

## **СКУКА КАК ФЕНОМЕН ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ЖИЗНИ И ДОМИНАНТНОЕ ПОНЯТИЕ ЖАНРА СЦЕН**

Драматургическое наследие Чехова, постоянно привлекающее внимание исследователей и постановщиков, трудно анализируемо, на мой взгляд, в том числе и по причине особых жанровых решений, ускользающих от четких дефиниций. Причем, Чехов прибегает как к традиционным обозначениям, нарушающим механизм рецептивного ожидания, так и новым, имеющим уже театрално-драматический прецедент, но не ставший предметом специального исследования. Этот факт может быть объяснен, видимо, двусмысленностью самого обозначения нового жанра – «сцены», которое ассоциируется, с одной стороны, с привычным делением пьесы, что создает эффект предполагаемой части вместо целого. С другой стороны, сценами может быть обозначен незавершенный текст, и это обстоятельство вновь затрудняет как традиционную жанровую атрибуцию, так и аналитическое исследование, стратегия которого, будучи направленной на драматургический текст, строится на исследовании жанровой цели и способов ее достижения.

Интерес к этому жанру, явно обнаружившийся в последние десятилетия, обусловлен осознанием эстетических перспектив, которые открывают сцены и связанные с новой структурой смещения жанровых координат. Появление сцен свидетельствует прежде всего о некоторой исчерпанности возможностей классических жанров и потребности в их обновлении либо о создании новых.

Готовность русской драматургии к появлению нового жанра подчеркивает факт обращения к нему как маститых, так и начинающих либо экспериментирующих драматургов. В качестве последнего примера можно привести пьесы Некрасова, тем более интересные, что его драматургический эксперимент весьма своеобразно соединил имена Островского и Чехова.

Драматические опыты Некрасова, помимо традиционных жанров типа водевиля и трагедии, включили в себя «переходный жанр», обозначенный как водевильные сцены («Утро в редакции»), и «Осенняя скука» (1848), имеющая подзаголовок деревенская сцена.

В этой сцене нет ни драматического характера, ни поступка, нет даже событий – пространство сцены заполнено героями в ожидании

событий, которые не могут произойти в силу российских природных условий. Осенняя скука преодолевается попытками старого помещика создать иллюзию жизни и искусственно вызвать страсти. В этом деревенском спектакле он режиссирует зрелища, вызывая в своих дворовых слугах страх. Актёрами становятся мальчик, экономка и повар. Спектакль разыгрывается прежде всего с мальчиком, когда Ласуков прячет выпавший у того из кармана ключ, и с поваром, положившим в соус негодные барину грибы. Массовое действие вершится вокруг съеденной молью шубы. Таким образом, три мизансцены, связанные с тремя бытовыми предметами – ключ, жаркое из мяса и шуба – организуют один осенний вечер в усадьбе, изолированной от соседей сезонной непогодой. Кольцевую композицию создает время от послеобеденного сна до ночного: герой просыпается, недовольный тем, что заснул после сытной трапезы, и, с трудом дождавшись вечера, засыпает. Время бодрствования и отведено под деревенскую сцену – при этом общий жанр сцен включает в себе отдельные жанровые сценки, воссоздающие образ осенней жизни мелкого русского помещика.

Своеобразие персонажной системы явлено уже в том элементе паратекста, который обозначен Некрасовым «Действующие» (заметим, что аналогичный элемент паратекста в «Воспитаннице» Островского назван «Лица»): поименованы все герои (домоправительница, повар, дворецкий, кучер, портной, скотница), кроме Мальчика. При этом постоянной парой на сцене являются помещик и мальчик-слуга, анонимность которого вызвана помещицей прихотью: в этой деревенской сцене мальчику дается 26 вымышленных фамилий. И один из интереснейших микросюжетов этой деревенской сцены – мена «псевдонимов» героя. Принцип наименования постепенно видоизменяется, хотя основа его соблюдается последовательно и целенаправленно. Прием обнажен в самом начале пьесы:

Ласуков. <...> Ну, что делать весь вечер? Как ночь спать? (Останавливает глаза на нагорелой свече.) У, какая шапка! Должно быть, и немало я спал!.. (Кричит.) Свечкин!

В ответ раздается тихое, мерное храпенье мальчика.

Храпаков!

То же храпенье.

