Зингерман Б. И. **Театр Чехова и его мировое значение**. М.: Наука, 1988. 384 с.

Предисловие 3 [Читать](#_Toc370548211)

Время в пьесах Чехова 5 [Читать](#_Toc370548212)

Пространство в пьесах Чехова 63 [Читать](#_Toc370548213)

Столица и усадьба 114 [Читать](#_Toc370548214)

Тургенев, Чехов, Пастернак (К проблеме пространства в пьесах Чехова) 131 [Читать](#_Toc370548215)

Водевили 168 [Читать](#_Toc370548216)

Уроки «Иванова» 201 [Читать](#_Toc370548217)

«Чайка» и рождение новой театральной системы 249 [Читать](#_Toc370548218)

О «Вишневом саде» 319 [Читать](#_Toc370548219)

# **{****3}** Предисловие

Создатель «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер» и «Вишневого сада» принадлежит к кругу авторов европейской новой драмы. С нею связан переворот в сценическом искусстве и рождение новой театральной системы. Среди авторов новой драмы Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Шоу, Метерлинк… Они представляют разные национальные культуры, разные художественные направления. Следовательно, должен был появиться драматург, который преобразовал бы опыт новой драмы, придав ему более широкий и гармоничный смысл. Эту задачу выполнил А. П. Чехов.

По отношению к западноевропейским авторам новой драмы рубежа XIX и XX веков он — опираясь на классическую традицию русской прозы и на собственную повествовательную традицию, на пьесы Тургенева и позднего Островского, наконец, на Шекспира, на «Гамлета» прежде всего, — сыграл особую роль.

Чехов — это и есть новая драма, понятая в ее наивысших возможностях. Он уравнял новую драму с классическими шедеврами прошлого, поднял ее вровень с ренессансной театральной системой, с Шекспиром.

Театр Чехова проходит несколько этапов развития. «Иванов» находится на перепутье старой, ренессансной и новой театральной системы, в «Чайке» новая драма, новая театральная система раскрывает свою всеобъемлющую сущность. В «Вишневом саде» Чехов выходит за пределы новой драмы, прямо предвосхищая театральные искания более поздних десятилетий. Говоря о мировом значении пьес Чехова, следует, очевидно, иметь в виду, что они постоянно сохраняются в репертуаре и оказывают все более сильное влияние на театральную культуру XX в. На нашей памяти, на наших глазах выросла роль Чехова в духовной жизни человечества. Страстный интерес, проявленный к нему в последние десятилетия режиссерами и артистами во многих странах, заставляет еще и {4} еще раз вчитываться в его пьесы — нужно понять причину их возрастающей актуальности.

В конечном счете мировое значение театра Чехова определяется его сценическими героями. Это они, скромные изящные чеховские интеллигенты, притягивают к себе внимание сменяющихся поколений. Это их обаяние, неброское, до сих пор не до конца разгаданное, заставляет актеров во многих странах мечтать о том, чтобы сыграть Нину Заречную, Астрова, Вершинина, Машу, Раневскую или Гаева с его бильярдными терминами, леденцами, беспомощным и чистосердечным красноречием…

Театр Чехова движется от годов общественного застоя к годам пробуждающихся общественных надежд и существует под знаком исканий смысла жизни. Эти искания, по Чехову, не были чем-то временным, связанным с быстротечной исторической ситуацией. Он вообще полагал, что жизнь человека, не освещенная поисками правды и красоты, лишена настоящего содержания.

Как говорит Маша в «Трех сестрах»: «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 родятся, для чего звезды на небе… Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава». Герой одного из чеховских рассказов утверждает, что «призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном искании правды и смысла жизни».

У театральных героев Чехова эти искания отличаются двумя особенностями. Во-первых, смыслом жизни в его пьесах озабочены люди, казалось бы ничем не выдающиеся, погруженные в мерный поток обыденности; они образуют «группу лиц» — выражение Мейерхольда, — объединенную общей судьбой, общим настроением. А во-вторых, духовные искания чеховских героев приобретают чрезвычайно напряженный, поистине драматический характер. Этот неиссякаемый драматизм рожден все более крепнущим ощущением, что в многовековой истории России наступают пограничные сроки, когда надолго, может быть навсегда, определится ее будущая судьба.

Ощущение предельных решающих сроков страшно обострилось у людей конца нашего столетия. Они увидели в Чехове своего современника.

# **{****5}** Время в пьесах Чехова

Среди известных нам мотивов чеховской драматургии главный — мотив времени. Другие мотивы то слышны, то исчезают, этот звучит постоянно, с неслабеющей силой. Герои Чехова вспоминают о времени весело и печально, по самым различным поводам. Они говорят о своей ушедшей молодости и далеком прошлом России, о близкой старости и будущем человечества, о случайных мгновениях счастья и мерном однообразном течении буден.

Особенно часто, с удивительной странной настойчивостью возникает в их диалогах тема возраста, годов, которые прожиты и которые предстоит прожить.

Едва появившись на сцене, Треплев саркастически говорит о своей молодящейся матери:

— Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же ей сорок три, и за это она меня ненавидит…

Тут же он упоминает о возрасте Тригорина:

— Сорок лет будет ему еще не скоро…

— Мне пятьдесят пять лет, — защищается Дорн от ревности Полины Андреевны.

— Пустяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам.

Второе действие «Чайки» начинается с хвастовства Аркадиной перед Машей своей моложавостью, с разговоров о старости, о жизни и смерти:

— Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеич, кто из нас моложавее?

— Вы, конечно.

— Вот‑с… А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите все на одном месте, не живете… И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать.

— А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф…

{6} Доктор Дорн возмущен заботами Сорина о своем здоровье:

— Лечиться в шестьдесят лет!

— И в шестьдесят лет жить хочется.

И опять, и опять говорят про шестьдесят лет Сорина, про пятьдесят пять — Дорна, про ушедшую молодость и пожилые годы, когда уже поздно менять жизнь.

Прощаясь с Аркадиной, Полина Андреевна плачет:

— Время наше уходит!

— Что же делать!

В четвертом акте слышатся те же сетования Сорина на нелепо прожитую молодость, те же укоризны Дорна по поводу того, что в шестьдесят два года выражать недовольство жизнью не великодушно, те же комплименты по адресу нестареющей Аркадиной, которую время не берет.

Рассказывая Треплеву об успехе его произведений в Петербурге и Москве, Тригорин замечает, в частности:

— Думают все почему-то, что вы уже немолоды.

Всего сильнее и надрывнее тема уходящих, ушедших, пропащих лет звучит в «Дяде Ване».

Пьеса начинается разговором Астрова со старой няней о том, каков был Астров когда-то и как изменился за время их знакомства.

— Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже не та.

— Да… В десять лет другим человеком стал.

И в продолжении всей пьесы действующие лица лихорадочно считают свои и чужие годы.

— … двадцать пять лет занимал чужое место. А посмотри: шагает, как полубог!

— Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался… Что же у нее осталось?

— Теперь мне сорок семь лет… Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

— Вы еще молодой человек, вам на вид… ну, тридцать шесть — тридцать семь лет…

— Проклятая отвратительная старость. Черт бы ее побрал. Когда я постарел, я стал себе противен…

— Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей {7} предложения? Ведь это было так возможно!.. Зачем я стар?

— В твои годы это совсем не к лицу.

— … мое время уже ушло, поздно мне…

— … при такой обстановке тому, кто работает и борется изо дня в день, трудно сохранить себя к сорока годам чистеньким и трезвым.

И последние трагические итоги:

— Пропала жизнь!

— Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет?

И в «Трех сестрах» драматические герои, молодые и старые, кто с отчаянием, а кто с надеждой, без конца говорят о своем возрасте.

— Мне двадцать восемь лет…

— Мне двадцать лет!

— Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик…

— Как идет время? Ой, ой, как идет время!

— Вы постарели, но еще не стары.

— Однако уже сорок третий год.

— Вам двадцать лет, мне еще нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди, длинный, длинный ряд дней, полных моей любви к вам…

— Все-таки жалко, что молодость прошла…

— Доктор, сколько вам лет?

— Мне? Тридцать два.

— Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела…

— Слаба стану, все скажут: пошла! А куда я пойду? Куда? Восемьдесят лет. Восемьдесят второй год…

Только в «Вишневом саде» призрак ускользающей жизни перестает пугать воображение героев, к своим годам беззаботные персонажи этой пьесы относятся так же легко, как к близящейся дате продажи имения.

Проблеме возраста своих литературных героев сам Чехов придавал необычайно важное значение. В записных книжках он отмечает, в частности: «Прежде герои повестей и романов (Печорин, Онегин) были 20 лет, а теперь нельзя брать героя моложе 30 – 35 лет. То же самое скоро будет и с героинями»[[1]](#footnote-2). Романтически настроенный молодой {8} человек, о разочарованиях которого рассказали писатели XIX в., в современной литературе, по мнению Чехова, должен уступить место герою зрелых лет, несущему на себе следы долгих соприкосновений с действительностью. И хотя в произведениях Чехова мы встречаем и очень юных, и очень старых героев, главная драматическая тема связана у него с персонажами, которым близко к сорока или за сорок. Этот возраст для чеховских героев роковой: он обозначает момент перехода от надежд к разочарованиям, от чувства свободы к чувству несвободы, от множества маячащих впереди возможностей к обреченному движению по одной, до конца жизни обозначенной колее. В центре чеховской драмы персонажи, достигшие середины жизненного пути: они и обольщений молодости еще не забыли, и чувствуют уже близкую старость.

