



- 4 См.: *Брянцева В.* Фортепианные пьесы С. Рахманинова. М., 1966 ; *Она же.* С. В. Рахманинов. М., 1976.
- 5 *Рахманинов С.* Литературное наследие : в 3 т. М., 1978–1980. Т. 1. С. 546.
- 6 Там же. С. 280.
- 7 *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука. 1974–1983. Т. 7. С. 270.

- В дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте серии (П. – Письма), тома римскими цифрами и страницы – арабскими цифрами.
- 8 *Келдыш Ю.* Указ. соч. С. 130.
- 9 Там же.
- 10 *Скафтымов А.* Полн. собр. соч. : в 3 т. Самара, 2008. Т. 3. С. 445.

УДК 821.161.1.09-2+929 Чехов

## «ШАРЛОТТА – ЗНАК ВОПРОСА». ИГРА И СУДЬБА ШАРЛОТТЫ ИВАНОВНЫ

К. М. Захаров

Саратовский государственный университет  
E-mail: zahodite@list.ru

В статье рассматривается образ гувернантки Шарлотты Ивановны, героини «Вишневого сада». Ключом к пониманию образа становятся реализующиеся в тексте мотивы игры. Уделяется внимание также истории создания и сценической судьбе персонажа.  
**Ключевые слова:** игра, комедия, образ, Чехов.

«Sharlotta – a Question Mark». The Play and the Fate of Sharlotta Ivanovna

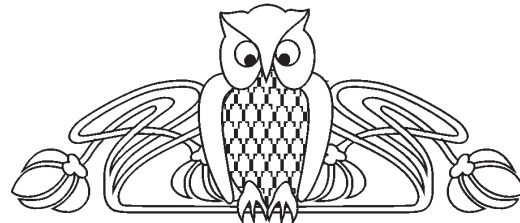
K. M. Zakharov

In the article the image of the governess Sharlotta Ivanovna, a character from *Vishnevyy Sad (The Cherry Orchard)*, is analyzed. The motives of the play realized in the text are key to understanding the character. The story of creation and the stage fate of Sharlotta Ivanovna are also considered in the article.  
**Key words:** play, comedy, character, Chekhov.

Работая над комедией «Вишневый сад», А. П. Чехов уверял, что в этой пьесе «всё случайно», однако нельзя слова эти понимать буквально. Каждый образ в комедии является неотъемлемым и важным компонентом общего построения произведения, созданным не ради одного только колорита, но подчиняющимся единому авторскому замыслу.

В своих работах, посвященных вопросам чеховской драматургии, А. П. Скафтымов из всех героев «Вишневого сада» особо выделял гувернантку Шарлотту Ивановну. «В других лицах нет столь открытой драмы осознанного одиночества, но обособленность за каждым остается, в каждом случае сохраняя двойную тональность, то смешную, то печальную»<sup>1</sup>, – писал он.

Фигуру Шарлотты Ивановны всегда отличала интересная судьба. Уже самые первые читатели пьесы не могли пройти мимо ее упоминания: «...и если было возможно, я хотел бы пережить все роли, не исключая милой Шарлотты»<sup>2</sup>, – писал А. П. Чехову в знаменитом письме К. С. Станиславский, прочитав «Вишневый сад». «Все



вторые лица, в особенности Шарлотта, особенно удались»<sup>3</sup>, – отмечал Немирович-Данченко.

Интерес и симпатию проявляли к этому образу и артисты Художественного театра, о чем свидетельствуют письма О. Л. Книппер Чехову. Впрочем, это было ожидаемым эффектом. Ведь пока длилась работа над постановкой комедии, сам Чехов чрезвычайно переживал за будущую сценическую трактовку этой роли. Об этом свидетельствуют многочисленные письма, содержащие следы упрямого беспокойства:

*Шарлотта – знак вопроса. В четвертом акте я вставляю еще ее слова; вчера у меня очень болел живот, когда я переписывал IV акт, и я не мог вписать ничего нового. Шарлотта в IV акте проделает фокус с калошами. Трофимова. Раевская не сыграет. Тут должна быть актриса с юмором*<sup>4</sup>.

