

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 82.09+130.121

В. Н. Иванова

### Синергия музыкальных форм и литературного жанра в одноактной драматургии А. П. Чехова

*В статье анализируются одноактные «шутки в одно действие» А. П. Чехова с точки зрения соединения в них принципов построения малых музыкальных жанров и одноактной пьесы. Многомерный текст А. П. Чехова раскрывает свой потенциал при взгляде на него через понятийный аппарат музыковедения.*

**Ключевые слова:** синергия, драматический сюжет, музыкальная форма, сюита.

V. N. Ivanova. Synergy of musical forms and literary genre in one-act plays by A. P. Chekhov

*The article contains analysis of «jokes in one act» by A. P. Chekhov related to combination of composition principles characteristic to minor musical forms and one-act play in them. The potential of multilayer text by A. P. Chekhov is revealed from the perspective of musicological conceptual framework.*

**Keywords:** synergy, dramatic plot, musical form, suite.

Драматургическое наследие А. П. Чехова составляют не только так называемые серьезные по содержанию и объему пьесы, но и лаконичные опусы в одно действие, причем разных жанров: «шутка», «сцена», «драматический этюд» и подобные.

Некоторые исследователи обращают внимание на одноактную драматургию Чехова в связи с тем, что через водевили, пишет, например, Б. И. Зингерман, «мы получаем доступ к главным чеховским пьесам, к пошлой среде, которая окружает их героев» [12, с. 50]. Ученый делает вывод, что в «водевилях действуют те, кого в главных пьесах мы не видим, и, соответственно, наоборот» [12, с. 50].

Исследователи снисходительно относились к водевилям в целом, ведь, по выражению В. М. Жирмунского, литературоведение «долго шагало по вершинам» [11, с. 168]. Водевиль мог рассматриваться в качестве жанра, который представляет чисто историко-литературный интерес, дает возможность воссоздания облика русского театра XIX века и является ступенью развития оперетты — такой подход свойствен Ю. Д. Беляеву [2], Н. Н. Евреинину [10], Б. В. Варнеке [4]. Водевиль клеймили как реакционный жанр, который развращает публику и направлен только на развлечение (К. Н. Державин [6]). Также ученые подходили к водевилю с позиции сатирической комедии, пытаясь преодолеть негативное к нему отношение. Об этом статьи «Забывтый жанр» А. Д. Дикого [7], «В защиту водевиля» В. Н. Всеволожского-Гернгросса, Ю. А. Дмитриева, Д. Л. Брудного [5]. По мнению А. Р. Кугеля («Дядюшка-водевиль»), этот жанр «выбивал нашу мысль из размеренных, расчисленных путей фактической, документальной достоверности» [14, с. 161].

Существуют работы, основанные на попытке сравнения чеховских водевилей с водевилями XIX века, но чаще ученых интересуют «новшества, предложенные и осуществленные Чеховым». Причем анализируется, как взаимодействовали рассказы и водевили, каким образом происходило переконструирование одного в другое [15, с. 36].

С. Д. Балухатый утверждал, что водевили писателя, поэтика которых «оригинальная и сценически выразительная», «своей тематикой и своей композицией соответствовали темам и типу традиционного построения водевильного жанра, весьма излюбленного в театре 80-х годов» [1, с. 32]. Г. П. Бердников стоит на противоположной позиции. Он выделяет среди разновидностей русских водевилей «миниатюрную комедию-шутку» и «комическую сценку» и делает вывод о том, что А. П. Чехов «не продолжает традиции этого водевиля, а разрушает их, выдвигает свое представление о водевильном жанре» [3, с. 44].

В. Н. Невердинова сопоставляет водевили А. П. Чехова с двумя популярными пьесами чеховского времени — «Жена напрокат» С. Рассохина и «Мотя» К. Тарновского — и заключает, что у этих пьес «легко различимы точки соприкосновения с водевилем Чехова, но вместе с тем отчетливо проступает и различие» [17]. Ю. В. Калинина в работе «Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова» проводит детальный анализ типологического сходства русских водевилей 1810—1820-х годов и пьес «Медведь», «Предложение». А исследуя трансформацию структурно-типологических элементов русского водевиля XIX века в одноактной драматургии А. П. Чехова, приходит к выводу, что «типологическая связь между русским водевилем XIX века и одноактной драматургией писателя — достаточно сложное явление. Она свидетельствует не только о схождениях, но чаще о различиях, о противостоянии, творческой самостоятельности, независимости, дерзком новаторстве художника» [13].

Погружая водевили А. П. Чехова в контекст остальных его пьес, можно сказать, что после «Безотцовщины», корнями в которую уходят все «серьезные» пьесы Чехова, есть целый ряд драматических произведений, сложно встраиваемых в контекст серьезных пьес. Они являются и пародированием «канонических мотивов и ситуаций усадебной тургеневской литературы» [12, с. 57], и «комическими сагами о житейской пошлости» [12, с. 83]. Они открывают двойственный взгляд Чехова на жизнь.

