

В. А. Борбунюк

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина

«О той жизни, какая будет после нас»: чеховская генеалогия пьесы А. Афиногенова «Далекое»

Рассматривается пьеса А. Афиногенова «Далекое» в контексте чеховской драматургии. Современная писателю критика указывала на множественные признаки афиногеновского «преодоления» А. Чехова. Проведенное исследование наглядно демонстрирует освоение драматургом чеховских художественных принципов. В пьесе «Далекое» они используются для решения современной писателю проблемы среды и времени. Апелляция А. Афиногенова к драматургии А. Чехова, в том числе и к пьесе «Три сестры», подтверждается его дневниками, записными книжками и многочисленными устными выступлениями.

Ключевые слова: ассоциация, интерпретация, контекст, мотив, освоение.

К середине 1930-х гг. обозначилась тенденция постепенного возвращения А. Чехова на советскую сцену (на сцене МХАТ возобновляются постановки «Вишневого сада», в Театре им. Вс. Мейерхольда идет спектакль «33 Обморока», во МХАТе 2 – «В овраге»). Как следствие, на страницах газет и журналов возникают споры об истолковании чеховских пьес, о мере участия А. Чехова в современном репертуаре, о созвучности его драматургии новому времени. Особой остротой отличались дискуссии, связанные с постановками пьес современных драматургов, чья «творческая генеалогия» восходила к А. Чехову: «Сравнительно недавно большой заслугой считалось не быть похожим на Чехова. <...> Но для того, чтобы не быть похожим на Чехова, нужно прежде всего его великолепно знать» [Литовский, 1936, с. 9]. К числу чеховских «наследников» критики единодушно причисляли А. Афиногенова, в творческой жизни которого после неудач и разочарований, связанных с пьесами «Страх» (1931) и «Ложь» (1933), наступает новый этап – работа над пьесой «Далекое» (1935).

Премьера спектакля состоялась 20 ноября 1935 г. в Театре им. Евг. Вахтангова. К этому времени согласно постановлению Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 октября 1932 г. «О ликвидации монопольных прав театров на постановку пьес» была ликвидирована практика «монополизации отдельными театрами права постановки

Борбунюк Валентина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинологии Харьковской государственной академии дизайна и искусств (ул. Искусств, 8, Харьков, 61002, Украина; borbunyk@mail.ru)

тех или иных пьес», театры имени М. Горького, Евг. Вахтангова, Малый, МТПС и другие обязывались ставить «параллельно любую из имеющихся пьес» [Власть и художественная интеллигенция, 1999, с. 185]. Заметим, что этим правом не преминули воспользоваться харьковские театры: почти параллельно с вахтанговцами над постановкой «Далекого» работают Театр революции и Театр русской драмы, чьи премьеры состоялись в один день – 22 февраля 1936 г.

Спектакли вызвали много откликов в газетах и журналах как центральных, так и провинциальных. Критики столичных изданий отмечали, что выбор в качестве образца А. Чехова – это «более трудно и более почетно», чем ориентация на Леонида Андреева, В. Рышкова или С. Найдёнова, однако, хотя «Далекое» и связано «нитями духовного родства» с Чеховым, это уже Чехов, «критически освоенный, предстоящий перед нами в новых образах людей социализма»: «В “Далеком” – и освоение Чехова, и его преодоление» [Литовский, 1936, с. 11]. Как следствие, положительные образы и «романтические нотки» пьесы связывались с благотворным влиянием «другого замечательного учителя Афиногенова – Алексея Максимовича Горького» [Там же, с. 9]. Обнаруженные горьковские параллели тем не менее не помешали трактовать афиногеновскую пьесу как «антитезу философии Егора Булычёва». Судя по всему, поводом для ассоциаций с М. Горьким послужил не столько текст пьесы, сколько актерское решение роли центрального персонажа Малько Б. Щукиным, сыгравшим незадолго до этого роль Егора Булычёва: «В Булычёве артист играет смерть, гибель и распад старого мира, в Малько артист показывает всю радость, весь оптимизм, ясность и радужную прозрачность нового» [Там же, с. 12]. В результате вывод критика противоречит заявленному тезису о горьковском влиянии: «И ничего похожего, ни капли сходства, никакой переклички!» [Там же]. Отмечалось, например, что один из «интереснейших» персонажей пьесы – Влас, в котором нетрудно узнать горьковского Луку, в отличие от своего предшественника не утешает, а «растрavляет» людей. Такая метаморфоза, по мнению критика, продиктована временем: «Луке в наше время нужно стать либо активным участником социалистического строительства... либо Власом» [Там же, с. 10]. Для автора значение пьесы, по мнению рецензента, заключается в преодолении «так называемой чеховщины», а для театра – в дальнейшем укреплении «на пути подлинного реализма» [Там же, с. 13].

Журнал «Советский театр» в лице критика В. Блюма, в целом оценивая пьесу «Далекое» как «прекрасную» [Блум, 1935, с. 14], отмечал в ней полемику драматурга «с чеховщиной, с чеховской формой и схемой»: Лаврентий – антитеза всем «трем сестрам» А. Чехова, «честный советский работник, начальник разезда Корюшко» менее всего похож на чеховского «начальника станции», «очаровательная молодая пара – комсомолка Женя (дочь Корюшко) и телеграфист Геннадий», хотя и имеют «какую-то аналогию в Ане и “облезлом барине” из “Вишневого сада”», но с огромной разницей. В конечном итоге, критик приходит к выводу, что в возникновении чеховских ассоциаций виноват не автор, а театр, который «немножко понебрежничал» и предоставил актерам «свободу самоопределения». В результате все, за исключением актеров, исполняющих роли Жени, Власа, Веры Николаевны и Малько, «пошли на выучку... к Чехову, т. е. по линии наименьшего сопротивления»: «“малахольная” Глаша, “юмористический” Корюшко, интеллигентски размагниченная Люба, туповатый Макаров, водевильный Геннадий, мечущийся, как действительно “четвертая сестра”, Лаврентий, – такая трактовка образов – актерская и режиссерская ошибка» [Там же, с. 13]. Критик убежден, что с материалом «Далекого» – свежим, новым, современным, актуальным – «идти в чеховский музей совершенно бесполезно: не те ритмы, краски, интонации» [Там же, с. 13]. Как видим, критики так усердно старались указать на множественные признаки афиногеновского «преодоления» А. Чехова, что невольно убеждали в обратном.

