

СТРУКТУРНО-ПЕРСОНАЖНАЯ МОДЕЛЬ ДРАМЫ И. С. ТУРГЕНЕВА «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»

Людмил Димитров (София)

Abstract:

The article follows the structure and dramatis personae model of the famous I. S. Turgenev's drama „A Month in the Country“ by the Russian archetypal motives for unfulfilled love affair, boredom and the country (province) as a major literary topos in the second half of 19th century.

Key words: drama, dramatis personae, Turgenev, dramatic structure, dramatic discourse

«Месяц в деревне» – единственная драма Тургенева, через которую он попадает в драматургический канон. Она появляется как раз в середине XIX века – в 1850 г. – и таким образом не только заканчивает (аплаузами) его первую половину, но и своеобразным способом «анонсирует» вторую, в ожидании которой публика уже заняла свои места. Оставаясь долгое время в плену предрассудков и недооценок, сегодня – это одна из пьес, с которыми русский национальный репертуар идентифицируется особенно ярко. Критика спекулирует на «западной фабуле, перенесенной на рускую сцену», но таким образом она уличает произведение, которое не первое, пользующееся европейским драматургическим опытом, тем более оно совсем не так элементарное, чтобы остаться в рамках чужих сюжетных трафаретов. Наоборот, «Месяц в деревне» – театральная демонстрация универсализма русской жизни: происходящее в ней может произойти везде. Проблема сводится не только к соперничеству двух женщин за любовь мужчины (чужого, появившегося извне), приблизительного ровесника одной и гораздо более молодой другой; противоречие – и в неопределенном его отношении к ним, в направлении к потенциальным амбициям, которые могли бы завладеть персонажами, в непредсказуемой развязке вырисовавшихся любовных треугольников. Но произведение заявляет категорический отказ проецировать интригу в модус власти, карьеры или в любовно-авантюристический модус «опасные связи». Как раз наоборот, это не «громогласная» пьеса; в ней, хотя бы на уровне слова, не проистекает ни одного скандала. Если «Горе от ума» пытается навязать различное слово, чей носитель – Чацкий, и, в конечном счете, побежденное общественной конвенцией (утонувшее в нее), то здесь слово приглушенное, подавляющее страсть и крик. «Месяц в деревне» – первая русская классическая пьеса, которая *вводит образ ребенка*, но очередной драматургический парадокс Тургенева состоит в том, что *в ней отсутствует сознание о доме*. Ее пяти-актное распределение конкретизирует топос в «шахматной» последовательности: I) Гостиная; II) Сад; III) Гостиная; IV) Сад; V) Гостиная. Ни один из двух топосов не содержит идею интимного, уединенного пространства,

которое предполагает дом. Этимологически «гостиная» называет «гостя», чужого для семьи человека, пришедшего извне и пребывающего временно у хозяев, но имплицитно усиливает ощущение дистанции и расхождения. Сад – открытое пространство, совмещающее уединенность дома и перспективу пути – место для встреч, разговоров, спонтанная контаминация цивилизации и природы. С такой точки зрения, несомненно существует основание, чтобы произведение было определено как комедия нравов, при полной ясности об условности жанровой номинации.