С одной стороны, если это заведомо пошлые герои, зачем они на сцене? С другой — если таковые есть в жизни, то и театр (самый показательный из искусств) должен отразить их, тем более что анекдоты всегда востребованы и могут принести успех и деньги молодому автору.

Одноактную драматургию у Чехова классифицируют по-разному. Чаще всего рассматривают как водевильный цикл следующие пьесы: «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» и «О вреде табака» — именно из них театральные режиссеры чаще всего komponуют цикл для сцены. Театр им. Ленсовета в Санкт-Петербурге предлагает вниманию зрителей спектакль «Чеховъ. Водевиль», составленный из «Предложения», «Юбилея» и «О вреде табака», спаянных режиссерским сюжетом Андрея Прикотенко [19].

Алексей Бородин в РАМТе представляет композицию Чехов-GALA по одноактным пьесам, в спектакль входят «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей», «О вреде табака» [24].

Виталий Иванов в Малом театре в Москве осуществил постановку «Свадьба! Свадьба! Свадьба!», в которую вошли «Предложение», «Медведь», «Свадьба» и «Юбилей» [8].

С. Д. Балухатый выделяет среди водевилей Чехова два направления: обличительные — «Свадьба», «Юбилей» — и развлекательные в духе французского водевиля — «Медведь». Также автор утверждает, что темы «бытовых анекдотов» имели успех у публики, но не отличались большим идейным содержанием [1, с. 74].

Однако, безусловно, все эти пьесы отвечают определению водевиля как легкой комедийной пьесы с занимательной интригой или анекдотическим сюжетом [20, с. 6]. Но если обратить внимание на авторские аннотации самого Антона Павловича, то можно заметить, что среди одноактной его драматургии уместна следующая классификация:

<i>Шутка в одном действии</i>	<i>Драматический этюд</i>	<i>Драма в одном действии</i>	<i>Сцена в одном действии</i>
«Медведь» «Предложение» «Трагик поневоле» «Юбилей»	«На большой дороге» «Лебединая песня» (Калхас) «Ночь перед судом» (без авторской аннотации, но предположительно)	«Иванов» «Татьяна Репина»	«Свадьба» «О вреде табака» (сцена-монолог)

Объединение в цикл по жанровому обозначению представляется более логичным, так как помогает понять устройство целостной авторской картины мира, и эти крошечные аннотации являются авторскими подсказками о единстве текстов. Чеховым были выработаны свои представления об особенностях жанра драматической миниатюры, об этом подробно говорит Г. П. Бердников [3, с. 35]. Действительно, автор не зря давал своим одноактным опусам аннотации, четко отграничивая их друг от друга, что видно по таблице.

Поэтому для анализа и попытки провести аналогию с музыкальной формой были выбраны именно «шутки в одном действии».

Таковых оказывается четыре. Это «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей». Надо сказать, что все четыре пьесы объединены темами семьи, взаимного непонимания, всех их пронизывает обытовленность, сниженность образов героев, речь, граничащая с пошлостью.

По особенностям выстраивания образов героев пьес, тематике, структурным напластованиям в сюжете каждой «шутки» их можно сопоставить со старинной танцевальной сюитой<sup>1</sup>. Ведь танец, вернее формы танцевального проявления, кроме балета, да и то не всегда, не считался «высоким» искусством, а скорее бытовой формой движения и музицирования, развлечением публики в салонах и на балах, времяпрепровождением. Шутка же — это не собственно драматический жанр, это небольшой текст или фраза юмористического содержания, причем шутка, как и другие комические жанры, не входит в число «высоких» жанров литературы.

У Чехова шутка становится драматической миниатюрой, во-первых, и вбирает в себя одновременно развлекательность и обличительность, во-вторых. Сочетание легкости содержания, жанровой схожести и одновременно связанность тем дают повод говорить о драматическом цикле и сопоставлять его с сюитой.

Для старинной танцевальной сюиты характерна яркая картинная изобразительность, тесная связь с бытовыми жанрами: песней и танцем.

Основными танцами старинной сюиты являются аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Между последними двумя вставлялись дру-

---

<sup>1</sup> Сюита — (с фр. *Suite* — «ряд», «последовательность», «чередование») — циклическая форма в музыке, состоящая из нескольких самостоятельных пьес [16, с. 529]. Для сюиты характерна относительная свобода в количестве, порядке и способе объединения частей. Важным является наличие жанрово-бытовой основы или программного замысла, а также объединение общей тональностью. Прообразом сюиты послужили серии из трех и более танцев [9, с. 6]. К XVII веку сложилась определенная форма танцевальной сюиты, имеющая прикладное значение. Наиболее типичной основой для танцевальных сюит послужил набор танцев, сложившийся в сюитах И. Я. Фробергера: аллеманда — куранта — сарабанда — жига [21, с. 73].

гие номера. Каждый танец сюиты имеет свой характер, свою историю и вырисовывает свою часть бытовой стороны мироздания.

