

«ЖИЗНЬ, КАКОВА ОНА ЕСТЬ НА САМОМ ДЕЛЕ...»: ТРАГИКОМИЧЕСКОЕ В ПОЗДНЕЙ ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА

Говоря об эстетической концепции А. П. Чехова, часто цитируют его письмо 1887 года к М. В. Киселевой, в котором писатель определяет свой взгляд на «художественную литературу», подразумевая различие между «художеством» (правдивым изображением) и «искусством» (умелым изображением, мастерством), которое еще сохранялось в языковом узусе эпохи. «Художественную литературу потому и называют художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная».¹

Эту дефиницию обычно рассматривают как свидетельство приверженности писателя миметическому реализму/натурализму, делая при этом акцент на синтагме «жизнь... какова она есть на самом деле». В то же время очевидно, что Чехов ведет речь о специфической форме творческой деятельности по освоению действительности (литература *рисует* жизнь) с полным сознанием *условности* создаваемого писателем мира. И подобных замечаний, тематизирующих формальные аспекты собственного творчества, у Чехова достаточно. Позволю себе привести еще несколько авторских признаний, важных для дальнейшего изложения. Во-первых, из письма к А. С. Суворину от 1 апреля 1890 года: «Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» (4, 54). Во-вторых, зафиксированные В. Э. Мейерхольдом эпизоды постановочной истории «Чайки» и протест Чехова — мягкий, ироничный, но, как всегда, настойчивый, против «театра иллюзии»: «Один из актеров рассказывает о том, что в „Чайке“ за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос реальный, а картина-то испорчена» (13, 386; прим.).

Писатель представить себе не мог, что в течение того столетия, в которое он успел шагнуть и ненадолго задержаться, «Джоконда», символ высокой европейской культуры, станет предметом художественных манипуляций поп-арт'а: ей пририсуют усы, а позже, приклеив настоящие, выставят в музее в качестве «объекта». Из жизни уходило возвышенное... И Чехов, ока-

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

завшись современником начальных процессов модернизации общества и функционирования массовой культуры, откликнулся на новые, еще не пойманные художественным мейнстримом эпохи черты своим *письмом о реальности*.

Смерть «метафизического человека», зафиксированная Э. Золя в 1880 году на волне «экспериментального метода» (натурализма), была частным проявлением девальвации «возвышенного» и деканонизации сложившихся представлений о «высоком» и «низком». На сцену выходит повседневность («жизнь, какова она есть на самом деле») и ее главный репрезентант — «серенький человек» в своей будничной и интимной сфере. «Жизнь бесславных людей», бывшая до того прерогативой «низкого» комического жанра (согласно миметической концепции Аристотеля, комедия «есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости»²), предстает теперь как *трагедия повседневности* в новом жанре — *психологической драме*. Диффузная *sui generis*, она открыта навстречу жизни как процессу и потому начинает свободно работать не только с «вещью», но прежде всего с «психологией», развиваясь от «театра иллюзии» к «театру настроения», т. е. собственно чеховскому театру на первых этапах сценического прочтения творчества драматурга-новатора. Через два года после смерти Чехова Вяч. Иванов, теоретик символизма и апологет мистериального театра, обратит внимание на специфику жанра драмы, в том числе и чеховской, сделав существенное наблюдение уже с позиции «патетического принципа» современности: реалистический театр, «который хочет быть заведомо *terre-à-terre*»³ и поэтому изгоняет «героя», «делает как бы центральным лицом драмы самоё „Жизнь“, как текущее становление и неразрешающийся процесс. Те, кто идут созерцать эти кинематографы повседневности, заранее знают, что перед их глазами не завяжется впервые новый узел живых сил и они не увидят никакой „развязки“, потому что сама „жизнь“ — единственный узел той всеобщей драмы, отрывок которой будет разыгран на сцене, и развязка еще не дана действительностью. Они удовольствуются, если драматург выдвинет частную проблему этой жизни, поставит вопрос, подлежащий обсуждению на митинге общественного мнения. Но динамическое начало драмы здесь утверждается вполне. Цель зрелища не столько эстетическая, сколько психологическая: потребность спустить всеми переживаемое внутреннее событие — „жизнь“; ужаснуться, разглядев и узнав собственный двойник; бросить факел в черную пропасть, зияющую под ногами у всех, чтобы осветить беглым лучом ее бездонную неизмеримость».⁴

