

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2026. Том 30, № 1
ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ

Научная статья

УДК 82-146.3+821.161.1-2(Чехов А. П.)+821.161.1-2(Щеглов И. Л.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-465+Ш33(2Рос=Рус)-3

<https://doi.org/10.18522/1995-0640-2026-1-34-46>

АМПЛУА КОМИКА И ТРАГИКА В ВОДЕВИЛЯХ А. П. ЧЕХОВА И И. Л. ЩЕГЛОВА

Александр Васильевич Кубасов

Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия

Аннотация. Анализируется амплуа комика и трагика в водевилях А. П. Чехова в сравнении с аналогами в пьесах И. Л. Щеглова. Показана внутренняя связь этих амплуа и роль инверсии в процессе их взаимной обратимости (комик по натуре и трагик поневоле). Доказывается, что характеры водевильных героев обладают матричным характером, т. е. подаются авторами как готовые и общеизвестные. Водевиль Чехова строится на основе учета амплуа, в русле традиции, которую представляли водевили Щеглова. Пьесы Чехова, написанные для Художественного театра, базировались на преодолении принципа амплуа. Главные герои этих пьес выходят за рамки определенного типа роли. Амплуа комика и трагика в инверсивном варианте сохранили второстепенные герои крупных пьес Чехова.

Ключевые слова: *амплуа, комик, трагик, водевиль, А. П. Чехов, И. Л. Щеглов*

Для цитирования: *Кубасов А. В.* Амплуа комика и трагика в водевилях А. П. Чехова и И. Л. Щеглова // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2026. Т. 30, № 1. С. 34–46. <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2026-1-34-46>

Original article

THE ROLE OF A COMEDIAN AND A TRAGEDIAN IN THE VAUDEVILLES OF A. P. CHEKHOV AND I. L. SHCHEGLOV

Alexander V. Kubasov

Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract. The role of the comedian and tragedian in Chekhov's vaudevilles is analyzed in comparison with their counterparts in Shcheglov's plays. The internal connection between these roles and the role of inversion in the process of their mutual reversibility are shown (a comedian by nature and a tragedian against his will). It proves that the characters of vaudeville heroes have a matrix character, that is, they are presented by the authors as ready-made and well-known. Chekhov's vaudevilles are built on the basis of taking into account the role, in line with the tradition that Shcheglov's vaudevilles represented. Chekhov's plays, written for the Art Theatre, were built on overcoming the principle of role. The protagonists of these plays transcend a specific type of role. The roles of comedian and tragedian were retained in an inverted version by minor characters in Chekhov's major plays.

Key words: *role, comedian, tragedian, vaudeville, A. P. Chekhov, I. L. Shcheglov*

For citation: Kubasov, A. V. (2026). The role of a comedian and a tragedian in the vaudevilles of A. P. Chekhov and I. L. Shcheglov. *Proceedings of Southern Federal University. Philology*, vol. 30, no. 1, pp. 34-46. (In Russian). <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2026-1-34-46>

Введение

История амплуа восходит к античному театру. Живя в веках, амплуа умножались, дифференцировались и эволюционировали. Новое теоретическое осмысление их произошло в эпоху классицизма, когда они стали основой театрального действия. В русском реалистическом театре XIX в. различные амплуа принимались в расчёт, пока против них не выступили К. С. Станиславский и его ученик М. А. Чехов [Станиславский, 1958]. Став со временем противником амплуа, Станиславский начинал с того, что испытал некоторые из них на себе [Полякова, 1972]. Цель нашей статьи — рассмотреть значение двух амплуа в драматургии на материале водевилей А. П. Чехова и И. Л. Щеглова (Леонтьева).

Трагик и комик являются парой, образуя собой антиномию, у которой, помимо очевидных различий, есть глубокая внутренняя связь. Классический пример такой пары — Счастливец и Несчастливец в пьесе «Лес» А. Н. Островского. Диалектику их сходства и различия точно передавал А. Р. Кугель: «В сущности, они оба из одного теста, но имеют разные жесты, *в соответствии с разницей амплуа* (курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде наш. — А. К.). Живя, они жестикулируют: один жестикулирует à la Шиллер и Шекспир, другой à la Мольер» [Кугель, 1933, с. 70–71]. Иначе говоря, различие амплуа согласуется со всей структурой образа, что находит воплощение не только в речи героя, но и в его невербальном фоне. Даже жесты могут характеризовать героя как трагика, играющего в пьесах Шекспира или Шиллера, или же как комика из пьес Мольера.

Водевиль изначально был синтетическим жанром, «с песнями, монологами и акробатикой, <...> с использованием музыки и танца» [Пави, 1991, с. 37]. Такое содержание предполагало достаточно большое количество действующих лиц и развернутый сюжет, позволяющий включать в него разнородные вставные номера. Современной наследницей водевиля следует признать прежде всего оперетту, где и поныне сохраняется жанровая синтетичность и амплуа продолжает играть большую роль. В драматическом театре конца XIX в. водевиль постепенно претерпевал существенные изменения за счет редукции, воплощаясь в новых жанровых модификациях. Авторы иногда сокращали водевиль до диалога главных героев с добавочными репликами второстепенных персонажей и укладывали его в одно действие. Обычные жанровые определения таких произведений — «шутка в одном действии», «комедия в одном действии», «сценка». Предельная лапидарность этих наследников водевиля вынуждала авторов отказаться от песен, музыки и танца. Критики, знавшие жанровый канон старого водевиля, подчас не признавали таковыми одноактные комические пьесы.