*Напиши также, кто будет играть Шарлотту. Неужели Раевская? Ведь тогда будет не Шарлотта, а несмешная, претенциозная Евдоксия (Письма, 11, 279).*

*Кто играет Шарлотту? (Письма, 11, 280).*

*Шарлотта – знак вопроса ..., конечно, нельзя отдавать Помеловой, Муратова будет, быть может, хороша, но не смешна. Это роль 2-жи Книппер (Письма, 11, 293).*

Намеченная для госпожи Книппер роль, однако же, менялась в процессе работы над пьесой несколько раз. С одной стороны, «*Любовь Андреевну играть будешь ты, ибо больше некому*» (Письма, 11, 273), а с другой – «*Ах, если бы ты в моей пьесе играла гувернантку. Это лучшая роль, остальные мне не нравятся*» (Письма, 11, 258).

О. Л. Книппер сыграла Раневскую. Чехов в дни начала работы театра над пьесой воспринимал это как вынужденную меру: «*Три года я собирался писать “Вишневый сад” и три года говорил Вам, чтобы вы пригласили актрису для роли Любови Андреевны. Вот теперь и раскладываете пасьянс, который никак не выходит*» (Письма,



11, 294). Итоговый «расклад пасьянса» и выбор исполнительницы роли Шарлотты Ивановны не порадовал автора.

Красной нитью через приведенную выше переписку проходит лейтмотив, чрезвычайно важный для раскрытия нашей темы. Неоднократно повторяющаяся фраза «Шарлотта – знак вопроса» свидетельствует о том, что автора не переставал волновать вопрос, как аутентично перенести на сцену созданный им образ. Эксцентричная «гувернантка без детей, которых она должна была бы воспитывать»<sup>5</sup>, остается загадкой для окружающих (которую, впрочем, никто не стремится разгадать), а также для зрителей и читателей пьесы.

Надо ли говорить, что попытки разгадать образ Шарлотты исследователями предпринимались неоднократно. Например, не раз делались предположения о прототипе Шарлотты Ивановны. Среди кандидатов в прототипы назывались немка О. Л. Книппер, англичанка Лили Глассби (в замужестве Елена Смирнова) и даже латвийский фокусник Иоганн Штраус.

Все, что читатель знает о Шарлотте, он узнает от нее самой. Но память Шарлотты удивительна своей избирательностью. Дожив до среднего возраста, она на уровне мышечной памяти отлично сохранила технику выполнения фокусов, но ничего не помнит о своих родителях.

Режиссер Н. В. Петров в своей лекции для артистов Харьковского драматического театра приводил «конспект» биографии Шарлотты Ивановны: «Ярмарочный балаган. Счастливая пара акробатов. Рождение девочки. Трудность работы. Работает один, содержит троих. Трудности жизни. Ребенок подросток и помогает родителям. Но жизнь уже подорвала силы. Смерть матери. Смерть отца. Девочку берет к себе «немецкая госпожа». Учёба девочки. Смерть «немецкой госпожи». Девушка начинает зарабатывать деньги уроками. Два пути: путь ярмарочной плясуньи и путь гувернантки»<sup>6</sup>.

Эта исчерпывающая реставрация, тем не менее, оставляет некоторые моменты не проясненными. Например, является ли Шарлотта немкой по рождению (кто-то из ее родителей или даже оба – немцы) или по воспитанию (имя и знание немецкого приобретены ею от ее благодетельницы – «немецкой госпожи»)?

И второй вопрос: чем объяснить присутствие Шарлотты Ивановны в свите Раневской, у которой нет маленьких детей, и каковы ее функции? Здесь текст комедии позволяет составить хотя бы предположительные ответы.

Мы помним, что Раневская «прожила за границей лет пять» (Соч., 13, 197). И именно Шарлотта с двенадцати лет, после отъезда Раневской, смотрела за Аней. А когда воспитанница выросла, уже не нужная гувернантка так и осталась в доме.

Аня. *Выехала я на Страстной неделе, тогда было холодно. Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы. И зачем ты навязала мне Шарлотту...*

Варя. *Нельзя же тебе одной ехать, душечка. В семнадцать лет!* (Соч., 13, 201).

Варя в разговоре с Аней категорично заявляет, что одной ехать нельзя именно в семнадцать лет. Значит, поездка Ани в Париж была предпринята совсем недавно, незадолго до возвращения Раневской в Россию. И сопровождение Ани стало, возможно, первым поручением Шарлотте за долгое время. Инициатором становится Варя, которая стремится уберечь Аню от всего, окружить вниманием, граничащим с надзором («*Все лето не давала покоя ни мне, ни Ане, боялась, как бы у нас романа не вышло*» (Соч., 13, 233)). До французской поездки Шарлотта просто жила в поместье, оттачивая свое мастерство фокусника и дрессируя пуделя. И только после продажи имения бесприютность Шарлотты становится очевидной: смотреть ей больше не за кем и следует искать новое место.

