

форме его можно обнаружить в таких вещах, как «Припадок», «Скучная история», «В ссылке», «Мужики», «В овраге», «Остров Сахалин». Не всегда образ ада связан с повествованием от лица «вы». Эта форма изначально привлекала писателя своей возможностью ввести в текст творчески активного рассказчика, который способен увлечь за собой читателя. Рассказчик провоцирует читателя, заставляет увидеть за явным скрытое, за внешне благополучным неблагополучное начало русской жизни. Автор, создававший картины ада, предъявлял к человеку требование быть мужественным и уметь видеть мир в диалектике противоречий, в его диалогической сложности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Падучева Е. В. Семантика нарратива. М., 1998.
2. Винокур Т. О. О языке художественной литературы. М., 1981.
3. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.

**Нина Евгеньевна РАЗУМОВА** —  
профессор кафедры русской литературы  
Томского государственного университета,  
доктор филологических наук

### Человек, который смеется: к вопросу о чеховской комедии

УДК 882.09

**АННОТАЦИЯ.** В статье человек, который смеется, представлен как знаковый элемент чеховского мира в свете оригинальной периодизации творчества писателя. Реконструируемый широкий контекст идей и решений в сфере смеховой культуры России и Европы, в рамках которого Чехов осуществлял свой драматургический поиск, позволил зафиксировать особую концепцию смеха художника, воплощенную в его итоговых текстах.

*The author considers A. P. Chekhov's plays as well as his concepts and individual style within the framework of Russian and European carnival culture. His travestied personages are presented as symbols or signs of his concept of life. The author reconstructs cultural and ideological context of A. P. Chekhov's plays.*

Сорин в «Чайке» резюмирует свою жизнь фразой: «Человек, который хотел»; и тут же переводит ее на французский: «L'homme qui a voulu» (XIII; 48). Этот перевод становится своеобразной отсылкой к скрытому образцу — роману В. Гюго «Человек, который смеется» («L'homme qui rit»). Помимо немаловажной для столь новаторской пьесы задачи отмежеваться от литературных авторитетов эта отсылка обеспечивает и прямую содержательную перекличку с напоминаемым произведением: подобно Гуинплону, обреченному на постоянную гримасу смеха, Сорин — наиболее часто смеющийся персонаж пьесы, и смех его отнюдь не весел. Если ремарка, указывающая на смех, возникает применительно к Треплеву и Нине по 1 разу, Аркадиной — 4, Тригорину — 2, Маше и Медведенко — ни разу, то Сорин смеется 13 раз (не считая одной улыбки) из общих двадцати двух, и всегда по одной модели, суть которой наиболее наглядно выражена в его реплике, подхватывающей «загадку» Мед-

веденко — «*утром на четырех, в полдень на двух, вечером на трех...*»: «*Сорин (смеется). Именно. А ночью на спине*» (XIII; 37).

Эти наблюдения подводят нас к вопросу, обычно игнорируемому исследователями: как смеются сами персонажи, а не автор или читатели/зрители, как соотносится этот смех с жанром и более широкими категориями, определяющими смысл того или иного произведения? Смех Сорина является важным элементом сюжета наряду с монологом Мировой души, образом чайки и т. д., фокусируя в себе центральную коллизию пьесы — томящий персонажей разрыв между желаемым и реальным, между идеалом и действительностью. Ему подобен и горько-саркастический смех Треплева, и самоирония Тригорина, и косвенно выявляемая по реплике Медведенко «*Вам хорошо смеяться. Денег у вас куры не клюют*» (XIII; 47) усмешка Дорна, отвечающего: «*У меня ничего нет*». Даже в смехе Аркадиной благодаря этому контексту обнажается «двойное дно», и в радостном смехе юной Нины в момент ее первого появления на сцене присутствует момент преодоления. Только Шамраев, который «*хохочет*» (XIII; 43) по примитивно-комическому поводу, стоит здесь особняком, оттеняя общую закономерность. Смех является в «Чайке» прежде всего выражением внутреннего сопротивления человека жизненной реальности, обозначает его личную позицию по отношению к миру — позицию в основном обособленную, дисгармоничную, драматичную.

Принципиальное новаторство Чехова в «Чайке», сказавшееся и на интересующем нас параметре, хорошо видно на фоне предшествующих пьес. Так, в комедии «Иванов» ремарок о смехе или хохоте около 50. По большей части они касаются персонажей явно «низменных», составляющих чуждую главному герою среду. Смех выступает знаком социальной адаптированности того или иного персонажа, что в крайне драматичной форме проявляется у самого Иванова, а также у Шабельского (как его своеобразного двойника), который утрированным комикованием прикрывает душевный надлом. Иванов же смеется лишь в моменты необычного для себя примирения с действительностью — при любовном объяснении с Сашей и особенно на свадьбе, что тут же «карается» смертью.

При переработке «Иванова» из комедии в драму было резко сокращено число смеховых проявлений персонажей, и прежде всего заглавного героя, который в финале вместо благостного всепримирения наделяется теперь горькой иронией. Из этого следует, что на данном этапе жанровая рефлексия в значительной мере определялась для Чехова количеством и характером смеха на сцене. В комедии «Леший» эта тенденция сохранилась и окрепла: здесь господствует жизнерадостный смех, часто даже хохот, причем хохот Сони и Хрущева (1 действие) еще и акцентирован воспоминанием и повтором в 4-м акте. Все это служит созданию общей позитивной, гармоничной атмосферы, которая не нарушается, а, напротив, подчеркивается неучастием в ней Серебрякова и Войницкого.