Приведем мнение А. Измайлова: «Водевиль по существу своему — типичное дитя Франции. Одноактные забавные вещицы Чехова, Щеглова — всётаки не водевили» [Измайлов, 1909, с. 16]. Пределом сокращения водевиля был монолог, игравший структурообразующую роль и обозначивший неделимое далее ядро этого жанра. Пример такого рода — «О вреде табака (*сцена-монолог в одном действии*)», который в письмах Чехов называл «водевилем» [Чехов, 1982, с. 53]. Термин «водевиль» выступает как метажанр, т. е. инвариант, реали-

зующийся в частных производных вариантах, жанровых разновидностях и модификациях.

Одноактность пьес водевильного характера накладывала на драматургов определенные ограничения и диктовала жесткие условия. Конфликт должен был стремительно завязываться и легко разрешаться: «...так скоро, как в водевиле, ничто не совершается», — писал о характере действия авторитетный театральный критик [Кугель, 1933, с. 165]. Темп разработки конфликтной ситуации, само содержание водевиля заставляли авторов водевилей обходить стороной серьёзные онтологические вопросы. Лучшие образцы одноактных пьес отличала легкость, забавность, мастерство интриги, точность представления характеров, но отнюдь не глубина разработки проблемы.

Особенностью постановки водевилей в XIX в. было то, что их подавали чаще всего в качестве десерта после основной пьесы. Такая практика исторически шла от античного театра, где, как известно, после трех трагедий следовала комедия. А. С. Суворин в одном из театральных очерков отмечал: «После „Гамлета“ шел водевиль „Кохинхинка“, довольно пошлый, но веселый» [Суворин, 1914, с. 47]. Иногда соединялись пьесы одного автора. Так, в театре М. М. Абрамовой после премьеры пьесы Чехова «Леший» в тот же вечер шёл его водевиль «Трагик поневоле» [Летопись жизни и творчества А. П. Чехова, 2004, с. 304]. Разные жанры позволяли сочетать два вида катарсиса: слезный и смеховой. Об этом писал опытный А. Р. Кугель: «Театр, как таковой, прост донельзя: растрогайте меня или рассмешите» [Кугель, 1923, с. 14]. Во время трагедии, драмы или мелодрамы зритель испытывал один комплекс чувств и эмоций, а во время короткой комедии — другой. Сочетание драматического и комического диктовалось стремлением к цельности и завершенности эмоционального переживания зрителя и закладывалось самой структурой театрального вечера.

Скорость протекания сценического действия в одноактной пьесе требовала от драматурга и от актера определенности. Характер персонажа должен был опознаваться с первых фраз. Этим обусловлена *матричность водевильных персонажей*. Матрица формировалась двояким образом: с помощью амплуа и расчетом на узнаваемость конкретного актера, связанного с тем или иным амплуа. На представлении зритель с помощью актера и закрепившегося за ним амплуа получал установку на тип восприятия. Чехов, приглашая А. С. Лазарева-Грузинского к совместному написанию водевиля и перечисляя условия, в числе прочих назвал и такое: «...роли должны быть написаны для: Градова, Светлова, Шмитгофа, Киселевского, Соловцова, Вязовского, Валентинова, Кошевой, Красовской и Бороздиной» [Чехов, 1975, с. 148]. По сути, Чехов предлагал учитывать не только личности актёров, но и их амплуа.

В словаре П. Пави амплуа определяется как «тип роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры...» [Пави, 1991, с. 12]. В основу самой популярной классификации амплуа положен критерий характера. Согласно ему выделяются амплуа субретки, инженю, любовника, благородного отца, фата, резонёра и т. д. У каждого амплуа есть свой содержательно-смысловой диапазон, позволяющий актёру играть те или иные роли. Комик и трагик — наиболее универсальные амплуа с самыми широкими возможностями.

Поскольку водевиль предполагает развлечение, то главным действующим лицом в нём всегда является комик. Трагик в трагической роли и комик в комической роли лишены конфликта идентичности [Шеманов, 2007], поскольку в таком случае роль и амплуа актера совпадают. Чтобы такой кон-

фликт возник, нужно внешнее расхождение между содержанием роли и амплуа. Поскольку амплуа достаточно прочно закреплено за актером, то конфликт идентичности — дело рук драматурга, который должен создавать роли извне драматические, но по существу — комические. Типовой случай: комик видит или хочет видеть себя трагиком. Издавна актёры мечтают играть шекспировских героев (Ромео, Гамлет, Отелло), т. е. образцовые трагические роли. Коллизия такого рода тяготеет к архетипичности, извечной повторяемости¹. Её оборотной стороной выступает ситуация, когда актёр трагического амплуа должен играть роль комика, как, например, Гамлет в сцене с Полонием. То, что Чехов с Лазаревым-Грузинским планировали написать водевиль «Гамлет, принц датский» [Чехов, 1975, с. 148], характеризует амбивалентность водевильной эстетики как ее отличительное качество.

Исследование и его результаты

Обратимся к анализу двух «шутков в одном действии». Одна из них принадлежит И. Л. Щеглову, а другая — А. П. Чехову. Рассмотрим особенности воплощения в них амплуа комика и трагика, а также значение водевиля в переходе Чехова от традиционного театра к новаторскому.

