоколов в свою очередь

признается, что посватался к девушке сгоряча и отказывается от своих притязаний. Пьеса завершается всеобщим ликованием.

Как мы видим, в «Петербургском Фигаро» мотив дороги связан с физическим перемещением героя из одной пространственной точки в другую. Действие начинается в Петербурге, потом главный персонаж отправляется в деревню, после чего вновь возвращается в Петербург. За время указанных выше перемещений никаких изменений во внутреннем мире Власа не происходит. Можно предположить, что «петербургский» Фигаро просит у Лизы прощение, руководствуясь меркантильными соображениями. Герой понимает, что шанс улучшить свое финансовое положение ему может больше не представиться, а Лиза все-таки дочка хозяина парикмахерской, которая в будущем перейдет в его собственность.

Мотив дороги актуализирует в произведении антитезу «город/деревня», которая заявлена автором в куплете, исполняемом Власом в первом действии. Если Петербург в восприятии персонажа – «прекрасное место», то деревня представляется ему «пустыней». К концу третьего действия становится понятным, что безжизненным пространством на самом деле оказывается город. Житель Петербурга, примеряя на себя тот или иной «модный» образ, постепенно теряет собственное лицо, превращается в одного из многих, бездушное и дикое существо. Показателен в этом смысле рассказ Птицына о купце, который покупал у него парики, чтобы людей пугать:

Птицын (один). Наденет парик комический, вымажет рожу да и поедет по знакомым. Позвонится в колокольчик, горничная отворит, а он на нее рычать... Та испугается, закричит, а ему и любо! Выпьет у знакомых водки да и домой – жену да домашних пугать [94, с. 206].

Таким образом, автор показывает в пьесе очевидный разрыв между городом и деревней. Деревенские парни и девушки, привыкшие к простому обращению, не понимают «благородной» манеры поведения Власа, который приезжает к ним франтом, кичится своей петербургской «полировкой» и «аристократическим» житьем. Внешний облик персонажа («Одет он пестро и в

серой пуховой шляпе. На носу пенсне» [94, с. 216]) не оправдывает его надежд, производит впечатление, на которое Влас не рассчитывал. Вместо образованного кавалера отец Василисы видит перед собой «модника питерского», несерьезного, ветреного молодого человека, на которого нельзя положиться.

В драматическом этюде «На большой дороге» А.П. Чехова рассматриваемый нами мотив репрезентирован уже в названии произведения. Как известно, пьеса возникла на основе написанного ранее рассказа «Осенью». В произведение А.П. Чехов переносит место действия (кабак) и основной конфликт: опустившийся помещик тщетно вымаливает рюмку водки и, не получив желаемого, отдает кабатчику Тихону медальон с портретом неверной, но все еще любимой супруги. Оказавшийся тут же бывший крепостной мужик узнает своего барина и рассказывает его горестную историю.

Переделав рассказ для сцены, писатель внес в него ряд поправок и дополнений, создающих драматическую напряженность: устранил образ повествователя, безымянные извозчики и богомольцы в пьесе стали действующими лицами (старик-странник Савва, богомолки Назаровна и Ефимовна, прохожий фабричный Федя), драматический конфликт усилен введением нового героя – бродяги Егора Мерика, завязывающего драматический узел, существенно переработан финал и изменено название произведения.

Заглавие «Осенью» восходит к философии будничности, мелочности, повседневности. Подобно тому как времена года следуют одно за другим, в кабаке Тихона Евстигнеева одна жизненная история сменяет другую, а рассказанное вчера на завтра уже забывается, не получив сочувствия у слушателей. Упоминание в финале рассказа еще одного времени года («Весна, где ты?») [166, т. 2, с. 241]) подчеркивает размеренность течения человеческой жизни, настраивает читателя на ее восприятие как цикла, где за провалом обязательно следует успех, а несчастье может обернуться непредвиденным счастьем.

Изменение названия усиливает ощущение трагизма человеческой жизни, а человеческую судьбу включает во вселенский контекст. Заглавие «На большой дороге», по нашему мнению, становится многофункциональным. Оно, с одной стороны, позволяет рассматривать драматический этюд в широком литературном контексте («большая дорога» литературы); с другой – придает запечатленным в нем событиям универсальный характер («большая дорога» жизни). В открытую дверь видна молния, слышится гром, «ветер как собака воет» [166, т. 11, с. 184]. Кажется, что сами силы небесные вступили в борьбу за душу человека. Окончательный же выбор герои, несущие каждый свой крест, должны сделать самостоятельно.

На наш взгляд, каба́к на большой дороге, в котором укрылись от непогоды прохожие и богомольцы, приобретает в пьесе символическое значение. С одной стороны, это вполне реальное питейное заведение (каких на Руси было не счесть) со своими отличительными признаками: содержатель Тихон Евстигнеев, красный засаленный фонарик над дверью. Слова кучера Борцовой позволяют нам вычислить и местоположение кабака – в пяти верстах от Варсонофьева. В стенах данного заведения прохожие и богомольцы слышат очередную историю о женском коварстве. Выясняется, что прекрасное личико «для слабого человека это первая гибель» [166, т. 11, с. 194]. От женской красоты пострадал не только Борцов, но и Мерик, а также, как выясняется, неизвестный нам старшина, о котором рассказывает Кузьма.

При подобном прочтении каба́к на большой дороге оказывается не чем иным, как одним из тех многочисленных зланных питейных заведений, где царят разврат, жажда наживы, грубо нарушаются нормы морали, оскорбляется человеческое достоинство.

С другой стороны, в тексте чеховской пьесы на первый план выходит не бытовая сторона образа кабака, а бытийная. Знаковыми в этом смысле представляются слова Кузьмы:

Кузьма (входит). Стоит кабачок на пути – ни проехать, ни пройти. Мимо отца родного днем поедешь, не заметишь, а кабак и в потемках за сто верст видать [166, т. 11, с. 194].

Учитывая укорененность кабака в русской культуре, связанную с ним богатую литературную традицию, его смысловую емкость (кабак, трактир, ренсковый погреб, штофная лавочка, распивочная, рюмочная, ресторан), мы считаем возможным рассматривать кабак в анализируемом этюде как отправной момент, исходную точку драматического действия, переводящую тривиальный любовный конфликт во вневременную плоскость.

Подобная мысль находит подтверждение в тексте. Перечисленные выше реальные приметы кабака Тихона при внимательном прочтении утрачивают свои конкретно-бытовые черты, обретают ассоциативность. Само имя хозяина питейного заведения Тихона Евстигнеева отсылает нас к святителю Тихону Задонскому, тем более что пьеса позволяет установить подобную параллель: «Пешком, паренек. Был у Тихона Задонского, а иду в Святые горы...» [166, т. 11, с. 185].

Кабак дяди Тихона в таком случае оказывается сродни обители Тихона Задонского, где можно получить частичку человеческого тепла, приюту для прохожих, которых настигло в дороге ненастье, становится спасением для странников, сбившихся с пути.

Кабак расположен в пяти верстах от Варсонофьева. Если учесть, что события происходят глубокой ночью, в страшную непогоду («Покеда из грязи ногу вытащишь, так с тебя ведро пота стечет. Одну ногу вытащил, а другая вязнет» [166, т. 11, с. 188]), то обозначенная выше характеристика утрачивает свою точность. Кажется, что питейное заведение Тихона Евстигнеева затерялось где-то в пространстве больших русских дорог. И даже фонарик над дверью, символ света во тьме, оказывается засаленным, что делает кабак еще неприметнее.

Мотив дороги находит свое воплощение и в образах героев «пути»: старика-странника Саввы, бродяги Егора Мерика, прохожего фабричного Феди.

Нормы христианской морали в пьесе воплощает Савва (в переводе с древнееврейского языка Сава – 'старик, старец, мудрец'), совершающий паломничество к святым местам:

Савва. Пешком, паренек. Был у Тихона Задонского, а иду в Святые горы... Из Святых гор, коли на то воля господня, в Одест... Оттеда, сказывают, в Ерусалим задешево отправляют. Будто за двадцать один рупь... [166, т. 11, с. 185]

Он является носителем христианского смирения, веры в Бога, доброты (к постояльцам кабака он обращается не иначе как «матушка», «богомолочка», «паренек», «родимый», «добрый человек», «ребятушки», «почтенные»). Савва обладает высшим знанием, мудростью, которой он делится с окружающими («Где святынь много, там везде хорошо...» [166, т. 11, с. 185], «Слезная молитва угодней» [166, т. 11, с. 187], «Молитву творите, глаз и не пристанет» [166, т. 11, с. 191]). Савва осознает изначальную греховность человеческой природы и считает, что каждый должен отвечать за свои грехи: «Не достоин грешник покой иметь» [166, т. 11, с. 183]. Мучительная боль в ногах, возможно, становится платой за его собственные греховные поступки. Именно Савва «становится» между Мериком и Марьей Егоровной в тот самый момент, когда бродяга взмахивает топором. Он не дает случиться беде. Создается впечатление, что Савва и есть один из тех «божьих слуг», о которых он разговаривает с Федей и Борцовым:

Савва. Есть, есть, родимый... Святые светлые были... Они всякое горе понимали... Ты им и не говори, а они поймут... В глаза тебе взглянут – поймут... И такое тебе утешение после их понятия, словно и горя не было – рукой снимет!

Федя. А ты нешто видал святых?

Савва. Случалось, паренек... На земле всякого народу много. Есть и грешники, есть и божьи слуги [166, т. 11, с. 187].

Примечательно, что Савва – единственный персонаж (не считая Тихона), с которым Борцов вступает в беседу, желая излить свою душевную муку в надежде быть услышанным и понятым.

Характеристика «странник» (то есть идущий пешком на богомолье), данная герою в афише, свидетельствует о том, что он сделал окончательный выбор в пользу света.

В отличие от Саввы бродяга Егор Мерик с первого момента своего появления окружен ореолом таинственности, загадочности. Известно только, что он «месяца два как Мерик» (до этого был Андреем Поликарповым), не боится грома, носит с собой топор, у него злые глаза. По мере развития драматического действия нынешняя жизнь «загадочного» героя получает логичное объяснение. Мерик, как и Борцов, – жертва женского непостоянства. Предательство любимой девушки послужило причиной, по которой он «в бродяги пошел, отца-мать бросил» [166, т. 11, с. 200], стал тем, кем предстает перед ночующими в кабаке.

С образом Мерика в пьесе связан мотив искушения. Герой проходит через соблазны трижды. Вначале «голос из угла» высказывает мысль об ограблении почты. Обращается он ко всем, но, как мы понимаем, подразумевает в качестве потенциального грабителя Мерика. Потом персонажа подозревают в убийстве обманувшей его женщины. В финале произведения герой замахивается краденым топором на Марию Егоровну. Учитывая физическую мощь героя, можно предположить, что, если бы Мерик действительно захотел, убийство бы состоялось (кучер Денис и «божий человек» Савва не смогли бы ему помешать).

Мерик обозначен в афише как «бродяга», то есть человек, скитающийся по миру без определенных занятий. Содержание пьесы убеждает нас в том, что герой еще не принял окончательного решения относительно своей дальнейшей судьбы. О том, сможет ли персонаж вернуться к Андрею Поликарпову или на всю жизнь останется скитальцем, читатель/зритель может только догадываться. Неслучайно пьеса заканчивается драматическими восклицаниями персонажа:

Мерик. Не убил, стало быть... (*Пошатываясь, идет к своей постели.*) Не привела судьба помереть от краденого топора... (*Падает на постель и рыдает.*) Тоска! Злая моя тоска! Пожалейте меня, люди православные! [166, т. 11, с. 204]

Звучащий в финале произведения мотив тоски усиливает ощущение одиночества, потерянности персонажей в окружающем их огромном мире. Человек оказывается на перепутье множества дорог, мечтает о лучшей жизни, символом которой в этюде выступает Кубань, ассоциирующаяся в сознании с казачеством, свободной и вольной жизнью. Показательно, что в разговоре о Кубани принимает непосредственное участие Федя. Герой обозначен в афише как «прохожий», то есть идущий мимо. Как мы видим, персонаж «проходит мимо» страданий присутствующих в кабаке, не принимает близко к сердцу истории, рассказанные в питейном заведении Тихона.