Чеховских героев, кто приближается к сорока или перевалил за сорок, мы застаем в самый драматический период их жизни, когда они еще способны к вольным порывам, но уже стеснены в своих действиях, связаны по рукам и ногам. Про Дмитрия Дмитрича Гурова, героя «Дамы с собачкой», сказано: «Ему не было еще сорока, но у него была уже дочь двенадцати лет и два сына гимназиста». Дочь и два сына Гурова, как и дочери Вершинина, — знаки несвободы, свидетельства того, как давно и прочно скованы эти люди обязательствами, наложенными на них прожитыми годами. Они появляются перед нами еще импозантными и сильными, но уже утомленными и подточенными, разочарованными в себе. О дорожном спутнике учительницы Марьи Васильевны (рассказ «На подводе»), красивом и богатом сорокалетнем помещике Ханове, говорится: «Он казался стройным, бодрым, но в походке его было что-то такое едва заметное, что выдавало в нем существо уже отравленное, слабое, близкое к гибели». Ханов — праздный, пьющий человек, но и другие чеховские герои его лет чувствуют себя на переломе от бодрости и расцвета всех сил к вялости и увяданию. Кажется, их организм отравлен не водкой и праздностью, а гнилыми испарениями презренной обывательщины, о которой говорит доктор Астров.

Еще недавно эти люди полагали, что лучшие годы у них впереди, что они живут начерно, а скоро заживут совсем по-другому — набело; выясняется, что если и было в их жизни что хорошего, то позади, в едва мерцающем прошлом, и уже ничего не светит им в будущем.

{9} Герои Чехова оказываются на сцене в момент трагического отрезвления, когда с внезапной пугающей ясностью осознают, что жизнь коротка и прожита не так, как следует, и что переделывать ее, кажется, уже поздно. Вот почему с таким отчаянием, так горячо и поспешно подсчитывают они свои годы, раздумывая об уронах, нанесенных временем: «И не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменять жизнь было поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: “Что вы делаете?” — и он вскочил весь в поту»[[2]](#footnote-3). В этих коротких строчках из «Записных книжек» Чехова запечатлена и вся драма его театральных героев, и то мгновение их жизни, когда мы знакомимся с ними.

Но и персонажи помоложе — Нина Заречная, Треплев, Соня, три сестры, — эти юные прекрасные существа, быстро приобщаются к драме сорокалетних — сетуют на усталость, на то, что жизнь их отцвела. Соня в финале «Дяди Вани» мечтает об отдыхе как о небе в алмазах; Нина Заречная в последнем акте «Чайки» жалуется, что утомилась; о своей усталости в «Трех сестрах» говорят Ольга с Ириной. В «Скучной истории» поразительно, что старый, находящийся на пороге смерти ученый принимает близко к сердцу драму Кати, молодой женщины, красавицы, актрисы, и что Кате понятно и знакомо душевное состояние ее старого друга: в свои двадцать пять лет она уже разочарована и утомлена жизнью. Вот и герой рассказа «Моя жизнь», молодой человек, сверстник Кати, говорит о себе так, как будто у него все позади: «Теперь же, когда мне уже минуло двадцать пять лет и показалась даже седина в висках и когда я побывал уже и в вольноопределяющихся, и в фармацевтах, и на телеграфе, все земное для меня, казалось, было уже исчерпано…».

Молодость — это прежде всего ощущение полноты предстоящих тебе возможностей, свобода выбора и свобода действий — все, чего чеховские герои лишены. Что говорить, русская жизнь куда как быстро утомляет и старит (и сам Чехов в возрасте тридцати трех лет пишет о себе: «Старость уже чувствую»[[3]](#footnote-4)). В рассказах, повестях, пьесах, так же как и в записных книжках и письмах, Чехов {10} без конца говорит — то с сочувствием, то с осуждением — о драме русского интеллигента, у которого энергия и возбудимость молодости быстро сменяются усталостью, апатией, сознанием тщетности всех надежд, уверенностью, что лбом стену не прошибешь.

Едва начавши жить, чеховские герои чувствуют груз бездарно прошедших лет. Один из персонажей рассказа «Ариадна», некто Лубков, безнравственный, растрепанный, но острый и проницательный человек, произносит тираду в духе Ибсена: «Настоящее не может быть полным и счастливым, когда есть прошлое…». Но в отличие от героев Ибсена у чеховских персонажей в прошлом не насчитывается роковых, тайных дат, которые потрясли и переломили бы их жизнь, — одни только прожитые годы. Время своей жизни, текущей ровно, как песок в песочных часах, чеховские герои мерят не событиями, а числом прошедших лет. Рассказывая о своем прошлом, они не в пример героям старой классической драмы — Эдипу, Отелло или Йону Габриелю Боркману — вспоминают не о том, что с ними случилось, а о том, сколько воды утекло. Печалясь о своей судьбе, о неосуществленных мечтах, Астров и три сестры ведут счет не несчастьям, которые выпали на их долю, а тусклым мучительным годам жизни в провинциальной глуши. Про сельскую учительницу Марию Васильевну говорится, что она учительствует тринадцать лет, и этим все сказано: понятно, почему она утомлена, измучена, несчастлива, почему для нее уже все равно — весна ли, или осенний ветер с дождем, или зима. Герои Чехова ясно видят, что их жизнь погублена не теми или иными злосчастными событиями, а годами, в течение которых они испытывали на себе разрушительное давление обыденности.

Отношение драматических персонажей к ровно текущему времени своей жизни находит отклик и соответствие в поэтике чеховской драмы.

И в речах драматических героев, и в построении чеховских пьес движение времени осуществляется, как известно, вне и помимо событий[[4]](#footnote-5). Преимущественно мы встречаемся здесь с тем, что в спортивных играх называют «чистым временем» — в течение которого не происходит {11} чрезвычайных происшествий и остановок. Драматические события у Чехова отсутствуют вовсе или сглажены, притушены, размыты, как покушение дяди Вани на Серебрякова или сцена из третьего действия этой пьесы, где Соня сквозь слезы умоляет отца быть милосердным. «Драма, — говорил Чехов актрисе Художественного театра Н. С. Бутовой, полагая, что эта сцена слишком горячо исполняется в спектакле, — была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай»[[5]](#footnote-6).

Кульминациям человеческого бытия Чехов не придавал сколько-нибудь важного значения, потому что они кратковременны и связаны с событиями, а событие — по Чехову — это всего-навсего случай, он мог произойти, а мог и не произойти. Приятель Чехова писатель И. Н. Потапенко, один из прототипов Тригорина, вспоминает, как спорил с автором «Чайки», упрекая его в том, что в его пьесе отсутствует необходимая театральная условность. Потапенко ссылался на традиции, на требования сцены, а Чехов, как Треплев в «Чайке», одно повторял: нужны новые формы. В «Чайке», по свидетельству Потапенко, театралам не хватало чего-то важного с точки зрения установившегося вкуса. «Не было условного развития драматического сюжета с постепенным нарастанием и разрешением в конце, перед падением последнего занавеса»[[6]](#footnote-7). Другими словами, в пьесе Чехова современников поразило отсутствие привычного параболического движения от завязки к кульминации и от кульминации к развязке, движения, приливающего к событию и от события отступающего. Вместо этого предустановленного, условного развития драматического сюжета у Чехова — ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце. Чехов полагал, как известно, что писателю надлежит брать «сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле…»[[7]](#footnote-8). Классической драме, тяготевшей к решающим кульминациям человеческой жизни, с этой точки зрения можно было бы поставить {12} в вину, что она обращалась к материалу экзотическому и преходящему — к области случайного. И, в самом деле, по сравнению с пьесами Чехова старая классическая драма кажется искусством больше пространственным, чем временным, запечатлевающим лишь краткие исключительные мгновения человеческой жизни. Перефразируя слова Андрея Белого, не вполне по адресу употребленные им применительно к Ибсену, драматургу двойного, переходного стиля, можно сказать, что Чехов показывает не драму в жизни, а драму самой жизни, ее ровного и необратимого движения[[8]](#footnote-9). Чехов полагал, что истинная, глубоко лежащая драма жизни событиями скорее заслоняется, чем проясняется, она может быть понята — и изжита — лишь во времени, в длительной протяженности. Выстрел Войницкого выглядит нелепо и смешно не только из-за того, что дядя Ваня не попал в своего врага: он решил возмутить гладкое течение жизни, спровоцировав событие. Событием захотели поправить то, что им не было определено и, следовательно, им не могло быть поправлено, — событие в «Дяде Ване» компрометируется[[9]](#footnote-10).