Деиерархизация жанрового драматургического пространства и дегероизация персонажа — тенденция, общая для европейского театра последней четверти XIX века, в котором на фоне развития натуралистической драмы, но уже ибсеновского типа и благодаря ей укрепляются антишекспировские настроения, что было концептуализировано Б. Шоу в статье «Квинтэссенция ибсенизма». Процесс дискредитации «возвышенного» и его абсолютно сценического репрезентанта — трагедии — способствует «проницаемости» сложившейся жанровой системы. Интерференция комического и трагического выступает как свидетельство осознания парадоксальности и алогизма жизненных ситуаций, включая те, которые З. Фрейд назовет «психопатологией обыденной жизни».

² Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 650.

³ приземленным (*фр.*).

⁴ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1998. С. 44.

Смещение границ и изменение топографии высокого/низкого, комического/трагического и зафиксировал Чехов в жанровых колебаниях и нестандартных жанровых дефинициях своих драматических произведений. «Леший», «Чайка», «Вишневый сад» были названы автором «комедиями», последняя — «местами почти фарс». Драма «Три сестры» определялась им же как «крымская чепуха», «путаница», «водевиль», а труппа, репетируя спектакль, плакала, переживая несостоявшуюся жизнь всех без исключения персонажей. Аналогичная ситуация — на репетициях «Вишневого сада», правда, там уже стояла у дверей смерть автора. Почти во всех «комедиях» Чехова происходит убийство (дуэль), самоубийство (его попытка) или, иначе, — крах протагониста сюжета, т. е. проигрывается определенное сюжетное положение — «гибель героя». Однако представлено оно уже как *locus communis* культуры — клишированный литературный прием, с одной стороны, поведенческий штамп — с другой. Таким образом, то, что культура осмысляла как «высокое» (переживания и поступки романтического героя, пафос героя-идеолога), выродившись в штамп (Соленый в первом случае, Вершинин, Тузенбах — во втором), превратившись в «пустое означаемое», подвергается в фикциональном пространстве снижению и уничтожению.

Релятивизация высокого/низкого в драме «Три сестры» выносится на уровень дискуссии и актуализируется как исключительно современная проблема. «...Быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, нет казней, нашествий, но вместе с тем сколько страданий!» — восклицает барон Тузенбах. Его реплика — ответ на монолог Вершинина, в котором антиномия «высокого — низкого» представлена в своей относительности: «...мы теперь совсем не можем знать, что, собственно, будет считаться высоким, важным и что жалким, смешным» (13, 129). Вершинин — персонаж, фамилия которого маркирует проблематизацию «возвышенного» в драме. И не столько в пародийно-утопическом,⁵ сколько в *метатекстуальном* плане: именно он ведет авторскую линию рефлексивных размышлений на данную тему, не исключая и рецепцию национального характера: «Русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему?» (13, 143). Ответ на этот вопрос может быть получен в характерной для чеховских персонажей манере каламбура или тавтологии: «такова жизнь».

На другом полюсе метатекста «Трех сестер» — Василий Васильевич Соленый, откровенно водевильный и фарсовый персонаж. В то же время он своего рода персонаж-маркер — многоступенчатая травестия «квазиромантического» комплекса, пропущенного через фильтры массового сознания и выродившегося в кич («Соленый воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет. Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль», грим «под Лермонтова», «характер, как у Лермонтова», «...как говорят», но при этом «никогда не был на Кавказе»). Если учесть, что фамилия Вершинин входит в метапоэтический ономастикон и тем самым задает соответствующую интерпретационную парадигму тематизации и снижения «высокого», то фамилия Соленый может быть прочитана аналогичным образом. В таком случае этот персонаж выступает как прием в «игре на понижение», являясь олицетворением низкого жанра *rag excellence* — обценного анекдота (ср. идиому «со-

⁵ На эту функцию персонажа было обращено внимание исследователей, см.: Даманский Ю. В. Влюбленный утопист: Семантика образа Вершинина в «Трех сестрах» // Даманский Ю. В. Статьи о Чехове. Тверь, 2001. С. 60—76.