Начнем с Щеглова. Сюжет его пьесок и рассказов прост и бесхитростен. Провинциальный литературный критик писал о сборнике Ивана Леонтьевича «Сквозь дымку смеха» (1894): «Содержание новых рассказов г. Ивана Щеглова незатейливо и может быть передано в немногих словах. Молодой канцелярист, одержимый „театральным демоном“, вступает в один из тех „бестолково-шумливых любительских кружков, которые в таком обилии плодятся теперь на почве провинциальной и столичной скуки“, проваливается на пробе своих артистических сил и чрез это навсегда исцеляется от любительского зуда („Театральный демон“). Барыня из того же „дурацкого заведения“ пытается соблазнить на адюльтер невинного офицера-любителя, но тот до конца остается Иосифом прекрасным („Барыня и Шекспир“). Автор раздирательной драмы, много лет добивавшийся её постановки, на первом представлении напивается, а драма проваливается („Гремучая змея“). Скромный букинист, одурманенный успехом перелицованной им комедии, мнит себя настоящим драматургом и превращается в „порченого человека“ („Порченный“). <...> Сказанного вполне достаточно, чтобы судить о последних плодах музы г. Щеглова» [К., 1894, с. 316]. Фабула одноактных шуток Щеглова при желании тоже может быть «передана в немногих словах», поскольку в их основе лежат достаточно простые, а главное — типовые ситуации, в которых оказываются его герои.

Тринадцать пьес И. Щеглова, вошедших в изданный при жизни писателя сборник «Веселый театр» (первое изд. — 1897 г., второе — 1901 г.), имеют одинаковый подзаголовок — «шутка в одном действии». Некоторые пьесы сборника так или иначе связаны с театром, около- или псевдотеатральной действительностью — «Мышеловка», «Комик по натуре», «Гастролерша», «Театральный воробей» и др.

В пьесе Щеглова «Комик по натуре» — три действующих лица: два главных, у которых в афише обозначен только условный возраст (Молодой господин и Пожилой господин), а также вспомогательный персонаж (Слуга).

¹ В качестве примера приведем строчку из известной песни, где комик Арлекино мечтает о трагедии: «Я Гамлета в безумии страстей / Который год играю для себя».

Действие происходит «в дешевой ресторации». Интрига пьесы задана во вводном монологе Пожилого господина: в нём легко опознается провинциальный антрепренёр, из труппы которого «сбежал молодой комик Шпилькин» [Щеглов, 1901, с. 46]. Поиски замены бесплодны: «куда ни сунуть — всё или благородные отцы или злодеи... и ни одного приличного фата!..» [Щеглов, 1901, с. 46]. Из реплик героя ясно, что провинциальная труппа представляет собой набор артистов с определенными амплуа. Этот набор обуславливал перечень пьес, которые можно было поставить силами этих актеров.

Кроме основного состава труппы, были еще участники массовок, набираемые в случае необходимости из непрофессионалов. В рассказе Чехова «Трагик» (1883) дочь исправника Сидорецкого, увлеченная театром, бежит из дома с трагиком Фенюговым: «Вняли ее мольбам и, посоветовавшись, приняли в труппу на амплуа „сплошной графини“ — так называли маленьких актрис, выходявших на сцену обыкновенно толпой и игравших роли без речей...» [Чехов, 1983, с. 186]. Если без «сплошной графини» труппа могла легко обойтись, то без актера-комика она лишалась значительной части репертуара, что грозило финансовым крахом: «...нынешней публике даже оперетка приелась. По-моему, если что и может теперь вывезти, — так это какой-нибудь развеселый фарс. Да-с, фарс есть вещь, а прочее всё гиль... А иначе — в трубу!» — размышляет вслух Пожилой господин [Щеглов, 1901, с. 47]. Очевидно, что роль антрепренёра по своей природе трагическая, точнее, псевдотрагическая, потому что антрепренёрам «положено» прогорать, недаром у героя фамилия Труболетов. В «Душечке» (1898) Чехова в псевдотрагической роли представит антрепренёр Кукин, являющий собой травестию Отелло и отчасти напоминающий Щеглова.

Вслед за вводным монологом Пожилого господина появляется второй герой, необходимый для завязки интриги: в ресторацию входит Молодой господин с трагической репликой на устах: «О, Гамлет, Гамлет! / Позор и стыд тебе!» [Щеглов, 1901, с. 47]. Легко догадаться, что он тоже трагик. Если антрепренёр — «трагик поневоле» (по роду своей деятельности), то молодой человек мнит себя «трагиком по натуре». Интрига пьесы заключается в победе героя над своей «натурой» трагика и превращении в «комика по натуре», о чем изначально извещает название шутки Щеглова.

Антрепренёр выступает как бес-искуситель, соблазняющий «невинного» актёра успехом, славой и деньгами. Всё содержание пьесы — это разные доводы и формы убеждения пожилым дельцом от театра молодого человека, что тот не соответствует «стандартам» амплуа трагика. У настоящего трагика должны быть прежде всего определенные физические данные — «голос-труба, железные нервы и рост 2 аршина 13 вершков» [Щеглов, 1901, с. 55], т. е. два метра. Кроме того, у него должна быть театральная фамилия. Для антрепренёра образцом является трагик Громобоев, когда-то служивший в его труппе, тогда как Молодой господин взял себе псевдоним Проклеветантов, что явно не отвечает канону трагического театрального ономастикона.