Храповицкий! [Некрасов 1983: 168]

Очевидно, что фамилия контекстуально зависима: она характеризует не героя, а ситуацию в восприятии Ласукова. В дальнейшем

непосредственная связь того, что помещик видит, с тем, как он мальчика называет, немного усложняется. Например, мальчик молчит – значит, он Молчалин; Ласуков вспоминает Английский клуб и Дворянское собрание, где по вечерам играли, и мальчик становится Козыревичем, потерял ключ – Растеряшиным и Ключаревым; неприятные ощущения помещика от тяжелых грибов вызывают имя Грибоедова и т.д. Таким образом, вслед за простым контекстуальным именовани­ем следует простое ассоциативное. Немного сложнее цепь ассоциаций – и время, которое «ползет», преобразуется в фамилию Черепяхин. Иначе говоря, имя мальчик становится проекцией переживаний Ласукова. Некоторое единство столь различных героев подчеркивается ситуацией сна: помещик просыпается после обеда и будит мальчика, в финале сначала засыпает мальчик, прямо за токарным станком, затем – хозяин. Мальчик оказывается не самостоятельным героем, а зеркалом «внутреннего портрета» героя, т.е. его душевного состояния, мыслей и чувств, что и проявляет множество меняющихся имен. Таким образом, на первый план выдвигается собственно языковая игра.

Любопытная подробность писательской биографии: сцены «Осенняя скука» были переведены на язык драматургии с языка романного – это название II главы III части романа Н. Некрасова и А. Панаевой «Три страны света». Роман небезынтересен своей композицией, достаточно откровенно проявляющей двойное авторство: беллетристическая линия главных героев – Полинки и Каютина – перемежается объемными зарисовками разных характеров и банальных и нестандартных ситуаций. Первое впечатление – отражение активного в середине XIX века физиологического очерка, введенного в литературный обиход натуральной школой, к которой, как известно, Некрасов был близок. Но в романе есть другое определение жанра, в данном случае более эстетически значимое: «... вверху на горе, близ города, происходили сцены, не менее оживленные» [Некрасов, Панаева 1984: 272]. Роман и представляет собой ряд сцен, объединенных линией бедных влюбленных. Для романного сюжета образ Ласукова, дяди Каютина, не требует столь развернутой главы: герой приезжает к нему с отчаяния, в надежде обрести не столько поддержку в своих начинаниях, сколько финансовую помощь. Надежды влюбленного не оправдываются, и он довольно скоро уезжает, не выдержав «осенней скуки». Для автора же важен именно этот мотив, определяющий, как он считает, провинциальную российскую жизнь – об этом свидетельствует

и рецензия Некрасова на повесть В.Соллогуба «Тарантас», откуда, видимо, и была заимствована идея безымянного «мальчика», вынужденного откликаться на разные прозвища, даваемые ему помещиком, изнываемым от скуки деревенской жизни. В романе Некрасова игры с именами нет, хотя Ласуков наделен тягой к игровому поведению – достаточно вспомнить колоритный эпизод, когда помещик, увлеченный врачевательством, принимает крестьян сразу в двух ипостасях: сначала он помещик, дающий рекомендации, потом – аптекарь, отпускающий лекарства. Сцена с наивным переодеванием, неспособным обмануть даже бесхитростных крестьян, не вошла в пьесу – зато появилась чисто языковая игра, проявившая на речевом уровне ту метафизическую пустоту, которая, лишая человека индивидуальности, нивелирует его до состояния примитивного существа – недаром среди любимых медицинских справочников в активном использовании оказывается и «наставление в скотских болезнях» Ф. Удена. Вся суэта «деревенской сцены» происходит из-за ключа от шкафа с пороком, обеда и шубы, т.е. «скотской» забавы и «скотских», т.е. чисто физиологических потребностей. Более того, по-разному выстраивая сцены с «второстепенными» персонажами, Ласуков разыгрывает действие таким образом, чтобы вызвать страх – сильное чувство, способное разогнать «осеннюю скуку». Таким образом, смешная сценка таит в подтексте разрушительную агрессию.