Об объективности харьковских рецензий говорить не приходится, поскольку рецензент у обеих спектаклей был один и тот же. В постановке Харьковского театра революции (реж. В. Смышляев) отмечалось «нежное звучание и полутона чеховской драматургии», однако «философичность и проблемная острота» пьесы также связывалась с драматургией М. Горького [М. Р., 1936а].

В рецензии на постановку пьесы в театре Русской драмы (реж. Н. Петров) указывалось на «высокую простоту», за исключением образа Власа Тонких. По мнению критика, именно трактовка этого образа отличала харьковские спектакли: театр Революции, опираясь на текст пьесы, подчеркивал, кроме враждебности к новому, желание героя выйти из тупика, а театр Русской драмы трактовал Власа только как врага. Автору рекомендовалось написать роль Власа заново, отбросив или сделав нормой ее «философские поиски». Указывая на чеховскую тональность, харьковский рецензент, подобно своим московским коллегам, также стремился увидеть в пьесе «преодоление» А. Чехова: «Дуже добрий телеграфіст Геннадій у арт. Ілліна. Ні, це не чеховський телеграфіст, незважаючи на його гітару. В ніжності і скромності Геннадія і в його любові до науки, в його прагненні до музики і у відданій любові до Глаші – багато гарної, бадьорої мрії, прагнення вперед» («Очень хорош телеграфист Геннадий у арт. Ильина. Нет, это не чеховский телеграфист, несмотря на его гитару. В нежности и скромности Геннадия и в его любви к науке, в его стремлении к музыке и в преданной любви к Глаше – много хорошей, бодрой мечты, стремления вперед» (пер. с украинского здесь и далее наш. – В. Б.)) [М. Р., 1936б].

«Преодоления» А. Чехова ожидала от автора и киевская критика, увидевшая «Далекое» месяц спустя благодаря гастролям Харьковского театра русской драмы. Об А. Чехове напоминали «недостатки» в музыкальном оформлении спектакля: «“Інтернаціонал”, що його передає радіо... ніяк не в’яжеться з тою ліричною сценою, коли Геннадій говорить про свої почуття до Глаші. Виходить деяка неув’язка. Невже особисте почуття для Геннадія ближче, ніж інтернаціональна столиця всесвіту? (бо радіо мотивом “Інтернаціоналу” якраз підкреслює цей момент у виставі)» («“Интернационал”, который передает радио... никак не вяжется с той лиричной сценой, когда Геннадий говорит о своих чувствах к Глаше. Выходит некоторая неувязка. Неужели личное чувство для Геннадия ближе, чем интернациональная столица мира? (так как радио мотивом “Интернационала” как раз подчеркивает этот момент в пьесе)» [Гец, 1936]. Впечатления от первых спектаклей и первые, зачастую субъективные рецензии задали тональность последующих интерпретаций пьесы, в том числе и литературоведческих: с одной стороны, речь шла о лиризме, роднящем с А. Чеховым (А. Богуславский), об использовании чужого сюжета для развития традиций и новаторства (М. Семанова) и др., с другой – о невозможности «мягкой “чеховской” кистью писать шекспировскую трагедию» [Гурвич, 1938, с. 34].

Сам автор был убежден, что «Далекое» – лучшая из всех написанных им пьес, ставшая «своего рода экзаменом на творческую зрелость и знаменем», под которым он собирается «идти дальше». Избегая упоминания имени А. Чехова, А. Афиногенов апеллирует к главной особенности чеховских пьес – их «подводному течению»: «Именно поэтому в пьесе все внимание брошено на разработку характеров действующих лиц. Это не значит, что я против действия. Наоборот, только действенная пьеса по-настоящему интересна, но между действенностью “Ревизора” и какой-нибудь “Дамской войны” Скриба существует глубокая принципиальная разница. Действенность должна пронизывать драматическое произведение не столько интрижной своей стороной, сколько подлинной действенностью человеческих мыслей, страстей и чувств, сплетающихся во взаимных столкновениях и конфликтах в драме, комедии или даже в водевиле» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 538].

Чтобы разобраться в степени афиногеновского «освоения» А. Чехова или его преодоления, обратимся к тексту пьесы «Далекое». Чеховская тема будущей пьесы (в актуальном преломлении) была сформулирована писателем в записных книжках задолго до воплощения замысла – в 1927 г.: «Тема пьесы – “В Москву”. Глухая провинция. Работы много, но она не удовлетворяет. Хочется в Москву. Между тем работа в глухих углах ждет своих строителей. И героиня в конце концов – остается в провинции» [Афиногенов, 1977, т. 2, с. 111]. К этому писательскому замыслу отсылает одна из первых ремарок: «Чистенький домик с вывеской: “Разъезд Далекое. От Москвы 6 782 км. От Владивостока 2 250 км”» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 247]. Именно такие внешние маркеры пьесы, как удаленность от Москвы, желание одного из героев оказаться в столице, позволили тогдашним рецензентам безапелляционно утверждать, что «чеховскую схему» («горсточка людей, заброшенных в этакий медвежий угол, ноет, вздыхает по “Москве”, пьянствует, сплетничает, бездельничает и в лучшие минуты мечтает повидать “небо в алмазах”...») Афиногенов «ставит на голову», а последние слова пьесы трактовать как «вызов чеховщине» [Блюм, 1935, с. 13].