Каждое из одноактных произведений А. П. Чехова может быть истолковано как частица, которая стремится встроиться в общую картину и показать ту или иную грань тогдашнего быта и «житейской пошлости», комическую картину жизни обывателя конца XIX века.

Шутки в одном действии можно представить как обязательные номера старинной сюиты, тогда возникает следующая картина:

Аллеманда — «Медведь»;

Куранта — «Предложение»;

Сарабанда — «Трагик поневоле»;

Жига — «Юбилей».

*Аллеманда* представляет собой танец в умеренном темпе и двухдольном размере. Характерными чертами танца являются отсутствие синкоп, тональная и мелодическая контрастность. В целом движения партнеров в этом танце напоминают перемещение фигурок в музыкальной шкатулке. Аллеманде в цикле шуток А. П. Чехова соответствует «Медведь».

Действующие лица: вдовушка с ямочками на щеках Елена Ивановна Попова, ее слуга и помещик Смирнов, который пришел требовать с нее долг покойного мужа.

Елена Ивановна уже семь месяцев после смерти мужа не выходит из дома, носит траур, говорит: «мы оба умерли». Она даже обращается к фотографии покойного, причем с претензиями, которые вряд ли уместно адресовать усопшему: «Любовь моя угаснет вместе со мною <...> Я, паинька, верная женка, заперла себя на замок и буду верна тебе до могилы, а ты... и тебе не совестно, бутуз? Изменял мне, делал сцены, по целым дням оставлял меня одну...» [22, с. 296].

Попова оскорбляется на увещевания слуги, который прямо говорит: «Погоревали — и будет, надо и честь знать. Не век же траур носить <...> Красота-то ведь не навеки дадена! Пройдет годов десять, сами захотите павой пройтись да господам офицерам пыль в глаза пустить, ан поздно будет» [22, с. 295]. Лука предлагает ей жизненное решение — наконец-то утешиться, начать выезжать в свет, посещать соседей. Но она слышит только то, что отвечает ее трауру, подавленному настроению (ведь как раз в этот день умер ее муж) и ее трагично-романтическим переживаниям — упоминание кличек ло-

шадей, на которых ездил покойный супруг, приказ дать Тоби лишнюю осьмушку овса.

Уединение Елены Ивановны нарушает Григорий Степанович Смирнов, его Чехов описывает как нестарого человека. Смирнов приехал за деньгами — 1200 рублей — деньги немалые, причем они ему нужны срочно, так как на следующий день ему предстоит платеж в земельный банк. Сам он человек, который скептически критикует романтические порывы людей. Например, Поповой он прямо заявляет: «Точно я не знаю, для чего вы носите это черное домино и погребли себя в четырех стенах! Еще бы! Это так таинственно, поэтично! Проедет мимо усадьбы какой-нибудь юнкер или куцый поэт...» [22, с. 304—305]. Смирнов давно разочаровался в женщинах, потому как двенадцать бросил он сам, а девять бросили его, он три раза стрелялся из-за своих дам сердца и после этих неурядиц дал зарок больше не влюбляться.

Драматический сюжет шутки представляет собой постепенное движение от полной разобщенности двух образов, от двух контрастных мелодий к унисону и согласию.

Условно пьесу можно разделить на две части, причем это отвечает композиции аллеманды, где первая часть выглядит самостоятельной, однако заключительный кадансовый оборот<sup>1</sup> приводит, как правило, в тональность доминанты<sup>2</sup>, и, соответственно, музыкальная пьеса требует продолжения и окончания в тональности тоники<sup>3</sup>. Промежуточным кадансовым оборотом служит фраза Поповой в конце четвертого явления: «... я не привыкла к этим странным выражениям, к такому тону. Я вас больше не слушаю» [22, с. 300] — и ее уход.

В первой части раскрывается мелодическая линия Поповой: вдова, в трауре, страдающая по мужу, оскорбляющаяся на разумные увещевания, она никого не принимает. Романтическая печаль и го-

---

<sup>1</sup> Кадансовый оборот — гармонический оборот, который завершает музыкальное построение.

<sup>2</sup> Доминанта — пятая ступень лада относительно тоники, одна из главных ступеней музыкального ряда, а также соответствующая гармоническая функция в мажоре и миноре, обладающая ясно выраженным тяготением к тонике.

<sup>3</sup> Тоника — первая ступень лада, центральный устой тональности.

товность быть верной мужу до конца, жалобы на то, каким он был: «...он часто бывал несправедлив ко мне, жесток и... и даже неверен» [22, с. 296].

С четвертого явления появляется новый персонаж и, соответственно, контрастная мелодическая линия. Представляет себя герой так: «отставной поручик артиллерии, землевладелец Григорий Степанович Смирнов!» [22, с. 298]. Он раздражен тем, что его не пускают, слуга говорит про него: «...леший какой-то... ругается и прямо в комнаты прет...» [22, с. 298]. Смирнову нужны деньги, а Попова «совершенно не расположена заниматься денежными делами» [22, с. 299], тем более ее приказчик уехал в город.