Таким образом, рассмотрев воплощение мотива дороги в малых пьесах Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, мы пришли к следующим выводам:

1. В художественном мире Н.А. Лейкина мотив дороги связан с движением героев «по горизонтали», перемещениями из одного пункта в другой.

2. В театре Чехова мотив дороги обуславливает движение персонажей «по вертикали», к высшим нравственным ценностям, приближение (а в случае с Саввой – достижение) к которым определяет их жизненный путь.

Важное значение в драматическом пространстве произведений Н.А. Лейкина и А.П. Чехова приобретает **мотив прозрения**, который мы исследуем на материале следующих текстов: «Портрет», «Лебединая песня (Калхас)», «О вреде табака».

В «Портрете» Н.А. Лейкин обращается к миру чиновников. В образах домовладельца Аркадия Ивановича Косматина и директора акционерной компании Степана Степаныча Лучаева автор обнаруживает черты, свойственные целому сословию: жадность, лживость, завистливость, злорадство, зависимость от общественного мнения. В связи с этим интересным

представляется название произведения. Изображение Косматина на вывеске цирюльни – это не только причина страданий героя, но и обобщенный портрет государственного служащего, сниженный до карикатуры.

Н.А. Лейкин наделяет действующих лиц пьесы «говорящими» фамилиями. Интересна фамилия художника-портретиста Посвистова, которая может быть прочитана двояко: с ударением на первом слоге как «По'свистов» и втором слоге как «Посви'стов». Мастерство Н.А. Лейкина сказалось в том, что оба фамильных варианта реализуются в произведении:

1) антропоним «По'свистов» (сравни: молодецкий посвист) отсылает нас к народному эпосу. В «Толковом словаре русского языка» слово «молоде'цкий» зафиксировано со значением: 'свойственный молодцу' или мо'лодцу', тому, 'кто ведет себя хорошо, так, как нужно' [118, с. 363]. Из 500 рублей, которые ему отдает Косматин за портрет, герой забирает себе изначально оговоренные 125 рублей, остальные деньги решает направить на «доброе дело» – пожертвовать на «вспоможение недостаточным художникам»;

2) антропоним «Посви'стов» (сравни: свистит в кармане – об отсутствии денег) указывает на стесненное материальное положение персонажа.

Независимо оттого, какой вариант правильный, портретист Посвистов наказывает Косматина за его жадность. Аркадий Иванович оказывается человеком, о котором народная мудрость гласит: «Скупой платит дважды».

Фамилия Аркадия Ивановича Косматина содержит в себе указание на деталь его внешнего облика, по которой Лучаев узнает в изображении на вывеске своего приятеля. Именно бакенбарды делают портрет похожим на оригинал. В то же время антропоним «Косматин» предполагает наличие у героя взлохмаченности волос, со слов же Лучаева нам известно, что у Аркадия Ивановича есть лысина. В данном случае, наделяя персонажа названной фамилией, автор преследует, на наш взгляд, несколько целей:

1) для усиления комического эффекта: портрет-копия обладает большей значимостью и значительностью, чем человек, с которого он был написан;

2) антропоним «намекает» на отсутствие у героя не только большого объема волос, но и богатого внутреннего мира.

Косматин позиционирует себя носителем целого ряда положительных качеств, содержание пьесы убеждает нас в обратном.

Скупость он называет экономностью, с умным видом размышляет о благородных поступках, хотя сам в своих действиях руководствуется совершенно иными принципами. Аркадий Иванович не только не платит Посвистову за портрет, но и спрашивает у Лучаева о возможности пожаловаться на художника мировому.

О мастерски написанном портрете Аркадий Иванович говорит: «И скажу тебе по совести, чрезвычайно было мне жалко отдавать за него сто двадцать пять рублей... к тому же и портрет был не совсем похож. Старее он меня сделал» [94, с. 162]. Герой кичится своим достатком, с пренебрежением отзывается о затруднительном финансовом положении Посвистова, полагая, что «небогатому молодому человеку» и 40 рублей достаточно будет.

Своей страсти к наживе Косматин находит «благородное» объяснение: «Я просто экономен, потому что человек семейный» [94, с. 163]. Если мы обратимся к тексту пьесы, то можем заметить, что семьи как таковой нет. Со своей женой Аркадий Иванович не советуется, а ставит ее перед фактом: «Теперь, когда все вздоржало до баснословия, мы должны сократить наши издержки по дому» [94, с. 154]. Он относится к Агнии Павловне как к собственности («Вы моя и все ваши вещи мои» [94, с. 155], «Вы теперь всецело принадлежите нашему обществу» [94, с. 155]), полагая, что она должна быть благодарна ему за то, что он «вырвал» ее из купеческой среды, погрязающей в невежестве. Подводя итог, скажем, что некоторые из черт Косматина впоследствии мы обнаружим у Шипучина, действующего лица пьесы А.П. Чехова «Юбилей». Героев сближают самомнение, боязнь запятнать свою репутацию, следование «духу времени», любовь к высокопарным речам.

Фраза «А я заехал к тебе, чтоб сообщить пренеприятную для тебя новость» [94, с. 158], сопровождающая появление в квартире Косматина

Степана Степаныча Лучаева, завязывает драматический узел и переводит действие из домашней обстановки в сферу служебных взаимоотношений. Из разговора героев мы узнаем, какие порядки и законы действуют в мире чиновников, как относятся к Аркадию Ивановичу коллеги («Я думаю, что не заказал ли кто-нибудь из твоих сослуживцев? Ведь у тебя врагов много» [94, с. 161]) и заслуживает ли последний подобного обращения со стороны сослуживцев. Становится понятным, почему Косматин не ценит труд других людей: у чиновников дела на службе решаются очень просто:

Лучаев. А это уж больше чем дерзость! Ты меня называешь прямо вором. Да, наконец, у нас бывает ревизия...

Косматин. Э, Стакан Стаканыч, полно! Хороший обед¹⁴ с тонкими винами подчас в лучшем виде отведет у ревизии глаза и заткнет ей рот [94, с. 163].

Собственное изображение на вывеске цирюльни Косматин воспринимает как «истинное наказание», грозящее ему худшими последствиями, чем «попадание в карикатуру, "Будильник" или "Маляр"» [94, с. 159]. Реминисценция из «Ревизора» Н.В. Гоголя, таким образом, актуализирует мотив возмездия, воплощением которого в пьесе выступает молодой художник-портретист Посвистов. В отличие от Н.В. Гоголя Н.А. Лейкин изображает частную ситуацию и наказывает индивидуальный порок, не поднимаясь на уровень глубоких философских обобщений.

Если обратиться к архитектонике пьесы, то очевидно, что структура текста выполняет важную функцию репрезентации авторской позиции. Второе явление, на наш взгляд, замедляет развитие действия, является вставочным: Н.А. Лейкин не объясняет, почему Аркадию Ивановичу не дали чин, какие у него проблемы в клубе. Указанный структурный элемент представляет собой

¹⁴ Приведенная выше реплика о «хорошем обеде с тонкими винами» вызывает в памяти монолог Чацкого из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»:

Да и кому в Москве не зажимали рты
Обеды, ужины и танцы? [45, с. 38]

монолог Косматина, в котором он признает свои ошибки, осознает, что поступает «иногда и против совести». Возникает ощущение, что автор стремится как будто бы «оправдать» своего героя, сделать его более человечным. Последующее действие показывает, что прозвучавшая исповедь героя была лишь временным раскаянием, ложным прозрением.

В драматическом этюде «Лебединая песня (Калхас)» А.П. Чехов, размышляя о судьбах театра и подлинного актерского таланта, на примере жизни главного действующего лица Василия Васильевича Светловидова пытается понять, почему на смену святому искусству приходят пустое фиглярство, глупое шутовство, осуществляется подмена истинного творчества игрой чужой праздности. Частная ситуация постепенно утрачивает признак индивидуального, получает предельно широкое звучание, апеллируя к коллективному опыту читателя/зрителя. Возникает противоречие между единичным и универсальным, истинным и ложным, значимым и незначительным.

Бросая вызов прозябающему в сытом довольстве обывателю, герой словами Гамлета заявляет: «Считай меня, чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!» [166, т. 11, с. 213]. Пусть и на короткое время Василий Васильевич осознает, что он выше толпы, ее узкоматериальных интересов: он отмечен печатью святого искусства, которое позволяет ему, преодолев бег времени, окунуться в мир давно прошедших эпох, стать свидетелем грозных исторических событий, иначе говоря, воспарить подобно птице над повседневностью, обрести истинную свободу. К образу птицы как выражению внутреннего «я» художника А.П. Чехов вернется через 10 лет в процессе написания своей знаменитой «Чайки».

На наш взгляд, именно реминисценция из «Гамлета» в силу своей особой смысловой значимости становится кульминацией пьесы А.П. Чехова, «лебединой песней» Светловидова. Гамлетовское «быть или не быть», передающее невыносимость положения личности в мире, где извращены все понятия и чувства, не только не утратило актуальности в конце XIX века, но

стало своего рода знаком театра Чехова. Считая, что «суживать ее <художественной литературы. – Е.М.> функции такую специальностью, как добывание "зерен", <...> для нее смертельно» [165, т. 2, с. 11], драматург в то же время своим творчеством указывал на необходимость не только быть человеком самому, но и видеть людей в окружающих.

В связи с этим интересной представляется фамилия героя, которая может быть истолкована следующим образом: во-первых, фамилия того, кто несет в себе свет высшей правды, видит его внутренним зрением; во-вторых, как принадлежащую тому, кто создает видимость, живет светом отраженным. Текст пьесы убеждает нас в том, что в сердце Василия Васильевича (пусть и на закате жизни) проник свет истинного знания. Душу Светловидова озарило понимание высокого назначения искусства, роли художника, подлинного таланта в современном ему обществе, состоящего в том, чтобы нести свет, просвещать.

Если обратиться к рассказу «Калхас», послужившему основой для «Лебединой песни», то следует отметить, что прототипом главного героя в нем является жрец Калхас – один из персонажей оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», игрок и плут, любящий золото. Установленная параллель не противоречит характеру «прозаического» Калхаса, поскольку Василий Васильевич в рассказе предстает перед нами как комический герой, который всю жизнь только и делал, что разыгрывал шутов, жаждал славы и успеха у публики, поклонения своему таланту. Шутовской костюм Калхаса подчеркивает несерьезность и сиюминутность переживаний Светловидова, жалующегося суфлеру Никите на свою жизнь в состоянии, когда «во всем теле еще только начала "перегорать" выпитая им масса пива, вина и коньяку» [166, т. 5, с. 390]. Упоминание о следах «недавней встречи Вакха с Мельпоменой, встречи тайной, но бурной и безобразной, как порок» [166, т. 5, с. 389], усиливает комическую направленность образа Калхаса, а следовательно, и Василия Васильевича.

Механическое перенесение подобного понимания образа Калхаса в драматический этюд недопустимо. Очевидно, эта аллюзия имеет более

глубокий смысл (хотя эстетика балагана, как отмечалось выше, находит отражение в пьесе). Можно с уверенностью сказать, что мотив прозрения, являющийся центральным в произведении («Я играл и чувствовал, как открываются мои глаза...» [166, т. 11, с. 211], «Прозрел я тогда... и дорого мне стоило это прозрение, Никитушка!» [166, т. 11, с. 212]), равно как и общая тональность пьесы, отсылает нас к античной мифологии и «Илиаде» Гомера, где Калхас – жрец и прорицатель в войске Агамемнона, прозревающий, что есть, что было и что будет.