Но этот, казалось бы, очевидный атрибут жанра далеко не так уж очевиден, что становится ясно из экскурса хотя бы в недавнее прошлое отечественной драматургической, и прежде всего комедийной, традиции. Так, в «Горе от ума» ситуации смеха крайне редки, а ремарками прямо обозначены всего дважды: это хохот Лизы в ответ на слова Софьи о робости Молчалина и Чацкого — на похвалы Хлестовой Загорецкому; причем и в этих случаях, и при упоминаниях смеха в диалогах персонажей он неизменно выступает как насмешка, то есть реакция негативная и критическая. Основным «субъектом смеха» является главный герой, удерживающий до конца эту доминантную позицию (последняя ремарка, характеризующая его речь в финале, «*насмешливо*»). Тем самым, принципиально сохраняется та внутренняя демаркация, которая разделяла действующих лиц пьесы на положительных и отрицательных, например, в «Недоросле», где смех (кстати, весьма не-

частый) был сугубо односторонне направлен на порок, служил орудием его разоблачения.

В гоголевском «Ревизоре» положение существенно меняется. Практически все действие проходит вообще без смеха, и только в последнем акте городничий «заливается и помирает с хохоту» [1; 82], вообразив открывшуюся ему возможность впредь смотреть свысока на таких же городничих, как он сейчас. До этого момента ему, как и другим персонажам, смех был недоступен в силу полной неподвижности, ограниченности взгляда на действительность, теперь же наметилось смещение и герой оказался как бы сторонним по отношению к самому себе. Возникающий здесь смех имеет природу, осмысленную Шеллингом как «переворачивание» субъекта и объекта<sup>1</sup>. Такое «переворачивание» делает возможной и другую смелую инверсию, лишаящую зрителей их привилегированного положения: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!..» [1; 94]. Вместо жесткой субординации смеющихся и смешных возникает необычная для комедии подвижность, призванная небывало расширить зону действия смеха<sup>2</sup>. Но сам смех при этом сохраняет привычное качество орудия разоблачения и исправления, а потому должен строго дозироваться, чтобы не потерять направление главного удара.

В пьесах Островского смеются больше. Из средства исключительно внешней инвективы смех превращается в важную форму нравственного самораскрытия персонажей, как, например, в комедии «Свои люди — сочтемся!» угодливое хихиканье Рисположенского с Большовым, а затем с Подхалюзинным. Заметную роль получает и такая естественная, но постепенно забытая комедией нового времени функция смеха, как выражение веселья: «хохочет», гримасничая перед зеркалом, Тишка; а в конце 3 действия «все хохочут», когда Устинья Наумовна насильно потчует Рисположенского вином вместо водки. Очевидно, эти сцены не только обнажают примитивность хохочущих, но и до некоторой степени предвосхищают тот животворный дух народной карнавальности, который будет воскрешен в ближайших «славянофильских» пьесах Островского. Но в зрелом творчестве этот веселый, радостный смех утрачивает свои позиции. Так, в «Грозе» его слабым отголоском является улыбка Варвары в ответ на пророчества сумасшедшей барыни (вызвавшая характерную реакцию: «Чему смеетесь? Не радуйтесь!»), ее же смех (д. 2, явл. 2) и особенно — единственная на всю пьесу улыбка Катерины на свидании с Борисом. В комедии «Лес» такой смех вообще отсутствует, вытесненный смехом как выражением превосходства: Несчастливцева — над Счастливым (д. 4, явл. 1), Гурмыжской — над Булановым с его наивностью (конец д. 4), Бодаева — над Несчастливцевым, которого он воспринимает как шута (финал).

Суть и границы такого смеха наглядно раскрыты в монологе Карандышева («Бесприданница», д. 3, явл. 14): «Да, это смешно... Я смешной человек... Я знаю сам, что я смешной человек. Да разве людей казнят за то, что они смешны? Я смешон — ну, смейся надо мной, смейся в глаза! <...> Но разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его! <...>» [4; 70]. Кульминация в пьесе обозначена, с одной стороны, истерическим смехом Ларисы при известии, что Паратов обручен, с другой — хохотом Ларисы, презрительно отталкивающей

<sup>1</sup> «... Всякое переворачивание изначально данного производит комическое действие»; «высший комизм и как бы кульминационный пункт его будет там, где переворачивание противоположностей происходит в их высшей потенции, то есть в виде необходимости и свободы»; изначально же необходимость проявляется как объект, а свобода — как субъект [2; 508].

<sup>2</sup> Гегель выделял две разновидности современной комедии в зависимости от того, «кажутся ли смешными глупость и односторонность действующих лиц только другим или же в равной мере и им самим и могут ли поэтому комические персонажи быть осмеяны только зрителями или же и друг другом» [3; 531]. Однако более принципиальная дифференциация комедии, связанная не столько с направленностью, сколько с качеством самого смеха, для этой эпохи еще не представлялась актуальной.

Карандышева (д. 4, явл. 7 и 11). Этот акцентированный смех композиционно переключается с эпизодом в начале произведения, когда Вожеватов, смеясь, рассказывает Кнурову историю любовной драмы Ларисы и сватовства Карандышева: лишь эти моменты отмечены в пьесе ремаркой о смехе. Насмешка настигает героиню и претворяется в ее собственное самоотрицание. Таким образом, у Островского смех активно вошел в сюжет драмы, в том числе комедии, при этом сохранив свою привычную функцию.

В драматургии Тургенева смех персонажей используется гораздо чаще и существенно иначе — прежде всего как одно из средств заметно обогатившейся психологической нюансировки. Но реалистическая достоверность в эмоциональных проявлениях действующих лиц организуется достаточно четкой аксиологической иерархией социально-нравственного характера, которая сопоставляет с истинной душевной красотой демократических персонажей (Беляев, Верочка, Катя) ее «эризацы» у тех, кто сформирован дворянской средой (Наталья Петровна, Шпигельский). Смеху принадлежит одно из важнейших мест в симптоматике этой коллизии: свойственное молодым и «безродным» подлинное веселье у их противников заменяется его имитацией, и лишь в состоянии влюбленности Наталья Петровна ненадолго прикасается к этой недоступной для нее сфере.