Событие, по чеховской терминологии «случай», часто отвлекает нас от познания подлинных закономерностей жизни, заключенных в ней самой, в круговороте ее цветения и увядания, ее обольщений и разочарований. Драма у Чехова заключена не столько в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. Как театральный автор он исследовал неизвестные до того возможности драмы в изображении самого времени — этой непрерывной ткани человеческой жизни. У Чехова — новая, обостренная зоркость к летучим мгновениям бытия, впервые обнаруженная в европейском искусстве художниками-импрессионистами.

В старой, классической драме время, как правило, мерилось событиями, через события оно проявляло себя; там, где не было события, не было и ощущения движущегося времени, как не чувствуется — если не смотреть в окно — движения в плавно идущем поезде. У Чехова же, напротив, течение времени особенно остро ощущается там, где раньше предполагалась зона косной неподвижности; он замечает важные перемены в тех случаях, {13} где для другого, менее изощренного взгляда, казалось бы, ничто не меняется, а то, что раньше было кульминацией движения, воспринимается в его пьесах как остановка. Особое значение, как известно, приобретают у Чехова паузы, в течение которых, кажется, ничего не происходит. Искусство раннего Художественного театра эффектнее всего выражалось в паузах — знаменитых паузах Художественного театра! В режиссерском плане «Чайки» Станиславский все время указывает актерам: «Пауза секунд 5», «Пауза 15 секунд», «Пауза 10 секунд»[[10]](#footnote-11). Старый, дочеховский театр обычно избегал чистого времени — долгих томительных пауз — или же толковал их мелодраматически, усиливая ими напряжение кульминационных ситуаций. Старый театр двигался вперед событиями — и речами, которые подготовляли события, а пьесы Чехова часто движутся вперед паузами, тишиной, в которой особенно ощутимо ровное, безостановочное течение жизни. Событие у Чехова, кажется, скорее тормозит, чем ускоряет, течение времени: так дерево, упавшее поперек ручья, задерживает его стремление вперед — пока не будет отброшено и не возобновится привычное движение потока. В «Дяде Ване» постоянным обитателям имения кажется, что с приездом Серебрякова и его красавицы жены время приостановилось, они уедут — и нормальное течение времени восстановится вновь.

Конечно же, мысль Чехова о ровной, гладкой, обыкновенной жизни, которую писателю надлежит брать сюжетом своих произведений, не следует понимать чересчур буквально. Иначе ее можно довести до абсурда. Столько пришлось видеть унылых чеховских спектаклей, где, в самом деле, ничего не происходило, где артисты меланхолически слонялись по сцене, не без растерянности показывая публике, что их герои ничего не делают. Между тем в каждой чеховской пьесе есть сюжетный ряд; собственно говоря, его пьесы полны событий. В них случаются не одни приезды и отъезды. Герои Чехова переживают любовные драмы, соперничают в любви, ссорятся, мирятся, стреляют друг в друга, покушаются на самоубийство, запутываются в долгах, разоряются, меняют профессию, добиваются славы, терпят крах в своих честолюбивых намерениях. Обстоятельства гонят их прочь из родного дома и родной страны. Если пересказать события {14} «Чайки» или «Дяди Вани», покажется — речь идет о мелодраме.

Особенность чеховской концепции театрального действия не в отсутствии событий, а в том, как расцениваются события относительно времени всей человеческой жизни. Когда его пьесы играют, ориентируясь только на событийный ряд и сюжетную ситуацию, то возвращают Чехова к старой, дочеховской театральной традиции. Играть у Чехова один сюжет так же бесперспективно, как играть один подтекст, одно «настроение».

Движение времени в чеховских пьесах — каким бы гладким оно ни казалось — осуществляется, как и в старой, классической драме, через перипетию, без нее не может быть театра, она держит зрителя в постоянном напряжении, будоража и колебля ход театрального времени, неожиданно ускоряя и замедляя его, меняя его ритм и направление. Но в традиционной драме, еще с античности, перипетия «есть перемена событий к противоположному»[[11]](#footnote-12), а в пьесах Чехова чаще всего — перемена настроения к противоположному. Классический пример истинно чеховской перипетии — знаменитый эпизод из второго действия «Вишневого сада», когда в поле в тишине летнего дня неожиданно раздается отдаленный звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. За мгновение до этого действующие лица были в бодром, приподнятом настроении, а тут внезапно вздрогнула Раневская, у Ани на глазах появились слезы, Фирс заговорил о несчастье, все сникли, загрустили, заторопились домой. Что-то промелькнуло, едва заметное, какое-то дуновение пронеслось в воздухе, и вот уже одно мгновение сменилось другим, совсем по-иному окрашенным.

Потребность изобразить в художественном произведении гладкую, ровную жизнь, помимо прочего, была вызвана некоторыми этическими принципами, которых Чехов твердо держался все годы. Решающее значение имели для него лишь постоянные душевные усилия, проявляемые не в исключительной ситуации, а в течение длительного времени, перед лицом незаметных и нескончаемых требований обыденности.

Чехов относился равнодушно к исключительным событиям, потому что главной сферой человеческой жизни считал обыденность. Он полагал, что человеку надлежит закалять свои душевные силы, имея в виду свою жизнь {15} в целом, а не «минуты роковые». Чехова занимают не роковые минуты, а роковое неумолимое течение обстоятельств — выражение, которое встречается в одном из его писем. Бытие и событие у Чехова разведены в разные стороны.

Согласно этому представлению о бытии, нравственности и нравственном долге, испытания, которые устраивает каждому однообразно-похожая жизнь, куда тяжелее и ответственнее, чем те, что выпадают на долю выдающегося героя в опасной ситуации. По Чехову, кто устоит против непрерывного давления буден, тот и перед событиями не сробеет. В известном письме Чехова Суворину говорится о молодом человеке, который «по каплям» выдавливал из себя раба. Необыкновенно характерно для Чехова это выражение: «по каплям»[[12]](#footnote-13). Изнурительная поездка на Сахалин, предпринятая больным уже писателем, и проведенная им среди каторжных тщательная перепись были подвигом в истинно чеховском духе, так как потребовали упорных, долго длившихся усилий. Если Чехов чего и страшился, то не роковых событий, а монотонности буден, даже если это счастливые будни. Об этом написан рассказ «Учитель словесности». Он начинается с того, что молодой учитель женится по сердечному влечению на прекрасной девушке и счастлив с нею, как только может быть счастлив влюбленный и любимый супруг, а кончается тем, что, объятый ужасом, он готов бежать из своего уютного семейного дома куда глаза глядят, в какую-то другую жизнь, где можно забыть о себе и стать равнодушным «к личному счастью, ощущения которого так однообразны». Герой рассказа не выдерживает бремени личного счастья, потому что оно монотонно и сливается с пошлостью. Объяснительным комментарием к «Учителю словесности» может служить письмо Чехова, где он не шутя говорит, что хотел бы жениться и жить с женой в разных местах. «Счастье же, которое продолжается изо дня в день, от утра до утра, — я не выдержу»[[13]](#footnote-14). (Мы знаем, по горькой иронии судьбы его желание осуществилось: он женился и жил с женою в разных местах, страдая от этого постоянно.) Получается, что нигде человеку не приходится так трудно, как в буднях.

В этом смысле антиподом Чехову в русской литературе был Достоевский, изображавший в своих романах {16} невероятные и катастрофические события, а также сюжетные ситуации, исключительные по остроте и напряженности. Достоевский ставил в своих романах жестокий эксперимент, сводя героев друг с другом «на нож», погружая их в чрезвычайные обстоятельства — в атмосферу преступлений и убийств, чтобы они обнаружили свою истинную сущность, скрытую до поры до времени. А Чехов полагал, что самый жестокий эксперимент ставит над человеком гладкая обыденность, терзая его однообразием впечатлений и пошлостью. Достоевский многое позаимствовал из опыта старого театра, Чехов, напротив, беллетризировал драму и почти совсем лишил ее привычных театральных эффектов и событий. Достоевского охотно и много ставят на сцене, хорошие постановки напоминают о Шекспире или раннем Шиллере, плохие — о душераздирающей кровавой мелодраме; и в том и в другом случае проза писателя легко укладывается в испытанные формы старого театра. Чехов же, наоборот, преодолел в своих пьесах традиционные сценические формы. Достоевский полагал, что общественная и политическая жизнь цивилизованных народов Европы все больше сближается с уголовщиной и становится «мокрым делом» (важнейшая сцена «Братьев Карамазовых» происходит в Мокром); Чехов предвидел, что новая мещанская цивилизация грозит человеку монотонностью, однообразной, скучной жизнью, замкнутой рамками обыденности. Сбылось и то и другое пророчество.

В трактовке драматического сюжета, роли заурядного и чрезвычайного в человеческой жизни Чехов расходится с ренессансной системой драмы, с Достоевским, возродившим ее на новых неожиданных основаниях в своих романах, и с некоторыми весьма распространенными течениями европейской литературы XX в. Мы в состоянии судить об этом не по одним только пьесам Чехова с их особенным, чисто русским усадебным бытом, для европейского восприятия почти экзотичным, но и по тем из его рассказов, сюжет которых в более поздние годы становится бродячим, по «Даме с собачкой» например.