Светловидов выступает в пьесе как человек, пусть даже и на склоне лет, но все-таки отдавший себе отчет в ложности своих представлений об искусстве, осознавший, что аплодисменты, подарки и восторги публики не есть конечная цель в актерской профессии. Артисты, превращающие публику в предмет собственного преклонения и восхищения, неизбежно оказываются в тупике, в то время как самое главное и ценное в театральном искусстве – сохранить душу, не потерять «образ и подобие».

Мотив прозрения имеет место и в сцене-монологе «О вреде табака». Пьеса не столько смешна, сколько грустна. В центре – традиционная для водевиля фигура мужа, находящего под каблуком у властной супруги, превращенного ею в полное ничтожество. А ведь Иван Иванович «был когда-то молод, умен, учился в университете, мечтал, считал себя человеком» [166, т. 13, с. 194]. Он чувствует, что «выше и чище» этой пошлой мещанской жизни. Несмотря на это, Нюхин сносит все унижения от супруги; он жалок, слаб, ничего не пытается изменить в своей жизни. С образом героя прочно связывается его жилетка, с ее поношенной, облезлой спиной. Эта жалкая спина и есть настоящее «лицо» Нюхина, стертое до предела. И все же Иван Иванович остается водевильной фигурой. Его прошлое не кажется нам серьезным, потому что подлинно серьезное, свои надежды и мечты, он уступил без сопротивления, без борьбы.

Рассматривая образ Ивана Ивановича, нельзя не сказать несколько слов о его супруге. Вопреки тому что госпожа Нюхина – внесценический персонаж, ее

присутствие на сцене ощущается читателем и зрителем. Подобное впечатление возникает благодаря тому, что герой во время всего монолога оглядывается.

Из афиши мы узнаем, что госпожа Нюхина содержит музыкальную школу и частный пансион. Следует заметить, что ее образ дан глазами Ивана Ивановича, а потому не лишен некоторой доли субъективности.

По словам героя, его жена – сердитая, сварливая дама, скряга. Неслучайно, что Иван Иванович хочет бежать не только «от этой дрянной, пошлой, дешевенькой жизни» [166, т. 13, с. 194], превратившей его «в старого, жалкого дурака, старого, жалкого идиота» [166, т. 13, с. 194], но и «от этой глупой, мелкой, злой, злой, злой скряги» [166, т. 13, с. 194], то есть от своей жены.

Скопидомство Нюхиной выражается в том, что она, имея значительное состояние и припрятав в добавление к этому «этак тысяч сорок или пятьдесят», не дает вечеров, «на обеды никого не приглашает» [166, т. 13, с. 193]. Считая каждую копейку, супруга Ивана Ивановича в своей скупости доходит до абсурда: она держит впроголодь своего мужа, полагая, что кормить его «не для чего». Последующий текст убеждает нас в обратном. Напомним, что в пансионе герой заведует хозяйственной частью, кроме того, в музыкальной школе преподает математику, физику, химию, географию, историю, а также танцы, пение, за которые его жена берет отдельную плату.

Думается, что госпожа Нюхина – властная особа, лучше сказать, тиран. Именно она выбирает тему выступления и велит мужу читать лекцию о вреде табака; она привыкла помыкать супругом, более того, запугала его до смерти, что обнаруживается из слов героя: «Я ужасно боюсь... боюсь, когда она на меня смотрит» [166, т. 13, с. 193]. Своего супруга Нюхина считает полным ничтожеством, постоянно оскорбляет его, называя чучелом, аспидом, сатаной. Жена Ивана Ивановича обладает злобным характером, как замечает герой, «она всегда не в духе» [166, т. 13, с. 192].

Можно сказать, что Нюхин смирился с владычеством своей жены, ведь даже о детях он говорит следующее: «У моей жены семь дочерей» [166, т. 13, с. 193] (вместо того чтобы сказать: «У меня (у нас) семь дочерей»).

Таким образом, если в пьесе Н.А. Лейкина мотив прозрения оборачивается для персонажа ложным прозрением, то в произведениях А.П. Чехова герои, прозрев, освобождаются от иллюзий, осознают ложность своих представлений о жизни.

Проанализировав литературные связи Н.А. Лейкина и А.П. Чехова на уровне мотивной организации пьес, мы пришли к следующим выводам:

1. В драматических произведениях указанных авторов повышенной семантической емкостью обладают мотивы, использование которых обусловлено ситуацией «пограничной эпохи».

2. Мотивы маски, несостоявшегося праздника, дороги и прозрения составляют смысловое ядро каждой из рассмотренных пьес, актуализируют введение дополнительных мотивов (например, игры, обмана, греха, искушения, преступления и др.).

3. В текстах Н.А. Лейкина перечисленные выше мотивы (за исключением мотива несостоявшегося праздника) определяют в отношении героев изменения, касающиеся их внешнего облика и положения (будь то примеривание маскарадного костюма или иного «образа», перемещения в пространстве или ложное прозрение на публику), но никак не внутреннего состояния.

4. В «мелочишках» А.П. Чехова мотивы маски, дороги, прозрения служат раскрытию психологии персонажей, репрезентации изменений, которые совершаются с ними не «снаружи», а «внутри».

5. Мотив несостоявшегося праздника в произведениях обоих драматургов связан с атмосферой ненастоящего, фальшивого, мнимого. Указанный мотив позволяет авторам поставить проблемы, которые будут всесторонне разработаны в литературе последующих столетий.

3.2. Образная система малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова

Творческий диалог малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова обнаруживает сходство и различие малых драматических форм авторов не только на уровне мотивной организации, но и образной системы.

Среди лейкинских и чеховских персонажей можно выделить героев, тяготеющих к традиционным комическим амплуа: судья, писец (писарь), лекарь (доктор), комическая старуха (просительница), старик, претендующий на руку молодой девушки, вдова, пожилая девица. Данные образы обусловлены генезисом драматических миниатюр, их изначальной комической природой.

Если в художественном мире Н.А. Лейкина указанные выше амплуа трафаретны, соответствуют их изображению в народном театре, то А.П. Чехов лишает их присущей комедии положений условности, наделяя индивидуальными чертами характера и поведения.

Персонажи, существование которых в драматических текстах Н.А. Лейкина и А.П. Чехова обусловлено не только мировой и отечественной литературной традицией, но и ситуацией пограничной эпохи, отличаются большей смысловой насыщенностью и глубиной изображения. К данным образам мы относим шута, плута, «маленького человека».

Проблема шутчества имеет важное значение для поэтики малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, определяет их комическую линию. В общекультурном контексте шут – лицо при дворе государя или в барском доме, в обязанности которого входило развлекать господ и гостей забавными выходками. Несмотря на внешнюю простоту поведения, связанную с установкой на увеселение, должность шута являлась довольно важной. Шут воспринимался как забавный двойник государя (барина) и в чем-то приравнивался к нему. Именно этим объясняется то обстоятельство, что шут был одним из тех, кому всегда дозволялось говорить все, что он думал.

В условиях тотального отсутствия свободы слова кривляния и болтовня шутов выступали чуть ли не единственным средством, позволяющим

представителям средневековой элиты в завуалированной форме доводить до сведения друг друга и государя свои претензии и жалобы, высказывать предложения и идеи, о которых говорить напрямую было большим риском. В итоге зачастую оказывалось, что основными качествами шутов, этих потешников и остроловов при дворах королей и высокой знати, были не балагурство и веселье, а высмеивание человеческих недостатков и пороков, критика существующего положения вещей.

Н.А. Лейкин в своих прозаических¹⁵ и драматических произведениях выводит целую галерею шутов. Указанный образ в его малых пьесах мы рассмотрим на материале шуточных сцен «На случай несостоятельности» и «Привыкать надо!!!..».

В пьесе «На случай несостоятельности» Н.А. Лейкин показывает быт и нравы петербургского купечества. Отдельный эпизод из жизни семейства Костяевых, включающий в себя ряд узнаваемых примет времени, позволяет нарисовать коллективный портрет целого сословия.

В качестве черты, определяющей характер главы семейства Михея Иваныча, можно назвать взбалмошность. Герой способен, по справедливому замечанию супруги, «Бог знает, каких глупостей наделать» [94, с. 81] (в одежде в воду броситься, чиновника в трактире за нос схватить). Увидев в Александровском парке выступление знаменитого акробата Егора Васильева, бывшего полотера, Костяев решает основать на случай несостоятельности (то есть банкротства) семейство акробатов.

Умиляясь тем, что простой русский мужик достиг «эдакой высоты», резко критикуя низкопоклонство русского общества перед всем иностранным (немецким), герой в своем желании «русского человека поддержать» доходит до абсурда. В качестве аргумента в пользу хождения по канату Михей Иваныч приводит популярность этого занятия, моду на него среди тех же иностранцев:

¹⁵ Достаточно вспомнить сборник юмористических рассказов Н.А. Лейкина «Шуты гороховые» (1879).

Костяев. Нынче это в моде. И дамы по канату ходят. Целыми семействами ходят. Есть акробаты: семейства Вейнерт, семейство Брац, семейство Соломонских, так отчего же не быть семейству Костяевых? Одно только, что те немцы, а мы русские. Так неужто нам от немцев отставать? Зато как хорошо! На какой высоте! И почет... [94, с. 96]

В сущности, желание Костяева обусловлено меркантильными соображениями: заработать денег, приобрести почет в обществе. Причудливые выходки Михея Иваныча смешны и нелепы, но за смехом звучит горькая мысль о потере национальной гордости и национальной самобытности (русский человек достиг небывалых высот в деле увеселения публики).

Интересными в этом случае представляются фамилия, имя и отчество героя. Имя «Михей (Миша)» вызывает ассоциации с медведем, который являлся неотъемлемой частью ярмарочного представления (перед своими домочадцами герой подобно ярмарочному фигляру балагурит, «ломается»). Отчество «Иваныч» восходит к одному из наиболее распространенных на Руси имен. Согласно сказочной традиции именно Иван-дурак благодаря своей находчивости и смекалке одерживал победу над своими соперниками (что свидетельствует о талантливости русского человека). И наконец, фамилия героя, вероятнее всего, образована от слов «костить» – 'ругать, поносить (прост.)' или «костенеть» – 'затвердевать' [118, с. 300].

Каждый из представленных выше вариантов вполне уместен. Костяев на протяжении всего драматического действия неодобрительно отзывается о немцах, которые «русского человека заели». С другой стороны, будучи «простыми рыночниками», герои закоснели в своем невежестве и ограниченности: Костяев считает, что обезьяну немцы выдумали; Груша верит тому, что сказано в оракуле. Однообразие их жизни нарушают пожар на соседней улице, похороны генерала, перебранка с прислугой, посиделки в трактире. Интересы персонажей не поднимаются выше узкоматериальных (заработать больше денег, открыть свою лавку) или матримониальных (в

отношении сына или дочери, партия при этом должна быть выгодной в финансовом плане).

Несколько слов следует сказать о приказчике Костяева Иване Усталове, в образе которого автор показывает тип молодого человека, способного пойти на любой обман ради личной выгоды. Предел его мечтаний – собственная лавка, которая позволит ему освободиться от необходимости работать на хозяина и даст возможность управлять самому:

Усталов. Ведь вы вон ей давеча говорили, что за акробата ее замуж отдадите, так отдайте за меня и я буду акробатом!.. Ремесло хорошее.

Костяев. Это, брат, надо подумать. (*Ходит по сцене.*)

Груша (подбегает к Усталову). Что ж ты врешь! Я не хочу, чтоб ты был акробатом.

Усталов (Груше). Погоди, дай срок только жениться, а уж там надую [94, с. 109–110].

Можно сказать, что Иван выступает в пьесе «преемником» Костяева, перенимает у последнего опыт шутовства. Подобно Михею Иванычу герой ради достижения поставленной цели соглашается на время стать акробатом («ломаться <...> для меня первое удовольствие» [94, с. 104]). Представ перед Костяевым в образе шута, балаганного паяца, Усталов добивается своего – получает от Михея Иваныча разрешение на свадьбу.