На наш взгляд, при анализе пьесы «Далекое» не в полном объеме учитывалась апелляция А. Афиногенова к драматургии А. Чехова, в том числе и к пьесе «Три сестры», что подтверждают дневники, записные книжки и многочисленные устные выступления. Считаем необходимым заполнить имеющиеся литературоведческие лакуны для объективной интерпретации как пьесы «Далекое», так и всего творческого наследия А. Афиногенова.

Известно, что «Далекое» создавалось в течение четырех месяцев: с сентября по декабрь 1934 г. В это время писатель как один из лидеров советской драматургии ведет активную общественную деятельность. Выступая на многочисленных писательских заседаниях, собраниях, пленумах, А. Афиногенов нередко соотносит свои наблюдения с мыслями А. Чехова, пропагандируя чеховские художественные принципы. Так, говоря о задачах советской драматургии на втором пленуме оргкомитета Союза советских писателей (13 февраля 1933 г.), А. Афиногенов апеллирует именно к А. Чехову: «...задача советской драматургии – овладеть проблемой среды и времени. Воздуха нет в наших пьесах, того самого воздуха, который окружает весь зрительный зал с первого момента, когда отдернулся занавес театра. <...> Между прочим, когда мы пишем пьесы о Красной Армии, всегда предполагается, что это пьесы о волевом командире, например. Но ведь Тузенбах и Вершинин в “Трех сестрах” – это офицеры царской армии, и вы прекрасно знаете, что они офицеры, потому что Чехов лучше показал офицеров старой армии, чем мы показываем наших командиров: он показал их в их непосредственной связи со средой, с воздухом, а мы показываем своих командиров только в казарме, мы воздвигаем искусственную стену между армией и населением» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 496]. По мнению А. Афиногенова, «пьеса о нашей Красной Армии» интересна, как и чеховская пьеса, «с точки зрения разрешения интереснейших проблем жизни и смерти, с точки зрения воспитания нового качества человека в армии» [Там же]. А. Афиногенов видит достоинства драматургического произведения в отображении атмосферы эпохи («воздуха... среды и времени») и постановке не только злободневных, но и философских проблем.

А. Афиногенов неоднократно указывал на ансамблевый характер чеховских пьес, где нет главного героя, но каждый может им стать: «В характере сценическом все же всегда надо выделять основную линию, даже для главных персонажей. “Три сестры”. Солёный, Чебутыкин, Наташа, Ирина... как все они ясны, потому что Чехов берет какую-то одну линию для каждого и ведет ее, даже не видоизменяя, а так из акта в акт они одни и те же, несмотря на прошедшие года. <...> ...В целом – дана ясная гамма характеров. Не просто собрать в пьесу злых

и добрых, скупых и щедрых, ревнивцев и рассеянных... а *доказать* (курсив автора. – В. Б.) – почему именно такой подбор характеров сделан: как в симфонии, где не просто куча скрипок, фаготов и басов... а каждому свое определенное место» [Афиногенов, 1977, т. 2, с. 397].

«Далекое», на наш взгляд, отсылает к чеховской пьесе «Три сестры» не столько актуализацией известного рефрена «В Москву!», сколько использованием чеховских художественных принципов для решения современной писателю «проблемы среды и времени».

По замыслу автора, командир военного корпуса Малько оказывается на таежном разъезде Далекое. Это, пусть и вынужденное, пребывание в течение суток «одинокого» салона-вагона номер девять сорок три на удаленном разъезде становится «небывалым событием» в жизни местных обитателей. Заметим, что возникшая сюжетная ситуация, именуемая в современном литературоведении «военные на постое», имеет богатую историко-литературную традицию. Достаточно вспомнить, наряду с «Тремя сестрами» А. Чехова, «Станционного смотрителя» А. Пушкина, «Коляску» Н. Гоголя, «Вечного мужа» Ф. Достоевского и др. Останавливаясь на время в провинциальном городе, военные вносят существенные перемены в привычную, устоявшуюся жизнь (подробно об этой сюжетной ситуации применительно к пьесе «Три сестры» см. [Печерская, 2002, с. 108]).

Помимо того, что события разворачиваются в провинции, в пьесе «Далекое» присутствуют и другие формальные признаки данной сюжетной ситуации, обнаруживающие параллели, прежде всего, с пьесой «Три сестры». Это разделение персонажей на военных и штатских (причем представление о военных романтизируется), любовная коллизия, оппозиция *кочевая жизнь* («одинокий салон-вагон») – *оседлость* («чистенький домик с вывеской: “Разъезд Далекое”»), двойственное положение героя, формально находящегося на службе, но, ввиду сложившейся ситуации, проявляющего качества обыкновенного человека.

В «Трех сестрах» отец Прозоровых «был генерал, командовал бригадой» [Чехов, 1978, т. 13, с. 119], в связи с чем уехал из Москвы. Сестры были всегда окружены военными, и Маша глубоко убеждена, что «самые благородные и воспитанные люди – это военные» [Там же, с. 142]. В «Далекое» представление о военных также романтизировано. Для пятнадцатилетней Жени, дочери начальника разъезда, военный «значит – вождь!» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 248]. Жениному представлению о командире корпуса («Молодой? Строгий? Высокий? Блондин?») созвучно восприятие командира Лаврентием, бывшим красноармейцем Особой Дальневосточной:

Седоватый такой. Плечи – во! Здоровяк! Веселый. <...> Сам из простых: тульского заводу оружейный слесарь. Герой! <...> Два ордена. В гражданскую отличался [Там же, с. 254].