леньй анекдот» и лексему «солёный» в составе обценных идиоматических оборотов). Более того, это квинтэссенция алогизма — жизненного и, если угодно, фикционального. На уровне мимесиса бессмысленность его поступка (вызов на дуэль Тузенбаха) бросается в глаза: Ирина равнодушна к нему и его победа ничем не вознаграждается, впрочем, он и не стремится реализовать свои матримониальные претензии. Его «победа» фиктивна, она существует только в горизонте моделируемого им поведения. Почему же Чехов заставляет персонажа совершить этот нелепый поступок? Ведь не только для того, чтобы обнаружить алогичную логику жизни. Весьма вероятно, что, исключив из действия «героя-любownika», автор тем самым смог избежать «счастливого» водевильного исхода и вернуть персонажей к первоначальному status quo. Сестры никуда не едут, а возвращаются на круги своя: Ольга — к ученикам, Мапа — к нелюбимому мужу, Ирина — к своим иллюзиям, Вершинин — к жене-психопатке, Андрей — к постылым обязанностям отца семейства... И только Солёный, этот провинциальный демонист, травестийный «deus ex machina», уходит из города — и не со всеми, а отдельно — «он пойдет на барже» (13, 173). «Свадьба» — финальный топос комедии или водевиля. Отказ от него — это не только уход от традиционной «развязки» (вспомним Вяч. Иванова: «...развязка еще не дана действительностью»), но и непризнание матримониального варианта как возможности разрешения личных психологических проблем и — главное — самореализации на этом пути. Естественным образом приходит соображение об исчерпанности дискурса подобного рода, относящегося к сфере «высокого», как в жизни, так и на сцене. Но катастрофа ли это? Жизнь, как она есть, продолжается...

«Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму. Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик.

Чебутыкин (*тихо напевает*). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (*Читает газету.*) Все равно! Все равно!

Ольга. Если бы знать, если бы знать!

Занавес (13, 188).

Запущенный Чеховым механизм дискредитации возвышенного и героического, а также санкционированного социумом «высокого» срабатывает в точках, маркированных топосами, взятыми соответственно из трагедии («гибель героя») и водевиля («женитьба»). Они приобретают статус трагикомического, будучи помещенными в пространство повседневности. Подобные топосы и «фигуры» не лишены художественной функции в драматургическом пространстве. Внешне они «держат» сюжет, интригу, являясь средоточием динамического события, хотя само оно и вынесено «за сцену» (например, весь ритуал дуэли и ее развязка). В экзистенциальном смысле это *событие*, выход героя за пределы себя прежнего и той среды, где самореализация возможна лишь потенциально и потому либо утопична, либо разрушительна. Ситуации алогичные и вследствие этого внешне комичные превращаются в трагикомические, являясь адекватным отражением *трагедии повседневности*. В подобной перспективе жанровая дефиниция — обозначенная или подразумеваемая (комедия, фарс, водевиль) — приобретает концептуальную остроту: сам факт жанровой трансгрессии выводится на уровень метатемы, не говоря уже о нарушении ожиданий имплицитного читателя. «Комедия» позволяет свободно обращаться как с материалом самой жизни, так и с художественной условностью — «играть», «ломать коме-

дию», уйти от аксиологической позиции, отказаться от морализаторства и авторского суда над персонажами.