Пьеса «Привыкать надо!!!..» тематически продолжает шуточные сцены «На случай несостоятельности». Если Костяев пытается освоить акробатику, то Брыкалов Данило Иванович заставляет своих домочадцев привыкать к солдатчине:

Брыкалов. Мы, брат, здесь к солдатчине привыкаем. У нас теперь все по-военному. Чай слышал, что теперь уж никто не отвертится. Все служить будут: и хозяева и приказчики, и купцы и мещане, и даже сам городской голова [94, с. 13].

Фамилия героя вполне соответствует его характеру, оказывается «говорящей»: на протяжении всего драматического действия Данило Иванович

упрямится, не желая выдать замуж за Николая Никанорова сестру Агашу, объясняя свой отказ тем, что не хочет, чтобы она стала солдаткой.

Брыкалов являет нам тип деспота. Он не признает другого мнения, кроме своего: на все уговоры сестры он отвечает «я этого не хочу» или «я этого не желаю». Самодовольство Данилы Ивановича не знает границ. Он отказывается прочитать газету, в которой помещено соответствующее объявление, потому что и без того знает, «что все служить должны».

Будучи типичным представителем купеческого сословия, Брыкалов не упускает шанса использовать сложившуюся вокруг военной службы ситуацию в свою пользу. Он пытается убедить соседа по лавке Акима Саватьича Саватьева, торгующего «военными вещами», в необходимости «сделать быструю распродажу товаров», которая в случае успеха принесла бы последнему небывалую выручку:

Брыкалов. Только прежде всего надо сделать быструю распродажу товаров и публиковать об этом, да под шумок и новый товар спускать. Торгуй да торгуй пока, до солдатчины. Покупатель глуп, валом повалит [94, с. 34].

С образом Данилы Ивановича связан в пьесе мотив театрализованного представления. Неслучайно, что в финале шуточных сцен упоминается водевиль в Александринском театре. Герой балагурит, кривляется ради собственной выгоды и удовольствия. Солдатская служба для него не иначе, как забава, веселое времяпрепровождение:

Брыкалов. Третьего дня ночью с молодцами отвоевали. Как весело-то было! Перелезли мы, знаешь, через забор в соседский сад, сейчас к беседке, друг другу на плечи стали и сорвали флаг. В саду на ту пору был караульный дворник, увидал нас и ну кричать. Мы ему сейчас глотку заткнули, и в плен. Привели сюда, да так водкой накатили, что тот даже в бесчувствие впал. Ну, мы его сейчас вон отсюда и перекинули обратно через забор [94, с. 16].

Кроме названного выше, в перечень «учебных» мероприятий по привыканию к солдатчине входит: взятие приступом закуски и водки, стрельба

из пушки (специально купленной для подобного случая), маршировка, стояние на часах на голубятне.

Как мы видим, лейкинские шуты не отличаются богатством внутреннего мира, круг их интересов чрезвычайно узок. Герои становятся балагурами и кривляками ради достижения собственных целей. Брыкалов рассчитывает поправить свое финансовое положение за счет Акима Саватьева, которого он прочит в мужа родной сестре. Костяев возлагает надежды на то, что, основав семейство акробатов, заработает денег и приобретет почет в обществе. Приказчик Усталов также руководствуется меркантильными соображениями: жениться на хозяйской дочке и на приданое открыть собственную лавку.

Рисуя шутов и потешников, Н.А. Лейкин остается в рамках традиции, укорененного в обыденном сознании представления «шут – лицедей – подменяющий истинное на ложное – (qui pro quo) – переодетый – обманщик, выдающий себя за другого, – клеветник». Рассматриваемый образ в его пьесах оказывается тесно связан с мотивом маски, эстетикой театральных спектаклей и ярмарочных (балаганных) зрелищ. Драматург не поднимается до философского осмысления обычной ситуации, ограничивается конкретным жизненным материалом, не выходит за рамки купеческого быта.

В пьесе А.П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)» образ шута связан с мотивом прозрения. Василий Васильевич Светловидов, или Шут Иваныч, как он сам себя называет, пользуется исторически сложившимся правом шута, чтобы выступить с защитой истинного актерского таланта, вынести обвинительный приговор не только носителям пошлости и лицемерия, но и тем, кто смиряется перед ударами судьбы, натиском заскорузлого обывательского мира, то есть в определенной степени и себе:

Светловидов. Понял я тогда, что никакого святого искусства нет, что все бред и обман, что я – раб, игрушка чужой праздности, шут, фигляр! Понял я тогда публику! С тех пор не верил я ни аплодисментам, ни венкам, ни восторгам... Да, Никитушка! Он аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но я чужд ему, я для него – грязь, почти коготка!.. Ради тщеславия

он ищет знакомства со мною, но не унизит себя до того, чтобы отдать мне в жены свою сестру, дочь... Не верю я ему! (*Опускается на табурет.*) Не верю! [166, т. 11, с. 211]

С первого момента появления на сцене Светловидов обращается к себе как Шуту Иванычу. Отчество, которое герой дает себе, на наш взгляд, неслучайно.

Имя «Иван» (одно из самых распространенных на Руси и имеющих богатую литературную традицию) отсылает нас к устному народному творчеству. Согласно фольклорной традиции главным действующим лицом русских волшебных и бытовых сказок является Иван, будь то Иван-царевич или Иван-крестьянский сын.

Мифопоэтический смысл сказок об Иване-царевиче кроется в испытаниях, которые выпадают на его долю: переправиться через огненную реку, взобраться на высокую гору, сразиться со змеем о трех головах, добыть жар-птицу или златогривого коня и т.д. («Марья Моревна», «Иван-царевич и Белый Полянин», «Хрустальная гора» и др.). Удача возможна только в том случае, когда герой готов к смерти, когда он фактически оказывается в ее царстве, но, совершая там единственные правильные поступки, находит выход из подземного мира и возвращается к жизни преобразенным.

Если главными качествами Ивана-царевича были мужество, храбрость и самопожертвование (персонаж оказывался сродни богатырям, защищавшим Русь-матушку), то успех Ивана-дурака зависел от его хитрости и ловкости («Волшебный конь», «Сивко-бурко», «Царевна, решающая загадки» и др.). Иван-дурак в большинстве случаев противостоял царям за счет своего тайного знания, со стороны кажущегося обычной глупостью.

Подобно сказочному Ивану Василий Васильевич, попав в «подземное царство» театра («Вот где самое настоящее место духов вызывать! Жутко, черт подери... По спине мурашки забегали...» [166, т. 11, с. 208]), оказывается перед лицом самой смерти («Хочешь – не хочешь, а роль мертвеца пора уже репетировать. Смерть-матушка не за горами...» [166, т. 11, с. 208]) с той лишь

разницей, что Светловидов освобождается от власти темных сил лишь на закате своего жизненного пути.

Таким образом, имя «Шут» и отчество «Иваныч», невольно объединенные Светловидовым в семантический комплекс, в тексте чеховской пьесы обогащают друг друга новыми смыслами: шут, равно как и Иван-дурак, одурачивая окружающих своими занимательными выходками и глупыми на взгляд обычного человека поступками и просьбами, выходит победителем. С другой стороны, шут, равно как и Иван-царевич (ведущий борьбу со злом не на жизнь, а на смерть), балансируя на грани жизни и смерти, готов к последней, если его острота не понравится государю или получится слишком откровенной. Так, ориентируясь на европейскую, но опираясь на русскую культурную традицию, А.П. Чехов создает образ Шута Иваныча, не имеющий прототипов в мировой культуре.

В то же время обращение героя к себе как Шуту Иванычу имеет и другое основание. Если внимательно вчитаться в текст пьесы, то легко обнаружить, что в ней действует не один Шут, а два. Вторым из них является суфлер Никита Иваныч.

Героев сближают похожие жизненные реалии – оба одинокие старики:

Никита Иваныч. Я здесь ночую в уборных-с. Только вы, сделайте милость, не сказывайте Алексею Фомичу-с... Больше ночевать негде, верьте богу-с...

<...>

Светловидов. Там я один... никого у меня нет, Никитушка, ни родных, ни старухи, ни деток... Один, как ветер в поле... Помру, и некому будет помянуть... Страшно мне одному... Некому меня согреть, обласкать, пьяного в постель уложить... Чей я? Кому я нужен? Кто меня любит? Никто меня не любит, Никитушка! [166, т. 11, с. 210]

Служа в театре суфлером, Никита Иваныч также в какой-то степени является актером, хотя и не выходит на театральные подмостки. Выполняя

просьбу Светловидова, Никита Иваныч становится настоящим актером и разыгрывает роль шута в сцене из «Короля Лира»:

Никита Иваныч (играя шута). "Что, куманек? Под кровлей-то сидеть получше, я думаю, чем под дождем шататься? Право, дяденька, помирился бы ты лучше с дочерьми. В такую ночь и умнику, и дураку – обоим плохо!" [166, т. 11, с. 213]

Может показаться, что отчество Иваныч нивелирует характеры героев, подчеркивает их однотипность. Но это лишь на первый взгляд. Если Василий Васильевич, став Иванычем по роду своей деятельности, находит в себе силы признать, что превратился в «игрушку чужой праздности», то Никита, будучи Иванычем по рождению, так и остается «старой театральной крысой, суфлером» [166, т. 11, с. 214]. Он не понимает душевных мук Светловидова, объясняя их, по-видимому, изрядным количеством выпитого накануне.

Говоря о шутовстве, нельзя не обратиться к явлению юродства. В России традиция шутовства соотносится с юродством, хотя последнее несет большую духовную нагрузку. Несмотря на близость указанных выше категорий, отождествлять их нельзя, поскольку функции смеха в данном случае различны: «Если шут лечит пороки смехом, то главная задача юродивого обратная – заставить рыдать над смешным» [63, с. 108].

В образе Светловидова мы наблюдаем совмещение шутовства и юродства. С одной стороны, Василий Васильевич сам признается в том, что «разыгрывал шутов, зубоскалов, паясничал» [166, т. 11, с. 212], то есть развлекал, увеселял публику, что вполне соответствует традиционному представлению о шуте. С другой стороны, укору погрязшему во зле обществу, отказ героя идти домой, упоминание о томлении духа, прозрении (не физическом, а духовном), утверждение, что смерти нет, отсылают нас к традиции юродства в русской литературе. Общая тональность произведения и авторское жанровое определение («самая маленькая драма во всем мире» [165, т. 2, с. 14]) позволяют рассматривать образ Светловидова более в контексте юродства, нежели шутовства.

Подводя итог, скажем, что проблема шутовства в пьесе находит свое воплощение в следующих образах:

- юродивый (Василий Васильевич Светловидов);
- шут (Никита Иваныч);
- скоморох (Егорка и Петрушка, являющиеся внесценическими персонажами. Стук отворяемых дверей, возвещающий о возвращении в театр Егорки и Петрушки, разрушает атмосферу высокого искусства. Вместе с ними на сцене утверждается эстетика ярмарочных и площадных театров, ориентированных на непритязательный вкус мещанской публики).

Что касается *образов плутов*, то их функции в пьесах Н.А. Лейкина («Медаль») и А.П. Чехова («Свадьба») одинаковы. Для плутов главным средством достижения своих целей становится обман.

Герои Н.А. Лейкина, являясь торговцами, «простыми рыночниками», стремятся надуть не только окружающих, но и друг друга. Интересно, что, пытаясь одурачить других, они часто сами остаются в дураках. Рассмотрим данную ситуацию на примере пьесы Н.А. Лейкина «Медаль».

В указанном произведении действие разворачивается на святках. В центре изображения семья небогатого купца, торгующего красным товаром, Ивана Степановича Степанова. Герой – типичный представитель купеческого сословия: засыпает в театре, читает «Полицейские ведомости», с удовольствием играет в горку, любит выпить хмельного, боится начальства (излишняя «пужливость» не дает ему толком выяснить, кому предназначается медаль). Как любой купец, Иван Степанович боится ограбления, поэтому не впускает к себе в дом ряженных, чем вызывает крайнее неудовольствие у дочери Насти: «А то и выгонят вон. Сами же вы сегодня три компании ряженных из молодцовый вон выгнали, да еще сулили за хвост да палкой...» [94, с. 47].