Из всех классически утвержденных пьес, написанных в России в XIX веке, заглавие «Месяц в деревне» предлагает самый категорический *хроно-топ*. Но к нему драматург приходит относительно поздно. Когда в 1848 г. он начинает писать первоначальную редакцию, он ставит ей заглавие «Студент», а чуть позже останавливается на «Две женщины». Вырисовывавшаяся трехсоставная парадигма следует направлению конкретности-абстрактности, перемещая акцент с персонажа (персонажей) на предупреждении об условной экзистенциальной идилии. В сущности, два первоначальных варианта заполняют семантический объем окончательного: развитие отношений между студентом и двумя женщинами в рамках одного месяца в деревне. «Студент» – это Алексей Николаевич Беляев, которому 21 год, он учится в Москве и попадает в деревню более или менее случайно. Согласно мотивации сюжета, он и есть герой, приехавший извне и бессознательно спровоцировавший чувства двух женщин. Номинированный как «студент», он имплицитно знает, ученость, вторично надстроенную интеллектуальность, предполагающую в некоторой степени его сдержанность, расходящуюся с первичной, естественной спонтанностью жизни в деревне. Но именно в качестве студента, герой все еще находится в незаконченной экзистенциальной трансформации (признание с его стороны, что он перевел книгу с французского, не зная языка, – показательно). «Две женщины» акцентирует на половом, сексуальном признаке, основательном для любовного соперничества. Заглавие содержит гораздо больше и гораздо более различных кодификаций, чем титр ранней незаконченной пьесы Тургенева «Две сестры», например, который вводит обязывающий признак кровного родства. Разумеется, две, как и три сестры, не застрахованы против соизмерения и противопоставления, но оповещение их как сестер наводит на иные ожидания воспринимающих. «Женщины» – наоборот, прогнозирует природное, эмоциональное, инстинктивное (не)адаптирование к данной (бытовой?) каузальности.

Окончательное заглавие тоже в известной степени подводит. Модус «месяц в деревне» функционирует метонимически: *месяц* в сущности помещен в *четыре* дней. На вопрос Беляева во втором акте: «Хотел бы я знать, сколько уж я времени в здешних местах?», Вера неожиданно конкретно ему

отвечает: «Сегодня двадцать восьмой день¹.» Нормально, согласно вводящей ремарке автора, действие развивается 26, 28, 30 и 31 числа. Предшествующие их дни функционируют как пресуппозицию интриги. Пьеса как будто ограничивается единственно кульминацией и развязкой, что является совершенно незнакомой до того драматургической стратегией. Но месяц в деревне, кроме хронотопа драмы, еще и ее тема. Позже ее продолжит Чехов, который уточняет жанрово свое знаменитое произведение «Дядя Ваня» как «сцены из деревенской жизни», и его совпадения с Тургеневской не исчерпываются только этим.

Тургеневу русская литература обязана нечто особенно важным. После Гоголя и его трагедийную концепцию героя – любимого идеологизированной критике «маленького человека», заменившего аристократов Грибоедова, Пушкина и Лермонтова, – именно Тургенев реабилитирует героя дворянина, но, чтобы примирить как будто эти две тенденции в художественной практике, он пере-создает провинциального дворянина, обитающего свое одноименное эмблематическое «гнездо». Иначе говоря, осмысление *провинции как духовного феномена* исходит не от Гоголя, а от Тургенева. Не в первый раз в русской литературе бывает, чтобы женщина из деревни влюбилась в мужчину из столицы, но пушкинская Татьяна все же стремится к иерархическому топосу как самоидентификационному маркеру и едет в столицу, в то время как Наталья Петровна и Верочка – нет. (Три сестры у Чехова тоже сильно томятся по Москве – и все.) Провинция у Гоголя мертва и бездуховна, она – условный, виртуальный топос; у Тургенева деревня – реальность, единственная реальность для персонажей – вне его они становятся невидимыми, а в контексте сценического действия – и невозможными.

Замечательна достигнутая двуплановость действия (считаемая приоритетом Чехова): на поверхности – идиллия, на уровне глубинного семиотического пласта – драма с резонансом античной трагедии. В русском варианте подобная антиномия проистекает из квинтэссенции *скука*. Как бы ни странно было, но скука рождает действие, скучные люди провокативно *интересны* для художественного сюжета. Они экспрессивно привлекательны. («**Ракитин**. Да разве скуку можно скрыть? Все другое можно... но скуку нет.») (239) Тема «скука» имплицирована в тему «месяц в деревне» как один из русских сюжетных архетипов. Охваченные скукой, «прекрасные люди» по выражению Натальи Петровны, в этой истории совершают глупости, их драма становится смешной. Подтекст (подсознательное) дистиллируется в текст (в сознательное). Это – месяц среди деревенских нравов, месяц на природе, месяц в России. Вера взрослеет, Наталья стареет,

¹ Все цитаты из пьесы «Месяц в деревне» – по изданию: Тургенев, И. С.: Собрание сочинений в десяти томах. Т. 9. Сцены и комедии 1843–1852, Москва 1964, с. 259.