На деле Малько Матвей Ильич оказывается невысоким, плотным, «с густой проседью и большой головой на широких плечах» [Там же]. Подобно тому, как в «Трех сестрах» интерес к новому офицеру Вершинину снят прозаической характеристикой («жена, теща и две девочки»), появление «вождя» предваряется обыденной репликой его коменданта: «Воды бы мне, товарищ Корюшко... Самовар пора ставить» [Там же, с. 251]. К тому же оказывается, что «он нездоров и очень устал», а сопровождает его жена – Вера Николаевна.

Сам командир появляется в разгар спора Геннадия и Лаврентия о великих людях:

Л а в р е н т и й. <...> Будённый, Котовский, Клим... <...> Великие люди!

Г е н н а д и й. Сименс тоже великий человек. И Юз, и Бодо, и Морзе. <...> Изобретатели... телеграфные аппараты изобрели.

Л а в р е н т и й. А кто изобрел гитару? <...> Сыграй Будённому на гитаре. <...> Мещанский инструмент. К слезливости располагает. Чужих жен ею можно приманивать, а не вождей [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 254].

Уклонение от предмета спора и переход на личности обнаруживает главный конфликт этой персонажной пары – любовь к одной женщине, жене Лаврентия Глаше. В «Грех сестрах» в основе конфликта Солёного и Тузенбаха также любовь к женщине.

Кроме того, как и в чеховских пьесах, приобретают значение имена собственные, «говорящие» фамилии Болшев (Лаврентий) и Томилин (Геннадий). Они выполняют характерологическую функцию, указывая на жизненную философию героев. Допуская ошибку в правописании фамилии Лаврентия (Болшев – производное от «больше»), автор тем самым намекает на изъяны «великих» устремлений героя. Лаврентий Болшев, полгода назад вернувшийся из армии, «героем хочет сделаться, а в тайге какой героизм», «по Москве томится! В газетах желает быть напечатанным! Тоскливо ему на разъезде!» [Там же, с. 249]. Телеграфист Геннадий, наоборот, связывает свою жизнь с далеким разъездом: «На радиотехника заочно сдал. Мечтает сигналы с Марса поймать. Ловит японские станции. Японскую грамматику постигает» [Там же, с. 258]. А, главное, «томится» по Глаше, не представляет своей жизни без нее. Несмотря на романтизировано-героические намерения Лаврентия, симпатии окружающих не на его стороне. Особенно непримирима Женья: «Скажи, какой героизм – от жены с ребенком уйти! Ненавижу!» [Там же, с. 249]. Глаша единственная, кто относится к позиции мужа с пониманием:

Лавруше уйти надо. <...> Тесно ему со мной. Я ему жизнь ломаю. И сознаю это я сама. Не держите вы Лаврентия, дайте ему уйти. Ему надо героем сделаться. Очень вас прошу: отпустите [Там же, с. 261].

Лаврентий, подобно чеховскому Вершинину, тяготится женой:

А я жену на себе таскать обязан и Петьку. Семья меня давит, Глаша, семья. Как горб она мне сейчас. Рано сынком обзавелся, не рассчитал. Думал – смирюсь, утихну. Не утих. Распалился я на Москву. Но только один, один я должен идти, Глашура [Там же, с. 270].

Сравним с позицией Вершинина:

У меня жена, двое детей, притом жена дама нездоровая и так далее, и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет! [Чехов, 1978, т. 13, с. 132]

Характер Лаврентия является практически «цитатой» из Вершинина:

Если послушать здешнего интеллигента, штатского или военного, то с женой он замучился, с домом замучился, с имением замучился, с лошадами замучился... Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему? [Там же, с. 143]

Примером «другой» любви к женщине является отношение к Глаше Геннадия. Его признание стилистически сближается с объяснениями влюбленных в Ирину Солёного и Тузенбаха:

Я знаю, что Вы меня не полюбите. Вы только не говорите «нет», и я буду счастлив. Вы – мое самое далекое счастье. Дальше Москвы, дальше

Марса. Что я хочу сказать – не знаю. Я тороплюсь, я должен говорить с вами и держать вашу руку в своей... Только не говорите «нет»! Счастье мое! Грусть моя! [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 268].

Сравним у А. Чехова:

С о л ё н ы й. Я не могу жить без вас. <...> О, мое блаженство! (*Сквозь слезы.*) О, счастье мое! <...> Первый раз я говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете. <...> Насильно мил не будешь, конечно... Но счастливых соперников у меня не должно быть... [Чехов, 1978, т. 13, с. 154]

Т у з е н б а х. Через час я вернусь и опять буду с тобой. (*Целует ей руки.*) Ненаглядная моя... (*Всматривается ей в лицо.*) <...> Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь! [Там же, с. 180]