Несмотря на нежелание Степанова участвовать в святочных развлечениях, он волею случая оказывается главным действующим лицом в развернувшемся «представлении» награждения. На наш взгляд, центральное значение в пьесе приобретает мотив обмана и связанный с ним мотив

маскарада, который звучит с первых страниц и получает реальное воплощение в образе маски. Названная выше неотъемлемая деталь святочного костюма выступает в шуточных сценах фактором, определяющим дальнейшее развитие драматического действия. Можно сказать, что каждый из героев примеряет на себя тот или иной сценический образ, пытаясь обманом убедить окружающих в том, что это и есть его истинное лицо. Так, Иван Степанович разыгрывает перед Кузькиным роль честного купца, который не «грабит» покупателей:

Степанов. Помилуйте, какой грабеж? Только бы жить! Наша торговля теперь самая плохая. Распродажи отбили. Разные города: Амстердамы, Фениксы и, прах их возьми, какие там еще есть. Иные по три года распродают и каждый раз уверяют покупателей, что до закрытия магазина осталось только несколько дней [94, с. 55].

Излишнее самолюбие заставляет Степанова надеть медаль, что приводит к последующей стрижке закрывшей награду бороды. В финале пьесы Иван Степанович предстает обманутым «кавалером на французский манер»:

Степанов. Вот до чего дожили! И бороду остригли, и сраму натерпелся, да еще что впереди-то! (*Машет рукой.*) Узнают в рынке, так проходу давать не будут. Да и как не узнать?! Сейчас, первый вопрос: где борода? Что в ответ-то скажешь? [94, с. 76]

Если Степанов рядится в костюм «кавалера» не по своей воле, то его дочка Настя, мечтающая выйти замуж за благородного человека, сознательно надевает маску неприступной красавицы. Желая «сделать интригу» (как об этом написано в «царе Соломоне», которому она слепо доверяет), героиня отказывается от предложения Кузькина, хотя в душе согласна его принять.

Наиболее яркое воплощение мотив обмана получает в образе курьера Пимена Захарыча Кузькина, который, сам того не желая, оказывается одураченным плутом. Если вспомнить, что впервые мы встречаем маску в руках 13-летнего Васи, который «прорезывает ей рот», то получается, что в лице Кузькина неживая маска обретает плоть и кровь, способность действовать и говорить. Образ Пимена Захарыча, рассмотренный в литературном контексте,

продолжает традицию хлестаковщины в русской литературе. Занимая незначительную должность, герой ведет себя как значительное лицо, наводя страх на Степанова и его домочадцев: распекает кухарку Катерину и Ивана Степановича за то, что его не сразу впустили, называет себя начальством, хвалится своей чрезмерной занятостью: «Да ведь некогда-с. Днем занят по горло, а вечером: то в театр, то в клуб, то к начальнику отделения, то к столоначальнику» [94, с. 59]. Для усиления произведенного впечатления Кузькин сообщает о своем знакомстве с генералом, хотя у самого в кармане ни рубля.

На прямой вопрос Насти о его статусе Пимен Захарыч уклончиво отвечает: «Ни то, ни се... середка на половине» [94, с. 62]. Приведенная выше цитата выполняет функцию автохарактеристики. Герой не замечает, как лично признается в том, что ничего из себя не представляет. Как и Хлестаков, Кузькин любит прихвастнуть:

Настя. А у вас есть шпага?

Кузькин. Есть-с и пребольшая... Только нам полагается по большим праздникам, потому тяжела очень: пуд десять фунтов.

Настя. Ах, какая тяжесть!

Кузькин. Ужаси! Верите, весь бок оттянет. Прошлый раз надел, так на другой день бок беленым маслом смазывал [94, с. 62].

Поведение Пимена Захарыча убеждает нас в том, что повышение, которым он гордится и о котором не без удовольствия рассказывает Степанову, и есть его нынешняя должность курьера. Кузькин не прочь приволокнуться за прекрасным полом. Он на коленях умоляет Настю принять предложение руки и сердца, обнаружив же ошибку, сообщает, что и не думал об этом, поскольку три года женат.

Пимен Захарыч демонстрирует «широкие» познания в поэзии: с видом знатока одобряет поздравление отцу, написанное Васей в стихотворной форме. Желая показать свою образованность, он размышляет о роли и значении наук в жизни общества:

Кузькин. Ну, а скажи мне, Вася, что значит: мани, факел, фарес?

Степанов. Не знает. Где ж ему все знать!

Кузькин. Таинственные словеса, зримые царем богохульником Бальтасаром написанными на стене, а что это означает, ни единая душа не отгадала. Учись, учись! Наука прежде всего... [94, с. 58]

Интересна фамилия героя, вызывающая в памяти идиому «показать кузькину мать». Значение данного фразеологизма связано с выражением грубой угрозы. Фамильный антропоним, таким образом, дан по принципу контраста с профессией. Финальная реплика Кузькина, содержащая угрозы в адрес Степанова, мотивирована не реальными возможностями Пимена Захарыча, а его желанием уйти с высоко поднятой головой, оставив за собой последнее слово. Комизм ситуации заключается в том, что, обманывая Ивана Степановича, Кузькин обманывается сам. Представ перед Степановым «казенным человеком», блюстителем закона, уверовав в собственную значительность, Пимен Захарыч забывает выяснить у получателя медали его имя и отчество, нарушая установленный законом порядок вручения подобного рода наград. В связи со сказанным выше фамилию героя можно рассматривать и как производную от глагола «подкузьмить», что значит 'обмануть', 'надуть' (намек на самообман).

Плутов мы встречаем и в драматических миниатюрах А.П. Чехова. Если Н.А. Лейкин в своих произведениях выводит целую галерею хитрых и ловких обманщиков, то в «мелочишках» А.П. Чехова образ плута представлен несколькими персонажами, что вполне объяснимо. Н.А. Лейкин обращается в малых пьесах к миру купцов и чиновников, деятельность которых в большинстве случаев основана на обмане и надувательстве. А.П. Чехов не ограничивает образную систему рамками определенного сословия или профессии. В центре внимания писателя – внутренний мир героя. Обнаружению человеческого в человеке драматург и посвящает свои произведения.

Плутовская природа таких персонажей, как Андрей Андреевич Шипучин («Юбилей»), Настасья Федоровна Мерчуткина («Юбилей»), Тихон Евстигнеев («На большой дороге»), Евдоким Захарович Жигалов («Свадьба»), Андрей Андреевич Нюнин («Свадьба»), не подлежит сомнению. Если Шипучин, Мерчуткина, Евстигнеев и Жигалов лукавят, не унижая при этом других людей, то Нюнин использует для достижения собственных целей Федора Яковлевича Ревунова-Караулова.

Андрей Андреевич Нюнин, агент страхового общества, выступает посредником в коммерческой сделке с «генералом». Под маской дружеского участия и заботы об одиноком старике он приглашает Ревунова-Караулова на свадебное торжество. На самом же деле ни о каком сострадании не может быть и речи, поскольку Нюнина интересует лишь материальная сторона дела – 25 рублей, которые он впоследствии себе присваивает.

Показательно, что Андрей Андреевич обманывает не только Ревунова, человека в общем-то постороннего, но и Жигалову, которая ему доверяет. В связи с этим становится очевидным, что Нюнин гораздо опаснее для общества, чем Апломбов. Андрей Андреевич способен на любую подлость, или, выражаясь его же словами, «пустяк», будь то обманутое доверие или униженное человеческое достоинство.

Образ «маленького человека» мы рассмотрим на материале пьес «Ряженые» Н.А. Лейкина и «Свадьба» А.П. Чехова.

В отличие от Сурикова-старшего образ «маленького» человека Козина в пьесе «Ряженые» нарисован с большим сочувствием. Обстановка в доме Селиверста Семеныча («чистая комната», «на стене висят картины: раскрашенная литография какого-то генерала и вид какого-то монастыря» [92]) свидетельствует о царящем в семействе благочестии и патриархальности. Осознавая завидность своего положения в обществе, Козин предстает человеком, не лишенным чувства собственного достоинства:

Козин. Панфил Яковлевич, что же это такое? Что за дом мой такой позорный, что сыну вашему быть нельзя? Ведь вы пришли; отчего же и ему моего хлеба-соли не откусать? Это мне обидно, то есть как обидно. Бог с вами!

<...>

Козин. Панфил Яковлевич, таких вещей при всем народе не говорят. Что уж, будто мы люди маленькие, так нас и обижать можно? Ведь вы огласку делаете [92].

В произведении наряду с образом «маленького человека» выведены образы мелких людей, подхалимов и льстецов, в лице фельдшера Севастьяна Ферапонтыча и писца Ивана Иваныча. Севастьян Ферапонтыч любит покрасоваться (хвалится тем, что трупы резать для него «это первое удовольствие»), кичится своей образованностью. История о том, как он вместе с главным доктором у одного больного «лягушку с мозгов снимал», должна была, по-видимому, произвести впечатление на окружающих и подтвердить уровень его просвещенности. С пренебрежением отзываясь о торговых людях, герой не отличается тонкой душевной организацией. Неслучайно, что именно Севастьян Ферапонтыч произносит фразу «Как ни зовите, лишь хлебом кормите» [92], которая лишний раз подчеркивает его обезличенность.

Лишен индивидуальности и писец Иван Иваныч, что находит подтверждение в имени и отчестве героя. Служа письмоводителем в квартале, персонаж привык всем угождать: «Я, Селиверст Семеныч, собственно потому привез их к вам, что знал, что вам приятно будет» [92].

Желание понравиться окружающим превращает его в «одного из многих», «ябеду» и «полицейского крючка», сносящего всякое оскорбление за рюмку водки.

К образу «маленького человека» обращается и А.П. Чехов в «Свадьбе». Федор Яковлевич Ревунов-Караулов – капитан 2-го ранга в отставке, старик 72 лет, соглашается пойти на свадьбу только потому, что дома ему, «одинокому, скучно». Увидев среди приглашенных гостей Мозгового и узнав, что последний служит матросом, Ревунов-Караулов вспоминает свою молодость. Увлечшись

рассказом о тонкостях и трудностях морской службы, он сыплет непонятными флотскими терминами («марсовые по вантам на фок и грот» [166, т. 12, с. 119], «салинговые к вантам на брамсели и бом-брамсели» [166, т. 12, с. 120], «поворот через фордевинд» [166, т. 12, с. 120]), чем раздражает присутствующих гостей.

По мере развития драматического действия напряжение нарастает: всеобщее возмущение нелогичным (с точки зрения «свадьбы») поведением «генерала» подготавливает читателя к трагической развязке, неумолимо приближая разразившуюся в финале катастрофу:

Настасья Тимофеевна (вспыхнув). Генерал, а безобразите... Постыдились бы на старости лет!

Ревунов. Котлет? Нет, не ел... благодарю вас.

Настасья Тимофеевна (громко). Я говорю, постыдились бы на старости лет! Генерал, а безобразите!

Нюнин (смущенно). Господа, ну вот... стоит ли? Право...

Ревунов. Во-первых, я не генерал, а капитан 2-го ранга, что по военной табели о рангах соответствует подполковнику.

Настасья Тимофеевна. Ежели не генерал, то за что же вы деньги взяли? И мы вам не за то деньги платили, чтоб вы безобразили!

Ревунов (в недоумении). Какие деньги?

Настасья Тимофеевна. Известно, какие. Небось получили через Андрея Андреевича четвертную... (*Нюнину.*) А тебе, Андрюшенька, грех! Я тебя не просила такого нанимать!

<...>

Ревунов. Какие двадцать пять рублей? (*Сообразив.*) Вот оно что! Теперь я все понимаю... Какая гадость! Какая гадость! [166, т. 12, с. 122]

Осознав с предельной ясностью весь комизм своего положения, Федор Яковлевич в заключительном монологе выносит обвинительный приговор «порядочному обществу», не имеющему, как оказалось, ни малейшего представления о чести и долге, совести и морали. В эпоху всеобъемлющего

лицемерия и хамства герой выступает защитником человека и человечности, поборником человеческого достоинства.