Главным достижением Тургенева-драматурга в рассматриваемом нами аспекте явилось преодоление закрепившейся за смехом субъектно-объектной направленности. Эта, внешне не столь уж заметная, новация является тем не менее весьма перспективным признаком приближающихся глубоких изменений, и не только в драме, но и во всем миропонимании на рубеже XIX–XX веков. Как раз по этой линии будет осуществляться основная преемственность между Тургеневым и Чеховым, для которого утратит актуальность не только аксиологическая схема вместе с породившей ее общественной ситуацией, но и подпитывавшаяся именно социальной проблематикой психологическая характеристика персонажей.

Чеховская концепция смеха, достаточно традиционная в ранней юмористике и неизмеримо усложнившаяся в зрелом творчестве (одним из основных «фокусов» которого для исследовательского взгляда неизменно является смысл авторского жанрового определения «комедия»<sup>3</sup>), развивалась единым потоком в драматургии и прозе. Вторая половина 1880-х годов ознаменовалась у Чехова трагическим мировосприятием<sup>4</sup> и соответственно — очевидным преобладанием сугубо серьезных сюжетов, основанных на коллизиях гносеологического характера. В разворачивании этих коллизий активно участвует смех, как, например, в вершинном произведении кризисного периода — повести «Скучная история», где смех или улыбка упоминаются около 20 раз. Смех здесь отражает не столько индивидуальные особенности того или иного персонажа, сколько уровень сознания, достигнутый им этап в постижении универсального экзистенциального трагизма. Главное сюжетное движение заключается в осмыслении героем различия между «прежде» и «теперь» — перипетии, в той или иной мере затрагивающей всех. Сутью «прежде» является гармоничная связь человека с окружающими людьми и миром, «теперь» — тотальное отчуждение, что обусловлено не конкретными жизненными обстоятельствами, а общей закономерностью человеческого бытия. Соответственно, этапу «прежде» присущ радостный, веселый смех (Катя-ребенок, бывшие семейные обеды; отголоски этого — в освежающем общем смехе аудитории); этапу «теперь» — угрюмость; а в промежутке между ними многообразные искажения смеха: пустой ритуал вежливости у Николая Степановича и его посетителей, брюзгливая насмешка — у Миха-

<sup>3</sup> Из новейших работ отметим исследование С. А. Комарова [5], рассматривающее комедиографию Чехова в масштабной перспективе модернизации жанра.

<sup>4</sup> См. об используемой здесь периодизации творчества Чехова в [6].

ила Федоровича и Кати, кокетство, а затем истерика — у Лизы и т. д. В этом свете само название повести может интерпретироваться с акцентом на неизбежной утрате человеком смеха как выражения наивно-гармонического мировосприятия. Такое понимание смеха отразилось, как мы видели, в драматургии 1880-х годов («Иванов», «Леший»). Оно еще сохраняется в повести «Дуэль» (замысел которой восходит к 1880-м годам), проявляясь в той важной сюжетной роли, которую играет смешливый дьякон: он не только непосредственно спасает Лаевского в критический момент поединка, но и постоянно выступает контрастным сопровождением фон Корену, расшатывая его ригоризм своей детской наивностью.

Послесахалинский период (до середины 1890-х годов), когда на первый план для Чехова вышла идея деятельного диалога человека с миром, изменил акценты в трактовке смеха, который стал прежде всего ярким показателем способности человека к этому диалогу. Смех служит индивидуальным проявлением, выражает именно личную жизненную позицию каждого человека, участвуя в создании характерного для этого периода своеобразного драматизма. Так, в «Попрыгунье» кроткая улыбка Дымова сопоставляется с эгоистическим смехом Ольги Ивановны, в «В ссылке» циничный смех Толкового — со страданием татарина и Василия Сергеича, в «Володе большом и Володе маленьком» и «Анне на шее» смех героинь служит выходом для повседневного напряжения; в «Палате № 6» в смехе и Громова и Ратина, как и в навязчивом хохоте Михаила Аверьяныча, проявляется своеобразный монологизм, у каждого из них имеющий индивидуальную форму, но в целом оказывающийся типичным явлением.

В повести «Черный монах» смех играет существенную сюжетную роль: здесь только лишь о смехе упоминается около 10 раз, и это не считая смеха других персонажей, а также множества улыбок. История Коврина четко схематизируется именно по этому основанию: радостный смех в период общения с черным монахом — горькая улыбка в момент прозрения и наступившая далее душевная пустота — блаженная улыбка на мертвом лице. Таким образом, смех, как и в «Скучной истории», знаменует состояние душевной гармонии; однако теперь она иллюзорна, вызвана полным солипсизмом Коврина и рушится при реальной встрече с миром. Отчетливая соотнесенность этого смеха с «удовольствием» акцентирует в нем эгоистическую доминанту, препятствующую активному взаимодействию героя с миром. И в «Чайке», как отмечалось выше, смех персонажей способствует выявлению именно ущербности их миропонимания. В «Дяде Ване» ситуация сколько-нибудь существенно не меняется; смех остается прежде всего самовыражением персонажей, выдающим ту или иную ограниченность их позиции.

В кризисный период 1897–98 годов, когда у Чехова развеялись все иллюзии относительно характера и перспектив его болезни, количество смеха в его прозе сокращается до практически полного отсутствия («Мужики», «В родном углу», «Печенег», «На подводе»), а затем он вновь появляется, причем в заостренном и усиленном виде: автоматическое комикование Туркиных («Ионыч»), убийственный для Беликова хохот Вареньки («Человек в футляре»), хохот детей у праздничной елки по контрасту с мрачной избой, где дожидается вскрытия труп самоубийцы («По делам службы»), истерический хохот Кукина, скоро перешедший в «хохоронь» («Душечка»). Можно заметить здесь отличие от смеха в произведениях послесахалинского периода: теперь он утрачивает значение индивидуальной характеристики, не служит созданию целостного образа определенного мироотношения человека, а выступает как одна из граней самого мира, одно из проявлений жизни, принимающей тот или иной облик. Например, полнокровный хохот Вареньки Коваленко напоминает о Маше Должиковой из повести «Моя жизнь», но если Маша была самым ярким образцом в ряду тех, от кого отталкивался в своей самореализа-

ции главный герой, то Варенька выступает, скорее, как орудие, с помощью которого вершится судьба Беликова. Смех получает некоторую автономность от человека и подается как сугубо произвольный (Варенька, дети) или даже насильственный по отношению к самому смеющемуся (Туркины, Кукин).