Известно, что в «Трех сестрах» А. Афиногенова особо восхищала замена А. Чеховым монолога Андрея в последнем акте словами «Жена есть жена»: «Это блестящий пример такого “снятия” текста, при котором само снятие возвращается и узнает себя в себе. “Жена есть жена” сгущает все предыдущие рассуждения о мещанстве и, ничего не теряя из откинутого текста, подымает текст до предельной краткости, выразительности существа» [Афиногенов, 1931, с. 139]. Однако в пьесе «Далекое» представление жены начальником разезда Корюшко высокопоставленному лицу («Вот, позвольте представить: жена, так сказать» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 261]) имеет иную смысловую наполненность. В герое А. Афиногенова, считающем себя и свою работу незначительными («Вы, так сказать, наш дорогой гость. Конечно... здесь у нас тайга, пустыня, работа наша маленькая... может, не стоит вас утруждать...») [Там же, с. 255]), обнаруживается чеховская трактовка маленького человека, испытывающего страх перед начальством. Его речь стилистически отсылает к чеховскому рассказу «Толстый и тонкий»: «Это вот, ваше превосходительство... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом...» [Чехов, 1975, с. 251]. Маленький человек не вписывался в каноны соцреализма, поэтому неслучайно командир корпуса всячески старается повысить самооценку начальника разезда: «Рапорт ваш принимаю с удовольствием. Но отмечаю недооценку разезда и собственной работы. У нас незаметных разездов нет» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 256].

Жена начальника разезда является полной противоположностью чеховским женщинам. Сам А. Афиногенов утверждал, что «за Любой лежат живые женщины, которых я знал и встречал» [Там же, с. 538], подчеркивая тем самым ее «нелитературность». Она «высокая, сильная, лохматая, с ружьем и мешком на спине» [Там же, с. 261]. Свое имя – Любовь – героиня оправдывает любовью к отнюдь не женскому занятию – охоте. Проверая винтовку Матвея, Любовь убивает птицу:

В л а с (*подобрал птицу*). Убили. Летела себе – и фик!.. Никому не дано знать часа его кончины! оттого и летают и суетятся, и ищут лучших мест... А если б знали... кого на каком разезде в землю опустят... [Там же, с. 262]

Тем самым актуализируется «птичий» мотив, проходящий через все чеховские пьесы и достигающий своей кульминации в «Чайке». В «Чайке» чучело птицы становится образом-символом загубленной «от нечего делать» человеческой жизни, в «Трех сестрах» «птичий» мотив связан с семантикой свободы, полета, возможностью, как вольные птицы, сорваться с места и улететь навстречу счастью. В «Далекое» переплетаются «птичьи» мотивы обеих чеховских пьес, благодаря чему тема предназначения человека переводится в философский аспект и получает трагическое наполнение.

Кроме того, в контексте узнаваемых чеховских мотивов замысел Матвея Малько по освоению тайги (соболиный питомник, разведка золотых приисков), возможно даже помимо воли автора, получает пессимистически-тревожное наполнение, отсылая к пьесе «Дядя Ваня». Астров рисует картину гибели всего живого из-за неразумного хозяйствования:

Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи... <...> Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее [Чехов, 1978, т. 13, с. 72–73].

Слова Астрова подхватывает Елена Андреевна, придавая им универсальный смысл: «...прав этот доктор – во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга» [Там же, с. 74]. В пьесе «Далекое» Астрову вторит Влас: «Убиты птицы, дерево на костре. Все умирает и распадается...» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 274]

Лаврентий восхищается неумным интересом Малько:

Ох, человек! Загонял... Какие тропы в тайге? Где Шилка в Аргунь впадает, где Аргунь в Амур, да откуда реки текут? Можно ли до границы тайгой пройти, да водятся ли барсуки, да чем их ловят? <...> Показал мне на карту, – на ней наш разъезд помечен, а вокруг – значки, полоски, и у каждой особенное значение. Боец, говорит, должен первым делом к местности приспособиться [Там же, с. 269].

Опять-таки с учетом чеховского фона, упомянутая карта ассоциируется с картограммой уезда, нарисованной Астровым:

Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса... Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну [Чехов, 1978, т. 13, с. 94].

Внимание Малько к местности, продиктованное, в первую очередь, его профессией, благодаря чеховским ассоциациям обнаруживает в командире Малько, подобно Астрову, любовь ко всему живому, беспокойство о будущем, хотя и с поправкой на социалистическую «созидательность».

Помимо человека, серьезную угрозу для тайги несет огонь. В пьесе упоминается об отдаленном пожаре: «В прошлом году тайга далеко горела, а у нас дымом пахло» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 265]. В «Трех сестрах» пожар не коснулся дома Прозоровых, однако эта экстремальная ситуация является одним из кульминационных моментов пьесы, обнажая истинную человеческую сущность многих персонажей. На наш взгляд, упоминание А. Афиногеновым в пьесе пожара/огня имеет особое значение, выходя за бытовые рамки и обнаруживая переключки с чеховской двойственной символикой огня как уничтожения и очищения.

Обитатели разъезда «Далекое» опасаются огня («сухое нынче лето, легкий огонь») и принимают все меры предосторожности: Люба, сопровождая гостей на охоту, предусмотрительно «притушила спичку» закурившего. Однако в ожидании охотников женщины раскладывают костер: «мошкарю согнать» и саламату сварить. Этот горящий на опушке костер, отсылая к «Дяде Ване», воспринимается как метафора смысла жизни. Вспомним у А. Чехова:

А с т р о в. Знаешь, когда идешь темной ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок,

ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю... но у меня нет огонька» [Чехов, 1978, т. 13, с. 84].

Приглашая Веру приехать через год, Женя обещает не только станцию убрать, побелить, лозунги повесить, но и костер громадный развести. В «Далеком» на фоне костра, подобно тому как в «Трех сестрах» на фоне пожара, разворачиваются кульминационные события пьесы: обитатели разъезда узнают о болезни Малько, происходит объяснение сначала Геннадия и Глаши, а потом – Лаврентия с женой, разворачивается «дискуссия» о смысле жизни, смерти и бессмертии между молоканином Власом и Матвеем Малько.