Шарлотта болезненно ощущает свое одиночество («*Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет*» (Соч., 13, 215)). Оказавшись во втором акте на одной скамейке с Епиходовым и прислугой, Шарлотта не пытается завести разговор, предпочитает ворчать: «*Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы*», «*Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить...*» (Соч., 13, 216). Ее полный одинокой тревоги монолог в начале акта обращен внутрь, она отдает себе отчет, что ее никто не слышит и не слушает.

Единственная фраза Шарлотты Ивановны, адресованная конкретному лицу, бессмысленна и еще больше подчеркивает разрозненность и разобщенность персонажей. Она произносит: «*Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины*» (Соч., 13, 216) именно в то время, когда практически на ее глазах разворачивается любовная драма Епиходова, а ее собеседник с педантичной обстоятельностью рассуждает о самоубийстве. Шарлотта не слышит жалоб Епиходова, так же как Епиходов не слышит вздохов Шарлотты.

Артистичной натуре Шарлотты тяжело даются обыкновенные, «бытовые» связи с людьми. В зрителях, поклонниках она нуждается более чем в собеседниках. Это иллюстрируют их отношения с Симеоновым-Пищиком, исполненные то приятельского расположения, то флирта. В первом акте Пищик для Шарлотты – благодарный слушатель.

Шарлотта (Пищику). *Моя собака и орехи кушает.*

Пищик (удивленно). *Вы подумайте!* (Соч., 13, 200).

В третьем акте они танцуют вместе. Показывая фокусы, Шарлотта избирает своей «жертвой» именно Пищика, наслаждаясь при этом его восторгом. Но у Пищика неожиданно вырывается: «*Очаровательнейшая Шарлотта Ивановна... я просто влюблен...*» (Соч., 13, 231). К Шарлотте возвращается ее меланхолия. Она «пожимает плечами» и переходит на немецкий. Неосторожное и к тому же ничего не значащее слово обрывает



эту завязавшуюся было дружбу: в четвертом акте Шарлотта и Пищик не разговаривают. Шарлотте легче существовать в оппозиции «артист – зритель», нежели переходить на иной, более близкий и доверительный уровень коммуникации.

Стремление Шарлотты маскировать свои тревоги, одиночество и душевную неустроенность игрой или чудачествами оборачивается тем, что обитатели дома Раневской, объединенные в IV акте своим общим для всех несчастьем, ее не понимают («Счастливая Шарлотта, поэт» (Соч., 13, 248), – со скрытым укором говорит Гаев, в то время как та неумело прячет за песней неуверенность в дальнейшем своем будущем).

И следующая за этим ее последняя шутка стала интуитивной, подсознательной реакцией на охватившее всех в пустующем доме уныние. Для своей импровизации она использует первое, что попадается под руку, – узел с вещами, оставленный при сборах. Шарлотта быстро обрывает свой короткий этюд: «бросает узел на место» со словами «Мне тебя так жалко» (Соч., 13, 248). «Бросает» потому, что сама понимает неудачу своего выступления.

Добрая по складу души Шарлотта непрестанно пытается помочь окружающим. Как может помочь циркач? Только смешить, представляться, отвлекать от гнетущих обстоятельств объективной реальности.

В первом действии ее отказ представлять фокусы продиктован не только усталостью. Возбужденные приездом Раневской, окружающие, с ее точки зрения, не нуждаются в поддержке.

Лопехин. *Шарлотта Ивановна, покажите фокус!*

Любовь Андреевна. *Шарлотта, покажите фокус!*

Шарлотта. *Не надо. Я спать желаю. (Уходит.)* (Соч., 13, 209).

По приезде она находится рядом с хозяевами и гостями ровно столько, сколько нужно, чтобы увериться: ее услуги сегодня не понадобятся. И уходит со сцены она, лишь убедившись, что «все смеются».

А вот в день продажи имения, ощущая пик всеобщей тревоги и отчаяния, она разворачивается в полную силу своих возможностей: показывает фокусы, чревоушает и, поддаваясь царящей атмосфере экзальтированного отчаяния-веселья «машет руками и прыгает в сером цилиндре и в клетчатых панталонах» (Соч., 13, 236).