Беляев находит любовь и пугается ее, Ракитин осознает, насколько он нелюбим, Ислаев – насколько он одинок. И все это – в одном месяце. В деревне.

В своем известном эссе, посвященном романам Тургенева, Вирджиния Вульф делает весьма важное наблюдение над композиционной динамикой в них и приходит к выводу, что они представляют вовсе не последовательность эпизодов, а последовательность эмоций, исходящих от центрального персонажа. В этом смысле Вульф обнаруживает нечто действительно провокативное – ее женская чувствительность, остраненной не только «русской точкой зрения», но и традициями английского патриархального романа, улавливает Тургеневский дискурс в его нарративной эго-феноменологичности: он центрирует сюжетобразующего героя, без которого текст в принципе не возможен. Герой порождает историю, и она разворачивается только пока он «налицо». Отсутствие его приводит к нигилированию самой истории. Это вполне соответствует Тургеневской драматургии, где, смею утверждать, описанная модель установлена еще до того, как она была переложена в роман. То, что позже предпримет Чехов – экспонирование человека как цепь автономных состояний, впервые применяется здесь: субъективное является определяющей категорией сюжета; чувства не подлежат воспитанию; под их воздействием человек не совпадает сам с собой. Идиллический пейзаж драмы и любовные конвульсии персонажей напоминают в известной степени магическую атмосферу шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», где все смешивается и взрывается, миры реального и чрезвычайного начинают подражать друг другу в неподозреваемом «естественном» спектакле, подталкиваемом «сейсмичностью» одной лишь летней ночи; у Тургенева – одного летнего месяца. Вся система персонажей структурирована в услугу подобной событийности. Но определяющим для действующих лиц является факт, что у каждого из них есть прошлое в смысле реально пережитого. Назовем ли мы это «до-драматургическая биография» (И. Вишневская), или «внесценическая жизнь» (А. Роскин), – это не так уж важно. По-настоящему важно то, что, какими бы ни были герои вне сюжета, их социальный статус десемантизируется и снимается внутри в нем: как участники в истории они перестают быть владельцами, слугами, нахлебниками, гостями, врачами, кучерами, матерями, отцами, соседями или учителями. Они превращаются во влюбленных, ревнующих, борющихся, робких, обиженных, напуганных, задетых, окриленных индивидуальностей. Подобный экзистенциальный метаморфоз становится возможным, благодаря вездесущему диктату страсти, охватившей в первую очередь владелицу усадьбы, Наталью Петровну. Весь сюжет генерирован и подкреплен ее матриархальной фрустрированностью, драма раскрывает экзальтированно-подавленный *запах женщины*.

Структурно-персонажная модель драмы

Персонажи организованы в трех любовных треугольниках. В первом: друг дома² Михайло Александрович Ракитин – государыня Наталья Петровна – студент Алексей Беляев; второй – зеркальный, центрирующий мужскую фигуру: Вера – Беляев – Наталья; третий включает супруга, Аркадия Петровича Ислаева – Наталью – Ракитина. Интригующее и в поэтологическом смысле загадочное состоит в том, что и в упомянутом группировании, и в отдельности персонажи обычно действуют по имплицитному, незаявленному литературному образцу, создавая своеобразную сеть интертекстуальных переплетений, ассоциативных комплексов и жанрово дефинированных выходов. Встречаются заимствования как из мелодрамы французского XIX века, античной трагедии и ее классицистической интерпретации, так и из авантюрных героев западноевропейского (предренесанса и Просвящения). Прямым образом реминисцентны тексты Софокла, Эврипида, Расина, Шекспира, Лакло, Скриба, Дюма-отца и т. д. В этом смысле мы оказываемся перед «цитатной» комедией, которая не столько спекулирует на готовых драматических формулах, сколько «смешивает» избранные «квоты» в гомогенную амальгаму оригинального русского сюжета.