Как сильно отличается «Дама с собачкой» от любовной новеллы Цвейга или, например, Бунина.

Для Бунина и Цвейга любовное чувство — внезапное наваждение, смерч, то, что французы именуют ударом молнии, что Бунин называет солнечным ударом, а Цвейг — амоком. Цвейг пишет о «двадцати четырех часах из жизни женщины», об одной «фантастической {17} ночи», о тех, кому «выпало на долю в единое мгновение жизни любить и быть любимым». Новелла строится на резком романтическом контрасте между всей жизнью героя, стиснутой буржуазной респектабельностью, и коротким ослепительным мигом, когда в человеке торжествуют природные начала и он узнает счастливые муки любви.

Страстное любовное чувство рождается у Цвейга в случайной и будоражащей обстановке международного курорта, игорного дома или тропических джунглей, когда слабеют привычные путы будничного буржуазного существования. Все, что происходило до того, как зажглась страсть, и все, что будет потом, не имеет существенного значения, важен и значителен только этот ослепительный эпизод, хоть на двадцать четыре часа, хоть на одну ночь выбивающий героя из привычной колеи. Миг любви оставляет в душе героев Цвейга неизгладимый след, но никак не колеблет внешних привычных форм дальнейшего существования. Любовь еще допускается в жизнь героев, но лишь в качестве эпизода, из ряда вон выходящего события, как молния, что, вспыхнув, тут же гаснет, как ураган, который все сметает на своем пути — но и уносится прочь. Если же страсть претендует на нечто длительное и постоянное, если она укореняется во времени — в буднях, это грозит катастрофой и гибелью.

В любовной новелле Бунина за кульминацией страсти неизбежно следует обрыв: разлука или смерть[[14]](#footnote-15). Сильное любовное чувство сталкивается у Бунина с роковым переломом обстоятельств, но и в себе самом содержит надобность в катастрофе: невозможно представить себе долгое цветение такой страсти.

И у Цвейга, и у Бунина — при всех различиях между этими писателями — краткий миг любви противостоит времени человеческой жизни, взятой в целом, он с нею не совмещается и ее обесценивает. Чехову совершенно чужды мотивы подобного рода. Там, где у Цвейга и Бунина наступает конец, у Чехова все только начинается.

В «Даме с собачкой» истинность чувства Гурова и Анны Сергеевны испытывается буднями, размеренной и пошлой обывательщиной. Упор повествования приходится не на кульминацию курортного романа, а на последующие события, когда герои возвращаются к своей привычной {18} жизни и вместо экзотических крымских пейзажей перед ними возникают знакомые картины зимней Москвы и провинции. Пока был Крым, море, поездки в горы, страстные встречи в курортной гостинице — романтический антураж в духе Бунина или Цвейга, речь шла только о «случае», адюльтере, который у Чехова (что проницательно заметил еще Кугель) явно депоэтизируется. Когда же Дмитрий Дмитрич Гуров и Анна Сергеевна вернулись к своему привычному, обремененному обязательствами существованию и стало ясно, что курортный роман имеет отношение ко всей их будущей жизни, тогда только и началась настоящая любовь и настоящая драма. Томительное напряжение сюжета в «Даме с собачкой» нарастает к концу, прорываясь далеко вперед за обозримые пределы рассказа. У Цвейга и Бунина за кульминацией любовной страсти следует быстрый конец, а герои чеховского рассказа много времени спустя после того, как возник их роман, понимают «что до конца еще далеко и все самое сложное и трудное еще только начинается».

Время в поэтике Чехова и в чеховской философии жизни связано с историческим временем, когда были написаны его произведения. В этой концепции времени отразилась определенная эпоха русской жизни — период тягостного безвременья и период канунов, ожидания благотворных общественных перемен. Естественно, эта концепция не стала универсальной для искусства нашего века. Бывают времена, когда «мудрость Чехова» с ее направленностью на будни кажется мало актуальной.

Отношение Чехова к будням и роковым кульминациям человеческой жизни для последующих поколений обрисовывается особенно отчетливо на фоне позднее возникшей литературы, продолжившей в некоторых отношениях традицию Достоевского.

От Чехова отличаются в этом смысле и французские экзистенциалисты, например Сартр или Ануй, что совершенно очевидно, и Хемингуэй, автор ему гораздо более близкий. Для героев Хемингуэя, презирающих, как и герои Чехова, буржуазную обыденность, которая порабощает человека, лишает его мужества, воли, точного понимания добра и зла, момент истины наступает, когда они оказываются с глазу на глаз со смертельной опасностью. Ситуация опасности и насильственной смерти в послечеховские времена сделалась реальной для миллионов людей, стала бытом: в этом смысле Хемингуэй и другие авторы достоверно отразили подлинные исторические {19} обстоятельства; однако для героев Хемингуэя и для него самого эта ситуация играет еще и особую, очистительную роль. Когда человек остается с глазу на глаз со смертельной опасностью и противостоит ей, когда все его физические и нравственные силы напряжены, тогда только и наступает великий и спасительный «момент истины». Если ситуация опасности, которую необходимо преодолеть и победить, не возникает волею судеб, в результате войны или революции, герои Хемингуэя ищут и создают ее сами: уезжают в Африку охотиться на львов или отправляются на корриду. От кабалы обыденности можно спастись только опасностью, подвигом или творчеством, если у тебя есть дар. Этот мрачный романтический пафос Чехову неведом. Он ведет речь не ради «момента истины», а ради нравственной истины «во всем объеме понятия», как говорили в старину, не во имя трагических и праздничных кульминаций — не в расчете на «фиесту», а ради буден, которые обнимают всю жизнь человека и уготованы всем и каждому.

На это можно возразить, что и у Чехова нравственная истина дана не во всем объеме, так как он почти совсем не показывает нам поведения человека в исключительной, небудничной ситуации, в поединке жизни и смерти. Такие исключительные ситуации у Чехова, действительно, отсутствуют, но мы все же не сомневаемся — и даже не задаемся вопросом — насчет того, как поведет себя на поле боя подполковник Вершинин или на допросе в полиции Петя Трофимов. Способность к подвигу, согласно чеховской эстетике и этике, — это не то, о чем говорится и пишется, а то, что подразумевается, как с самого начала подразумевается готовность скромного доктора Дымова пожертвовать жизнью для спасения больного ребенка. Любимые герои Чехова достойно, не уронив себя, встретили бы любую критическую ситуацию, требующую самоотверженности и предельного напряжения нравственных сил, но жизненные испытания, выпавшие на их долю, связаны не с теми или иными исключительными событиями, а с необходимостью отстоять себя в бесконечной череде буден: сегодня, завтра, послезавтра. Истина в пьесах Чехова раскрывается через долгое и размеренное движение времени, сквозь монотонность. И чем ровнее протекает жизнь, тем более важный и трагический характер приобретает истина. В рассказе «Убийство» говорится о тоске «медленно текущей жизни». Ровное, замедленное течение жизни повышает значение каждой мелочи {20} быта и каждого впечатления бытия; мы вынуждены рассматривать их подробно, как лицо, снятое крупным планом. «Секрет чеховского настроения, — пишет Мейерхольд, — скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки». Художественный театр никогда не стал бы театром Чехова, театром настроения, не улови он «ритма чеховских произведений, не сумей он воссоздать этот ритм на сцене…»[[15]](#footnote-16). Было замечено, что старые актеры Художественного театра, воспитанные на Чехове, говорили и двигались замедленно; все же суть дела не в медлительности темпа, а в однообразии ритма, в отсутствии событий и перемен; про суетную, наполненную беготней и спешкой туристскую жизнь в «Ариадне» тоже ведь говорится, что это было «монотонное время».

Станиславский чутко уловил эту особенность чеховской драматургии, а через нее и все остальное в Чехове. В первой же ремарке к режиссерскому плану «Чайки» он указывает, что партитура света и звуков, предваряющих спектакль, помогает зрителю «почувствовать грустную, монотонную жизнь действующего лица»[[16]](#footnote-17). А в финале спектакля за ломберным столом, где играют в лото, раздается, как отмечено в режиссерском плане, «монотонный голос»[[17]](#footnote-18) Маши, гасящий звук револьверного выстрела, которым убивает себя Треплев. Действие у Чехова вырастает из монотонности — и в монотонности гаснет, незаметно меняя свои ритмы, накаляя свой скрытый драматизм, будоражась нервными вспышками и лирическими излияниями действующих лиц, картинами отъездов и приездов.