Полемизируя с антрепренёром и настаивая на своём призвании трагика, Молодой господин невольно выказывает способности комика. Он передразнивает чтение Громобоевым монолога Гамлета и делает это «комически, нараспев, с балетным жестом» [Щеглов, 1901, с. 57]. В ремарках Щеглов пытается передать комическую интерпретацию текста трагедии Шекспира, сводя ее к незатейливому передразниванию. Так, читая фрагмент диалога Клавдия с Гамлетом, актер передает метафору «одеть себя печали облаками» с помощью

жестов: «Последние слова Молодой человек сопровождает широкими размахами в воздухе, как бы изображающими облака» [Щеглов, 1901, с. 58].

Молодой актер, провалившийся в трагедии и видящий в этом нерасположение к нему фортуны и происки актера, играющего «Тень отца Гамлета», легко прощается с ампула трагика («О вы, заветные мечты моей юности — Ромео, Гамлет, Фердинанд... адью!..»), соглашается на условия «Мефистофеля»-антрепренёра («150 рублей и полубенефис») и тут же в «дешевой ресторации» подписывает с ним контракт [Щеглов, 1901, с. 65–66]. В конце пьесы раскрывается подлинная фамилия «новорождённого» комика — Весельчаков, т. е. сама природа позаботилась о его ампула. Финальные фразы одноактной шутки расставляют последние точки над «и»:

«Пожилой господин (*взяв бокал*). Итак, за здоровье комика Весельчакова!

Молодой человек (*со вздохом*). И упокой... трагика Проклеветантова! (*Чокаются и пьют*)*. Занавес» [Щеглов, 1901, с. 69].

Показательна авторская сноска-примечание к последней ремарке, отмеченная звездочкой: «Окончание пьесы дает удобный повод артисту, исполняющему роль Мол. чел., импровизировать перед антрепренёром целый дивертисмент: пародии, пение куплетов и т. п.» [Щеглов, 1901, с. 69]. Щеглов явно тяготеет к нормативно-традиционному пониманию водевиля как синтетического жанра и потому указывает на возможность закрепления его примет в финале. Власть жанра, генетически восходящего к балаганной площадной комике, довела сознанию Щеглова. Недаром в «Душечке» Кукин, кляня публику, не желающую смотреть его оперетки и феерии, восклицает: «Ей ну-жен балаган! Ей подавай пошлость!» [Чехов, 1986, т. 10, с. 102].

Водевильный хеппи-энд, сопровождаемый бокалом шампанского, А. Измайлов называет «неизбежным финалом» всех подобных пьес [Измайлов, 1909, с. 14], своего рода жанровым канон. Другой вариант канона подразумевает женитьбу героя в конце, что, впрочем, тоже не исключает шампанского. Напомним, что «Предложение» Чехова заканчивается именно таким образом. В отличие от канонической комедийной развязки трагедийная связана с гибелью героя. Чехов, размышляя над проблемой завершения пьес, писал: «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет» [Чехов, 1977, с. 72]. Щеглов старался соблюсти канон. Чехов если и следовал ему (как, например, в «Медведе»), то объективировал его, старался сделать условным, утрированно каноничным, а потому окрашенным авторской иронией. В новаторской «Чайке» представлен инвертированный вариант — вместо нормативного для комедии финала «женись» она заканчивается «застрелись». Мортальное завершение проекта водевиля Чехов излагал Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Вот бы надо написать такой водевиль: пережидают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца!» [Щепкина-Куперник, 1986, с. 244].

Итак, Щеглов в «Комике по натуре» тяготеет к соблюдению традиций, его «шутка» приближена к фарсу, который недаром упоминается антрепренёром. Пьесу Щеглова с фарсом роднит то, что там и там «чувства примитивны, интрига сколочена кое-как, безраздельно торжествует веселье и движение» [Пави, 1991, с. 406]. Показательно, что Иван Леонтьевич не понял и не принял крупные пьесы Чехова. Его опыту как драматурга ближе оказались одноактные «шутки» коллеги, которые он рассматривал еще и как возможный репер-

туар для народного театра. Барон Н. В. Дризен писал: «Щеглов всегда считался другом Чехова и большим, прямо фанатическим, поклонником его таланта. И тем не менее не было, кажется, человека, который более критически и строго, чем Щеглов, относился к знаменитым чеховским драмам „настроения“. <...> Единственное исключение среди пьес Чехова Щеглов делал одноактным безделушкам „Медведь“ и „Предложение“, которые и включил в репертуар предполагаемого народного театра» [Дризен, 1912, с. 49].

Пьесой-антиномией для «Комика по натуре» Щеглова является «Трагик поневоле» Чехова. Опорой для сравнения пьес, помимо инверсии названий, служит письмо Щеглова Чехову, датируемое 14 мая 1889 г.: «У вас есть „Трагик поневоле“ (для Варл<амова>), а у меня пьеса (для Арди) „Комик по натуре“. Это даже умилительно!..» [Чехов, 1986, т. 12, с. 370]. Письмо позволяет установить очередность появления пьес: «Комик по натуре» Щеглова был написан раньше «Трагика поневоле». Поэтому пьеса Чехова, названная иначе, чем у Щеглова, но сходная по передаваемому смыслу («трагик поневоле» может быть приравнен к «комику по натуре»), выступает своеобразным «кривым зеркалом», в котором отражается «Комик по натуре». Важно и то, что ревнивый Иван Леонтьевич, ещё не зная содержания пьесы Чехова, на основании скрытого сходства смысла названий сразу же заподозрил подвох со стороны товарища.