О возможных разрушительных последствиях наступления века-волкодава сигнализирует «говорящая» фамилия Федора Яковлевича (одно из значений слова «караул» – 'крик о помощи при опасности (*разг.*)'). Если до выхода в отставку Ревунов охранял государство от посягательства внешних врагов (слово «караул» зафиксировано также со значением 'воинского подразделения, несущего охрану кого-чего-н.' [118, с. 266]), то сейчас, на старости лет, он напоминает о врагах внутренних, самих людях, ведущих паразитический образ жизни, забывающих о духовности, подвергающих страну еще большей опасности.

К сожалению, душевный порыв персонажа остается незамеченным, при большом скоплении народа за свадебным столом он фактически произносит свой монолог в пустоту: его никто не слышит и не слушает. Всех интересует только судьба 25 рублей. «Маленький человек», противостоящий лицемерию окружающей среды, одинок, в своей борьбе за человека он потерпел поражение. Не в силах что-либо изменить Федор Яковлевич уходит:

Ревунов. Никаких я денег не получал! Подите прочь! (*Выходит из-за стола.*) Какая гадость! Какая низость! Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь что я могу сделать? (*Растерянно.*) Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! (*Идет.*) Какая низость! Какая гадость! (*Уходит.*) [166, т. 12, с. 122]

Подводя итог, отметим, что в пьесах Н.А. Лейкина «маленький человек» за свои страдания оказывается вознагражден, а плут одурачен, что вполне соответствует комедийной установке: добродетель торжествует, а порок наказан. В произведениях А.П. Чехова подобных этически определенных оценок мы не найдем, что было связано с особыми представлениями драматурга о природе художественного творчества.

Проанализировав творческий диалог Н.А. Лейкина и А.П. Чехова на уровне образной системы пьес, мы заключили:

1. В драматических произведениях указанных авторов большей смысловой насыщенностью и глубиной изображения отличаются образы шута, плута, «маленького человека».

2. Лейкинские шуты соглашаются балагурить и кривляться ради собственного удовольствия и выгоды. Рисуя потешников, писатель остается в русле сложившейся традиции.

3. А.П. Чехов, обратившись к образу шута, выходит за рамки конкретного жизненного материала. Его Шут Иваныч выносит обвинительный приговор не отдельным представителям пошлости и лицемерия, а всему погрязшему во зле обществу.

4. Функции плутов в пьесах обоих авторов одинаковы. Для героев главным средством достижения цели оказывается обман. Отметим, что образ плута связан также с мотивом самообмана.

5. «Маленький человек» в произведениях писателей может быть рассмотрен в широком литературном контексте. Персонаж не лишен чувства собственного достоинства, не боится бросить вызов веку-волкодаву с той лишь разницей, что в пьесе Н.А. Лейкина «маленький человек» одерживает победу (страдания в итоге приводят его к благополучию), у А.П. Чехова он терпит поражение.

Заключение

«Малая драматургия» представляет собой уникальное явление в отечественной литературе. Развиваясь в русле идейно-художественных поисков эпохи, она не только сопутствует драматургии больших форм, но и оказывается источником новых веяний. Так, интермедия послужила основой для становления жанра собственно комедии. В лучших образцах комических опер авторы отразили формирование реалистических тенденций. Психологическое направление, зародившись в «малой драматургии» И.С. Тургенева, получило дальнейшее развитие в пьесах А.П. Чехова. Водевиль, закрепивший за собой ряд комедийных положений и сферу семейно-бытовых отношений, не только обогатил поэтику комического, но и оказал значительное влияние на драматургию больших форм на протяжении всего XIX века.

Отечественная «малая драматургия» представлена разнообразными жанровыми формами и модификациями, преобладание которых в тот или иной период развития словесности обусловлено как литературной традицией, так и внелитературной ситуацией (в отношении последней трети XIX века такой ситуацией оказалась эпоха безвременья и рубежа веков).

Проанализировав «малую драматургию» как теоретическую проблему, мы пришли к следующим выводам:

1) Понятие «малая драматургия» не имеет научной закреплённости в современных литературных энциклопедиях, специальных словарях и терминологических справочниках. Путанице в жанровой идентификации драматических миниатюр способствует непоследовательность авторских указаний и использование понятийно-терминологического аппарата из других видов искусства. Такие жанры, как этюд, картина, комическая опера, водевиль, не являются собственно литературными. Их синтетическая природа обусловлена принадлежностью также театральному искусству, музыке, живописи. Поэтому под «малой драматургией» мы подразумеваем особое

жанровое образование, вбирающее в себя массив небольших драматических произведений с полижанровыми признаками.

2) Попытки разобраться в идейно-художественной специфике малых форм, впервые предпринятые в 1920–1930-е гг., не прекращаются до настоящего времени, порождая разнообразные и, подчас, противоречивые концепции. Это можно объяснить тем, что традиционная картина генезиса и эволюции художественного явления не выявляет всего его многофункционального своеобразия. Хронологический подход не объясняет, какие причины влияют на соотношение жанровых форм и модификаций, почему периоды «взлетов» и «падений» «малой драматургии» не укладываются в логику неизбежной и последовательной эволюции литературного процесса.

3) Отечественное литературоведение предлагает различные принципы классификации малых драматических форм. В качестве критериев выдвигаются, в частности, тематические, структурные, жанровые и др. Весьма противоречивые параметры предлагаемых критериев позволяли исследователям по-разному интерпретировать жанровые процессы в «малой драматургии». В то же время, объединяя различные драматические тексты в группы по определенным типологическим признакам, ученые объясняли появление того или иного произведения в соответствии с признанным ими поступательным характером литературного движения. Однако происходящие в малой драме процессы не укладываются в эту схему («развитие», «застой», «деградация»).

4) Являясь неотъемлемой частью литературного процесса, малые драматические формы оказываются неизбежными в переломные для истории и литературы моменты как отражение расколотого мировосприятия эпохи. Они становятся экспериментальным пространством, в котором фрагментарное сознание человека предпринимает попытку примирения с миром.

Особенно интересными в области «малой драматургии» нам представляются опыты Н.А. Лейкина и А.П. Чехова. Рассмотрев драматические

миниатюры писателей в контексте драматургии последней трети XIX века, мы заключили:

1) Н.А. Лейкин и А.П. Чехов в отличие от многочисленных «драмоделов» относились к числу авторов, которые в своих малых пьесах изображали умственную ограниченность и пустоту души обывателя, судьбу человека в мире товарно-денежных отношений.

2) Стремясь выйти за рамки «репертуарной» драматургии, Н.А. Лейкин обращается в своих произведениях к актуальным проблемам современности: потеря национальной гордости и национальной самобытности, унижение человеческого достоинства, необходимость выбора между истинными и ложными ценностями.

3) Малые пьесы Н.А. Лейкина характеризуются, с одной стороны, тесной связью с литературной традицией (Н.В. Гоголь, А.Н. Островский), с другой – дают основания для формирования новых тенденций в области драматургии (М. Горький).

4) Достижения А.П. Чехова в области «малой драматургии» более значимы: он не только наполняет традиционную жанровую форму малой пьесы новым содержанием, но и меняет саму концепцию водевильного жанра.

Анализ чеховской концепции водевильного жанра позволил нам заключить, что жанровое своеобразие драматических миниатюр писателя состоит в расширении водевильной тематики; отказе от традиций комедии положения; замене условных масок, свойственных традиционному водевилю, человеческими характерами; отказе от интриги, счастливого финала как обязательных условий развития драматического действия; индивидуализации речи, использовании ее в качестве средства создания психологического портрета персонажа; наличии подтекста, реализующегося с помощью литературных реминисценций, культурных аллюзий, речевых лейтмотивов, пауз, числовой символики, образов, несущих на себе большую смысловую нагрузку; отсутствии границ между драмой и комедией, обусловившем полижанровую природу малых пьес драматурга.

5) Малые пьесы в творчестве А.П. Чехова приобретают значение эксперимента, который позволяет драматургу найти новые приемы и способы изображения мира и человека.

Исследование творческого диалога Н.А. Лейкина и А.П. Чехова на материале малых драматических форм дало нам основания для следующих выводов:

1) Точки пересечения художественных систем писателей обнаруживаются на уровне мотивной организации и образной системы.

2) В мотивной структуре малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова ведущее значение приобретают мотивы маски, дороги, прозрения, несостоявшегося праздника, воплощающие философскую проблематику произведений.

3) В образной системе драматических миниатюр исследуемых авторов смысловой емкостью и глубиной изображения отличаются образы «маленького человека», плута, шута, с одной стороны, восходящие к литературной традиции, с другой – актуализирующие ситуацию пограничной эпохи.

4) Маскарадность как симптоматический компонент культуры рубежа веков становится своеобразной метафорой переходной поры, характеризующейся конфликтом истинного и ложного, онтологической проблемой выбора между незначительным и значимым в судьбе каждого человека.

Список литературы

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников / подг. текста и примеч. Н.И. Гитович, И.В. Федоров. – М.: Художественная литература, 1960. – 834 с.
2. А.П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: материалы Международной научной конференции. – М.: МГУ, 2010. – 160 с.
3. А.П. Чехов о литературе / сост. и примеч. Н.В. Богословского, Г.А. Петровой. – М.: Художественная литература, 1955. – 403 с.
4. А.П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам / сост. Вал. Фейдер. – Л.: Academia, 1928. – 464 с.
5. Александров, Б.И. Семинарий по Чехову: учебное пособие для вузов / Б.И. Александров. – М.: Учпедгиз, 1957. – 272 с.
6. Александрова, И.В. Поэтика драматургии А.А. Шаховского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Александрова Ирина Викторовна. – Днепропетровск, 1992. – 18 с.
7. Андреев, В. Нужна ли театру одноактная драматургия?.. / В. Андреев // Современная драматургия. – 1983. – № 3. – С. 255–258.
8. Аникст, А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1972. – 643 с.
9. Аникст, А.А. Теория драмы на западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 311 с.
10. Аникст, А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1983. – 288 с.
11. Аникст, А.А. Шекспир. Ремесло драматурга / А.А. Аникст. – М.: Советский писатель, 1974. – 607 с.
12. Апушкин, Я. В роли падчерицы / Я. Апушкин // Современная драматургия. – 1983. – № 3. – С. 252–255.
13. Аристотель. Риторика. (Перевод с древнегреческого и примечания О.П. Цыбенко под ред. О.А. Сычева и И.В. Пешкова). Поэтика. (Перевод

В.Г. Аппельрота под ред. Ф.А. Петровского) / сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.

14. Афанасьев, А.Н. Сказки / А.Н. Афанасьев. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1984. – 430 с.

15. Балабанович, Е.З. Из жизни Чехова. Дом в Кудрине: Путеводитель / Е.З. Балабанович. – 5-е изд. – М.: Московский рабочий, 1986. – 256 с.

16. Балухатый, С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С.Д. Балухатый. – Л.: Academia, 1927. – 184 с.

17. Балухатый, С.Д. Чехов-драматург / С.Д. Балухатый. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 319 с.

18. Бентли, Э. Жизнь драмы / перевод с англ. В. Воронина. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 405 с.

19. Бердников, Г.П. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания / Г.П. Бердников. – 3-е изд., дораб. – М.: Художественная литература, 1984. – 511 с.

20. Бердников, Г.П. Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии Чехова / Г.П. Бердников. – 3-е изд., дораб. и доп. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.

21. Берковский, Н.Я. Литература и театр. Статьи разных лет / Н.Я. Берковский. – М.: Искусство, 1969. – 639 с.

22. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / перевод с нем. В.М. Валькова [и др.]; общ. ред. и предисл. И.С. Свенцицкой – М.: Республика, 1996. – 335 с.

23. Богданов, А. Малые формы драматургии / А. Богданов // Вопросы литературы. – 1967. – № 8. – С. 227–228.