Мало того, что драмы Чехова движутся неторопливо и ровно, обнаруживая перед нами тоску медленно текущей жизни, они еще и притормаживаются к финалу. В одном позабытом, хотя и необыкновенно содержательном исследовании говорится: «Любимый музыкальный прием Чехова заключается в сведении звука на нет, диминуэндо, оканчивающееся тишиной»[[18]](#footnote-19). Следует понимать эту тенденцию {21} широко, применительно к драматическому действию в целом. О том же говорится в письмах самого Чехова. Сообщая об окончании «Чайки», он прежде всего как о самом главном пишет, что «начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства»[[19]](#footnote-20). Имеются и другие свидетельства насчет того, какое большое значение придавал Чехов необычному — шиворот-навыворот — построению своих пьес. В одном из писем Ольге Леонардовне Книппер он высказывает беспокойство по поводу того, чтобы в «Дяде Ване» не играли слишком страстно прощальную сцену Астрова с Еленой Андреевной. «Елена нравится Астрову, она захватывает его своей красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда, — и он говорит с ней в этой сцене таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать. Если Астров поведет эту сцену буйно, то пропадет все настроение IV акта — тихого и вялого…»[[20]](#footnote-21). Артистке Бутовой Чехов говорил о том же в связи с кульминационной сценой в третьем акте. Смысл авторского беспокойства, высказанного по разным поводам, один и тот же: не следует выделять никаких, даже самых острых, эпизодов пьесы. И уж тем более не должны задерживать на себе наше внимание сцены, близкие к финалу, какими бы трогательными или драматичными они ни были, например прощание Астрова с Еленой Андреевной, Маши с Вершининым или несостоявшееся объяснение Вари с Лопахиным. Уж лучше смазать эти сцены, чем на них упирать, выделяя их из общего, затухающего к концу движения пьесы. Есть нечто более важное, чем те или иные драматические ситуации и сцены, есть жизнь с ее вечным, неостановимым течением, есть время человеческой жизни, растворяющееся в бесконечности. К финалу театрального представления зритель должен думать не столько о том, что происходит перед ним на сцене, сейчас, в данный момент, сколько о том, что будет с героями впоследствии, когда закроется занавес. Не следует вкладывать слишком много энергии и страсти в последние сцены, надо играть их с наивозможной деликатностью, скорее проходно, чем подчеркнуто, гасить их, сводить на нет, чтобы не прерывать неумолимого рокового течения обстоятельств и не заслонять {22} далеко вперед просматриваемой перспективы времени. Чем ближе к финалу, тем более текучими становятся драматические эпизоды, тем явственнее и сильнее ощущается ток времени.

Все это вовсе не означает, что финалы чеховских пьес лишены драматических событий. «Иванов» и «Чайка» кончаются самоубийством главного героя, «Дядя Ваня» — попыткой Войницкого отравиться, в заключительных сценах «Трех сестер» убивают Тузенбаха, «Вишневый сад», судя по всему, завершается смертью старого Фирса. Давно замечено, однако, что событийная развязка у Чехова от пьесы к пьесе все больше теряет в своем значении. Иванов стреляется эффектно, на виду у зрителей, окруженный толпою свадебных гостей, но уже Треплев стреляется за сценой, и его выстрел производит впечатление звука лопнувшей склянки; у Войницкого отнимают морфий, и он быстро забывает, что только что хотел отравиться; Тузенбаха убивают где-то далеко за сценой — на том берегу реки; Фирс незаметно затихает в пустом заколоченном доме, так что неясно даже, задремал он или умер. Все же дело не в самом этом — из пьесы в пьесу все более явственном — оттеснении за кулисы и стушевывании финального драматического события, а в том, как меняется восприятие его в глазах зрителей и действующих лиц. Самоубийство Иванова разрубает все узлы, как это положено в традиционной драме; самоубийство Треплева, как и попытка Войницкого покончить с собой, и тем более нелепая смерть Тузенбаха лишь подчеркивают незавершенность и неразрешимость развернутой перед нами драмы жизни. Смерть героя, имеющая место в финале чеховских пьес, не задерживает на себе нашего внимания в той мере, в какой, казалось, должна была бы.

В четвертом акте «Трех сестер» мы узнаем, что на дуэли убили Тузенбаха, которого мы только что видели на сцене. Тут же происходит нечто непостижимое, чуть не кощунственное. Едва услышав о смерти барона, действующие лица и зрители в театральном зале словно бы забывают о ней, т. е. они помнят, но что-то другое отвлекает их внимание от несчастного Тузенбаха. И кажется даже, что уход из города артиллерийской бригады — это нечто более трагическое, чем уход из жизни барона, верного друга семейства Прозоровых, жениха Ирины, прекрасного, благородного человека, полного надежд и стремлений.

{23} Сквозь финальные события, совершающиеся в данный момент, у нас на глазах, — сквозь настоящее время — проступает у Чехова другое время, обнимающее все прошлое и будущее действующих лиц. В один и тот же миг мы видим и события, которые совершаются в нашем присутствии, и время человеческой жизни в его краткосрочности, в бесконечной исторической протяженности и преемственности. Мысли и чувства трех сестер обращены в финале не столько к убитому Тузенбаху, к уходящей под звуки военного оркестра артиллерийской бригаде и своей собственной несчастной судьбе, сколько к вечности, которая так отчетливо сквозит в последних сценах каждой чеховской пьесы. Способ смещения настоящего времени в прошлое и будущее — в бесконечность — через наложение одного времени на другое, применяемый Чеховым в его пьесах, можно сравнить с лессировкой в живописи. Как при лессировке глаз одновременно воспринимает два и даже несколько цветов, лежащих один под другим и видимых потому, что краска, которая находится внизу, просвечивает сквозь верхний прозрачный лессировочный слой, так и у Чехова события, совершающиеся в данное мгновение, в нашем присутствии, чем ближе к финалу, тем становятся прозрачнее — и все сильнее просвечивает сквозь них бесконечное время, составляющее глубокий фон всего происходящего на сцене[[21]](#footnote-22).

Действие чеховских пьес к концу постепенно утишается, слизывается временем. Даже то небольшое возмущение событий, которому мы только что были свидетелями, должно, не найдя себе разрешения, загнанное вглубь, улечься и сгладиться.

К финалу драматические ситуации меркнут, как утренние звезды, оставляя действующих лиц в неярком, рассеянном свете обыденности, наедине с вечностью и медленно текущим временем их и нашей жизни.

Время в пьесах Чехова свивается в несколько кругов, один шире другого. Мы ощущаем малейшую перемену в настроении героев так же, как и время дня, когда происходит действие. Перед нами проходит несколько месяцев, как в «Дяде Ване» и «Вишневом саде», или несколько лет, как в «Чайке» и «Трех сестрах», — через эти несколько {24} месяцев или лет постепенно проступает вся жизнь героев, от рождения до смерти. Наконец, мы проникаемся мыслью — и сами действующие лица этой мыслью одержимы, — что к их страданиям и надеждам имеют отношение многие поколения людей, те, кто жил когда-то и кто будет жить в будущем. Однако и это эпическое толкование происходящего на сцене, при котором лирическая драма нескольких частных лиц, наблюдаемая нами интимно и подробно, тесно связывается с прошлым и будущим человечества, не является у Чехова окончательным. Движение человеческих судеб сопоставлено в его пьесах с круговоротом жизни в самой природе. Ход времени оказывается удвоенным: течение человеческой жизни от молодости к зрелости и старости, от надежд к разочарованиям — и новым надеждам — сливается с вечной сменой времен года. Через мерное движение русской природы, сопровождающее драматическое действие и становящееся частью его, а не только в воспоминаниях о прошлом и мечтах о будущем, лирическая драма действующих лиц, полная хрупких, зорко уловленных мимолетностей, обретает широкий эпический характер.

Указывая в одной из своих работ о Чайковском на близость оперы «Евгений Онегин» традиции пушкинской и чеховской лирики, Б. Асафьев замечает вместе с тем, что композитор «оставил без внимания одно из существенных для *эпичности становления пушкинского романа* качество: включение в развитие действия смен времен года русской природы и соответствующих этим сменам бытовых описаний и образов»[[22]](#footnote-23). У Чехова пушкинская эпическая традиция, связывающая жизнь человека с жизнью родной природы через общие им ритмы и настроения — общее дыхание, восстановлена в полной мере и самостоятельно заглублена — не столько в сторону более подробных «бытовых описаний и образов», сколько в направлении большей духовной утонченности и обобщенности. Дворяне, герои русской литературы XIX в., связаны с родной природой традиционным укладом помещичьей жизни. А чеховские герои чувствуют себя в своих родовых усадьбах гостями или пленниками. Их отношения с природой, как правило, не определяются ни внешним обиходом, ни хозяйственными надобностями. Горожане до мозга костей, они видят природу со стороны, {25} скорее взглядом дачника, чем деревенского жителя, — более созерцательно, но и более остро, интенсивно и трепетно. С родной природой они связаны лишь душевной потребностью.

На примере «Трех сестер» Немирович-Данченко характеризует тип чеховской драмы: «Вот у него первое действие: именины, весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце… Четвертое — осень, крушение всех надежд, торжество пошлости»[[23]](#footnote-24).