«Трагик поневоле» Чехова имеет не один полемический адрес, а два. Один связан с водевилем Щеглова «Комик по натуре», а другой — с его же «Дачным мужем» [Кубасов, 2021]. Узнав содержание «Трагика поневоле» на первом представлении пьесы в Петербурге 1 октября 1889 г., Щеглов отметит её сходство не с «Комиком по натуре», а с другой своей пьесой. В дневнике в день премьеры он оставит запись: «„Трагик поневоле“ — подражание *моему* (выделено Щегловым. — А. К.) „Дачному мужу“. Не по-товарищески, Антуан!!» [Из дневника И. Л. Щеглова, 1960, с. 481].

«Дачного мужа» и «Трагика поневоле» роднит тип героя (в обеих пьесах — «дачный муж»). Чехов в водевиле «продолжает традиционную тему страданий мужей, раскрывая её по-своему» [И Су Не, 1999, с. 16]. Это подтверждает письмо Чехова Щеглову: «На днях я вспомнил, что зимою мною было дано обещание Варламову переделать один из моих рассказов в пьесу. <...> Из рассказа на старую заезженную тему получилась старая и плоская шутка» [Чехов, 1976, т. 3, с. 206]. Речь идет о переделке рассказа «Один из многих» в шутку «Трагик поневоле».

«Комик по натуре» Щеглова может быть сближен с «Трагиком поневоле» Чехова на другом основании — по характеру работы с амплуа. Чехов отмечал: «Я признаю специальность в искусстве, как жанр, пейзаж, историю, *понимаю я амплуа актера*, школу музыканта, но не могу помириться с такими специальностями, как арестанты, офицеры, попы...» [Чехов, 1975, с. 191]. То, что Чехов называет «специальностью», в современной терминологии стало пониматься как специализация.

Интересное свидетельство есть в мемуарах И. И. Ясинского, передающего слова Чехова о Н. А. Лейкине: «А что вы думаете, я действительно ему кое-чем обязан. Я никак не могу отделаться иногда от его влияния, а „каламбурное амплуа“, которое вы подцепили в Гостином дворе, — прелесть что такое. *У каждого из нас есть какое-нибудь „амплуа“*. Вот и в моем покинутом псевдониме Чехонте, хотя он придуман был независимо от Лейкина, есть какой-то апраксинский запах, не правда ли?» [Ясинский, 1926, с. 205–206]. В данном

случае понятие «амплуа» выходит за рамки актерской специализации и понимается как тип писателя или тип личности.

В 1890 г., собираясь на Сахалин, Чехов в шутку приглашал с собой Щеглова: «Не хотите ли поехать вместе? Будем на Амуре пожирать стерлядей, <...> а в Индии напишем по экзотическому рассказу или по водевилю „Ай да тропики!“, или „Турист поневоле“, или „Капитан по натуре“, или „Театральный альбатрос“ и т. п. Поедем!» [Чехов, 1976, т. 4, с. 38]. Выделенные названия созданы по моделям названий уже существующих «шутков»: «Турист поневоле» окликает «Трагика поневоле», а «Капитан по натуре» — «Комика по натуре». В названиях условных водевилей из письма скрыты окказиональные иронические идентификации их авторов: Чехов — турист, трагик; Щеглов — капитан, комик. Щеглов был реальным капитаном в отставке, но Чехов присваивал ему «капитанское звание» ещё и по занимаемому им месту в литературе. Таким образом, в процитированном фрагменте письма скрыта пара трагика и комика в водевильном травестийном варианте. Для Чехова реальная жизнь по отношению к литературному жанру — это не столько драма или трагедия, сколько вечный всеохватный водевиль, в котором люди, следуя своему амплуа, вынуждены играть какие-то роли, в том числе и он сам. Недаром И. А. Бунин стихотворение «Художник», посвященное Чехову, заканчивает строчками: «Он снял пенсне и думает, перхая: / „Да-с, водевиль... Всё прочее есть гиль“» [URL: <https://ilibrary.ru/text/3608/p.1/index.html?ysclid=mlkj69mqla851589489>].

«Трагик поневоле» Чехова в сравнении с «Комиком по натуре» Щеглова позволяет лучше увидеть сходство и различие понимания писателями значения амплуа актера. У Щеглова обе роли рассчитаны на комиков. Чехов выделяет главную роль Толкачева, «дачного мужа», оттеняя ее относительно нейтральной ролью Мурашкина. В чем-то функция Мурашкина похожа на функцию суфлера Никиты из «Лебединой песни (Калхас)»: тот и другой находятся в тени и подают свои реплики как стимулы для ответов того, кто ярче освещен огнями рампы. Если пьеса Щеглова — очевидный диалог, герои которого состязаются друг с другом на равных, то Чехов создаёт фактически монолог, замаскированный под диалог, что отмечала критика: «Бойко написанная, эта шутка-диалог (почти монолог) не имеет большого сценического интереса» [Летопись жизни и творчества А. П. Чехова, 2004, с. 249]. Сказанное справедливо и по отношению к «Калхасу». Написанная ранее пьеса «О вреде табака» (1886) может расцениваться как эксперимент Чехова по испытанию пределов сокращения водевиля и количества действующих лиц.