Подтекст Некрасова открыто вербализован в комедии Чехова «Леший», в развернутой реплике Федора Ивановича, отвечающего Войницкому по поводу его замечания о скуке в их жизни: «Не видал ты, душа моя, настоящей скуки. Когда я был в Сербии добровольцем, так вот где была скука! Жарко, душно, грязно, голова трещит с похмелья... Сижу я раз, помню, в грязном сараишке... Со мной капитан Кашкинази... Всё уж переговорили, идти некуда, делать нечего, пить не хочется – тошно, понимаешь ли, просто хоть в петлю! Сидим, как аспиды, и друг на друга глядим... Он на меня глядит, а я на него... Я на него, а он на меня... <...> Вдруг он ни с того ни с сего вскакивает, выхватывает шашку и на меня... <...> Я, конечно, сейчас – ведь убьет же! – вынимаю свою шашку, и пошла писать: чик-чак, чик-чак, чик-чак... Насилу розняли. Я потом ничего, а капитан Кашкинази до сих пор с шрамом на щеке ходит. Так вот до какой степени люди балдеют иногда...» (С. XII, 163).

Этот выразительный рассказ о страшной природе скуки подготовлен разработкой мотива с самого начала комедии. В первом действии

Войницкий бросает любопытную фразу о характере Серебряковой, которой «лень жить» (С. XII, 144), на что молодая красавица и профессорская жена отвечает полным согласием: «Ах, и лень, и скучно!» (С. XII, 144). Елена Андреевна, богато одаренная от природы и красотой, и талантом, вышедшая замуж по любви, в расцвете сил признается, по сути, в том, что жизнь нежеланна; тот же мотив окрашивает ее образ и в начале второго действия. Семантическая зона скуки/лени, что в данной комедии синонимично, оказывается значимой прежде всего для образа Елены Андреевны, как воспринимает ее дядя Ваня. При этом Войницкий, мучимый страстью к «ленивой» красавице, склонен трактовать бытовое понятие расширительно: «Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира – все это мне глубоко ненавистно...» (С. XII, 153). Само определение «ленивый» по отношению к мышлению и нравственности представляется достаточно странным и может быть объяснено только особым состоянием влюбленного, раздраженного полным равнодушием красавицы к любви как к самому яркому проявлению жизни. Двусмысленность подобной дефиниции заключается в скрытом обвинении в бездействии, в том числе и в отказе завести любовника – «ленивая мораль», таким образом охарактеризована верность супружескому долгу. Да и ненавистные мысли о «погибели мира» скоро станут ему не только понятными – он «погубит» свой мир, который оказался для него чужим.

Войницкий не говорит о скуке, но его неудовлетворенность выражается в алкогольном уходе от страданий: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами» (С. XII, 154). Таким образом, скука порождает не только агрессию, но и иной мир, построенный в логике спасения от скуки, т.е. ее невозможности.

И третье действие вновь начинается с мотива скуки: «Кажется, никогда еще у нас так скучно не было» (С. XII, 163), после чего и следует рассказ Федора Ивановича о «скучной истории». «Скука» Елены Андреевны достигает остроты «тоски», как будто бы связанной с вездесущностью Орловских и Жоржа – иначе говоря, тех двоих, что жаждут от нее любовных действий. Скука как бы распространяется, вовлекая в свою сферу и Соню, причем, самым неожиданным образом: «... я сегодня так счастлива, так счастлива, что даже скучно от счастья...» (С. XII, 168). Таким образом, к понятию скуки как минус действию добавляется представление о скуке как отсутствию драматических событий. Они скоро появятся – и со смертью Жоржа мотив скуки исчезает: избавлением от скуки становится смерть.

«Леший» – это очень интересный эксперимент Чехова-драматурга. По своей технике комедия представляет собой любопытное соединение старой и новой драмы: от старой – классическая комедийная развязка; от новой – смерть героя, которая становится лишь эпизодом в жизни героев, и некоторое несоответствие заглавного героя и сюжета, который не ограничен его личностью и судьбой. Более того, именно в этой незрелой комедии сосредоточены чрезвычайно важные для Чехова мотивы – скуки, понимаемой как утрата смысла жизни, и покаяния, трактуемого как его обретение.

В пьесе «Дядя Ваня», которая обозначена драматургом «сцены из деревенской жизни», значимый эпизод с младшим Орловским не вошел, равно как и персонаж, рассказывающий историю «скучной» дуэли. Ушел эпизод, но не мотив, заявленный с самого начала Астровым: «... сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна...» (С. XIII, 63). Более того, именно этот мотив становится доминантным: о скуке говорит Соня, услышав филиппики Войницкого, видимо, уже ставшие привычными; скучно жить Елене Андреевне, скучает в деревне и ее муж, привыкший к большой аудитории. Начало третьего действия озаменовано усилением мотива скуки, определяющего прежде всего образ Елены Андреевны: «Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать» (С. XIII, 90); «Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, ... иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потемок восходит месяц ясный... <...> Да, мне без него скучно, я вот улыбаюсь, когда думаю о нем...» (С. XIII, 93).