Полный мелодический контраст тем и разобщенность двух героев очевидны.

После пятого явления начинается вторая часть аллеманды, в начале которой в полной мере раскрывает себя мелодическая линия Смирнова. Он предельно возмущен отговорками Поповой, ему нужно платить проценты, он объездил всех своих должников, но одного нет дома, другой спрятался, с третьим поругался, четвертый болеет. Довольно грубо Смирнов обращается к Луке, требует питье: воду или квас, а затем и водку, ругается на своего слугу. Но при этом он осознает, что представляет из себя весьма малопривлекательного субъекта, видимо даже сейчас он хочет еще и нравиться: «Весь в пыли, сапоги грязные, неумыт, нечесан, на жилетке солома... Барынька, чего доброго, меня за разбойника приняла» [22, с. 301].

Новое взаимодействие Поповой и Смирнова начинается с восьмого явления. Она просит не нарушать ее покой, так как она не выносит крика, отвыкнув уже от человеческого голоса, а он прямо говорит: «Заплатите мне деньги, и я уеду» [22, с. 302]. Герои являются антагонистами как раз на почве денег, но в их характерах и судьбах они схожи, это отвечает монотематической общности даже контрастных тем аллеманды. Попова обижена на всех мужчин через конкретного мужчину — своего мужа. Смирнов обижен на всех женщин, коих в его судьбе было много, но теперь он за нежные чувства не даст медного гроша и сравнивает всех женщин с крокодилами, говорит что «воробей любому философу в юбке может дать десять очков вперед» [22, с. 303]. Так спор о деньгах перерастает в разговор на повышенных тонах о постоянстве в любви, об отношениях мужчин и жен-



щин, где каждый выражает свою позицию и свое жизненное кредо: Попова — носить траур по мужу, несмотря на обиды, причиненные им; Смирнов — не знаться с женщинами.

Герои пытаются развенчать мифы друг друга. Попова на выпады Смирнова приводит себя как пример постоянной женщины, а Смирнов иронизирует над ее трауром: «Вы погребли себя заживо, однако вот не позабыли напудриться!» [22, с. 305].

Девятое явление является переломным. Это практически кульминация пьесы. Ни Поповой, ни ее слуге не удастся выставить помещика, и герои готовы стреляться: «...вот это и есть равноправность, эмансипация!» [22, с. 308]. В этом явлении Попова кричит в качестве оскорбления: «Медведь!» [22, с. 306], а Смирнов вызывает женщину на дуэль. В конце этого фрагмента пьесы происходит перелом в отношении Смирнова: «Она мне положительно нравится! <...> Хоть и ямочки на щеках, а нравится! Готов даже долг ей простить... и злость прошла...» [22, с. 308] — сейчас мотивации Смирнова меняются, так как деньги ему уже не нужны, скорее он хочет узнать, на что способна эта «удивительная женщина» [22, с. 308].

Елена Ивановна ни разу в жизни не держала в руках пистолет и поэтому вынуждена просить объяснить ей, как нужно стрелять. Получается, ее фраза «С каким наслаждением я влеплю пулю в ваш медный лоб!» [22, с. 308] — была блефом и опять же романтическим флером, как и ее траур. Во время комментариев по поводу пистолетов Смирнов любит вдовушкой и стреляться он уже не намерен, сообщает, что выстрелит в воздух, что струсил и что она ему нравится.

Очевидно, что «таинственная Тамара» [22, с. 305] дождалась своего «поэта» — Смирнов признается в любви, делает ей предложение, становится на колени. Оторопь и молчание Поповой, которая только что кричала «К барьеру!», заставляют его отпустить иронический комментарий по поводу себя: «Втюрился, как оглобля в чужой кузов» [22, с. 310], и теперь он уже готов уйти. Казалось бы, Попова страстно хотела избавиться от навязчивого посетителя, но здесь в результате разработки их мелодические линии настолько сблизились, что она меняет свои желания: ее робкое «Постойте...» [22, с. 310] оказывается истинным проявлением чувств, а все ее последующие реплики: «Отойдите прочь», «Я вас... ненавижу!» [22, с. 311] — звучат уже как манерность, даже перед «ненавижу» возникает пауза, выра-

женная многоточием, как будто там уже должно быть другое слово. Контрастные мелодии персонажей начинают звучать почти в унисон: следует продолжительный поцелуй.

Небольшой кодой является одиннадцатое явление, в котором Лука, вооружившийся топором и позвавший на помощь садовника с граблями, кучера с вилами и рабочих, застаёт целующуюся парочку, а Попова приказывает оставить лошадь покойного мужа вовсе без овса.

Таким образом, разнохарактерность двух образов, героини и героя, напоминает две контрастные мелодии, которые к концу произведения соединяются и начинают звучать в одной тональности и в унисон, хотя драматическое движение весьма неторопливо, умеренно. Пьесу можно разделить на две части. Все эти черты дают повод сопоставить шутку в одном действии «Медведь» с аллемандой.