Контраст между первым и последним действием объяснен режиссером через времена года. Рядом, на равных правах поставлены в первом акте веселье и яркое весеннее солнце, а в последнем — осень и торжество пошлости. Мотив смены времен года в развитии пьесы выявляется не только внешним образом — сквозь меняющийся пейзаж, но и через умонастроение действующих лиц, непосредственно включаясь в ход драматического действия. В первом акте «Трех сестер» настроение весеннее: говорят о цветах, широком голубом небе, солнце, тепле, о мечтах и надеждах. Здесь же появляется образ белых перелетных птиц, который проходит через всю пьесу и из весеннего, радостного, победоносного становится осенним и тоскливым. В четвертом акте сестры говорят о холоде, снеге, близкой зиме. И снова, в последний раз, возникает перед ними манящий облик вольных перелетных птиц:

Маша. А уже летят перелетные птицы. *(Глядит вверх)* Лебеди или гуси… Милые мои, счастливые мои…

В беловой редакции пьесы рядом с финальными репликами Ирины и Ольги был прекрасный монолог Маши, сокращенный автором по просьбе Художественного театра. В последнем монологе Маши тема времен года соединялась с образом перелетных птиц, обнаруживая свой лиризм и свой эпический надличный характер — свою обращенность к вечности. Вот как должен был звучать этот монолог полностью, а не урезанный, каким мы его слышим со сцены:

— О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы остаемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Я буду жить, сестры! Надо жить… *(Смотрит вверх.)* Над нами перелетные птицы, летят они <уже> каждую весну и осень, уже тысячи лет, и не знают, зачем, но летят и будут лететь еще долго, {26} долго, много тысяч лет — пока наконец бог не откроет им тайны…[[24]](#footnote-25).

Поразительная чуткость чеховских героев к движению окружающей их органической жизни, к смене времен года, как чуткость сердечника к перепадам атмосферного давления, свидетельствует о душевной тонкости и душевных ранах. Маша говорит: «Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима». Не замечают этого люди благополучные и самодовольные или вконец заезженные повседневностью, как деревенская учительница Мария Васильевна, которой уже все равно, что весна, что осень. Маша — самый драматический женский образ в пьесах Чехова, и она острее других чувствует изменчивое и неотвратимое движение природы. В этой почти фольклорной близости родной природе, желании слиться с нею, к ней обратиться, поплакаться ей, найти в ней отзвук и утешение герои Чехова находят спасение от бытовой повседневности с ее одуряющей монотонностью, поверхностными, как дыхание горожанина, комнатными по преимуществу хлопотами и интересами. Сопоставленные с природой, интимные и будничные переживания приобретают более широкий и просветленный — надличный — характер.

Эпический мотив смены времен года вплетается в ткань чеховских пьес исподволь; лишь в отдельных эпизодах он звучит подчеркнуто, особым образом выделяя их, удваивая их вес и значение. В частности, этот мотив неизменно сопровождает важнейшие у Чехова сцены встреч и расставаний.

Каждая встреча совпадает с весной, волнующим обновлением природы, с ожиданием радости. В начале лета в имение к родственникам приезжает красавица Елена Андреевна с мужем; в мае, в солнечный весенний день к трем сестрам является с визитом восторженный Вершинин; в мае, когда цветут вишневые деревья, возвращаются домой усталые и счастливые Аня с Раневской.

А расставание связано с крушением надежд, увяданием возродившейся, было, жизни — с холодной, неуютной осенью. В сценах расставания где-то близко маячит смерть: расставание, осень и смерть движутся на героев одновременно.

Глухим осенним вечером, когда шумят голые деревья {27} и в трубах воет ветер, прощается с Ниной и стреляется Костя Треплев; осенним вечером, в час отъезда Елены Андреевны с мужем у дяди Вани с трудом отбирают баночку с морфием; холодным осенним днем, когда улетают перелетные птицы, три сестры прощаются с Вершининым, с только что убитым Тузенбахом, с еловой аллеей, которую вскоре срубит Наташа; расставание Гаева и Раневской с родовым гнездом происходит в тихий октябрьский день, сопровождаясь ударами топора по деревьям вишневого сада.

Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы Чехова своеобразно сближаются с античным театром — античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющими друг друга периодами умирания и возрождения природы.

Шопенгауэр говорит: «Каждая разлука дает предвкушение смерти, и каждое свидание — предвкушение воскрешения»[[25]](#footnote-26). В пьесах Чехова такого рода эпическое расширение обычных, наиболее распространенных житейских ситуаций свидания и разлуки осуществляется естественно и неизбежно, с помощью природы, общих ей и людям периодов и состояний. Все главные пьесы Чехова, взятые вместе, могли бы быть озаглавлены так же, как он предлагал назвать один из новых журналов, как назвали свои произведения Чайковский и Глазунов, — «Времена года».

Повышенное внимание к едва уловимым переменам настроения — к мимолетностям — сочетается у Чехова с эпическими элементами в развитии действия и ощущением бесконечного движения жизни. Русские символисты обратили внимание на то, что чеховский импрессионизм, членящий ткань времени на отдельные мгновения, тяготеет к вечности и надличным началам жизни, однако они истолковали эту особенность чеховского стиля односторонне, в соответствии с собственными художественными принципами[[26]](#footnote-27). В самом деле, мгновения в пьесах Чехова так значительны, так чисты и прозрачны, что сквозь них отчетливо проступает вечность.

{28} Все же роль мгновения у Чехова не та, что у символистов. В искусстве символизма, у Метерлинка например, мгновение не имеет своего собственного живого значения и признается, поскольку сквозь него, как через стекло, видна вечность и скрытая в ней необходимость. Имеет значение не само по себе мгновение, а то, что за ним таится, как важно не звучащее слово, а пауза, молчание, из которого слово возникает и куда погружается, завороженное. Притом что мгновение у символистов полно таинственных знаков — вещее мгновение — и подано торжественно, в гулком обособлении, оно порабощено и унижено вечностью. У Чехова же мгновение имеет свою собственную цену, помимо того что через него проглядывает вечность, — в себе самом заключенную сущность. Беглым мгновением чеховские герои защищаются от монотонного течения буден, в котором правит унылая, прозаическая необходимость. Так, Маша взятым урывками счастьем загораживается от своей судьбы, от предназначенного ей на всю жизнь Кулыгина. Так, Раневская, устраивая свой неуместный бал, защищается от торгов, где продается ее имение. Бал у Раневской пронизан нервным ожиданием, но это не призрачное веселье масок ужаса, как воспринимал его, согласно поэтике символизма, Андрей Белый. Бал важен и сам по себе, со своим знаменитым еврейским оркестром — четыре скрипки, флейта и контрабас, с раскрасневшейся от танцев Дуняшей, запальчивыми спорами Раневской и Пети о любви, злосчастным Епиходовым, который в бильярдной кий сломал; бал — это легкомысленный и дерзкий вызов реальной очевидности, спасительная передышка, которую Раневская вырывает у буден. Проникнутое своим собственным неповторимым настроением, летучее мгновение в чеховских пьесах полно жизни, действующие лица отдаются ему всей душой, легко и безропотно.

В ранних рассказах Чехова показан суетливый и прозаический ритм современной городской жизни, которая извращает нормальное ощущение времени и равнодушно смазывает неповторимые мгновения, не различая их в нескончаемой череде привычных хлопот и интересов. Этой слепоте к быстротекущим мгновениям бытия, свойственной человеку практики и обыденности, противопоставлена острая зоркость чеховских драматических героев. Склонность к созерцанию и углублению в себя замедляет мгновение, изымает его из потока повседневности, придает ему одухотворенный, поэтический характер. Было бы {29} опрометчиво понимать эту чуткость чеховских героев к беглым мгновениям бытия как своего рода гедонизм, робкий и неразвившийся. Речь идет о другом — о подвижной и утонченной эмоциональной жизни, которая выражает себя в способности глубоко и полно чувствовать каждое мгновение, будь это встреча или разлука, свидание с любимым человеком или родной природой, минута светлой печали или нечаянной радости. Говоря, что пьесы Чехова — это пьесы настроения, следует иметь в виду не только то очевидное обстоятельство, что настроение у Чехова создается внешними изобразительными приемами, с помощью пейзажа, звуков или пауз, но и способность самих действующих лиц, свойственную лишь одаренным художественным натурам, поддаться настроению, своему и чужому, до конца пережить его и через него приобщиться к высшим целям бытия.

Настроение в пьесах Чехова — это и есть то, что объединяет мгновение с вечностью. (Воспитанная прежде всего на чеховских пьесах, ансамблевость актерского исполнения в Художественном театре предполагала не просто тщательное, в соответствии с общей режиссерской трактовкой, исполнение всех ролей, главных и эпизодических, — актеры умели настроиться на общий лад, приладиться к настроению партнеров, проникнуться им, почувствовать общий тон эпизода, акта и всего спектакля.)

В каждой пьесе Чехова второе действие особенно явственно выделяет эту связь между летучим, на мгновение наладившимся настроением и вечностью — здесь между ними искра проскакивает.