Так, подвергнув ревизии драматургические и сценические условности и каноны, Чехов превращает драму в трагикомедию. И Соленый есть тот персонаж, который привносит в пьесу эффект «*cum grano salis*». Если он и не марионетка в узкотheaterальном смысле слова, то вне всякого сомнения — идеологическая марионетка. Не только потому, что он — фикция, жертва роли, навязанной ему культурой. Но и потому, что он — орудие в руках автора, с помощью которого тот развенчивает одну из моделей авторпрезентации, а заодно и весь «литературный романтизм», доводя ситуацию до травести. Более того, благодаря этому концептуальному персонажу наглядно видно, как фикция подчиняет себе жизнь и происходит трансформация комического в трагикомическое и трагическое. На эту условность, окрашивающую поздние произведения Чехова, обратил внимание Андрей Белый, писатель, чуткий к гротескному компоненту творчества: «Опираясь на тысячи деталей, он невольно производит выбор деталей и стилизует образ. (...) незаметно он вводит нас в сферу условного».⁶

А. Бергсон, очерчивая топографию комического в работе «Смех» (1900), основную его фигурацию находил в эффекте выявления «механического в живом» (чертик на пружине, картонный плясун, снежный ком), в обнаружении «иллюзии жизни». «Комическое — это та сторона личности, которой она походит на вещь, те человеческие поступки, которые своей совершенно специфической косностью походят на настоящий механизм, на нечто автоматическое — словом, на движение безжизненное».⁷ В художественном тексте, особенно в драматургическом, которому автор оказывает предпочтение при анализе, комическое выражается в повторе, серийности, редупликации (повторение, инверсия и интерференция серий, по Бергсону), приеме *qui pro quo*.

Эту топику и смещает Чехов, угадывая в ней — «прозревая», как сказали бы символисты 1900-х годов, увидевшие в его творчестве «подножие русского символизма», — внутреннюю амбивалентность комического и трагического, т. е. *трагикомический гротеск*. Чехов переходит границы «территории смеха», сложившиеся к концу века, и складка, образующаяся при наложении традиционно комического («низкого») на открываемые им тревожащие глубины и перспективы современной жизни, понимаемой как трагизм самого человеческого существования, дает начало новому рельефу. Назвав персонажей чеховских пьес «фонографами глубины», Андрей Белый тем самым зафиксировал смещение границ рецепции «комического», которое открывается новому веку как «страшное»: «Действительность двоятся: это и то, и не то; этот — маска, а люди — манекены, фонографы глубины — страшно, страшно...».⁸ Жизнь, все более и более оказывающаяся во власти процессов, не контролируемых человеком, уподобляется механизму, и сама механистичность раскрывает свою трагическую сущность и выносится за пределы комического. «Жизненный механизм направляет русло переживаний не туда, куда мы стремимся, отдает нас во власть машин. Наша зависимость начинается с общих нам неведомых причин и кончается конками, телефонами, лифтами, расписанием поездов. Между нами все больше и больше образуется замкнутый, механический цикл, из которого все трудней вырваться. (...) Образуется машина бесцельного убийства душ».⁹

⁶ Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 399.

⁷ Бергсон А. Смех. М., 1992. С. 59.

⁸ Андрей Белый. Арабески. С. 404—405.

⁹ Там же. С. 401—402.