Второй номер — *куранта* (оживленный парный танец в трехдольном размере с пунктирным ритмом). Сам танец подразумевал оживленное движение и прыжки. Куранте соответствует «Предложение».

Здесь здоровый и упитанный, но мнительный и постоянно жалующийся на здоровье Иван Васильевич Ломов наконец-то решил жениться и пытается сделать предложение дочери Степана Степановича Чубукова, своего соседа по имению. Наталья Степановна тоже хочет выйти за него замуж, однако в процессе их объяснения возникают комические казусы: то они выясняют, чьи же все-таки Волосьи лужки, находящиеся на границе их имений, хотя так ли это важно, если они хотят породниться, то выясняют, какая борзая лучше — Угадай или Откатай, хотя очевидно, что собаки из одного помета. В конце концов, отец понимает, что это как раз начинается «семейное счастье», благословляет их и кричит «Шампанского».

Развитие драматического сюжета наполнено ритмическими перебивками и скачками настроения персонажей. Чубуков удивлен видом Ломова — тот во фраке, в перчатках. И Чубуков думает, что к нему приехали просить денег. Однако это не так, а предложению Ломова он, как отец взрослой дочери, был чрезвычайно обрадован, тем более что был уверен, что дочь «влюблена как кошка» [22, с. 316], а Ломова он всегда любил как родного сына. Ломов очень переживает, он дрожит, волнуется, приводит аргументы в пользу же-

нитьбы. Наталья Степановна, как и отец, удивлена видом Ломова, сама она занята работой по хозяйству, поэтому в фартуке и домашней одежде, — возникает визуальный диссонанс.

Ломов начинает издали, но со словами, что будет краток: он описывает дружественные, почти родственные отношения их родов, но когда говорит о соседствующих землях, то возникает спорная ситуация. Наталья Степановна могла бы догадаться, что ей делают предложение и промолчать, но она возмущена тем, что Ломов спорную территорию относит к своим владениям. Ломов апеллирует к бумагам, Наталья Степановна вспоминает, докуда доходила их земля, по мнению бабушки и прабабушки. Приходит Чубуков, который, как и дочь, считает Воловьи Лужки своей собственностью, и хотя он и расположен благожелательно к Ломову как к будущему зятю, но спорить с ним начинает не менее ярко, чем дочь. Сыплются оскорбления. Мы наблюдаем полную разобщенность, враждебность героев друг к другу. Ломов уходит.

Чубуков возмущен тем, что этот «мерзавец! Чучело гороховое!», «кикимора <...>, куриная слепота осмеливается еще делать предложение» [22, с. 323], — ему Ломов как зять уже не нужен. Но Наталья Степановна, осознав, что только что выгнала жениха, падает в кресло и просит вернуть его. Возвращенному Ломову она говорит, что Воловьи Лужки действительно его, извиняется, переводит разговор на другую тему. Ломов собирается на охоту, но его Угадай, за которого он заплатил 125 рублей, захромал. Наталья Степановна говорит, что Ломов переплатил за собаку: «Папа дал за своего Откатая 85 рублей, а ведь Откатай куда лучше вашего Угадай!» [22, с. 325]. Возникает новый конфликт: никто не хочет уступить. Появляется Чубуков, и снова следуют взаимные оскорбления. Ломов падает в обморок, что вызывает истерику у Натальи Степановны, а Чубуков с пафосом вопрошает: «Отчего я не пускаю себе пулю в лоб? Отчего я еще не зарезался?» [22, с. 330]. И пришедшему в себя Ломову он сразу же говорит, что дочь его согласна и соединяет их руки: «Женитесь вы поскорей и — ну вас к лешему!» [22, с. 330].

Интересны следующие перебивки: Ломов постоянно жалуется на здоровье — то у него колет сердце, то вовсе разрыв сердца, то отнимается нога и т. п. Приведем в качестве примера реплику Ломова на приказ целоваться: «А? Кого? *(Целуется с Натальей Степановной.)*

Очень приятно... Позвольте, в чем дело? Ах, да, понимаю... Сердце... искры... Я счастлив, Наталья Степановна... (*Целует руку.*) Нога отнялась...» [22, с. 330]. Здесь соседствуют и возвышенные любовные переживания, и непонимание (он только что очнулся от обморока), а также выстраивается контраст оппозиций: сердце — нога.

Ритм, темп и движение куранты отражают движения душ героев, их внезапные скачки от любви до враждебности и обратно.

*Сарабанда* в том виде, в котором она попала в старинную танцевальную сюиту, — это медленный благородный и величественный танец-шествие трехдольного метра и с акцентом на второй доле. Пьеса «Трагик поневоле» представляет собой бесконечную жалобу на семейную жизнь отца семейства Ивана Ивановича Толкачова своему другу Алексею Алексеевичу Мурашкину и требование у него револьвера. В конце сценки Толкачов готов убить Мурашкина за то, что тот, как и все вокруг, пытается попросить его исполнить поручение — что-то куда-то отвезти. В итоге получается, что уставший от поручений и использования его другими людьми человек просто срывается.