Такой смех соответствует возобладавшему в творчестве Чехова скептическому сомнению в активно-преобразовательных возможностях человека, в значимости индивидуального человеческого «я». Завершающий этот период рассказ «Дама с собачкой» демонстрирует характерную эволюцию в проявлениях персонажей: на начальном этапе их знакомства возникает смех, который вытесняется ненадолго слезами Анны Сергеевны при первом свидании, но тут же восстанавливается («*веселость вернулась к ней; стали оба смеяться*» (X: 133)); затем смех уступает место улыбке Гурова (при воспоминании об Анне Сергеевне, при встрече в театре); и наконец изгоняется даже улыбка (при свиданиях Анна Сергеевна «*не улыбалась*» и «*плакала*» (X; 142)). Тем самым, очерчиваются границы полномочий смеха, в конечном итоге соответствующие ограниченности человека в организации собственной судьбы: подлинные глубины жизни сугубо серьезны и чреватые страданием, смех же располагается на поверхности, незаметно подчиняясь их власти.

Эта «смеховая онтология» сохраняется и в драме «Три сестры», которая резко выделяется обилием смеха персонажей: 50 соответствующих ремарок; из них 10 приходится на Вершинина, 9 — на Кулигина, по 5 — на Чебутыкина, Машу и Тузенбаха, 8 раз смех общий. Главной особенностью смеха здесь является его парадоксальность: персонажи смеются не столько над чем-то, сколько вопреки, или же смеховая реакция выглядит вообще случайной. Например:

**Федотик (танцует).** *Погорел, погорел! Весь дочиста!*  
**Смех.**

**Ирина.** *Что ж за шутки. Все сгорело?*

**Федотик (смеется).** *Все дочиста. Ничего не осталось.* <...> (XIII; 164);

**Ирина.** <...> *Господи, боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная.* (Смеется.) (XIII; 145).

В последнем действии этот своеобразный механизм смеха в значительной мере обнажается, прежде всего, благодаря тому, что смех тематизируется, становится объектом рефлексии самих персонажей. Эта рефлексия, и далеко не случайным образом, связана с фигурой Соленого, в которой здесь за полукарикатурными чертами обнаруживается подлинная и страшная фатальность. Еще во втором действии Тузенбах, смеясь, говорит между прочим: «*Смешной этот Соленый...*» (XIII; 152); в третьем действии он спит, когда (и тоже среди вспышек смеха) Соленый затаивает против него ревнивую обиду. В четвертом действии, перед самой дуэлью, смешное и страшное наконец сходятся «лицом к лицу» — сначала в словах Чебутыкина: «*Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль*» (XIII; 177), а затем самого Тузенбаха, прощающегося с Ириной: «*Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться*» (XIII; 181). Так формулируется уже знакомая нам по «Даме с собачкой» концепция смеха, наивно не ведающего о своем страшном родстве с темными глубинами бытия. Тузенбах только притронулся к этой тайной связи — и немедленно понес за это смертельную кару. Или, наоборот, именно благодаря неуклонно надвигавшейся губительной неизбежности, принявшей для него облик Соленого, он и прикоснулся к этой тайне, которая составляет изнанку всякой человеческой жизни, утверждающей себя в смехе. Эта коллизия смеха и смерти по-своему, в ином аспекте отмечается Вершининым — инициатором философских диспутов и корифеем смехового многоголосия в пьесе. Звучащий в начале его последней философской тирады смех («*Что же вам еще сказать на прощание? О чем пофилософствовать?.. (Сме-*

ется.) <...>» XIII; 184) знаменателен — так вскрывается ранее вуалировавшаяся бессознательная стратегия его рассуждений. Они оптимистичны не в силу выражаемой ими истины, а в обратном порядке — как отражение свойственной человеку потребности в позитивном основании под своей жизнью. В отличие от Тузенбаха, допускающего непостижимое под привычным покровом бытия, Вершинин настаивает на тотальности человеческого, разумно-жизненного порядка и своими речами как бы интродуцирует его в мироустройство.

Таким образом, вся пьеса концентрируется вокруг острейшей для Чехова в этот период проблемы хрупкости человеческой жизни и относительности тех опор, которые находит себе человеческое сознание. Своей общей концепцией (и в частности пониманием смеха) эта пьеса наиболее тесно соприкасается с самыми значительными образцами европейской «новой драмы», где также смеху отводится место лишь на поверхности бытия, глубины которого чреваты гибелью. Особенно заметно сходство в этом плане с «Одинокими» Гауптмана — произведением, вызвавшим большой интерес и одобрение Чехова. Смех и улыбки персонажей здесь представлены в изобилии, и именно через них с самого начала заявлена драматическая коллизия: в первой же сцене Кете *«натянута улыбается»* и затем *«смеется задумчиво, но нервно»* [7; 121]. Смех сразу оказывается прикрытием внутреннего надлома, свойственного всем главным действующим лицам — Кете, Иоганнесу, Анне. Беспримесный, цельный смех присущ лишь наивно-примитивным персонажам — пастору, кормилице, а также родителям Иоганнеса, которые по мере углубления конфликта утрачивают эту способность. Иоганнес проходит в этом плане наиболее существенную эволюцию. Вначале он выступает как *«старый ипохондрик»* (Браун), однако стыдящийся *«вечно ныть и стонать»* и пытающийся сохранить видимость душевного здоровья (*«Будем веселы!»* [7; 133, 126, 127]). Веселье для него служит аналогом личной силы и призвано скрыть ее нехватку. С появлением Анны Мар он переживает подъем, проявляющийся в возрождении способности к смеху. Смех Анны и Иоганнеса имеет тот же жизнерадостный характер, что и примитивное веселье заурядных людей, но, в отличие от него, порожден прежде всего духовными причинами. Он знаменует ту гармонию, которая рисуется как высшее назначение человека, но оказывается недоступной в силу объективных закономерностей жизни. Потому смех Анны и Иоганнеса скоро утрачивает цельность, а затем и вовсе угасает. К концу пьесы все настойчивее звучит тема смерти, которая постепенно вступает в явное смысловое противостояние со смехом и становится доминирующей. Тем самым, моделируется онтология, характерная для «новой драмы», обнажившей неустойчивость бытийного положения человека. Важную эстетическую функцию выполняет в пьесе Гауптмана спор персонажей о рассказе Гаршина «Художники», выступающий как своеобразный авторский манифест о подчиненной роли смеха в жизни и в искусстве. *«Разве всегда надо смеяться?»* — полемически вопрошает Иоганнес, противопоставляя *«радости»* потрясение и возбуждение как более плодотворное состояние духа, необходимое *«для того, чтобы получить что-то новое»* [7; 156].