Размышления писателя-символиста по поводу фетишизации техники и утраты человеком понимания смысла существования были спровоцированы чеховскими «пьесами с настроением» («Три сестры» и «Вишневый сад»). Видно, как новая эпоха меняет вектор восприятия комического/трагического. Фарс превращается в трагикомический гротеск, открывая путь абсурдистской драме. Рефлексия по поводу смещения границ высокого/низкого, комического/трагического в культуре получит дальнейшее развитие. «Там, где что-либо механическое накладывается на живое, это комично. Но если механического все больше и больше, а живого все меньше и меньше, это душит, это трагично, ибо кажется, что мир не поддается нашему осознанию», — заметит теоретик и практик театра абсурда Эжен Ионеско.¹⁰ Уместно вспомнить чеховский замысел «пьесы без героя» (лето 1902 года), развившийся параллельно «Вишневому саду» (возможно, «след» его — в фигуре Прохожего): «Пьеса должна была быть в четырех действиях. В течение трех действий героя ждут, о нем говорят. Он то едет, то не едет. А в четвертом действии, когда все уже приготовлено для встречи, приходит телеграмма о том, что он умер».¹¹ И хотя жанровая трансгрессия в «Вишневом саду» очевидна, Чеховым подобный драматургический ход еще мыслился в жанровых границах «смешной комедии» или водевиля, в крайнем случае — фарса. Должно было пройти ровно 50 лет, чтобы подобный замысел реализовался уже в границах абсурдистской пьесы как таковой — «антидраме» «В ожидании Годо» (1952, пост. 1966). Современница расцвета абсурдистской драмы американская писательница Джойс Кэрол Оутс решительно вовлекает чеховскую драматургию в новый интеллектуальный контекст размышлений об условиях существования мира, лишённого смысла. При этом совершенно справедливо обращает внимание на сочетание традиционного мировоззрения писателя с невиданной для того времени новизной поэтики, ее «авангардностью»: «Очевидно, что философским основанием мировоззрения Чехова является натурализм XIX столетия, но его поэтика имеет лишь внешние признаки натурализма: в основе своей она всецело символистична. Абсурд у Чехова выражен как на уровне содержания его пьес (то, что в них происходит, *на самом деле* абсурдно), так и при помощи определенных художественных средств — в особенности на языковом уровне. Перед нами вереницей проходят люди, которые каким-то образом утратили способность самовыражения. Тут и богатые помещики, и потомственные дворяне, и простой люд, и всевозможные „эмансипе“ — все они, вместе со способностью самовыражения, в сущности, утратили и саму жизнеспособность».¹² В XXI веке эта проблема осмысливается как утрата идентичности, в начале XX века она рассматривалась в психологическом аспекте как потеря «воли», экзистенциализм определял ее в категориях отчуждения. Чехов, стоявший у истоков осмысления процессов отчуждения человека в эпоху модерна, предложил свою драматургическую репрезентацию данного феномена. И если ядром драмы изначально является агон — соревнование, духовный поединок, столкновение воли, то чеховские пьесы — это трагедии бессилия воли, оборачивающиеся комедиями в силу ничтожности самих героев и тех страстей, которые определяют их поступки.

Рассмотрим теперь, как коррелирует проблематика экзистенциального отчуждения с дискурсивными практиками, как она вторгается в драматургическое пространство и каким метатекстуальным потенциалом располага-

¹⁰ Цит. по: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 384.

¹¹ Вишневский А. Л. Ключки воспоминаний. Л., 1928. С. 101.

¹² Оутс Дж. К. Чехов и театр абсурда // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 192—193.

ют задействованные драматургом ресурсы языка. На уровне сценического дискурса трагикомическое у Чехова маркировано шутками, каламбурами, анекдотами, расхожими цитатами, языковыми клише, создающими зону алогизма, минус-коммуникации, смыслового зияния или, напротив, надстраивания некоего метафизического, паралогического смысла — указания на «невыразимое». Этот идиоматический арсенал можно рассматривать и как «эффект реальности» (Р. Барт), и как свидетельство алогичности и абсурдности разыгрываемой жизненной драмы, доведенной до степени осознания экзистенциального ужаса бытия. Экзистенциальное сознание драматизирует сам феномен языка, и потому в чеховском универсуме эта проблематика выходит на первый план, разрешаясь в парадоксальных формах. Знание нескольких иностранных языков не открывает перед сестрами Прозоровыми пространства взаимообщения (ср. характерную деталь — шпирму). Газета, транслирующая между «высоким» и «низким», — постоянный атрибут Чебутыкина, транслирующего информацию, что аналогично приему *qui pro quo*. О Соленом, персонаже-штампе, речь которого строится из клише массовой культуры, уже говорилось. «Умный человек» Кулыгин владеет мертвым языком: его вполне достаточно для самореализации, которая не нарушает границ «доксы». Ментальный горизонт, ограниченный гимназией, латинским языком, правильной речью, сложившимся *modus vivendi*, не позволяет и его эротическому дискурсу выйти за пределы грамматических упражнений: «Маша меня любит. Моя жена меня любит».