Мурашкин в «Трагике поневоле» тяготеет к амплуа резонёра, у него нет конфликта идентичности. Его друг Толкачев — «дачный муж» и в силу своего положения является мучеником, подобно антрепренёру из водевиля Щеглова. Поэтому извне оба они предстают в роли трагика, которая накладывается на амплуа комика. У Щеглова роль антрепренёра писалась в расчёте на пятидесятипятiletнего Н. И. Арди (1834–1890). По замыслу Чехова Толкачева должен был играть К. А. Варламов (1848–1915). П. П. Гнедич так характеризовал его в своих мемуарах: «Редко артист был награжден так щедро от природы сценическими данными, как Варламов. Высокого роста, полный, — что, впрочем, не мешало его *комическому амплуа*, — он обладал превосходным голосом, и сердечные ноты, которые он умел извлекать порою, чаровали зал. В сущности, он не столько был комиком, сколько характерным актёром» [Гнедич, 1929, с. 231–232].

Толкачев жалуется на свою жизнь, в конце, получив от приятеля вдобавок к прочим ещё одно поручение (доставить «ручную швейную машинку»), он трижды трагически а-ля Отелло восклицает: «Крови жажду! Крови!» [Чехов, 1986, т. 12, с. 105]. Никакого финального «дивертисмента», как у Щеглова, Чехов не предлагает актеру.

Общность водевилистов связана с пониманием ими созидательности смеха, его праздничного и обновляющего характера, карнавального мироощущения. Недаром уже после смерти Чехова Щеглов писал о нём: «...светлая искра смеха, где бы она ни вспыхивала, всегда божественного происхождения и неуважение к смеху есть явный признак некультурности. <...> У нас, у русских, разве один Антон Чехов тонко чувствовал благодетельную власть смеха и искренне веселый водевиль открыто признавал почётным делом. На то он был Антон Чехов, чтобы уметь презирать рутину и ведать тайну смеха. Он ведал эту сокровенную тайну, не в пример другим, прозревая под жизнерадостной личиной смеха глубоко чувствительное сердце...» [Щеглов, 1909, с. 69–70].

Нельзя сказать, что Чехов в рамках одноактных пьес намного превзошел Щеглова в использовании амплуа. Оба водевилиста, соблюдая традиции, следовали им. Иван Леонтьевич, написав почти три десятка водевилей, набил руку на их производстве. Однако его мастеровитые «шутки в одном действии» были слишком тесно связаны со своим временем, отражали реалии, некоторые из которых успевали исчезнуть еще при жизни автора. В 1896 г., переиздавая в очередной раз своего «Дачного мужа», Щеглов признавался во введении: «Но, увы, есть одно обстоятельство, смущающее юбилейное состояние моего духа: признаюсь, меня смущают быстрые успехи цивилизации за истекшие десять лет, настолько изменившие саму обстановку „Дачного мужа“, что читателю конца века иные подробности книги могут показаться, пожалуй, анахронизмом» [Щеглов, 1896, с. 6]. По этой же причине и «Трагик поневоле» Чехова исполняется реже, чем другие его водевили.

Отличие использования амплуа Чеховым от практики Щеглова может быть объяснено не только величиной таланта писателя, но также и стремлением сблизить героев с действительностью. У Щеглова сцена и зрительный зал чётко разделены, при этом зритель был вне зоны действия амплуа. Чехов же амплуа из явления театра отчасти переносил и на зрителей, подмостки как бы опускались на их уровень. Театрализации придавался тотальный характер. Если зритель становился причастным к актёрству, то актёры, наоборот, отчасти преодолевали своё ремесло и раскрывались ещё и как обычные люди «из жизни». Как отмечает В. И. Немирович-Данченко о чеховских водевилях, «прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что *это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры*, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей» [Немирович-Данченко, 1986, с. 282]. Сравним эту оценку с тем, что писал Чехов В. Н. Давыдову об «Иванове»: «Характеры достаточно рельефны, люди живые, а изображаемая в пьесе жизнь не сочинена» [Чехов, 1975, с. 157]. В водевиле Чехова люди были живые, но жизнь во многом сочинена. У Щеглова то и другое носило водевильно-развлекательный характер. Недаром роль антрепренёра он предназначал для Н. И. Арди, которого современник характеризовал следующим образом: «Широкая удаля, заразительная веселость, *внешнего свойства комизм* — были отличительными чертами его таланта. К недостаткам его следует отнести излишний шарж, к которому он прибегал в некоторых ролях...» [П. Б., 1890, с. 531].

Водевиль в творчестве Чехова не исчез вплоть до последних его произведений, но существенно видоизменился, редуцировался до абсолютного предела. Водевильные амплуа комика и трагика перешли к второстепенным героям крупных пьес Чехова. Например, Медведенко и Маша, Вафля, Епиходов, Шарлотта Ивановна сохраняют связь с типом «трагика поневоле», а Шамраев и Симеонов-Пищик — с типом «комика по натуре». Подчеркнём, что мера проявления водевильного компонента у них существенно снижена. Речь идёт только о следах, знаках, сигналах амплуа комика, иногда в инвертированном виде. Привкус водевиля чувствуется лишь в отдельных эпизодах, репликах чеховских героев, в потенциальной возможности их жестов, совершаемых «à la Шиллер и Шекспир» или «à la Мольер».