24. Большая литературная энциклопедия: для школьников и студентов / отв. ред. В.Е. Красовский. – М.: Слово, Эксмо, 2006. – 848 с.

25. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / отв. ред. С.Л. Кравец. – М.: Советская энциклопедия, 2006. – Т. 5. – 783 с.

26. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – Т. 5. – 640 с.

27. Бородин, А.П. Об одноактной пьесе / А.П. Бородин. – М.: Искусство, 1939. – 40 с.
28. Булучевский, Ю.С. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю.С. Булучевский, В.С. Фомин. – 3-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1975. – 216 с.
29. Бычков, Ю.А. Просто Чехов / Ю.А. Бычков. – М.: Музей человека, 2008. – 360 с.
30. Бялый, Г.А. Чехов и русский реализм. Очерки / Г.А. Бялый. – Л.: Советский писатель, 1981. – 400 с.
31. Варнеке, Б.В. История русского театра XVII–XIX веков / Б.В. Варнеке. – 3-е изд. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 368 с.
32. Васильева, С.С. Одноактные пьесы А.П. Чехова и Д.Б. Шоу (К проблеме сравнительного изучения) / С.С. Васильева // Вестник ВолГУ. – 2005. – Серия 8. Выпуск 4. – С. 24–29.
33. Васильева, С.С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Васильева Светлана Сергеевна. – Волгоград, 2002. – 26 с.
34. Веселовский, А.Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки Алексея Веселовского / А.Н. Веселовский. – М.: Тип. П. Бахметева, 1870. – 410 с.
35. Витковская, Л.В. Драматургия Н.П. Николева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Витковская Леокадия Васильевна. – Л., 1984. – 198 с.
36. Вогюэ, Е.-М. де. Антон Чехов: Критический очерк Е.-М. де Вогюэ, доп. мнениями русских критиков: Михайловского, Скабичевского [и др.] / перевод с франц. и доп. Н. Васина. – М.: Изд-во «М.В. Ключин», 1903. – 44 с.
37. Вокруг Чехова / сост. и вступ. статья Е.М. Сахаровой. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
38. Вольфсон, А. Размышляя о судьбах жанра / А. Вольфсон // Театр. – 1975. – № 4. – С. 72–75.
39. Гавриленко, Л.К. О некоторых жанровых особенностях водевилей А.П. Чехова (Медведь. Предложение. Свадьба. Юбилей) / Л.К. Гавриленко //

Язык и стиль художественного произведения: тезисы докладов. – 1966. – С. 83–84.

40. Гитович, Н.И. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова / Н.И. Гитович. – М.: Художественная литература, 1955. – 879 с.

41. Глебов, А. Одноактная пьеса / А. Глебов // Театр. – 1939. – №№ 11–12. – С. 162–169.

42. Голубков, В.В. Мастерство А.П. Чехова / В.В. Голубков. – М.: Учпедгиз, 1958. – 200 с.

43. Горбунова, Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы / Е.Н. Горбунова. – М.: Советский писатель, 1963. – 511 с.

44. Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского / Н.М. Горчаков [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=237512> (дата обращения 29.11.2019).

45. Грибоедов, А.С. Горе от ума / А.С. Грибоедов. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1969. – 176 с.

46. Григорьев, А.А. Эстетика и критика / А.А. Григорьев; вступ. статья, сост. и примеч. А.И. Журавлевой. – М.: Искусство, 1980. – 496 с.

47. Громов, М.П. Реализм А.П. Чехова второй половины 80-х годов / М.П. Громов. – Ростов н/Дону: Ростовское книжное издательство, 1958. – 218 с.

48. Гудкова, В. Ретроспектива и прогнозы / В. Гудкова // Современная драматургия. – 1983. – № 3. – С. 258–265.

49. Давидова, I.M. Малі форми драматургії / I.M. Давидова. – К.: Мистецтво, 1966. – 139 с.

50. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – СПб.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880. – Т. 1. – 723 с.

51. Данилов, С.С. Очерки по истории русского драматического театра / С.С. Данилов. – М.-Л.: Искусство, 1948. – 587 с.

52. Дерман, А.Б. О мастерстве Чехова / А.Б. Дерман. – М.: Советский писатель, 1959. – 208 с.

53. Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
54. Дикий, А. Забытый жанр (Заметки о водевиле) / А. Дикий // Театр. – 1953. – № 11. – С. 86–96.
55. Дмитриева, Н.А. Послание Чехова / Н.А. Дмитриева. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 368 с.
56. Дудина, Т.П. «Коловратно-курьезная сцена...» В.А. Жуковского как историко-культурная метафора / Т.П. Дудина // *Philologos*. – Вып. 29 (2). – Елец, 2016. – С. 11–17.
57. Дудина, Т.П. Драматические жанры. Малый словарь-справочник / Т.П. Дудина. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2019. – 132 с.
58. Дудина, Т.П. Русская драматургия: философия текста / Т.П. Дудина. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2018. – 186 с.
59. Елизарова, М.Е. Творчество Чехова. Вопросы реализма конца 19 века / М.Е. Елизарова. – М.: Художественная литература, 1958. – 200 с.
60. Ермилов, В.В. А.П. Чехов / В.В. Ермилов. – М.: Советский писатель, 1959. – 495 с.
61. Ермилов, В.В. А.П. Чехов. Драматургия Чехова / В.В. Ермилов. – М.: Советский писатель, 1951. – 509 с.
62. Ермилов, В.В. Драматургия Чехова / В.В. Ермилов. – М.: Художественная литература, 1954. – 339 с.
63. Есаулов, И.А. Юродство и шутовство в русской литературе / И.А. Есаулов // *Литературное обозрение*. – 1998. – № 3. – С. 108–112.
64. Жизнь и судьба малых литературных жанров: материалы межвузовской научной конференции / отв. ред. А.В. Лужановский. – Иваново: ИвГУ, 1996. – 305 с.
65. Журавлева, А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века / А.И. Журавлева. – М.: МГУ, 1988. – 198 с.
66. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы 20 века / Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – 392 с.

67. Зингерман, Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман; отв. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 384 с.

68. Зубкова, С.В. Концепция человека в одноактной комедии А.П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зубкова Светлана Васильевна. – Киев, 1989. – 21 с.

69. И Су Не. Генезис и поэтика чеховского водевиля: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И Су Не. – М., 1993. – 18 с.

70. Иванюк, Б.П. Избранные статьи из жанрологического словаря / Б.П. Иванюк // Вестник Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина. – 2004. – Вып. 3: Филология. – С. 134–149.

71. Из дневника Н.А. Лейкина / публикация Н.И. Гитович [Электронный ресурс]. – URL: https://docviewer.yandex.ru/view/121764058/?* (дата обращения 29.11.2019).

72. История западноевропейского театра: в 8 т. / под общ. ред. А.Г. Образцовой и Б.А. Смирнова. – М.: Искусство, 1955–1988.

73. История русского драматического театра: в 7 т. / гл. ред. Е.Г. Холодов. – М.: Искусство, 1977–1987.

74. История русской драматургии (XVII – первая половина XIX века) / отв. ред. Л.М. Лотман. – Л.: Наука, 1982. – 532 с.

75. История русской драматургии (вторая половина XIX – начало XX века) / отв. ред. Л.М. Лотман. – Л.: Наука, 1987. – 660 с.

76. Калинина, Ю.В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Калинина Юлия Владиславовна. – Ульяновск, 1999. – 172 с.

77. Карпова, А.Ю. Комедиография А.П. Чехова в контексте «новой драмы» / А.Ю. Карпова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – № 8. – С. 11–15.

78. Карягин, А.А. Драма как эстетическая проблема / А.А. Карягин. – М.: Наука, 1971. – 227 с.

79. Катаев, В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М.: МГУ, 1989. – 261 с.

80. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский; науч. ред. И. Роднянская. – М.: Советская энциклопедия, 1966 [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/> (дата обращения 29.11.2019).

81. Климашевский, Л.В. Азбука для детей и их родителей / Л.В. Климашевский, О.А. Молчанова [Электронный ресурс]. – URL: <https://veles.site/news/azbuka-dlya-detej-i-ih-roditelej-klimashevskij-l-v-molchanova-o-a> (дата обращения 29.11.2019).

82. Кнышева, Д.В. Фольклорные традиции в русской комической опере последней трети XVIII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кнышева Дина Викторовна. – Ульяновск, 2012. – 23 с.

83. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков – М.: Советская энциклопедия, 1962–1978 [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения 29.11.2019).

84. Критики XIX века о классиках русской литературы: сборник статей / отв. за выпуск В.В. Безбожный. – Ростов н/Дону: Ростовское книжное издательство, 1975. – 288 с.

85. Кройчик, Л.Е. Неуловимый Чехов: этюды о творчестве писателя / Л.Е. Кройчик. – Воронеж: ВГУ, 2007. – 246 с.

86. Кройчик, Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова / Л.Е. Кройчик. – Воронеж: ВГУ, 1986. – 277 с.

87. Кубасов, А.В. Творческое завещание А.П. Чехова: время и времена в «Вишневом саде» / А.В. Кубасов // Филологический класс. – 2004. – № 12. – С. 38–41.

88. Куделина, Е.А. А.П. Чехов и современный театр / Е.А. Куделина // Власть. – 2010. – № 11. – С. 161–163.

89. Кузичева, А.П. Ваш А. Чехов / А.П. Кузичева. – М.: Согласие, 2000. – 388 с.

90. Ларионова, М.Ч. «Воловьи Лужки»: традиционные культурные коды в водевиле А.П. Чехова «Предложение» / М.Ч. Ларионова // Традиционная культура. – 2012. – № 46 (2). – С. 122–129.

91. Лейкин, Н.А. Рукобитие / Н.А. Лейкин [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/l/lejkin_n_a/text_1871_01_stzeny_olderfo.shtml (дата обращения 29.11.2019).

92. Лейкин, Н.А. Ряженные / Н.А. Лейкин [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/l/lejkin_n_a/text_1871_ryazhenye_olderfo.shtml (дата обращения 29.11.2019).

93. Лейкин, Н.А. Сцены из купеческого быта / Н.А. Лейкин. – СПб.: Изд-во «С.В. Звонарев», 1871. – 165 с.

94. Лейкинъ, Н.А. Шуточныя сцены / Н.А. Лейкинъ. – 2-е изд., доп. – СПб.: Типографія (бывшая) А.М. Котомина, 1880. – 262 с.

95. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

96. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.-Л.: Изд-во «Л.Д. Френкель», 1925 [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/> (дата обращения 29.11.2019).

97. Личность А.П. Чехова в культурном пространстве XXI века: сборник материалов III региональной научно-практической конференции / гл. ред. Т.П. Королева. – Сыктывкар: КГПИ, 2010. – 207 с.

98. Милостной, И.В. А.П. Чехов как мастер водевиля: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Милостной Иван Васильевич. – М., 1973. – 23 с.

99. Морозова, Е.Н. «Стоит кабачок на пути – ни проехать, ни пройти»: к интерпретации драматического этюда А.П. Чехова «На большой дороге» / Е.Н. Морозова // Philologos. – Вып. 34 (3). – Елец, 2017. – С. 84–91.

100. Морозова, Е.Н. Драматургия Н.В. Гоголя и А.П. Чехова: к проблеме творческого диалога / Е.Н. Морозова // Пушкинские чтения – 2018.

Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXIII Международной научной конференции. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2018. – С. 80–87.

101. Морозова, Е.Н. Культурные аллюзии в «малой» драматургии А.П. Чехова: на примере пьесы «Лебединая песня (Калхас)» / Е.Н. Морозова // *Philologos*. – Вып. 33 (2). – Елец, 2017. – С. 50–57.

102. Морозова, Е.Н. Литературные реминисценции в «малой» драматургии А.П. Чехова: на примере пьесы «Лебединая песня (Калхас)» / Е.Н. Морозова // *Philologos*. – Вып. 31 (4). – Елец, 2016. – С. 56–60.