Другой регистр речевого поведения задан именно Машей: навязчиво-фантастический повтор хрестоматийной пушкинской цитаты «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» и авторефлексивной репликой «Я с ума схожу» постепенно превращается в картину бреда с характерными нарушениями грамматической упорядоченности речи, инверсиями, бормотанием, интонационными перебивками и паузами: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (*Пьет воду.*) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли» (13, 185). А действительно, что значит «лукоморье»? — Это сказочный сакральный топос, не существующий в реальности — *утопия*. Как Москва, как счастье, как мечта...

Перед нами дискурсивная ситуация, описанная Р. Бартом как «война языков». Когда «механизм нарративности разлажен», ценность обретает язык, ускользающий от господствующего дискурса, от доксы. Реплики персонажей, на стороне которых «лирическая правда», грамматически дезорганизованы, нарушают границы нормы и осмысляются самими персонажами как «неправильные»: «Не то, не то я говорю...» (реплика Сони в «Дяде Ване»); «Чайка?.. Не то» (Нина Заречная). Включаются паралингвистические средства: паузы, навязчивые повторы, оговорки, в которых проявляет себя стихия бессознательного и создается эффект суггестивности. Не случайно В. Э. Мейерхольд, обращаясь к истории развития сценической техники, акцентирует внимание на услышанной актерами *ритмике* чеховских пьес, подчинившей себе и заглушившей стрекотание сверчков, лай собак, скрип дверей на сцене МХТ: «Секрет чеховского настроения скрыт был в *ритме* его языка». ¹³

Трагикомический эффект газетной (квази)цитаты-реплики Чебутыкина «Цицикар: здесь свирепствует оспа!» создается не только ее неуместностью

¹³ Мейерхольд В. О театре Чехова, «Вишневом саде» и МХТ // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». С. 131.

в контексте общего разговора (алогизм ситуации), но и актуализацией оно-матопозитических ресурсов языка («гул языка», по Барту). Ситуации проблематизации говорения ставят под сомнение однозначность решений в рамках «здорового смысла» и указывают на иные возможности — на не прямые, скрытые, «невыразимые» смыслы. Можно привести в этой связи наблюдения Андрея Белого об открытом писателем приеме: «...мы жадно слушаем повседневную речь, и начинает казаться, что она смутно двойится, что и Чехов, и герои его чего-то не досказывают, что-то *знают*, но не умеют ни сказать, ни привести к сознанию свое знание».¹⁴

Таким образом, принцип смыслового смещения осуществляется благодаря напряжению между миметической поэтикой и поэтикой условного художественного приема: введения концептуального персонажа-«маски» (Соленый, Кулыгин), навязчивой детали, метатекстуальных знаков. К таковым могут быть отнесены анекдоты в функции своеобразных вставных новелл: чепуха/реникса (Кулыгин); фикциональный спор Чебутыкина и Соленого о чехартме и черемше; реплика Ирины, в которой сформулирована точка зрения на происходящее: «Но оказалось, все вздор, все вздор». Аналогичный прием в «Чайке»: анекдот второстепенного персонажа Шамраева строится на обценной оговорке «Мы попали в западню» (западню), что может рассматриваться как травестийный вариант гамлетовской «мышеловки», если иметь в виду важность гамлетовского кода для интерпретации пьесы — «комедии», согласно авторской жанровой дефиниции.