Заключение

Водевиль Чехова строится с учетом амплуа, в русле традиции и вместе с тем со сдвигом её, тогда как крупные вещи, особенно те, что были написаны для Художественного театра, созданы на принципиально ином основании. Яснее других это различие осознал А. Р. Кугель. Суть «болезни» нового театра он сформулировал предельно открыто и ясно: «Театр олитературен — в этом первая причина упадка театра» [Кугель, 1923, с. 19]. Безусловным образцом такого драматурга для критика являлся Чехов. В противовес «литературности» театра Кугелем выдвигался принцип амплуа, который он признавал незыблемым фундаментом театральности: «Амплуа есть консервативный, сдерживающий анархию литературного нашествия, закон театра» [Кугель, 1923, с. 22]. Для нас в данном случае важно, что Чехов состоялся в драматургии и как традиционалист, и в равной степени как новатор. В одноактных водевилях он во многом оставался сторонником «закона амплуа», а в крупных вещах преодолевал его, проявляя себя еретиком, свободным художником, попирающим каноны и правила. Думается, неправомерно все произведения Чехова, в том числе и водевили, причислять к разряду «новаторских». Следует, хотя и с оговоркой, все-таки согласиться с С. Д. Балухатым, что «поэтика чеховского водевиля, оригинальная и сценически выразительная, не имеет отношения к новаторским замыслам Чехова в драме» [Балухатый, 1927, с. 32]. Оговорка касается характера соотношения водевиля и крупных пьес писателя. Водевиль Чехова не изолирован от других его пьес, но между ними всё-таки нет прямого наследования, непосредственной преемственной связи. Имело место глубинное отталкивание, связанное с отказом от «готового психического содержания персонажей», т. е. от амплуа.

Водевиль, преобразованный и редуцированный до эпизода или даже реплики, на правах вводного жанра вошёл во все крупные пьесы Чехова. Новаторство Чехова-драматурга было основано на фундаменте освоенных им театральных традиций, а затем на их преодолении.

Список источников

- Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.
- Гнедич П. П. Книга жизни: воспоминания, 1855–1918 / ред. и примеч. В. Ф. Боцяновского. Л.: Прибой, 1929. 371 с.
- Дризен Н. В. Памяти незлобивого поэта // Ежегодник императорских театров. 1912. № 3. С. 46–59.
- И Су Не. Чеховский водевиль: проблема жанра // Чеховский сборник / отв. ред. А. П. Чудаков. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1999. С. 7–33.

- Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / публ. Н. Г. Розенблюма // Литературное наследство. Т. 68 : Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 479–492.
- Измайлов А. (Смоленский)*. Федор Кони и старый водевиль (к тридцатилетию смерти Ф. А. Кони) // Ежегодник императорских театров. 1909. № 3. С. 1–37.
- К. Библиография. Иван Щеглов. Сквозь дымку смеха. Десять рассказов. Издание книжного магазина журнала «Артист» // Екатеринбургская неделя. 1894. № 15. С. 316.
- Кубасов А. В.* Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова // Ранняя драматургия А. П. Чехова : сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 205–232.
- Кутель А. Р. (Ното Новус)*. Русские драматурги: очерки театрального критика / ред. и примеч. В. Ф. Боцяновского. М.: Мир, 1933. 179 с.
- Кутель А. Р.* Утверждение театра. М.: Изд-во журн. «Театр и искусство», 1923. 208 с.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2 : 1889 – апрель 1891 / сост. И. Ю. Твердохлебов. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 592 с.
- Немирович-Данченко В. И.* Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 277–294.
- П. Б. Н. И. Арди* // Нива. 1890. № 20. 19 мая. С. 531.
- Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
- Полякова Е. И.* Станиславский-актер. М.: Искусство, 1972. 430 с.
- Станиславский К. С.* Об актерском амплуа // Собр. соч. : в 8 т. Т. 5 : Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877–1917 / сост., подгот. текста, вступ. статья, коммент. Н. Н. Чушкина; ред. Г. В. Кристи. М.: Искусство, 1958. С. 180–185.
- Суворин А. С.* Театральные очерки (1866–1876 гг.) / предисл. Н. Н. Юрьина. СПб.: Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. 475 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 2 : 1887 – сентябрь 1888. М.: Наука, 1975. 582 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 3 : Октябрь 1888 – декабрь 1889. М.: Наука, 1976. 574 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 4 : Январь 1890 – февраль 1892. М.: Наука, 1976. 656 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 5 : Март 1892 – 1894. М.: Наука, 1977. 679 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 11 : Июль 1902 – декабрь 1903. М.: Наука, 1982. 720 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. Т. 2 : 1883–1884. М.: Наука, 1983. 579 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. Т. 10 : 1898–1903. М.: Наука, 1986. 499 с.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. Т. 12 : Пьесы 1889–1891. М.: Наука, 1986. 404 с.
- Шеманов А. Ю.* Самоидентификация человека и культура. М.: Академический проект, 2007. 479 с.
- Щеглов И.* Веселый театр. Одноактные шутки. В горах Кавказа. 2-е изд. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1901. 285 с.
- Щеглов И.* Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб.: Изд. М. М. Ледерле, 1896. 174 с.
- Щеглов И.* Искра смеха (из записной книжки) // Ежегодник императорских театров. 1909. № 3. С. 63–70.
- Щепкина-Куперник Т. Л.* О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 227–259.
- Ясинский И. И.* Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.; Л.: Госиздат, 1926. 360 с.

References

- Balukhatyy, S. D. (1927). *Problems of dramaturgical analysis. Chekhov*. Leningrad, Academy, 186 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1975). *Complete works and letters*. in 30 vols. *Letters*. in 12 vols. Vol. 2: 1887 - September 1888. Moscow, Science, 582 p. (In Russian).