В жаркий летний день известный литератор Тригорин, взволнованный прекрасным пейзажем («Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать…»), увлеченный молодой девушкой, произносит огромные монологи о творческом труде, прогрессе, призвании и долге писателя…

Ночью, в грозу в доме Серебрякова никто не спит; тихо наигрывает на гитаре Вафля, подбоченясь, вполголоса поет Астров, одиноко грустит дядя Ваня, Соня смеется, чувствуя себя счастливой от присутствия любимого человека, и ломает руки оттого, что некрасива, — все ощущают необычность этой грозовой ночи, наэлектризованной жаждой счастья; в эту ночь Астров особенно хорошо говорит о лесе, пошлости и красоте, о любви и {30} смерти, о том, как важно, чтобы человеку на его жизненном пути светил огонек…

Второе действие «Трех сестер» начинается в восемь часов вечера в полутемной гостиной: за сценой едва слышатся звуки гармошки, потом горничная зажигает лампу и свечи, появляются, наигрывая на гитаре, Федотик и Родэ; садится за пианино и играет вальс барон Тузенбах, танцует Маша, пляшет Андрей. В девять часов должны приехать ряженые и начнется веселье на всю ночь. В этот час предвкушения близкого праздника, когда мгновения тянутся так медленно и так значительно, драматические персонажи философствуют о русском человеке, о труде, о счастье, о будущем, о перелетных птицах, вечно спешащих в свой полет, «о той жизни, какая будет… лет через двести-триста»…

Летним днем, на закате герои «Вишневого сада» собираются в поле у старой покосившейся часовни; Епиходов играет на гитаре, издалека доносится музыка, потом в тишине «вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Петя Трофимов рассуждает о гордом человеке, о России, об интеллигенции и бедном народе; ему откликается пьяный прохожий, декламирующий Надсона и Некрасова. Звук лопнувшей струны, о точном воспроизведении которого так беспокоился Чехов, — это и остановленное в тишине мгновение, и глас вечности: напоминание об иных мирах и жизнях…

Второй акт в пьесах Чехова — это время, когда расстояние между мгновением и вечностью, как в картинах Постимпрессионистов, становится особенно коротким, когда они оказываются в великом противостоянии друг другу, когда душевная расположенность героев к созерцанию прекрасного получает наибольшее благоприятствование, когда будни, кажется, готовы уступить место празднику, а необходимость — свободе.

Вечность входит в сознание чеховских драматических персонажей — как это и вообще характерно для героев русской классической литературы — легко и естественно, не обставленная излишней многозначительностью или мистическими вещими знаками.

В романе Льва Толстого «Война и мир» есть сцена, где юные Ростовы — Николай, Наташа и Соня — сидят в темной комнате на диване, слушают арфу, на которой играет музыкант Диммлер, и тихо рассуждают о вечности. Как и во втором действии «Трех сестер», дело происходит {31} в особой атмосфере, на святках, в ожидании ряженых.

— Да, но трудно нам представить вечность, — сказал Диммлер, который подошел к молодым людям с кроткою презрительною улыбкой, но теперь говорил так же тихо и серьезно, как они.

— Отчего же трудно представить вечность? — сказала Наташа. — Нынче будет, завтра будет, всегда будет, и вчера было и третьего дня было…

Разумеется, в «Трех сестрах» и других чеховских пьесах общение героев с вечностью осуществляется не с такой инфантильной легкостью, как у юной Наташи Ростовой, но с той же дружеской простотой и непринужденностью.

Враждебная человеку прозаическая необходимость, по Чехову, гнездится не в таинственной, трудно постижимой вечности, а в хорошо знакомой повседневности. Монотонные будни вырабатывают яд, убивающий способность заметить и пережить данное мгновение, так же как уничтожают склонность к размышлению о смысле жизни и вечных проблемах бытия.

Поскольку трагедия необходимости коренится для Чехова в обыденности, постольку она показана без всякого пиетета, сверху вниз, скорее иронически, чем подобострастно. Погрязшая в обыденности, нескромная и самонадеянная, необходимость становится у Чехова чуть ли не синонимом пошлости. В этом смысле Чехов, казалось бы, близок французским импрессионистам с их острым и праздничным ощущением данного мгновения, уверенно противопоставленного тусклому однообразию повседневного обихода. Мгновение и вечность в пьесах Чехова дружески обращены друг к другу — через голову монотонной обыденности с ее прозаизмами и очевидностями. Но в отличие от импрессионистов категория времени раскрывается у Чехова, как мы знаем, не только через мгновение и вечность, но и через ровное движение буден. Три круга времени разом видны в его пьесах, ни один не оттеснен, не закрыт другим: перед нами проходят и летучие мгновения, тающие в настроении, как природа — в воздушной дымке импрессионистского пейзажа; и вечность, которая сквозь них так отчетливо просвечивает; и мерное течение повседневности, кладущее между мгновением и вечностью преграду, упорно разлучающее их.

Сложность, с которой проявляется в пьесах Чехова {32} категория времени, выражается не только в постоянных — естественных, однако же и исполненных драматизма — переходах от мгновения к вечности, не в одном этом стремлении поймать вечность в сети настроения, как луч солнца — шляпой, но и в двойственности, с какой время предстает относительно человека, — обнадеживающим, благодетельным или же обескураживающим и немилосердным.

Прежде всего мы замечаем, что время действует у Чехова против драматических персонажей, им во вред. Время — эта юдоль страданий, это ложе пыток — уносит прочь мечты о личном счастье, влечет сквозь строй обольщений и разочарований. Чеховским героям страдания причиняют не те или иные события — «случаи», а самое время их жизни. (Рядом с мотивом жестокого воздействия времени как парный и контрастный ему развивается в пьесах Чехова женственный мотив терпеливого — на долгое время рассчитанного — ожидания, которым действующие лица спасаются от отчаяния.) С Метерлинка, с Чехова в европейской драме появляется мотив ожидания, впоследствии усвоенный и развитый многими авторами. У Метерлинка герои ждут смерти и чуда, которое их избавит от смерти. У Чехова ждут перемены жизни к лучшему, верят в прекрасное будущее, которое принесет с собою счастье — если не завтра, то через двести-триста лет.

Ожидание обретает у Чехова определенный нравственный смысл, неразрывно связываясь с терпением, которое проявляют герои, — чисто чеховское толкование, раскрытое перед нами во всей своей драматической двойственности: терпение — свойство стойкой героической натуры и выражение душевной пассивности, безответственности перед другими и самим собой.

Мотив ожидания и терпения имеет, таким образом, два противоположных смысла, два значения. Терпение — это великая доблесть, способность мужественно переносить невзгоды и разочарования жизни, не унижаясь, не суетясь перед несчастьями, не теряя веры в добро и лучшее будущее. Но терпение — это и рабская покорность судьбе — черта нерешительных и вялых натур; люди, склонные терпеть во имя лучшего будущего, как правило, не столько живут, сколько ждут, что когда-нибудь начнут жить.

Разумеется, это прекрасно, что Нина Заречная терпеливо {33} сносит невзгоды бродячей актерской жизни, а Соня — свое одиночество и неразделенную любовь к Астрову. Мы преклоняемся перед терпением, с каким три сестры переносят тупые удары судьбы и гнетущую провинциальную скуку. Но как ужасно, что тонкий, деликатный, Сорин безропотно терпит наглые выходки своего управляющего, что Маша и Вершинин, не задумываясь, как чему-то неизбежному, покоряются разлучающим их обстоятельствам, что Андрей послушно сносит все более агрессивные действия своей жены-мещанки, а дядя Ваня свыкся с безрадостным, тусклым существованием в уездной глуши. И самим драматическим героям собственное терпение кажется то якорем спасения, единственной защитой против жизненных ударов и пошлости окружающей среды, то роковой ошибкой, постыдной, непростительной слабостью, из-за которой они губят свою жизнь.

Соня в «Дяде Ване», Дорн в «Чайке», Ольга в «Трех сестрах» призывают близких к терпению, но дядя Ваня не хочет больше терпеть профессора Серебрякова и гонится за ним с револьвером в руках, но старик Сорин не желает терпеть свои хвори и требует, чтобы его вылечили, но Треплев отказывается мириться с положением второстепенного лица в литературе и стреляется, а Ирина не в состоянии больше выносить прозябание в провинциальной глуши и умоляет, чтобы ее увезли в Москву. И все вообще чеховские герои то терпят-терпят, а то вдруг чувствуют, что терпению приходит конец. На этих перепадах терпения, которое кажется бесконечным, но вдруг иссякает, грозя катастрофой и взрывом, а потом опять крепнет, окрашенное безнадежностью или вновь вспыхнувшей надеждой, в известной мере построен драматизм чеховских пьес.

В дневниках и письмах современника Чехова Л. Сулержицкого запечатлено это исполненное внутренних борений упорное стремление приучить себя к тому, чтобы терпеть. «… Пошлость и хамство, — пишет Сулержицкий в своем дневнике, — вот две самые утомительные для меня вещи. А приходится наталкиваться на них ежедневно и терпеть. Иногда терплю, а иногда так это начинает раздражать, что не могу больше вынести»; «Жить вообще очень тяжело, это я согласен, — но возможно. Надо только покойнее относиться ко всему и терпеть, терпеть» (письмо Станиславскому). Последнее предсмертное письмо Станиславскому и Лилиной: «Самая большая ошибка в жизни — это ощущение ожидания, что должно быть {34} еще впереди что-то чрезвычайное. А ничего не будет, кроме умирания, и к этому надо привыкнуть»[[27]](#footnote-28).