Мы уже упомянули выше о введенном Р. Бартом понятии «война языков», которое релевантно по отношению к ситуациям, моделируемым Чеховым. Барт выделяет два типа языков в соответствии с их отношением к Власти: *энкратические языки*, или виды дискурса, которые получают свои характерные черты под сенью Власти, и *акратические*, которые вырабатываются, вооружаются вне Власти и/или против нее. «Энкратический язык нечеток, расплывчат, выглядит как природный и потому трудноуловим, это язык массовой культуры (большой прессы, масс-медиа), а также язык быта, расхожих мнений (доксы); сила энкратического языка обусловлена его противоречивостью — он весь одновременно и подспудный (его нелегко распознать) и торжествующий (от него некуда деться), можно сказать, что он липкий и всепроникающий». Напротив, «акратический язык резко обособлен, отделен от доксы (т. е. парадоксален); присущая ему энергия разрыва порождена его систематичностью, он жиждется на мысли, а не на идеологии».¹⁵

«Только в письме может быть открыто признан фиктивный характер самых серьезных, даже самых агрессивных видов речи, только в письме они могут рассматриваться с должной театральной дистанции {...} С другой стороны, только в письме допускается смешение разных видов речи, образуется так называемая гетерологичность знания, языку сообщается карнавальное измерение. Наконец, только письмо может разворачиваться без исходной точки, только оно может расстроить всякую риторическую правильность, всякие законы жанра, всякую самоуверенную системность. Письмо атопично, не отменяя войну языков, но смещая ее, оно предвосхищает такую практику чтения и письма, когда предметом обращения в них станет не господство, а желание».¹⁶

В такой семиотической перспективе феномен взаимоналожения комического и трагического (трагизм повседневного существования), высокого и

¹⁴ Андрей Белый. Арабески. С. 398.

¹⁵ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 537.

¹⁶ Там же. С. 539—540.

низкого выступает как доминирующая черта художественной антропологии Чехова и его *письма о реальности*.

И последнее. Почему так не любили Чехова создатели символистского Gesamtkunstwerk'a и вообще представители «высокого модерна», за исключением, пожалуй, Андрея Белого и А. Блока. В Брюсов, как известно, после премьеры «Вишневого сада» вынес писателю однозначный приговор: «Не современен». Правда, статью не опубликовал, несмотря на настойчивые просьбы З. Гиппиус.¹⁷ Мережковский, зная это внутреннее отторжение Брюсова, откровенно признавался ему в письме от 7 марта 1910 года, в дни празднования 50-летнего юбилея безвременно ушедшего из жизни писателя: «...всякие поминальные пророчества мне надоели невыразимо, а Чеховские особенно. Русская интеллигенция вообще любит возиться со всякими покойниками, как с писаными торбами. Очень средний (главная-то сущность его — *серединность абсолютная*) Чехов вырос в исполина, равного Пушкину, Л. Толстому (...). Кстати, с Чехова пошел в русской литературе дурной вкус, дурной запах, который кончился Арцыбашевым, Куприным и проч. Но всего этого публике сказать нельзя».¹⁸ Одним не хватало в Чехове метафизичности, раздражала его неприязнь к созерцательности и бездействию, другим реалии его творчества напоминали собственное провинциальное прошлое — быт «чужих, грубых и грязных городов»,¹⁹ которое они хотели забыть и преодолеть, третьи не могли простить ему разоблачения «театральщины», ложного пафоса, пустой риторики — вируса, которым была заражена эпоха модерна. Перефразируя название статьи А. Флакера «„Дама с собачкой” — смертельный удар по русскому реализму»,²⁰ можно сказать, что Чехов нанес превентивный удар по модернизму, утверждая ценность жизни, *какова она есть на самом деле*.

¹⁷ См.: Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 190—199 (публ. Э. А. Полоцкой).

¹⁸ РГБ. Ф. 386. Карт. 94. Ед. хр. 45. Письмо написано после выступления Мережковского в газете «Русское слово» (1914. № 17. 22 янв.) со статьей «Суворин и Чехов», пафос которой — «преодолеть в самом Чехове чеховщину, сувориновщину, обывательщину — те „русские потемки”, в которых он погиб» (цит. по: *Мережковский Д.* Акрополь: Избр. литературно-критические статьи. М., 1991. С. 294).

¹⁹ См.: *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 41 и след.

²⁰ См.: Anton P. Čechov: Philosophie und Religion in Leben und Werk / Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. München, 1997. S. 537—542.