Программная серьезность, обусловленная остротой еще непривычного мировосприятия, характерна и для других авторов «новой драмы» в конце XIX века. Та же сюжетная динамика смеха присутствует в пьесах Ибсена начиная с 1870-х годов: праздничный флер неизбежно спадает, обнажая проблему экзистенциальной глубины<sup>5</sup>. В позднем творчестве Ибсен перестает опосредовать ее коллизиями социального и нравственного характера и выводит сюжеты напрямую к философско-символическому уровню, на котором и смех персонажей получает особую семантическую насыщенность. Например, в «Строителе Сольнесе» загадочное появление

<sup>5</sup> См. об экзистенциалистской проблематике драматургии Ибсена в [8].

Хильды — юности-возмездия — приносит в унылый дом героя радость и смех, тем самым, толкая его на гибель. Так смех вновь встречается со смертью и уступает ей. Очевидно, что главным основанием для распространенного определения ибсеновских пьес, а иногда и «новой драмы» вообще, как трагикомедий<sup>6</sup> служит ирония, опрокидывающая традиционно трагическую коллизию, но никак не присутствие комического начала<sup>7</sup>.

Метерлинк в своем раннем творчестве особенно последовательно выразил эту отчужденность «новой драмы» от смеха. В символистских «маленьких драмах» смеха нет («Непрошенная», «Слепые») или же он присутствует в сильно редуцированном виде (как в «Там, внутри», где улыбка является знаком того неведения, которое служит единственной защитой человека от обступающей его смерти). В «Смерти Тентажиля» смех выступает в поляризованном виде: он присущ или невинному ребенку, или жестоким служанкам таинственной Королевы (Смерти); такая дифференциация в дальнейшем становится магистральным направлением в творчестве Метерлинка. В «Пелеасе и Мелисанде», при отсутствии смеха «негативного», робко пробивается смех как знак радости жизни:

**Мелисанда.** *Почему ты смеешься?*

**Пелеас.** *Я не смеюсь. Вернее, я смеюсь от радости, а надо бы плакать, а не смеяться [11; 98].*

В более поздних пьесах, имеющих неоромантический характер, возрождение романтического индивидуализма сказалось усилением психологической конкретности смеховых проявлений. Например, в «Монне Ванне» улыбка героини становится и выражением радости и торжества, и инструментом вынужденного обмана. Народ же демонстрирует две основные ипостаси смеха: это насмешка и «веселье» как проявление «жизни» [11; 183]. На более раннем этапе «новой драмы» сила жизни персонифицирована: Хильда у Ибсена, Анна Мар, Раутенделейн у Гауптмана, Терезита у Гамсуна и многие другие. Постепенно она утрачивает эту локализацию, вместе с ней уходит и трагедийный заряд сюжета, привычно связанный с судьбой личности. «Монна Ванна» отражает переходный момент, усиливая индивидуально-личный драматизм центральной фигуры, но «просветляя» окружающий ее фон, что в целом принципиально изменяет перспективу разрешения конфликта.

В «Синей птице» представлен итог этого процесса: жизнь выступает как онтологическое начало, проявляющееся в различных образах и ситуациях, причем смех является одним из наиболее информативных показателей для выражения этой новой идеологии. Так, в картине IX «Сады Блаженств» на смену хохочущим «самым тучным земным Блаженствам» (в числе которых и «Утробный Смех») появляются тоже хохочущие «Маленькие Блаженства», представляющие повседневные радости человеческого существования. Высшую же позицию в этой иерархии занимают «Великие Радости», которые не смеются, поскольку «счастье не в смехе», но не от-

<sup>6</sup> В статье Краткой литературной энциклопедии «Комедия» к жанру трагикомедии из авторов рубежа веков отнесен лишь Шоу, в статье же «Трагикомедия» к нему причислены Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Чехов, а близость к нему отмечена у Шницлера, Гамсуна и ряда других авторов.

<sup>7</sup> Ср. утверждение Э. Бентли о возвращении Ибсена к традиционно комическому и традиционно трагическому, поскольку в его понимании человека присутствует сущностный «негатив» — невроз, равновеликий греху и соотносимый с роком [9; 296]. Суть нового понимания комизма более глубоко осмыслена Н. Гартманом: «... Мир, сам по себе, выступает для человека как придающего смысл существа бессмысленным миром, а бессмысленный мир, в котором мы живем, является единственным, который соответствует ему и который полон смысла; в то же время человек, будучи в данном случае слепым, с самого начала истории отрицает этот бессмысленный мир и пытается истолковать его на свой лад, в «лучшую» сторону. В этом нельзя не видеть комизма. Но в данном случае он приближается уже к трагикомизму» [10; 633].