- Chekhov, A. P. (1976). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Letters*: in 12 vols. Vol. 3: October 1888 - December 1889. Moscow, Science, 574 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1976). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Letters*: in 12 vols. Vol. 4: January 1890 - February 1892. Moscow, Science, 656 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1977). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Letters*: in 12 vols. Vol. 5: March 1892 - 1894. Moscow, Science, 679 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1982). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Letters*: in 12 vols. Vol. 11: July 1902 - December 1903. Moscow, Science, 720 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1983). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Works*: in 18 vols. Vol. 2: 1883-1884. Moscow, Science, 579 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1986). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Works*: in 18 vols. Vol. 10: 1898-1903. Moscow, Science, 499 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1986). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Works*: in 18 vols. Vol. 12: The plays 1889-1891. Moscow, Science, 404 p. (In Russian).
- Drizen, N. V. (1912). In memory of a gentle poet. *Yearbook of the Imperial Theatres*, no. 3, pp. 46-59. (In Russian).
- Gnedich, P. P. (1929). *Book of life: memories, 1855-1918*. V. F. Botsyanovsky (ed.). Leningrad, Break Waves, 371 p. (In Russian).
- I Su Ne (1999). Chekhov's vaudeville: the problem of the genre. *Chekhov's collection*. A.P. Chudakov (ed.). Moscow, Publishing House of the Literary Institute, pp. 7-33. (In Russian).
- Izmaylov, A. (Smolenskiy) (1909). Fedor Koni and old vaudeville (On the thirtieth anniversary of the death of F. A. Koni). *Yearbook of the Imperial Theatres*, no. 3, pp. 1-37. (In Russian).
- K. (1894). Bibliography. Ivan Scheglov. Through a haze of laughter. Ten stories. Publication of the bookstore of the magazine "Artist". *Yekaterinburg Week*, no. 15, p. 316. (In Russian).
- Kubasov, A. V. (2021). Laughter "in French": "Involuntarily Tragic" by Anton Chekhov and "Country Husband" by Ivan Shcheglov. *Early dramaturgy of A. P. Chekhov*. Collection of articles on materials of the International Scientific Practical Conference. Moscow, Bakhrushin State Central Theatre Museum, pp. 205-232. (In Russian).
- Kugel, A. R. (1923). *Theatre approval*. Moscow, Publishing House of the Magazine "Theater and Art", 208 p. (In Russian).
- Kugel, A. R. (Homo novus). (1933). *Russian playwrights: essays by the theatre critic*. Moscow, World, 179 p. (In Russian).
- Nemirovich-Danchenko, V. I. (1986). Chekhov. *Chekhov in the memories of his contemporaries*. Moscow, Fiction, pp. 277-294. (In Russian).
- P. B. (1890). N. I. Ardi. *Field*, no. 20, 19 May, p. 531. (In Russian).
- Pavi P. (1991). *Theatre dictionary*. Moscow, Progress, 504 p. (In Russian).
- Polyakova, E. I. (1972). *Stanislavsky the actor*. Moscow, Art, 430 p. (In Russian).
- Rosenblum, N.G., publ. (1960). From the diary of I. L. Shcheglov (Leontyev). *Literary heritage. Vol. 68: Chekhov*. Moscow, AS USSR Publishing House, pp. 479-492. (In Russian).
- Shcheglov, I. (1896). *The country husband, his adventures, observations and disappointments*. Saint Petersburg, M. M. Lederle, 174 p. (In Russian).
- Shcheglov, I. (1901). *Merry theatre. One-act jokes. In the Caucasus mountains*. 2nd ed. Saint Petersburg, A. S. Suvorin, 285 p. (In Russian).
- Shcheglov, I. (1909). Spark of laughter (from a notebook). *Yearbook of the Imperial Theatres*, no. 3, pp. 63-70. (In Russian).
- Shchepkina-Kupernik, T. L. (1986). About Chekhov. *Chekhov in the memories of his contemporaries*. Moscow, Fiction, pp. 227-259. (In Russian).
- Shemanov, A. Yu. (2007). *Human self-identification and culture*. Moscow, Academic Project, 479 p. (In Russian).
- Stanislavskiy, K. S. (1958). About the actor's role. *Collected works*: in 8 vols. Vol. 5: Speeches. Notes. Diaries. Memoirs. 1877-1917. Comp., prep. of the text, introd. article, comments by N. N. Chushkin; G. V. Kristi (ed.). Moscow, Art, pp. 180-185. (In Russian).
- Suvorin, A. S. (1914). *Theatre essays (1866-1876)*. Saint Petersburg, Printing House of A. S. Suvorin's Company "New Time", 475 p. (In Russian).

Tverdokhlebov, I. Yu., comp. (2004). *Chronicle of the life and work of A.P. Chekhov*. Vol. 2: 1889 - April 1891. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 592 p. (In Russian).

Yasinskiy, I. I. (1926). *The novel of my life. Book of memories*. Moscow, Leningrad, State Publishing House, 360 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Кубасов Александр Васильевич – докт. филол. наук, профессор, <https://orcid.org/0000-0001-9074-1133>, SPIN-код: 4393-0560, kubas2002@mail.ru

Information about the Author

Alexandr V. Kubasov – Ph. D. in Philology, professor, <https://orcid.org/0000-0001-9074-1133>, SPIN-код: 4393-0560, kubas2002@mail.ru

Статья поступила в редакцию 16.05.2025; одобрена после рецензирования 16.01.2026; принята к публикации 16.01.2026.

The article was submitted 16.05.2025; approved after reviewing 16.01.2026; accepted for publication 16.01.2026.