Образ и поведение Натальи Петровны определены действием страсти. Задолго до Катерины из «Грозы» Островского или Анны Карениной, именно это и есть героиня, которая первая ищет свое личное самоосуществление и выражает свою неосознаваемую эманципированность, перешагнув через патриархальные нормы морального смирения. *Вопреки* своей социальной полноценности – супруга, мать, ухаживаемая (в интимно-конфиденциальной сдержанности Ракитиным) женщина, – Наталья поддерживает комплекс не до конца осуществленной (неудовлетворенной) женственности в неожиданной сексуально-инстинктивной активизированности (первичный инстинкт), под маской влюбленности. В некотором смысле, первая половина XIX века в русской литературе подчеркнута мужская, в ней управляет мужская резистентность, в то время как вторая половина начинает изучать и допускает женское начало, разумеется, снова через мужское мировоззрение. Но на этот раз феминистический ракурс в значительной мере более равноценен, легитимирован и отстаиваем в его собственной идентичности, чем когда бы то ни было ранее. В драматургии подобная ситуация заметна особенно явственно. Лермонтовская Нина не в состоянии сама спровоцировать интригу, в которую она попадает, в то время как Наталья Петровна – самый сильный персонаж в Тургеневском сюжете, чья страсть влияет на поведенческую логику всех в усадьбе.

Это первая пьеса русской классической драматургии, в которой главный образ – женский; это и первая комедия, в центре которой стоит

² Тургенев задумывает проект пьесы под таким же заглавием («Друг дома»), оставшийся неосуществленным.

трагическая героиня. Как бы ни было неожиданным, но ее аспирации к Беляеву дают волю не ревности других к ней, а ее собственной ревности. Наталья – единственная среди действующих лиц в произведении, которая ревнует, – ревнует Беляева от Веры. И ее супруг Ислаев, и ее старый друг Ракитин каким-то образом преданы ею и у них есть повод ревновать, но они не проявляют подобного чувства. Ислаеву скорее всего неприятно (он даже склонен усомниться в Ракитине, чем в молодом Беляеве, который остается вне его подозрений), а Ракитину обидно и тяжело. Ракитин первым осознает смысл того, что изрекает вместо него Наталья Петровна: «Как будто нельзя двух людей разом любить? [...] Может быть, это доказывает только то, что ни того, ни другого не любишь» (244). К сожалению, именно он оказывается одним из этих двух нелюбимых мужчин.