В IV же акте наскоро придуманный ею образ матери, качающей плачущего ребенка, не может никого отвлечь от тяжелых раздумий и предчувствий, напротив, способен усугубить общее смятение. Причем в первую очередь игра эта тягостна самой Шарлотте. «Бездомная одинокая жизнь Шарлотты теперь отягощается новой и уже совершенной бесприютностью. Она теперь никому не нужна...»<sup>7</sup> Поэтому, отбросив узел, она «отменяет игру» и серьезным тоном продолжает разговор с Лопехиным, начатый, очевидно, ранее:

«Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так» (Соч., 13, 248).

Лопехин обещает. И у читателя есть все основания предполагать, что свое слово он сдержит, в первую очередь, из-за стремления угодить Раневской, в которую он, скорее всего, влюблен и перед которой чувствует себя виноватым, что так и не сделал предложение Варе.

В обществе, собравшемся в поместье Гаевых накануне аукциона по продаже имения, Шарлотта добровольно взяла на себя задачу стать эмоциональным громоотводом.

В первоначальном тексте пьесы второй акт завершался беседой (точнее, попыткой беседы) двух самых преданных и самоотверженных персонажей: Шарлотты и Фирса. Именно там, в разговоре с Фирсом Шарлотта рассказывала печальную историю своей жизни (которую в конечной редакции произносит «в воздух», не обращаясь ни к кому). Но Фирс ее не слышит, а она в свою очередь ничего не может разобрать в его бормотании:

Фирс. *А? (Бормочет про себя) И вот, значит, поехали все вместе, а там остановка... Дядя прыгнул с телеги... взял куль... а в том куле опять куль. И глядит, а там что-то дрыг! дрыг!* (Соч., 13, 330).

Но присутствие в комедии этой сцены и рассказ о ребенке-подкидыше делало ее сцену с плачущим ребенком своеобразной репризой к тому разговору. Несмотря на нарочитую невнимательность и поверхностную реакцию Шарлотты («Шарлотта (смеется, тихо). Дрыг, дрыг! (Ест огурец)» (Соч., 13, 330)), она это не позабыла и в минуту тихого отчаяния воспроизвела историю «дрыгающегося куля», заменив его «кулем плачущим». Становится понятно: Шарлотта ничего не забывает, все впечатления сохраняет в памяти, пропуская через свое отзывчивое сознание артиста.

К. С. Станиславский так вспоминал историю этого диалога: «Акт казался нам растянутым, и мы, когда Чехов приехал в Москву, обратились к нему с просьбой разрешить сократить. Видимо, эта просьба причинила ему боль, лицо у него омрачилось. Но затем он ответил: «Что ж, сокращайте...» Уже после нескольких первых спектаклей Чехов изменил конец этого акта, вычеркнув бывшую раньше заключительную сцену» (Письма, 11, 338).

Чехов тяжело отреагировал на необходимость удаления диалога двух героев – ангелов-хранителей гаевской усадьбы: «...эта просьба причинила ему боль, лицо у него омрачилось». С исчезновением диалога цельные линии Шарлотты Ивановны и Фирса потеряли часть мотивов. Образ Фирса основной своей наполненности не утратил. Шарлотта же после сокращения и переноса монолога в начало второго акта стала выглядеть еще более загадочной.

«Шарлотта развлекается и смешит других, но она всегда остается для всех чужой»<sup>8</sup>. Почему же тогда Чехов настаивал, чтобы исполнительница роли этой печальной, одинокой и в чем-то самоотверженной женщины обязательно должна была быть смешной?



Нам представляется, что, работая над «Вишневым садом» в течение двух с половиной лет, Чехов наблюдал колебания в интонации создаваемой им пьесы от драмы до «комедии, почти фарса». И образ грустного клоуна, который иногда может рассмешить всех, а иногда – расстроить самого себя, стал для него своеобразным барометром, моделью эмоциональной динамики пьесы. «Метод сложного сочетания фарсовых и драматических элементов наиболее отчетливо виден в образе Шарлотты»<sup>9</sup>. Сама Шарлотта – персонифицированная модель интонации, эмоционального мира чеховской пьесы. С. Я. Сандерович выдвигает предположение, что Шарлотта является главным антиподом Лопахина. С точки зрения исследователя, она – «воплощение артистического начала, которого лишен Лопахин»<sup>10</sup>. В этом противопоставлении, как нам кажется, есть определенное преувеличение. Но, действительно, нельзя отрицать, что Шарлотта – единственный появляющийся на сцене представитель сколько-нибудь творческой профессии. Через нее автор вносит свои коррективы в сложно вытканное полотно эмоциональной жизни персонажей.