Всю пьеску сопровождают комически переосмысленные «трагичные» мотивы смерти. Толкачов просит у Мурашкина револьвер, якобы ему «ночью придется ехать темным лесом» [23, с. 99] и оружие ему на всякий случай. Но по лицу Толкачова друг понимает, что револьвер тому нужен не для безопасности.

Действительное настроение Толкачова прорывается наружу, он говорит, что не может больше терпеть, задается вопросом, зачем он живет, называет себя мучеником и хочет уже избавиться от «непрерывного ряда нравственных и физических страданий» [23, с. 100], т. е. застрелиться. Следует его пространственный монолог о том, что именно довело его до такого состояния: это и работа в канцелярии, и семейная жизнь, и отсутствие отдыха, а если и отдых, то не такой, о каком он мечтает.

В канцелярии «жарища, духота, мухи и несовместимейший хаос» [23, с. 100], из сослуживцев кто в отпуске, кто «заспанный», «уморенный», «испытый» сидит на работе так, что никакого толку, а просители и вовсе «обалделые»: спешат, торопятся, ругаются.

Когда закончился рабочий день, приходится вспомнить, что он дачник, а дачнику, который едет в город, дают массу поручений, и их ему необходимо выполнить. Когда приезжает на дачу, он отдо-

хнуть не может — надо идти в театр или на танцы, причем в театре он чахнет и ждет, что его «хватит кондратий», а на танцах вопрошает: «Доколе, о господи?» [23, с. 103]. О состоянии, в каком Толкачов приходит с бала или из театра, он говорит так: «ты уже не человек, а дохлятина, хоть брось» [23, с. 103]. Пытаясь заснуть, он тоже сталкивается с проблемой — комары, которые «казнь египетская, инквизиция» [23, с. 103], и спасения от них нет, можно только отдать себя на растерзание.

Ночью все готовятся к любительским концертам и разучивают романсы — это испытание еще хуже комаров, так как спать невозможно, и Толкачову приходится до четырех утра стучать себе по ушам, а потом, проспав до шести утра, по утреннему холоду и туману бежать на станцию, ехать в город и начинать все сначала. Толкачов уже здесь говорит о своих помутнениях: «Этак в минуты досады и обалдения, когда комары кусают или тенора поют, вдруг в глазах помутится, вдруг вскочишь, бегаешь, как угорелый, по всему дому и кричишь: «Крови жажду! Крови!» [23, с. 104], но никто не жалеет его и не сочувствует, как будто все так и надо, а тут «не водевиль, а трагедия» [23, с. 104].

Дача у Толкачова на Дохлой речке, такой довольно любопытный топоним также является одним из мотивов смерти. Мурашкин, выслушав все жалобы, практически не сочувствует и, уточнив местоположение дачи, хочет дать еще свое поручение — отвезти швейную машинку и клетку с канарейкой Ольге Павловне Финберг, после этого поручения на Толкачова снисходит его помутнение, и он кричит: «Садись сам верхом! Ешь человека! Терзай! Добивай его! Крови жажду! Крови!» [23, с. 105] и гоняется за другом по комнате.

В пьесе речь идет о семейной жизни, т. е. персонажи уже немолоды, Толкачов уже знает все подводные течения и оборотную сторону медали совместной жизни с женщиной и детьми. Причем в его семье главенствующей является его вторая половинка, именно благодаря ей так напряжены нервы Толкачова и он выглядит бунтующим подкаблучником. Из двух персонажей шутки, которые находятся на сцене, акцент переносится на Толкачова — он и есть этот трагик поневоле, заявленный в названии. Мурашкин является зеркалом, которое отражает его, и лакмусовой бумажкой, которая показывает, как именно взаимодействует Толкачов с миром и отчего возникает этот бунт.

Все это перекликается с семантикой сарабанды, которая могла использоваться и в качестве траурного шествия, что часто порождало и пародии.

Финал танцевальной сюиты — *жига*. Это подвижный танец, первоначально жига была парной, а в среде моряков распространилась как сольная пляска комического характера. В танцевальной сюите она стала быстрым финальным танцем. Для эталонных французских танцевальных сюит, скажем И. Я. Фробергера, характерна фугированная жига, т. е. по своему развитию она похожа на фугу, и в ней находят отражение полифонические принципы развития.

Пьеса «Юбилей» удивительна в плане воистину полифонического пересечения голосов разных персонажей, которые контрапунктируют друг с другом в столь малом пространстве (кабинет председателя правления банка) и в столь малом объеме произведения (одноактная шутка чуть больше 10 страниц).