Тема смысла жизни – одна из важнейших тем в пьесе «Три сестры». Об этом постоянно размышляют и философствуют все персонажи. Первоначальные реплики Власа («Хе-хе!.. Люблю, когда люди сердятся! И сам люблю людей огорчать! Ибо лучше открытое обличение, нежели скрытая любовь!» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 254]), а также неприязнь окружающих к нему ставят этот образ в один ряд с чеховским Солёным. По выражению Корюшко, «он... знаете, оригинал» [Там же, с. 252]. Эпатажное поведение Солёного также претендует на оригинальность. Как и Солёный, Влас заядлый спорщик: «Пришел я спорить, Лаврентий. И пусть высокое начальство рассудит нас» [Там же, с. 274]. Солёного постоянно сопровождает мотив смерти («руки пахнут трупом» и проч.). Влас настойчиво требует ответа на вопрос: «Почему человек боится смерти?» [Там же, с. 255].

В словах Власа: «Ни во что не верю. Ибо мудрец помрет наравне с глупцом! К чему ж тогда... суета?» [Там же, с. 275] трансформированы рассуждения чеховского Чебутыкина: «...одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно? Пускай! Все равно! <...> Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно!» [Чехов, 1978, т. 13, с. 178]. Как и Чебутыкин, Влас отрицает наличие какого-либо высокого смысла в человеческом существовании.

В доводах афиногеновского героя (также военного) слышны отголоски философствований Тузенбаха и Вершинина. Как и чеховские герои, Малько надеется на то, что все страдания и жертвы не будут напрасными. Однако, как справедливо заметила Н. Разумова, «Вершинин и Тузенбах исходят из разных представлений о соотношении “большого времени” и человеческой жизни... Для Вершинина отдельная жизнь безусловно подчинена общей... это жизнь человеческая, но не индивидуальная, а всеобщая. Она прорывает рамки отдельного существования, но все же мыслится именно антропоцентрически» [Разумова, 2001, с. 398–399]. Малько, как и Вершинин, уверен, что настанет новая, счастливая жизнь: «Я буду и после смерти жить! И не там, за звездами, а тут – на земле, в памяти людей, в делах своих!» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 275]; «И на разъезде меня завтра не будет. А питомник соболиный будет. А золото Глаша найдет... И чем больше успею я сделать на земле для счастья близких моих, тем дольше я буду жить» [Там же, с. 276]. Сравним со словами Вершинина: «Участствовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье» [Чехов, 1978, т. 13, с. 146].

По мнению Тузенбаха,

...и через тысячу лет человек будет также вздыхать: «ах, тяжело жить!» – и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти [Там же].

Он, в отличие от Вершинина, уверен, что

...и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам. <...> Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда [Чехов, 1978, т. 13, с. 147].

В этих «вечных» законах бытия пытается разобраться чеховская Маша:

Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать для чего живешь, или же все пустяки, трин-трава [Там же].

В «Далеком» героиней, пытающейся понять непреложные законы бытия, является Глаша: «Почему люди умирать должны?» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 269]; «отчего на небе звезд меньше становится» [Там же, с. 266]. Однако если чеховская Маша сокрушается: «Мы знаем много лишнего» [Чехов, 1978, т. 13, с. 131], то афиногеновская героиня, наоборот, испытывает недостаток в знаниях: «Мне бы книжку достать, как деревья живут, какие бывают травы. И еще – про животных» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 266].

В «Далеком» и чеховских пьесах также совпадают многие другие сюжетные приемы и детали. В пьесах А. Чехова большое значение отводится самовару как ключевому образу-символу дома, уюта, семейного очага. В пьесе А. Афиногенова самовар отвечает этой же смысловой нагрузке. Командир корпуса Малько путешествует не только с женой, но и с самоваром. Вместо официального рапорта, подобающего ситуации встречи военного командира, изображается ситуация совместного завтрака на воздухе, с обязательным атрибутом любого дома – самоваром. Такая домашняя атмосфера задает соответствующий тон и разговорам: о детях, любви, жизни.

Восторг командира Матвея Малько («Места, места какие, Верушка! <...> Сидеть бы нам с тобой тут безвыездно и охотиться каждый день» [Там же, с. 271]) сродни вершининскому восхищению природой («А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река! <...> Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат» [Чехов, 1978, т. 13, с. 128]) и тригоринскому желанию целый день ловить рыбу и радоваться, что поймал двух головлей. С Вершининым не согласится Ольга («Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...» [Там же]), с Тригоринным – Нина. У А. Афиногенова за свой разъезд перед гостем извиняется Корюшко: «Конечно, у нас тут тайга, пустыня, как на острове. Вам скучно будет» [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 252].

Получает в пьесе «Далекое» актуальное преломление и тема предрассудков. В «Трех сестрах» Кулыгин восклицает: «Если тринадцать за столом, то, значит, есть тут влюбленные» и Родэ удивляется: «Господа, неужели вы придаете значение предрассудкам?» [Чехов, 1978, т. 13, с. 137]. Утвердительно на это вопрос, повторенный уже Вершининым, ответит позже Маша, испугавшись шума в печке: «У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так» [Там же]. В «Далеком» предрассудком, по мнению Жени, является Глашино всепрощающее отношение к Лаврентию как к отцу ребенка. Глаша не согласна:

Мой дедушка – якут – на свадьбе пуд говядины съел и сала корыто.
Всех переел. Чтобы мать сытно жила в замужестве. Вот предрассудки.
А родителей уважать – не предрассудки [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 267].

Вспомним рассказ чеховского Ферапонта о купце, который один съел «не то сорок, не то пятьдесят блинов» [Чехов, 1978, т. 13, с. 141].