рицают смех, а лишь одухотворяют и сублимируют его. Весь же этот комплекс противостоит безжизненному «царству Вечности», в котором «не очень весело» [11; 282, 296].

Всегда отличавшее Метерлинка стремление художественно отразить наиболее существенные философские тенденции времени, неизменно порождавшее обобщенно-символический характер его сюжетов, в «Синей птице» привело к крайне условному жанру феерии и, соответственно, отразилось на трактовке смеха, который здесь совсем лишен конкретной обусловленности и выступает как образ-понятие. Смех открыто и прочно занял свое место в новой эпохальной «формуле» как аналог жизни и антипод смерти, синонимически сближаясь с такими понятиями, как веселье и радость.

Эта концепция смеха очевидно связана с «философией жизни», новизна которой по сравнению с классической традицией, и прежде всего с Шопенгауэром, отношения с которым были особенно актуальными и неоднозначными, наглядно проявляется в подходе к смеху. Шопенгауэр, уделив данному предмету весьма небольшое место в своем главном труде, довольно традиционно толкует смех как результат «неожиданного обнаружения несоответствия между понятием и реальными объектами» [12; 194] (то есть исходя из привычной дихотомии субъекта и объекта), а рассмотрение видов смешного свел к характеристике шутки и глупости как произвольного и непроизвольного действия субъекта. Ницше, унаследовавший от Шопенгауэра центральную категорию своей философии — «воля к власти», — существенно расширяет зону значимости смеха, трактуя его как аналог свободы: смех, веселье, радость предстают как условие для создания сверхчеловека и его неотъемлемый атрибут. Субъект и объект вступают здесь в мистифицированные отношения: безмерное разрастание субъекта приводит к эффекту преодоления классической дихотомии. Влияние этой концепции так или иначе сказывается на характере смеха в произведениях Ибсена, Гауптмана, Гамсуна и многих других авторов.

Наконец, Бергсон посвятил смеху специальное исследование, в котором весьма своеобразно соединились два разных подхода. С одной стороны, смех определяется как средство воздействия общества на все, что не соответствует его интересам; с другой стороны, само общество мыслится в соотнесенности с неисчерпаемым богатством движущейся жизни как лишь весьма неполное его проявление, и подлинное начало смеха возводится, тем самым, к этому вечно развивающемуся целому, которое не терпит косности и автоматизма. Таким образом, Бергсон не расстается с вполне традиционной, освященной еще авторитетом Аристотеля концепцией смеха как осуждения, отрицания; но суть и критерий этого отрицания у него определяются новым мировоззрением, порожденным эпохой рубежа веков: субъектно-объектная схема, сопряженная с субординационной направленностью «сверху вниз», заменяется слиянием субъекта и объекта в едином потоке «длительности», в котором реализуется «жизненный порыв». Чрезвычайно показателен и сам факт философского обращения к проблеме смеха именно в это время.

Очевидно, что к началу XX века актуализируется некое подобие ренессансного смеха<sup>8</sup>. Его утверждение именно в эту эпоху можно объяснить прежде всего острым чувством времени, связанным с переживанием радикального исторического

<sup>8</sup> В конце этого века Л. В. Карасев в обобщающем труде «Философия смеха» счел нужным четко разграничить два вида смеха — «смех собственно комический (вызванный чувством смешного) и радостный, витальный, телесный»: «смех ума и смех плоти» [13; 18, 27]. Он традиционно считает «подлинным» лишь первый вид, но симптоматично само по себе внимание и к другому, особенно учитывая активный интерес этого исследователя к литературным явлениям, и прежде всего к чеховской драматургии (см.: [14]).

перелома; а время наиболее концентрированно проявляется в смерти<sup>9</sup>. В связи с этим особого внимания требует вопрос о роли смерти в драме.

Изначально смерть входит в компетенцию трагедии; комедия же традиционно специализировалась на сфере жизни<sup>10</sup>. Однако между ними есть существенная общность, обусловленная прежде всего единством переживаемой человеком «трудности бытия» (Ж. Кокто): комедия питается тем же экзистенциальным содержанием, преломляя его, однако, иным способом — без героики, которая в трагедии окружает субъекта, посягнувшего на объективный порядок, ореолом своеобразной зависти и преклонения<sup>11</sup>. Эта общность может быть рассмотрена и в другом аспекте: и трагедия, и комедия в своем классическом виде базируются на антитезе субъекта и объекта как свободы и необходимости и на организующей ее этической норме. При этом действующий субъект оценивается и карается с точки зрения нормы, но зрителю свойственно в той или иной мере солидаризироваться с изображаемой субъектностью<sup>12</sup>. Эстетический эффект и трагедии, и комедии базируется именно на игре субъектного и объектного начал, обеспеченной их изначальной определенностью. С размыванием субъектно-объектной схемы актуализируется жанр трагикомедии, основой которого является «чувство относительности существующих критериев жизни», отказ от «абсолютного вообще, субъектное здесь может видеться объективным и наоборот» [16; 593]. Слова Б. Шоу о трагикомедии как «пьесе более глубокой и мрачной, чем трагедия» [17; 522] верны в том отношении, что герой в ней лишается привилегии конкретно-личной оценки (пусть даже и негативной, что свойственно комедии) и его судьба мыслится как лишь одно из проявлений общего течения жизни.

Трагикомедия в своем жанровом потенциале наиболее адекватно выражает тот мировоззренческий слом, который происходит на рубеже XIX–XX веков, и потому именно в русле этого жанра «новая драма» проходила свою эволюцию, суть которой в сжатом виде отразил Чехов и которая хорошо видна в изменении его трактовки смеха и смерти как своеобразных концентратов комедии и трагедии.