103. Морозова, Е.Н. Мотив несостоявшегося праздника в «новой драме» конца XIX – начала XX вв. (на примере пьес «Одинокие» Г. Гауптмана и «Чайка» А.П. Чехова) / Е.Н. Морозова // *Актуальные вопросы современного гуманитарного образования: сборник научных и творческих работ*. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2016. – С. 248–253.

104. Морозова, Е.Н. Парадоксы водевильной традиции в «шуточных сценах» Н.А. Лейкина / Е.Н. Морозова // *Philologos*. – Вып. 41 (2). – Елец, 2019. – С. 30–39.

105. Морозова, Е.Н. Полижанровая природа «малых» пьес А.П. Чехова / Е.Н. Морозова // *Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: материалы Международной научной конференции*. – Таганрог: ТГПИ, 2014. – С. 13–17.

106. Морозова, Е.Н. Символика числа в «малой драматургии» А.П. Чехова (на примере пьесы «На большой дороге») / Е.Н. Морозова // *80-летие елецкой филологии: материалы Международной научной конференции*. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2019. – С. 222–226.

107. Морозова, Е.Н. Типология женских образов в водевилях А.П. Чехова / Е.Н. Морозова // *SCHOLA PHILOLOGIAE*. – Вып. 6 (1). – Елец, 2013. – С. 90–97.

108. Морозова, Е.Н. Типология мужских образов в одноактной драматургии А.П. Чехова («Медведь», «Юбилей», «Предложение») / Е.Н. Морозова // *Школа молодых ученых по проблемам гуманитарных наук:*

сборник материалов областного профильного семинара. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2017. – С. 57–61.

109. Морозова, Е.Н. Семейные антропимы и их функции в «малой» драматургии Н.А. Лейкина / Е.Н. Морозова // Вопросы филологии в современных исследованиях: международный сборник научных трудов, посвященный памяти елецких языковедов. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2018. – С. 258–262.

110. Муратов, А.Б. «Медведь», шутка А.П. Чехова / А.Б. Муратов // Анализ драматического произведения: межвузовский сборник / под ред. В.М. Марковича. – Л.: ЛГУ, 1988. – С. 313–322.

111. Невердинова, В.Н. Одноактные комедии А.П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Невердинова Вера Николаевна. – Тарту, 1974. – 17 с.

112. Немировская, И.Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Немировская Ия Дмитриевна. – М., 2009. – 361 с.

113. Николай Александровичъ Лейкинъ въ его воспоминаніяхъ и переписке. Съ двумя портретами и приложеніемъ писемъ къ нему Ан. П. Чехова. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ, 1907. – 387 с.

114. Носов, С.О. Драматическое пространство как провокация диалога («Лебединая песня» А.П. Чехова) / С.О. Носов // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 2. – С. 140–144.

115. Овчарская, О.В. А.П. Чехов и Н.А. Лейкин: сходство, подчеркивающее различие / О.В. Овчарская // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. Ч. 1. – 2016. – № 57 (3). – С. 41–45.

116. Одинокоев, В.Г. Одноактные пьесы А.П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Свадьба»: динамика действия и структура диалога / В.Г. Одинокоев // Сибирский филологический журнал. – 2008. – № 3. – С. 52–60.

117. Одинокоев, В.Г. Ранняя драматургия А.П. Чехова: проблематика и поэтика / В.Г. Одинокоев. – Новосибирск: НГУ, 2008. – 67 с.

118. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2003. – 944 с.

119. Основин, В.В. Русская драматургия второй половины 19 века: пособие для учителя / В.В. Основин. – М.: Просвещение, 1980. – 190 с.

120. Островский, А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. / А.Н. Островский; под общ. ред. Г.И. Владыкина. – М.: Искусство, 1978. – Т. 10. – 719 с.

121. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова / З.С. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 285 с.

122. Паперный, З.С. Стрелка искусства: о Чехове / З.С. Паперный. – М.: Современник, 1986. – 254 с.

123. Переписка А.П. Чехова: в 2 т. / вступ. статья М.П. Громова; сост. и коммент. М.П. Громова [и др.]. – М.: Художественная литература, 1984.

124. Писатели чеховской поры: Избранные произведения писателей 80–90-х годов: в 2 т. / сост. С.В. Букчин. – М.: Художественная литература, 1982.

125. Полоцкая, Э.А. Пути чеховских героев / Э.А. Полоцкая. – М.: Просвещение, 1983. – 96 с.

126. Полоцкая, Э.А. Чехов А.П. Движение художественной мысли / Э.А. Полоцкая. – М.: Советский писатель, 1979. – 339 с.

127. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

128. Проблемы жанров в русской литературе: сборник научных трудов / гл. ред. А.И. Ревякин. – М.: МГПИ, 1980. – 188 с.

129. Пронин, А.М. Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Пронин Александр Михайлович. – М., 1984. – 244 с.

130. Пьесы школьных театров Москвы / под ред. А.С. Демина. – М.: Наука, 1974. – 583 с.
131. Ревякин, А.И. О драматургии А.П. Чехова / А.И. Ревякин. – М.: Знание, 1954. – 32 с.
132. Роскин, А.И. А.П. Чехов. Статьи и очерки / сост. Н.А. Роскина. – М.: Гослитиздат, 1959. – 432 с.
133. Русский водевиль / сост. Н. Шантаренков. – М.: Искусство, 1970. – 424 с.
134. Русский водевиль: сборник / сост., вступ. статья и примеч. В.В. Успенского. – М.-Л.: Искусство, 1959. – 494 с.
135. Русское зарубежье о Чехове: критика. Литературоведение. Воспоминания: антология / сост., предисл., примеч. Н.Г. Мельникова. – М.: Дом Русского Зарубежья, 2010. – 303 с.
136. Саламова, С.А. Некоторые особенности драматургии конца XIX в. в России / С.А. Саламова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2013. – № 3. – С. 41–47.
137. Салтыков-Щедрин, М.Е. Повести, рассказы и драматические сочинения Н.А. Лейкина / М.Е. Салтыков-Щедрин [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_1871_leykin.shtml (дата обращения 29.11.2019).
138. Семанова, М.Л. Чехов и советская литература / М.Л. Семанова. – М.-Л.: Советский писатель, 1966. – 312 с.
139. Семанова, М.Л. Чехов-художник / М.Л. Семанова. – М.: Просвещение, 1976. – 224 с.
140. Сенелик, Л. Оффенбах и Чехов, или La belle Елена / Л. Сенелик // Театр. – 1991. – № 1. – С. 91–100.
141. Сербул, М.Н. Русский водевиль 1810–1820-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Сербул Марина Николаевна. – Томск, 1989. – 16 с.

142. Славкин, В. Пчелиный глаз / В. Славкин // Современная драматургия. – 1983. – №3. – С. 248–252.
143. Славянская мифология: энциклоп. словарь / под ред. С.М. Толстой. – М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.
144. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
145. Соболев, Ю.В. Чехов. Статьи, материалы, библиография / Ю.В. Соболев. – М.: Федерация, 1930. – 345 с.
146. Спутники Чехова / под ред. В.Б. Катаева. – М.: МГУ, 1982. – 480 с.
147. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1988. – 622 с.
148. Старый русский водевиль 1819–1849 / сост. М. Паушкин. – М.: Художественная литература, 1937. – 631 с.
149. Степанов, А.Д. Чехов и постмодерн / А.Д. Степанов // Нева. – 2003. – № 11. – С. 221–226.
150. Субботина, К.А. Новое прочтение Чехова (проблемы постмодернистского чеховедения в России) / К.А. Субботина // Известия ВГПУ. – 2010. – С. 143–146.
151. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Л.: ЛГУ, 1987. – 181 с.
152. Тamarли, Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества) / Г.И. Тamarли. – 2-е изд., доп. и перераб. – Таганрог: ТГПИ, 2012. – 238 с.
153. Тamarли, Г.И. Чехов и Лорка: диалог с Анри Бергсоном / Г.И. Тamarли. – Научная мысль Кавказа. – 2009. – № 60 (4). – С. 79–84.
154. Творчество А.П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя: сборник материалов Международной научной конференции / отв. ред. М.Ч. Ларионова. – Ростов н/Д.: Логос, 2011. – 334 с.

155. Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. С.С. Мокульский, П.А. Марков – М.: Советская энциклопедия, 1961–1967 [Электронный ресурс]. – URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/> (дата обращения 29.11.2019).

156. Тиме, Г.А. А.П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х – начала 1890-х годов / Г.А. Тиме // Русская литература. – 1980. – №1. – С. 150–159.

157. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под. ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. – Т. 4. – 1502 стб.

158. Турков, А.М. А.П. Чехов и его время / А.М. Турков. – М.: Советская Россия, 1987. – 528 с.

159. Тютелова, Л.Г. А.П. Чехов и русская драма XX – начала XXI века: учебное пособие / Л.Г. Тютелова. – Самара: Изд-во Самарского ун-та, 2009. – 159 с.

160. Федосюк, Ю.А. Русские фамилии: популярный этимологический словарь / Ю.А. Федосюк [Электронный ресурс]. – URL: <https://e-libra.ru/read/353205-russkie-familii-populyarnij-eetimologicheskij-slovar.html> (дата обращения: 19.03.2018).

161. Федь, Н.М. Искусство комедии, или Мир сквозь смех / Н.М. Федь. – М.: Наука, 1978. – 215 с.

162. Хализев, В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. – М.: МГУ, 1986. – 260 с.

163. Чайкина, Т.В. Жанр картин и сцен в творчестве А.Н. Островского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чайкина Татьяна Васильевна. – Иваново, 2011. – 21 с.

164. Чехов, А.П. Затерянные произведения: Неизданные письма. Воспоминания. Библиография / А.П. Чехов; под ред. М.Д. Беляева, А.С. Долинина. – Л.: Атеней, 1925. – 304 с.

165. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983.

166. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1982.

167. Чеховиана. Из века XX в век XXI: итоги и ожидания: сборник статей / отв. ред. А.П. Чудаков. – М.: Наука, 2007. – 680 с.

168. Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / отв. ред. В.Б. Катаев. – М.: Наука, 2011. – 458 с.

169. Чистюхин, И.Н. О драме и драматургии: учебник для студентов гуманитарных вузов / И.Н. Чистюхин. – М.: eBook, 2002. – 279 с.

170. Чудаков, А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.

171. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 291 с.

172. Шах-Азизова, Т.К. Пьесы Чехова и их судьба / Т.К. Шах-Азизова // А.П. Чехов. Драматические произведения. – Л.: Искусство, 1986. – С. 3–32.

173. Шах-Азизова, Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т.К. Шах-Азизова. – М.: Наука, 1966. – 151 с.

174. Шахматова, Т.С. «Водевильное поветрие» в русской литературе XIX века / Т.С. Шахматова // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2008. – Том 150, книга 6. – С. 70–76.

175. Шахматова, Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шахматова Татьяна Сергеевна. – Казань, 2009. – 24 с.

176. Шиловских, И.С. Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н.А. Лейкина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шиловских Игорь Сергеевич. – М., 1999. – 241 с.

177. Щербакова, И.А. Своеобразие драматического действия в водевилях А.П. Чехова / И.А. Щербакова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2011. – № 109 (7). – С. 108–111.

178. Эйхенбаум, Б.М. О Чехове / Б.М. Эйхенбаум // О прозе: сборник статей. – Л.: Художественная литература, 1969. – С. 357–370.

179. Энциклопедический словарь: в 86 т. / изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. – СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1898. – 48 т. – 502 с.

180. Ясинский, И.И. Роман моей жизни. Книга воспоминаний / И.И. Ясинский. – М.-Л.: Государственное издательство, 1926. – 360 с.

181. Gottlieb V. Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's One-Act Plays / V. Gottlieb. – Cambridge: Cambridge University Press, 1982. – 224 p.

182. Rayfield D. Understanding Chekhov: A critical study of Chekhov's prose and drama / D. Rayfield. – Madison (Wis.): University of Wisconsin press, 1999. – 295 p.