Если в «Трех сестрах» после ухода военных жизнь возвращается в прежнее русло («все опять пойдет по-старому» [Там же, с. 175]), то в «Далеком» все кардинально меняется. У каждого афиногеновского героя в прощальном разговоре с Матвеем Малько обнаруживается своя перспектива. Проповеднической миссии командира соответствует его апостольское имя:

В л а с. Это как же понимать? От Матфея или от вас самих?
М а т в е й. Я и есть Матвей [Афиногенов, 1977, т. 1, с. 280].

Корюшко получает «хороший отзыв» о работе и состоянии разъезда; Люба обещает заниматься не только соболиным питомником, но и открыть золотые россыпи для «общей пользы»; раскаявшийся в своем неверии Влас просит разрешить «стрелки передвигать»; Макаров и Глаша берут на себя обязательство готовить проводников по тайге и организовать под руководством Геннадия кружок разговорного японского; Женя ради здоровья Малько готова отдать свою кровь. Лаврентий, как и сестры Прозоровы, не уехавший в Москву, пытается обрести счастье в служении людям и светлому будущему на разъезде:

А я только своим недовольством болею, вроде Власа, и достоинства никакого не приобрел. <...> Конечно, надо идти вперед и выше, но не так – прославиться и вообще и тому подобное, а от места своего, от дела... <...> Хочу быть на Вас похожим, товарищ командир. Вашей жизнью прожить хочу. <...> Как вы, товарищ Малько... у себя на разъезде! [Там же, с. 287]

Финальная реплика Малько отсылает к концовкам сразу двух чеховских пьес: «Остался Лаврентий, Веруша. Эх, и люди растут! И мы еще проживем. Еще поживем, родная моя!» [Там же, с. 288]. Сравним в пьесе «Три сестры»:

М а ш а. <...> мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить... [Чехов, 1978, т. 13, с. 187]

и в «Дяде Ване»:

С о н я. Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... <...> Мы отдохнем! [Там же, с. 116].

Афиногеновское «поживем» тяготеет скорее к примирительному монологу Сони и спокойному приятию естественного хода вещей самим А. Чеховым. «Скажи матери, – пишет А. Чехов сестре всего месяц спустя после смерти отца, – что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, – и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно» [Чехов, 1979, с. 327].

Еще одно доказательство ориентации на традиции чеховского театра находим в письме А. Афиногенова от 7 января 1937 г. Б. Щукину, сыгравшему в «Далеком» роль Малько. Писатель признается, что, работая с коллективом театра им. Евг. Вахтангова над постановкой пьесы «Далекое», ему «хотелось втайне» «сродниться с ним и жизнь свою связать с его судьбой», ощутить «такое “сродство”», как «тяготел МХАТ к Чехову» [Афиногенов, 1977, т. 2, с. 81]. Сокрушаясь, что «второго рождения», «когда после премьеры рождается еще большая, чем премьеры радость – взаимная дружба и даже любовь!», не случилось, находящийся в переделкинской «ссылке» А. Афиногенов все же рассчитывает, что «не

льстя» и «не обольщаясь надеждами», его все же будут любить и изредка вспоминать [Там же, с. 80–81].

Характерно, что А. Афиногенов воспринимал творчество А. Чехова не только с точки зрения писателя, но и с позиции обыкновенного человека, сопереживающего зрителя: «Сначала сетовал на себя и жизнь, на неудачи и неприятности, а потом огляделся как следует и увидел, как прекрасно он живет, как сбываются мельчайшие желания... <...> Или жизнь трех сестер – без цели и смысла, когда все рушится – молодость, стремления, любовь... Они тряпки – не могут слова сказать Наташе... их жалеешь, и злишься, и сам хочешь активно вмешаться в болото их города и все поставить на свои места» [Афиногенов, 1977, т. 2, с. 397–398]. Пьеса «Далекое» была своего рода афиногеновским «вмешательством» в жизнь чеховских трех сестер, актуальным преломлением чеховской пьесы в условиях современной писателю действительности.

Список литературы

Афиногенов А. Творческие «ножницы»: Докл. на теа-совещании РАПП // РАПП. 1931. № 2. С. 128–146.

Афиногенов А. Избранное: В 2 т. / Вступ. ст. А. Караганова. М.: Искусство, 1977. Т. 1: Пьесы, статьи, выступления. 574 с.; Т. 2: Письма. Дневники. 726 с.

Блюм В. «Далекое» в театре им. Вахтангова // Советский театр. 1935. № 11–12. С. 13–14.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. М.: МФД, 1999. 872 с.

Гурвич А. В поисках героя: [Литературно-критические статьи]. М.; Л.: Искусство, 1938. 352 с.

Литовский О. «Далекое» у вахтанговцев // Театр и драматургия. 1936. № 1. С. 9–13.

Печерская Т. И. Сюжетная ситуация «военные на постое» в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 108–112.

Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. 521 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974–1982. Т. 2: [Рассказы. Юморески], 1883–1884. М.: Наука, 1975. 584 с.; Т. 12: Пьесы. 1889–1891. М.: Наука, 1978. 400 с.; Т. 13: Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. 527 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 7: Письма, июнь 1897 – дек. 1898. М.: Наука, 1979. 793 с.

Гец С. «Далекое». Гастролі Харківського театру російської драми // Комсомолец України. 1936. № 63, 17 березня. С. 4.

М. Р. «Далекое». Харківський театр революції // Соціалістична Харківщина. 1936а. № 43, 22.02. С. 4.

М. Р. «Далекое» в театрі Російської драми // Соціалістична Харківщина. 1936б. № 45, 24.02. С. 4.