Нагнетание мотива к третьему действию исподволь создает нервную атмосферу, которая тоже, как и в рассказе Орловского, взрывается, причем в финале буквально – выстрелом дяди Вани.

Но уже в четвертом действии мотив скуки встречается единожды, и то в скрытом виде. Последнее объяснение Астрова и Серебряковой весьма знаменательно: доктор говорит не столько о любви, сколько о жизни, и на первый план на смену оппозиции скука/интерес выдвигается оппозиция праздность/труд, т.е. тот же мотив, но поданный в ином ракурсе. Отъезд четы Серебряковых, несмотря на драматизм ситуации, к этому их вынудившей, можно считать благополучным исходом, и эта развязка представляется продолжением темы гибельности скуки: «Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были

побросать свои дела и все лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. Оба – он и вы – заразили всех нас вашей праздностью. Я увлекся, целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели, в лесах моих, лесных порослях, мужики пасли свой скот... Итак, куда бы ни ступали вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение... Я шучу, конечно, но все же... странно, и я убежден, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное» (С. XIII, 110).

Итак, для Войницкого лень и скука – понятия однопорядковые и опасные, в отличие от Астрова, который, объединяя лень и праздность, главную разрушительную силу видит в красоте – тема сложная и отдельная, очень чеховская. В данном случае важно то, что выделение семы лени, без скуки, ассоциируется с разрушительной силой.

Таким образом, воссоздается бессобытийная ситуация, таящая в себе тоску по событию. «Сцены...» вводят особого рода драматизм, который строится не на целенаправленном действии, направленном на достижение определенной цели, а на тоске по действию. Действие, возникающее в сценах, имеет иную природу: если в классической драме оно есть проявление воли героя вовне, т.е. оно является результатом замысла человека, то в сценах оно, как правило, есть следствие внешних обстоятельств, что, несомненно, сближает его с действием в эпике.

В связи с этими структурными изменениями важно отметить некоторые любопытные совпадения в двух столь разных драматургических текстах. Прежде всего, это эхо – или отзвук – некрасовского языкового эксперимента. Собственно названия одного персонажа разными, контекстуально обусловленными именами, нет. Но весьма любопытны ассоциации героя с определенными знаковыми именами. Например, «сухарь» и «ученая вобла» Серебряков неожиданно ассоциируется в восприятии дяди Вани с Дон Жуаном, а Елена Андреевна, определяющая себя как «эпизодическое лицо», дяде Ване видится русалкой; она застенчива и робка, как героиня сама говорит о себе, тогда как Астров считает ее хитрым зверьком, «охотящимся» за ним, и т.д. Более того, в определенном смысле непонимание героев чеховских пьес строится во многом именно на несовпадении собственной оценки персонажа и того, каким его видят другие герои. Таким образом, если и сохранять понятие конфликта для чеховской драматургии, то, видимо, имея в виду именно конфликт точек зрения.

Но есть и фактическая связь двух создателей «сцен». Существует версия, что постановка «Осенней скуки» в Воронежском театре в 1861

году была предпринята по рекомендации Островского, который не мог не заинтересоваться столь выразительной и театрально богатой языковой игрой – неслучайно одно из вымышленных прозвищ мальчика стало фамилией персонажа «Горячего сердца» – Курослепов. А в 1902 году, когда пьеса Некрасова ставилась на сцене Александринского театра с В. Давыдовым в главной роли, несомненный успех ее связывали с тем, «что зрители и критики, оценивший драматургию Чехова, увидели в пьесе Некрасова предвестие “театра настроения”» [Некрасов 1983: 682]. Замечание интересное, но не совсем корректное: на мой взгляд, в данном случае важен не «театр настроения» (он объединяет все чеховские драмы), а особый жанр, заявивший о себе необычностью структуры, связанной прежде всего с иным выстраиванием драматического действия. Выбор текстов для анализа – «Осенней скуки» Некрасова и «Дяди Вани» Чехова – обусловлен близостью жанрового определения – «деревенская сцена» и «сцены из деревенской жизни», доминантным понятием которых становится скука.