Старик Хирин, бухгалтер, уже который день пишет доклад начальнику для выступления на пятнадцатой годовщине их банка, он простужен, жалуется на жизнь: «Совсем замучился. Пишу уже четвертые сутки, глаз не смыкаю; от утра до вечера пишу здесь, а от вечера до утра — дома. А тут еще воспаление во всем теле. Зноб, жар, кашель, ноги ломит, в глазах этакие... междометия» [23, с. 205]. Председателя он называет кривлякой, говорит, что тот напустил в доклад поэзии, а ему «на счетах щелкай» [23, с. 205]. Причем от успеха доклада зависит премия Хирина: «Если сегодня все обойдется благополучно и удастся очки втереть публике, то обещал золотой жетон и триста наградных. <...> Ну, а если труды мои пропадут даром, то, брат, не взыщи...» [23, с. 205].

Франтовато одетый Шипучин — он во фраке и с белым галстуком — в коридоре принимает поздравления от сослуживцев по случаю банковского юбилея. Затем председатель правления входит в кабинет, посылая поздравляющим воздушный поцелуй. Хирин также поздравляет начальника. Тот польщен, говорит, что «если мною, пока я имею честь быть председателем правления этого банка, сделано что-нибудь полезное, то этим я обязан, прежде всего, своим сослуживцам» [23, с. 206].

Шипучин живо интересуется состоянием своего доклада и начинает отвлекать Хирина: рассказывать о том, как готовились торже-

ства, покупались солидные подарки для вида, делает ему замечание, так как супруга Хирина пожаловалась начальнику на мужа — старик гонялся с ножом за ней и за свояченицей. Шипучин продолжает рассуждения о репутации банка и важности дорогих подарков, обсуждает внешний вид Хирина (тот в валенках и шарфе, а ведь скоро явится поздравительная делегация!).

Жена Шипучина приезжает в этот же день, но Андрей Андреевич говорит, что для него «было бы приятнее, если бы она еще денька два пожила у своей матери» [23, с. 210]. Он устал и не хочет ее встречать, а также не хочет проводить с ней вечер ввиду того, что намечается праздничный обед и экскурсия после него.

Татьяна Алексеевна — жена Шипучина — вернулась от родственников и сразу же пришла к мужу на работу. Она хочет непременно поделиться с мужем произошедшими событиями: как она флиртowała в поезде с попутчиками, как у ее сестры намечается не очень удачная в материальном отношении партия, а молодой человек чуть не застрелился, и т. д. Своим щебетанием она мало того что сбивает с мысли мужа, которому приходится отдать пальму коммуникативного первенства ей, еще и вместе с Шипучиным мешает написанию доклада. Старик Хирина сердито кашляет, так как ему действительно сложно сосредоточиться.

К председателю правления банка врывается некая г-жа Мерчуткина, которой нужен лично председатель по важному делу. Она хочет получить какие-то деньги на том основании, что ее муж болел несколько месяцев и ему дали отставку, причем непонятно, почему она приходит именно сюда — видимо, отовсюду ее с прошениями просто выгнали. Причем сама Настасья Федоровна понимает несостоятельность своей просьбы, видимо поэтому сумма, которую она хочет получить, все время меняется.

Шипучин и Хирина пытаются выгнать Мерчуткину, что оказывается невозможным, а Татьяна Алексеевна все же хочет рассказать все подробности о поездке мужу.

Происходит перекрестное взаимодействие мелодических линий персонажей. Хирина, который пишет доклад, мешает Шипучин. Шипучину, которому хочется почувствовать себя начальником и поговорить о своей значимости, о том, что приезжает жена и т. п., мешает Татьяна Алексеевна. При этом они причиняют неудобство Хирина:

сосредоточиться он не может, но все-таки продолжает заниматься докладом.

Мерчуткина вносит еще больший диссонанс, так как пришла не по адресу, но уверена в своей правоте. При этом она мешает разговору супругов, мешает Хирину, который сначала тихо предлагает начальнику выгнать ее с помощью швейцара, а потом ему самому приходится вовсе бросить доклад и пытаться выгнать навязчивую женщину. Татьяна Алексеевна тоже пытается разъяснить ситуацию: «Бабушка, вам же говорят, что вы мешаете. Какая вы, право» [23, с. 216], но это ее высказывание как раз говорит о том, что она-то ведет себя подобно Мерчуткиной.

Выстраивается цепочка зеркал: для Хирина отвлекающими факторами являются Шипучин, его жена и Мерчуткина; для Шипучина — жена и Мерчуткина, для Татьяны Алексеевны — Мерчуткина и в чем-то Хирин. Причем для Хирина раздражители поступают с постепенным усилением: сначала он не отвлекался от работы, а в конце вовсе вынужден бросить ее.

Каждый хочет добиться своего: Хирин — дописать спокойно, Шипучин — болтать и отвлекать своего бухгалтера, но получить доклад вовремя, его жена — рассказать о поездке, Мерчуткина — денег. Однако Мерчуткина не успокаивается даже тогда, когда ей были даны деньги — она хочет, чтобы ее мужа восстановили на работе, а это тоже просьба не по адресу. Но возвращается она в тот момент, когда Татьяна Алексеевна описывала драматические события своей поездки, и Хирин перепутал, кого просит выгнать Шипучин, потому что сам он хочет выгнать всех. В итоге получается комичная ситуация: Хирин гоняется за обеими женщинами (возникает отсылка к упомянутой жалобе на Хирина), Шипучин умоляет это все прекратить, обе женщины падают в обморок или изображают обмороки и стонут.