Чехов, пожалуй, острее и парадоксальнее всех своих современников соотнес эти два антитетичные начала, демонстративно назвав комедиями произведения, завершающиеся смертью главного героя («Иванов») или одного из главных («Чайка»), а в «Лешем» придав смерти Войницкого функцию импульса для перипетии к благополучной развязке. Отсутствие смерти в «Дяде Ване» продекларировано самим жанровым определением пьесы: «Сцены из деревенской жизни»; в «Трех сестрах» она вновь появляется, противоборствуемая, как мы видели, наиболее обильным смехом персонажей. Смерть каждый раз выступает как своеобразная квинтэссенция

<sup>9</sup> Ср.: «Конечно, необратимость и мгновенность не может быть присуща только смерти. Она является характеристикой времени как такового. <...> необратимость — это само время, темпоральная самость и сущность темпоральности» [15; 271]. Л. В. Карасев, отметив чуткость смеха к протеканию времени, заключает: «Смех — защита человека перед неизбежностью смерти» [13; 196].

<sup>10</sup> Э. Бентли, ссылаясь на общепринятое и примитивное разделение этих двух жанров на том основании, что «трагедия имеет дело со смертью», подчеркивает его верность: «она и впрямь уделяет смерти огромное внимание, идет на эту проблему в лобовую атаку» [9; 256]. Комедия же ограничена жизнью, тем, что не превосходит человеческих возможностей. По утверждению Гегеля, «всеобщая почва комедии — это мир, где человек как субъект сделал себя полным хозяином всего того, что значимо для него в качестве существенного содержания его знания и свершения...» [3; 502].

<sup>11</sup> Этот аспект особенно акцентирован в [9].

<sup>12</sup> «В трагедии мы охотно отождествляем себя с героем. <...> В комедии, несмотря на то, что мы не можем отождествлять себя ни с одним из действующих лиц, у нас все-таки тоже есть герой, с которым мы можем отождествлять себя, — автор» [9; 286]. Последнее опирается на гегелевское утверждение, что комедия не разрушает «ни субстанциальности, ни субъектности как таковой»: «Ведь если выявляется только видимая или воображаемая субстанциальность или же нечто само по себе мелочное или несостоятельное, то и после гибели всей этой конечности остается как высшее начало твердая внутри себя субъективность, упроченная в самой себе и блаженная» [3; 505].

центральной проблематики: в «Иванове» ее причины определяются сферой человеческих отношений, в «Чайке» — способом отношений между личностью и миром; в «Трех сестрах» смерть Тузенбаха, плотно вписанного в подчеркнута многолюдный «хор», освобождается от индивидуально-личной акцентировки и предстает смертью человека как такового. В «Вишневом саде» этот процесс «размывания» смерти достиг максимума: никто из действующих лиц не умирает, однако весь сюжет пронизан смертью, занявшей в нем, таким образом, то же место, что и в бытии вообще.

Чехов в своем зрелом творчестве осмысливает пьесы как «комедии» в те периоды, которые знаменуются позитивным модусом мировоззрения, ощущением найденного «смысла жизни». Именно таковы послесахалинские годы, породившие «Чайку», и вершинный, финальный отрезок, давший, наряду с «Вишневым садом», такие рассказы, как «В овраге», «Архиерей», «Невеста». Количество смеха здесь относительно больше, чем в предшествующие периоды, но еще важнее то, что в этих произведениях выстраивается сильный образно-семантический комплекс смех (улыбка) — веселье (радость) — гармония бытия. Смех персонажей может иметь парадоксально негативную окраску — например, у Аксиньи («В овраге») с ее «наивной улыбкой», — но эти единичные отклонения лишь подчеркивают закономерность: в основном смех безусловно позитивен. Особенно явно это в «Архиерее», где смех сопровождает воспоминания главного героя о детстве и его «унисон» с маленькой Катей. Еще важнее то, что смех органично перерастает в состояние веселья и радости, которые не сводятся к конкретному выражению, и главное — являются объединяющим началом. Такая интегрирующая сила вообще свойственна смеху<sup>13</sup>, однако в данном случае принципиальная особенность заключается в том, что это объединение совершается не только на уровне человеческом («субъектном»), а охватывает человека вместе с окружающим его природным миром: «веселый апрельский день» и «непрерывные крики радости» («В овраге»; X; 152, 173); «веселый, красивый звон <...> колоколов»; «казалось <...> что радость дрожит в воздухе»; «гулкий, радостный звон»; «было весело, все благополучно» («Архиерей»; X; 187, 189, 191, 201); «все кругом озарилось весенним светом, точно улыбкой»; «сад, залитый солнцем, веселый, шумный» («Невеста»; X; 206, 218). Необходимо подчеркнуть, что речь идет здесь не о привычном лирическом отражении субъекта в окружающем мире, не о «вчувствовании» человеком себя самого в природу (как это было, например, у Тургенева): инициатива радости и веселья исходит от самого мира и вовлекает человека, приобщает его к той гармонии, которая имманентна миропорядку. В этом свете фамилия героини последнего рассказа — Шумина — является отголоском «веселого, шумного» сада, того «Зеленого Шума», который охватывает мир весной. Смех в своем высшем, истинном проявлении (отличном от смеха искусственного, связанного с шутками, остроумием; ср. отец Андрей в «Невесте»), смех, возвысившийся над своей конкретной оформленностью, выступает как проявление самой жизни; отсюда устойчивый мотив в характеристике героини последнего рассказа: «здоровая, веселая»; «живая, веселая» (X; 216, 220).

Эти черты явственно видны и в «Вишневом саде». По количеству смеха (27 случаев) последняя пьеса вдвое уступает «Трем сестрам» и почти повторяет «Чайку»; а его характер и значение существенно изменились по сравнению с обеими названными пьесами. Если в «Чайке» доминировал смех как способ самоопределения личности, а в «Трех сестрах» — как иллюзорная защита человека от гибельности бытия, то теперь он в первую очередь многолик (здесь нет таких явных лидеров, как Сорин или Вершинин, смеховые проявления распределены между персонажами более или ме-

<sup>13</sup> Ср: «Смешное не может оценить тот, кто чувствует себя одиноким. Смех словно нуждается в отклике» [18; 13].