Понятие это появилось в литературе довольно поздно, и, думаю, впервые в сильной смысловой позиции оно отмечено Гоголем: «Скучно на этом свете, господа!» Особая значимость его для жизни человека в философии осознана только в XXI в., и я бы хотела выделить несколько положений книги Ларса Свендсена «Философия скуки». Основной постулат: скука – типичный феномен новейшего времени, при этом определить ее природу через социум или приватную психологию человека крайне затруднительно – отсюда выбор «идейно-исторической и феноменологической перспективы» [Сведенсен 2003: 16]. Выделим несколько замечаний философа, важных для обозначенной проблемы:

1. «...чувство скуки феноменологическим образом родственно бессоннице, когда “я” теряет идентичность в темноте, охваченное внешне бесконечным “ничто”» [Сведенсен 2003: 18]. Языковая игра Некрасова, при всем внешнем комизме, таит в себе проблему идентификации человека, правда, потеря ориентации, в том числе и утрата своего «я», связана с формулой, которую условно можно обозначить «жизнь есть сон» – в этом смысле водевильная ситуация, кажущаяся случайной, приобретает философский смысл.

Сведенсен проясняет свою мысль описанием особого состояния: «Например, человек пытается уснуть и уже приближается к состоянию сна, но сон минует его, и человек попадает в страну пустоты, куда-то между явью и сном» [Сведенсен 2003: 18].



Свендсен пишет о темноте, имея в виду ее конкретное значение – если же придать этому понятию переносное значение, мы получим «феноменологию» скуки, хорошо понятную, например, Астрову, рисующему дорогу в темном лесу, т.е. жизненный путь, который будет восприниматься осмысленным или не- в зависимости от наличия или не- огонька впереди. Состояние между «явью и сном» переживает Войницкий, называя его миражом, предпочтительным перед жизнью с утраченным смыслом.

2. Специфика скуки в том, что «настроения обычно редко являются интенциональными объектами для нас. То ли скука пребывает внутри нас, то ли мы – внутри нее. Для некоторых скука – это настроение, отмеченное отсутствием качеств, что делает ее еще более ускользающим, по сравнению с большинством других, состоянием» [Сведенсен 2003: 18].

«Никакое» настроение, то есть «по ту сторону наслаждения или горя», есть обычное состояние Елены Андреевны. Она, эпизодическое лицо в музыке, жизни и романах, ощущает себя как «ничто», и ее душевное состояние напрямую связано с ее незавидной ролью в театре жизни.

3. Многими отмечена скрытая деструктивность скуки. Попытки постичь ее суть мотивируют обращение к сходным состояниям, коими могут считать, например, меланхолия и печаль, но, как заметил еще Фрейд, их разделяет ощущение утраты: печаль ею мотивирована, меланхолия с ней не связана. «Скуке не хватает шарма меланхолии, шарма, который традиционно связывает меланхолию с мудростью, чувственностью и красотой» [Сведенсен 2003: 26]. В связи с этим на первый план в проблеме этого феномена выходят эмоции: «Многие исследования по обозначенной теме сфокусированы на том, как дефицит или переизбыток эмоций стимулируют скуку» [Сведенсен 2003: 20] – два образа чеховских сцен из деревенской жизни есть «чистая» иллюстрация к этому положению: Елена Андреевна страдает от того, что она вне жизни, со всеми ее событиями и переживаниями, Соне «скучно» от нахлынувшего на нее чувства счастья.

Чем важна эта работа норвежского профессора для теории драматических жанров? Она дает философское обоснование сцен, жанровая цель которых – показать драматизм не в жизни, а самой жизни, в ее монотонном течении, затягивающем человека и лишаящем его воли к сопротивлению. Именно «Философия скуки» помогает прояснить

ключевое понятие, определяющее «философию» сцен, – это скука, т.е. то безличное начало, которое провоцирует человека на бессмысленные трагедии и мешает ему облечь проблемы в одежды комедии.

### **Литература**

1. Некрасов Н.А. Осенняя скука // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. Т. 6. – Л., 1983.
2. Некрасов Н.А., Панаева А.Я. Три страны света // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. Т. 9. – Л., 1984.
3. Сведенсен Л. Философия скуки. – М., 2003.