И во время всего этого гвалта и какофонии, одновременного звучания практически всех партий входит поздравительная делегация членов банка, речь которой так долго готовилась, специально покупался серебряный жбан. Но в той ситуации, когда двое мужчин доведены до «белого каления» и ничего не хотят слышать, а женщины стонут сквозь «обмороки»: «Ох! Ох!», «Воды! Воды», делегаты ретируются со словами: «В таком случае мы после... Мы лучше после...» [23, с. 220].



Получается, что та мелодическая линия, которая так долго подготавливалась, не может прозвучать в полной мере — Хирин так и не смог дописать доклад, Андрей Андреевич — подготовиться ко встрече делегации, а делегаты — произнести речь. Возникает переосмысление — в этой полифонизированной жиге контрапункты задавливают тему, и она подвергается искажению.

Таким образом, одноактная драматургия А. П. Чехова может быть интерпретирована через музыкальную форму, а именно такую составную форму, как сюита. Шутка является «легким» жанром, ее основная цель — развлечение. Вызвать смех, комично указать на житейскую пошлость и обытовленность героев, временами даже на абсурдность жизни обывателя — это цель чеховских одноактных пьес-водевилей. Именно шутки в одном действии составляют «костяк» сюиты, но при этом в такой концепции остаются свободные места для остальных одноактных пьес развлекательного и драматического характера. Тот факт, что для сопоставления подходит именно танцевальная сюита, подчеркивает связь шуток с бытовой стороной жизни, которая не претендует на нечто высокое, а показывает что-то приземленное, повседневное. Взгляд на одноактную драматургию Чехова сквозь синергию музыкальных форм и литературного жанра — одноактной пьесы-шутки — открывает широкие перспективы для интерпретации сюжета, героев, помогает соотнести пьесы друг с другом, а также выделить смысловые доминанты.

\* \* \*

1. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л.: Academia, 1927. 187 с. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/bal/bal-001-htm> (Дата обращения: 14.04.2016 г.).
2. Беляев Ю. Д. Актеры и пьесы. СПб., 1902.
3. Бердников Г. П. Чехов-драматург. Л.; М.: Искусство, 1981.
4. Варнеке Б. В. История русского театра XVII—XIX века. 3-е изд. М.; Л.: Искусство, 1939.
5. Всеволодский-Гернгросс В. Н., Дмитриев Ю. А., Блудный Д. Л. В защиту водевиля // Новый мир. 1957. № 5. С. 278.
6. Державин К. Н. Книга о Камерном театре: 1914—1934. Л.: Художественная литература, 1934. 240 с.
7. Дикий А. Д. Забытый жанр // Театр. 1953. № 11. С. 86—96.

8. Должанский Р. Простота хуже сватовства: водевили Чехова в Малом театре // Коммерсант. 19.11.2004. URL: [http://www.smotr.ru/2004/2004\\_maly\\_svadba.htm](http://www.smotr.ru/2004/2004_maly_svadba.htm) (Дата обращения: 24.04.2014 г.).

9. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л.: Музгиз, 1960.

10. Евреинов Н. Н. Происхождение оперетты: исторический очерк // Театр и искусство. 1913. № 33. С. 643—646.

11. Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» // Вопросы литературы. Л., 1928. С. 168—169.

12. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / ответств. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979.

13. Калинина Ю. В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова. Ульяновск, 1999. URL: <http://www.dissercat.com/content/russkii-vodevil-xix-veka-i-odnoaktnaya-dramaturgiya-p-chekhova> (Дата обращения: 16.04.2016 г.).

14. Кугель А. Р. Утверждение театра. М.: Театр и искусство, 1923. С. 159—167.

15. Милостной И. В. О жанровом своеобразии водевилей Чехова // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Свердловск: Среднеуральское книжное издательство, 1973.

16. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990.

17. Невердинова В. Н. Одноактные комедии А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1974; Невердинова В. Н. Природа и характер конфликта в одноактной комедии А. П. Чехова // Учен. зап. Тартуского университета. Литературоведение. 1966. С. 134—140.

18. Попова Т. В. Сюита. М.: Наука, 1963.

19. Ренанский Д. «Чеховъ. Водевиль» в театре Ленсовета. URL: <http://lensov-theatre.spb.ru/content/view/547/> (Дата обращения: 20.03.2016 г.).

20. Русский водевиль / сост. В. В. Успенский. Л.; М., 1959.

21. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. М.: Лань, 2001.

22. Чехов А. П. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 11.

23. Чехов А. П. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 12.

24. Чехов-GALA / Театральные дневники. URL: <http://teatr-live.ru/event/812/> (Дата обращения: 21.03.2016 г.).