нее равномерно) и по характеру исключительно разнообразен: от идиотского у Яши, полнокровновитального у Симеонова-Пищика, насмешливого у Пети до радостного и взволнованного у многих. Представлен здесь и сильно смягченный по сравнению с соринским «рефлексивный» смех Гаева и Фирса: «*Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах... (Смеется)*»; «*Живу давно. Меня женить собирались, а вашего папаши еще на свете не было... (Смеется)*» (XIII; 220, 221); и самоирония, напоминающая тригоринскую: «*И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь*» (Епиходов, X; 198). Особого внимания требуют случаи смеха, связанного с простейшим, фарсовым комизмом. Их специфика заключается в том, что они, в силу очевидной элементарности, явно не столько ориентированы на смеховую реакцию зрителя, сколько служат своего рода индикатором постоянной «смеховой готовности» персонажей. В этом общем ряду исключение представляет собой ни разу не смеющаяся Шарлотта; тем самым до конца прочерчивается ее специфическая роль «печального клоуна», провоцирующего всех на смеховое проявление. Таким образом, комедийная концепция последней чеховской пьесы основывается на всепроникающей силе общеприродной жизни, которая облекает своей стройной гармонией кризисы социального бытия.

Суть итоговой позиции Чехова особенно отчетлива на фоне такого крупнейшего явления современной ему отечественной драматургии, как пьесы Горького. В них смех персонажей также играет важную сюжетную роль, но нацелен прежде всего на прояснение и дифференциацию их человеческих качеств в очевидном соответствии с ницшеанской шкалой ценностей. В «Мещанах» действующие лица четко разделяются на причастных и чуждых смеху и веселью. Резонер Тетерев формулирует авторскую идею, заявляя: «*Веселый человек — всегда славный человек. Подлецы редко бывают веселыми людьми*» [19; 19]. Ницшеанская стилистика явственно проступает у него именно в интересующем нас аспекте, когда он, «оскалив зубы», говорит: «*Это дало мне веселую надежду, что и они, со временем, потерпят от меня...*» [19; 24]. А Елена окончательно проясняет смысловую проекцию смеха из пьесы в жизнь: «*Даже в театре после драмы дают что-нибудь веселое... а в жизни это еще более необходимо...*» [19; 62].

В драме «На дне», отличающейся особой насыщенностью и выстроенностью звуковой партитуры, смех также играет большую и четко определенную роль. Подобно тому как из какофонии разнородных звуков ночлежки прорастает песня, все интенсивнее и согласнее становится и смех персонажей, среди которых явно первенствует Сатин, а главным союзником его в этом отношении является Лука, отмечающий: «*Веселый ты, Константин... приятный!*» [19; 130]. За этим одобрением стоит внутреннее сущностное родство ницшеанской позиции обоих персонажей, которое особенно явно проступает в сатинском сочувственном пересказе философии Луки, органично переходящем в изложение собственного кредо при неуклонном нарастании смеха. Хохот Сатина и вторящих ему ночлежников в ходе последнего действия становится эмоционально-смысловой доминантой, которая перестраивает в мажор минорную песню и обеспечивает драматическую остроту финального столкновения со смертью. В смехе концентрируется энергия жизни, которая — и в этом принципиальное отличие горьковской позиции от чеховской — исходит только от человека. С годами смех в драмах Горького приобретает черты социально-классовой дифференциации («Враги»), но сохраняет ту антропоцентрическую природу, преодоление которой Чеховым стало важным этапом как в художественном оформлении эпистемического переворота на пороге XX века, так и в революционном расширении возможностей драмы<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Р. Арнхейм с психологической точки зрения констатирует принципиальную антропоцентричность театра: «... Сцена выражает представление о жизни, согласно которому практически вся физическая и умственная деятельность олицетворена в человеке, а мир вещей служит главным образом базой и планом такой деятельности» [20; 352].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. М., 1951.
2. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1999.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. Т. 2. СПб., 1999.
4. Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М., 1960.
5. Комаров С. А. А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX—первой трети XX века. Тюмень, 2002.
6. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
7. Гауптман Г. Пьесы: В 2 т. Т. 1. М., 1959.
8. Давыдова М. Ю. Ибсен // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX—XX вв. М., 2001.
9. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.
10. Гартман Н. Эстетика. М., 1958.
11. Метерлинк М. Избранные произведения. М., 1996.
12. Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. М., 1993.
13. Карасев Л. В. Философия смеха. М., 1996.
14. Карасев Л. В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. №9. С. 79–91.
15. Янкелевич В. Смерть. М., 1999.
16. Рацкий И. А. Трагикомедия // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972.
17. Шоу Б. О драме и театре. М., 1963.
18. Бергсон А. Смех. М., 1992.
19. Горький М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1990.
20. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

**Сергей Анатольевич КОМАРОВ** —  
профессор кафедры русской литературы,  
Тюменского государственного университета,  
доктор филологических наук

### «Где бы черт ходил коромыслом»: о замысле комедии «Вишневый сад»

УДК 882.09

**АННОТАЦИЯ.** В статье очерчиваются метафизические основания замысла последней пьесы Чехова, устанавливаются его новые источники.

*The author considers metaphysical background of the idea and several new sources of A. P. Chekhov's comedy «Cherry Orchard».*

Изучая тот или иной замысел Чехова, исследователь всегда располагает минимумом направляющего авторского материала. Как давно замечено, Чехов отличался «чрезвычайной скупостью на пояснения к своим созданиям». Поэтому тем, кто уже брался за решение задач реконструкции его замыслов, по сути оставался один парадоксальный путь решения: идти от конечного текста к замыслу. Успех на этом пути немислим без особо «пристального и внимательного взгляда» на творение, по образной формуле Э. А. Полоцкой — «не издалека, а подойдя вплотную» [1; 11, 13].

Образ России, российского человека, образ современности в прощальной комедии воссоздается Чеховым в качестве перехода, моста к новому состоянию жиз-