V. A. Borbuniuk

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
borbunyk@mail.ru

**«About the life that will be after us»:
Chekhov genealogy of A. Afinogenov's play «Distant point»**

The paper is devoted to the analysis of the play «Distant point» of A. Afinogenov in the context of Chekhov's dramaturgy. To understand the degree of the Afinogenov's «mastering» or overcoming of Chekhov, the author of the study turns to the text of the play «Distant point». At the same time, it is pointed out that earlier in the analysis of the play «Distant point», Afinogenov's appeal to A. Chekhov's dramaturgy was not fully taken into account, including the appeal to the play «Three sisters»; it is confirmed by diaries, notebooks and numerous oral presentations. The aim of this research is to fill the existing lacunae in literary criticism for an objective interpretation of both the play «Distant point» and the entire creative heritage of A. Afinogenov. The research consistently proves the idea that the appeal to Chekhov's personality and Chekhov's works was due to the creative searches of the writer and his personal artistic method development.

The involvement of A. Afinogenov to the official writing structures of the Soviet era did not affect his creative orientations. This research provides the reasons to talk about the creative evolution of the writer from the aesthetic principles of Proletcult and RAPW (Russian Association of the Proletarian Writers) in his early plays to the adherence to the Chekhov's tradition in the late drama in the mid-1930s. During this period, A. Afinogenov correlates his observations with the thoughts of A. Chekhov, with the plot situations of Chekhov's works. The artistic principles proposed by A. Chekhov are used in his own work.

Thus, the study clearly demonstrates the mastery of the Chekhov's artistic principles by the playwright. The lessons of A. Chekhov were not limited by the use of Chekhov's images and motifs or by the literal reminiscences. A. Afinogenov tried to represent life as it is, recreating in his plays a complex combination of lyrical and comic, every day and being, private and universal, using the ensemble principle of the play construction, Chekhov's subtext, hidden psychology, etc.

Keywords: association, interpretation, context, motif, development.

DOI 10.17223/18137083/63/8

References

- Afinogenov A. Tvorcheskie “nozhnitsy”: Dokl. na tea-soveshchani RAPP [Creative “scissors”: Report at the meeting of Russian Association of Proletarian Writers]. In: *RAPP. 1931* [RAPP. 1931], no. 2, pp. 128–146.
- Afinogenov A. *Izbrannoe: V 2 t. T. 1: P'esy, stat'i, vystupleniya. T. 2: Pis'ma. Dnevnik* [Selected works. In 2 vols. Vol. 1: Plays, articles, performances; Vol. 2: Letters. The Diaries]. Moscow, Iskusstvo, 1977, vol. 1, 574 p.; vol. 2, 726 p.
- Blyum V. “Dalekoe” v teatre im. Vakhtangova [“Distant Point” in the Vakhtangov Theatre]. *Sovetskiy teatr*. 1935, no. 11–12, pp. 13–14.
- Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t.* [Complete works and letters: In 30 vols. Works: In 18 vols]. Moscow, Nauka, 1974–1982. Vol. 2: Rasskazy. Yumoreskiy [Stories. Humoresques], 1883–1884. Moscow, Nauka, 1975, 584 p.; Vol. 12: P'esy [Plays], 1889–1891. Moscow, Nauka, 1978, 400 p.; Vol. 13: P'esy [Plays], 1895–1904. Moscow, Nauka, 1978, 527 p.
- Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t.* [Complete works and letters: in 30 vols. Letters: In 12 vols]. Moscow, Nauka, 1974–1983. Vol. 7: Pis'ma, iyun' 1897 – dek. 1898 [Vol. 7: Letters, June 1897 – Dec. 1898]. Moscow, Nauka, 1979, 793 p.
- Gurvich A. *V poiskakh geroya: Literaturno-kriticheskie stat'i* [In search of the hero: Literary-critical articles]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1938, 352 p.
- Hets S. Gets S. “Dalekoe”. Gastroli Kharkivs'kogo teatru rosiys'koï dramy [“Distant Point”. Tour of the Kharkiv Russian Drama Theatre]. *Komsomolets' Ukrayiny*. 1936, no. 63, p. 4.

Litovskiy O. «Dalekoe» u vakhtangovtsev [«Distant Point» at the Vakhtangov Theater]. *Teatr i dramaturgiya*. 1936, no. 1, pp. 9–13.

M. R. “Dalekoe” v teatri Rosiys’koy dramy [“Distant Point” in the theater of Russian drama]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. 1936, no. 45, p. 4.

M. R. “Dalekoe”. Kharkivs’kyy teatr revolyutsiyi [“Distant Point”. Kharkiv theatre of revolution]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna* [Socialist Kharkiv]. 1936, no. 43, p. 4.

Pecherskaya T. I. Syuzhetnaya situatsiya “voennye na postoe” v p’ese “Tri sestry” [The plot situation “military in the post” in the play “Three Sisters”]. In: *Chehoviana. “Tri sestry” – 100 let* [Chekhoviana. “Three Sisters” – 100 years]. Moscow, Nauka, 2002, pp. 108–112.

Razumova N. E. *Tvorchestvo A. P. Chekhova v aspekte prostranstva* [Creativity of Anton Chekhov in the aspect of space]. Tomsk, TSU, 2001, 521 p.

Vlast’ i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty TsK RKP(b)-VKP(b), VChK-OGPU-NKVD o kul’turnoy politike. 1917–1953. Pod red. A. N. Yakovleva [Power and the artistic intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP (B) -VKP (b), the Cheka-OGPU-NKVD on cultural policy. 1917–1953. Ed. by A. N. Yakovlev]. Moscow, MFD, 1999, 872 p.