Вообще не случайно, что образ самого важного для сюжетного развития персонажа – Беляева – решен через символическую оптику лука, стрелы и бумажного змея. В тексте студент появляется впервые индиректно, внимание воспринимающего на его личность обращает маленький Коля, который выходит на сцену с луком и стрелой в руках. «**Коля.** Бабушка, бабушка! посмотри-ка, что у меня! Посмотри-ка! – **Анна Семеновна.** Покажи, душа моя... Ах, какой славный лук! кто тебе его сделал? – **Коля.** Вот он... он. – **Анна Семеновна.** А! да как он хорошо сделан... – **Коля.** Я уже стрелял из него в дерево, бабушка, и попал два раза...» (240). Маленький мальчик не просто «вводит» своего учителя в действие. В этот момент он функционирует карнавально-травестийно, персонифицируя *Амурчика*, с одной стороны, задающего по-детски наивную (безвкусную, вроде бы) эстетику проявления-через-игру, а с другой, – утверждающего символический пласт любовного попадания в цель-ранения «стрелой Амура». Настоящий «стрелок» – именно Беляев, с его же *инструментом* играет теперь Коля. В контексте канонического сюжета Беляев – тот мужчина, который появился извне. Но это первый случай, в котором герой не интервенирует самовольно в консервативную, свыкшуюся с собой среду, а его *пригласили* туда. Таким образом и любовная история не задана предварительно, а порождена вторично. Беляев – неопытный любовник, хотя он обладает потенциалом как раз для обратного. Своими функциями учителя он недоволен, мнение о его собственных научных дарованиях – совсем скромно. Но его качества соблазнителя подсказаны другой символической деталью. Кроме лука и стрелы, Беляев сделал для Коли и бумажный *змей*. В более общем смысле змей одновременно мифологический жених и земной герой, он поддерживает дискурс смотрин, любовной игры, женитьбы. Делая из змея «змию» – с канатом (хвост), Беляев дает превес не столько жениху, сколько искусителю в себе. И постоянный переход бумажного змея из рук Натальи Петровны в руки Веры и наоборот совсем не вызывает уди-

вления. Наталья не меньше Джульетты имела бы основание воскликнуть: «О, сердце змея, скрытого в цветах!»³, особенно узнав, что Беляев предпочитает ей Веру, в то время как к ней испытывает респект – чувство весьма неподходящее для возбуждения любовной страсти. «Я думаю, что быть любимым женщиной, которую любишь, великое счастье» (322) – признается студент. Он старается быть Ромео, а она ожидает, чтобы он проявил себя как Дон Жуан.

«Дон Жуан» в драме единственно доктор. Об этом по-настоящему находчивом в драматургическом отношении образе критика писала много, но она как-то всегда игнорировала его символьную проекцию, заданную эксплицитно. Игнатий Илич Шпигельский прогнозирует позже обязательную фигуру доктора среди действующих лиц у Чехова. В данном случае, благодаря немецкой фамилии, в нем пересекается семантика «зеркала» (Spiegel) и «игры» (Spiel), что определенно наводит на мысль об «Уленшпигеле» – веселом шуте-плуте голландского генезиса из средневековых немецких шванков. Таким образом в его поведении имплицирован если не целостный сюжет, то хотя бы архетипно смоделированный проект, приводящий к ожидаемой комедийной событийности. Так репрезентирует его и сам текст. «**Шпигельский.** Ведь вы, например, чай, думаете, что я человек веселого нрава – *забавник*, а?» (301) – «**Ислаев.** ...этот *плут* Шпигельский.» (319). В этом жесте наблюдается и отголосок зеркальной метафоры Гоголя, и сближение с изоморфной фигурой шута в европейской литературе.

Ислаев, супруг Натальи Петровны, эмблематичен с проявлением Эдипова комплекса. Неотделенный от своей пожилой матери, он так и не понимает до конца, что происходит в его доме, чем напоминает традиционного государя-дурака во французском водевиле. Инфантильный и то же время строгий, он скорее всего – травестированная ипостась провинциального русского дворянина, все более начинающего походить на разночинца. Он – горе драматурга. Имя его, скрывающее в себе идею «острова» («Isla»), выдает его как одинокого и забытого по презумпции. Что касается Ракитина, – он аутоперсонификация самого Тургенева. («Ракитин – это я.») Он – грустный, влюбленный, страждущий мужчина, который не может изменить ничего, равно как и не может принудить кого бы то ни было, даже Наталью Петровну, полюбить себя, несмотря на все, что он для нее сделал; единственный по-настоящему проигравший герой в одномесячной деревенской комедии. Ракитин превосходит других и именно поэтому уходит – герой, который уходит по собственной инициативе (Беляев уходит, потому что его выгнали) – бесследно для оставшихся, болезненно в себе внутри.

³ Пер. Щепкиной-Куперник, Т.