В подтверждение обратимся к одному из наиболее загадочных мест пьесы. В первом действии Шарлотта «проходит через сцену в белом платье» (Соч., 13,209). И спустя несколько минут Раневская восклицает: «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости.) Это она» (Соч., 13,209). Шарлотта невольно становится тем самым подходящим объектом, за который цепляется разыгравшееся под влиянием нахлынувших воспоминаний воображение Любови Андреевны. Шарлотта Ивановна – один из сигналов авторской воли, спутник главных героев, подчеркивающий, а иногда предвосхищающий изменения в их эмоциональном состоянии. Отсюда признание – «это лучшая роль, остальные мне не

нравятся». В образе Шарлотты Чехов нащупывал принципиально новый драматургический прием создания сценической атмосферы.

Нам кажется, это образ был столь важен для Чехова, потому что в ней стягивались основные узлы главного противоречия чеховской драматургической интонации. Образ Шарлотты Ивановны может рассматриваться не только как элемент художественного мира «Вишневого сада», но и как своеобразный индикатор творческого процесса А. П. Чехова. И именно этот двойственный статус Шарлотты заставлял Чехова неоднократно ставить рядом с ней «знак вопроса».

## Примечания

- <sup>1</sup> Скафтымов А. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 351.
- <sup>2</sup> Станиславский К. Собр. соч. : в 9 т. Т. 7. М., 1995. С. 265–266.
- <sup>3</sup> Немирович-Данченко В. Избранные письма : в 2 т. Т. 1. М., 1979. С. 343–344. Цит. по : Переписка А. П. Чехова : в 2 т. Т. 2. М., 1984.
- <sup>4</sup> Чехов А. Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 14 октября 1903 г. Ялта // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 11. М., 1982. С. 273–274. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы.
- <sup>5</sup> Сандерович С. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова // Вопр. литературы. 2007. № 1. С. 86.
- <sup>6</sup> Петров Н. О «Вишневом саде» // Драматургия Чехова. Харьков, 1935. С. 156.
- <sup>7</sup> Скафтымов А. Указ. соч. С. 351.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Бердников Г. Драматургия Чехова // Бердников Г. Избранные работы. М., 1986. С. 245.
- <sup>10</sup> Сандерович С. Указ. соч. С. 87.

УДК821.161.1.09-3+929Мережковский

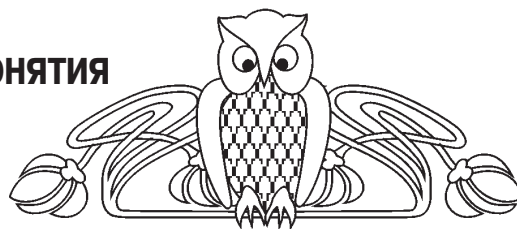
## ИСТОРИСОФСКИЙ ДИСКУРС: ОБЪЕМ ПОНЯТИЯ (к вопросу о жанровой специфике историсофского романа)

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет  
E-mail: tida52@mail.ru

В статье ставится проблема жанровой классификации произведений, содержащих философско-историческую проблематику, рассматриваются качественные характеристики историсофского дискурса, определяются его границы в рамках философско-исторического познания, вырабатываются аксиологические критерии квалификации историсофского романа.

**Ключевые слова:** Д. Мережковский, историсофский дискурс, историсофский роман, роман познания, философия истории, историсофия, религиозно-философский ренессанс.



**Historiosophic Discourse: the Scope of the Notion  
(to the question of the historiosophy novel genre)**

T. I. Dronova

The article puts forward a problem of the genre classification of the works containing philosophical and historical issues; qualitative characteristics of the historiosophic discourse are regarded; its boundaries are defined within philosophic and historic learning; axiological criteria of the historiosophic novel qualification are developed.

**Key words:** D. Merezhkovsky, historiosophic discourse, historiosophic novel, novel of learning, philosophy of history, historiosophy, religious and philosophic Renaissance.