Легко представить себе, что письма Сулержицкого написаны доктором Астровым или подполковником Вершининым.

Надо ли говорить, что мотив ожидания и надежды, так тесно связанный у Чехова с мотивом терпения, звучит лишь во времени, в длительной временной протяженности. Чтобы показать, как упорно люди ждут, надеются и терпят, как счастье становится несчастьем, как пьянящие дух юные мечты сменяются горестными разочарованиями, а жизнь, начатая с праздника, весны, радостных встреч, кончается буднями, тоскливыми расставаниями, холодной неуютной осенью, драматическое действие должно быть по возможности раздвинуто во времени.

Нина Заречная мечтает о возвышенном чувстве и артистической карьере — потребовалось время, чтобы она узнала, как дорого обходится любовь и творчество. Помимо показанных в «Дяде Ване» нескольких летних месяцев, когда Елена Андреевна с профессором Серебряковым живут в имении, мы отчетливо представляем себе долгие годы уездной жизни, которые погубили жизнь Войницкого и Астрова. В «Трех сестрах», самой виртуозной пьесе Чехова, пагубное воздействие времени показано с наибольшей наглядностью — через ряд повторений, разложенное на несколько этапов; каждый зафиксирован и показан отдельно. Так обозначены движения плакальщиц на древних египетских рельефах: мы видим и ту, которая только еще заломила руки над головой, и другую, закрывшую лицо руками, и третью, уже согбенную под тяжестью горя, простертую ниц. Время развенчивает надежды трех сестер и их брата Андрея, накладывая свою печать на каждого по очереди. В первом акте старшая сестра Ольга жалуется, что устала от службы, похудела и подурнела, а младшая, Ирина, еще мечтает о счастье. Потом, в третьем акте, Ирина почти слово в слово повторит жалобы сестры на усталость, головную боль, на то, что служба ей не нравится. К финалу, отделенному от первого акта несколькими годами, все сестры несчастны, а больше всех Маша, которая недавно была счастливее других. Высказанная в «Записных книжках» Чехова мысль, что «за дверью счастливого человека должен {35} стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать и напоминать, что есть несчастные и что после непродолжительного счастья непременно наступит несчастье»[[28]](#footnote-29), раскрывается в его пьесах таким образом, что счастье оказывается коротким, вырванным у времени, а несчастье — тем, что длится долго и коренится в самом времени, в его беспощадных по отношению к человеку, разбойничьих действиях. От юных надежд и очарований время влечет драматических героев к усталой трагической зрелости, ограниченной в своих возможностях, но и не заблуждающейся на свой счет, а через нее — к новой надежде, не связанной уже с идеей личного счастья.

Как ни страдают чеховские герои от убийственного, медленного и монотонного течения времени своей жизни, как ни зависят от него, их отношения с временем этой зависимостью не исчерпываются и к ней не сводятся. Да, они чувствуют — обыденщина постепенно отнимает у них надежды и силы, и тоскуют оттого, что их время уходит бессмысленно и напрасно, однако временем своей жизни они не замкнуты. Степень внутренней свободы чеховских героев по отношению к настоящему определяется не одной лишь привычкой мечтать о лучшем будущем. Речь идет о вещах куда более важных. Драматические персонажи Чехова живут в нескольких временных измерениях: стиснутая повседневностью, их душа чутко внемлет мгновенным впечатлениям бытия и распахнута вечности. В «Чайке» одна Аркадина гордится тем, что никогда не думает о будущем, в «Трех сестрах» только Кулыгин не заглядывает вперед дальше ближайшего воскресенья, когда он сможет наконец отдохнуть от занятий в гимназии. Немирович-Данченко назвал Аркадину «очаровательной пошлячкой»; Аркадина — пошлячка, потому что живет в одном временном измерении — в суете буден, она актриса, но душа ее погрязла в повседневности и уже не может по-настоящему пережить никакого впечатления бытия: ни страданий близкого человека, ни красоты летнего дня, как не ощущает она и дыхания вечности. У Чехова, кто летучего мгновения не заметит — не оценит как должно, тот и к вечности не причастен. Хвастовство Аркадиной перед Машей и Дорном своею моложавостью и подтянутостью — это гимн повседневной сутолоке, где можно не думать о будущем. Обитателей {36} деревенской усадьбы Аркадина школит: «Вы сидите все на одном месте, не живете…», жить для нее — это быть «постоянно в суете». «Значит, ехать, — с тоской спрашивает ее Тригорин. — Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры…» Аркадина поспешно увозит Тригорина — в занятость, в суету, подальше от Нины и колдовского озера, располагающего к любви и размышлению.

Другие драматические персонажи, кто, собственно, и отвечает понятию «чеховский герой», чуткие к простым впечатлениям повседневности, к тихим радостям жизни, способны в любой миг стряхнуть с себя, как дурной сон, ее гипнотическую власть, подняться над нею и — в мыслях — отлететь от нее далеко, как отлетает от земли душа безгрешного младенца. Они живут в медвежьих углах невежественной и несвободной страны, погружены в поток обыденщины — поток грозит подняться и захлестнуть с головой — и все же способны «быть начеку» (выражение Б. Асафьева), чтобы не пропустить совсем иных призывов судьбы.

Им не свойственно эгоцентричное представление о своем времени, присущее героям старой, классической драмы. Время своей жизни они воспринимают как нечто весьма относительное, не с него начинают они счет своим мечтам и страданиям и не им кончают.

В рассказе «Студент» старуха огородница плачет, слушая давно известную ей евангельскую историю о предательстве апостола Петра. Студент духовной академии Иван Великопольский, рассказавший ей о Петре и Иисусе, думает: «… если она заплакала, то, значит, все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение… <…> И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». Ощущение настоящего как звена в бесконечной цепи истории человечества у драматических персонажей Чехова развито необычайно, особым образом окрашивая все их существование. Однако же восприятие настоящего времени — сравнительно с прошлым и будущим — не вполне совпадает у них с тем, что так патетически показано в «Студенте». В рассказе холодная предпасхальная ночь у костра на вдовьих огородах уподоблена той страшной {37} холодной ночи, когда грелся у огня и не мог согреться апостол Петр. Время, лежащее между настоящим и прошлым, как бы исчезло, две ночи, разделенные многими столетиями, слились в одну; прошлые события воскресают, чтобы снова, как в церковной литургии, пройти перед нашим взором, — так, словно они только что совершаются. Прошлое в «Студенте» не посягает на настоящее, не ставит его под удар, напротив, укрепляет в собственном значении. Не так обстоит дело в чеховских пьесах.

Известно, Чехов нигде не нарушает главного условия театральной эстетики, по которому сценическое время — это всегда настоящее, то, что происходит сейчас, в данный момент; однако, размытое со стороны прошлого и будущего, настоящее время в его пьесах теряет тот непререкаемый и безусловный характер, которое оно имело в старой, классической драме. Немирович-Данченко говорит о персонажах «Трех сестер»: «… в них очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает…»[[29]](#footnote-30). Это желание побуждает чеховских героев смотреть на настоящее время и изнутри него, и извне, со стороны, как на нечто относительное.

Настоящее время у Чехова характеризуется как нечто преходящее, часть чего-то, звено в цепи. Относительность настоящего времени в пьесах Чехова обнаруживает себя и с точки зрения прошлого и в перспективе будущего. С одной стороны, Аркадина с ее воспоминаниями о многолюдных веселых дворянских усадьбах, ныне заброшенных и опустелых, Астров, вычерчивающий картограмму уезда, каким он был пятьдесят и двадцать пять лет назад, Фирс, напоминающий о годах крепостного права, а с другой — непрестанные мечты о лучшем будущем, которое наступит через несколько месяцев или через двести-триста лет. В камерных чеховских пьесах границы времени бесконечно раздвинуты. Прошлое и будущее вторгается на сцену в качестве самостоятельно действующих сил, оказывая прямое воздействие на драматических персонажей. Их судьба в значительной мере определяется предшествующими поколениями, вместе с тем нынешняя жизнь вот‑вот переменится, кажется, уже близки новые времена. Настоящее теряет у Чехова свою основательность и непреложность, в известном смысле оказываясь лишь моментом перехода от прошлого к будущему.

{38} «Принцип относительности» настоящего времени, проводимый Чеховым в его драматургии, особенно ощутим в «Трех сестрах» и «Вишневом саде».

В «Трех сестрах» настоящее время перестает быть моментом отсчета и соответственно падает в своем значении: действующие лица рассматривают его всего лишь как затянувшийся пролог к будущей лучшей жизни. Нынешнее пребывание в глухом унылом городе расценивается — и обесценивается — с точки зрения столичной жизни в Москве, куда сестры Прозоровы и их брат Андрей намереваются вскоре переехать. А когда мечта о Москве не сбывается, у героев рождается мысль о том, что нужно отказаться от личного счастья — в надежде на то, что счастливы будут потомки. Между настоящим и будущим, вступающими друг с другом в поразительно интимные и странные отношения, возникает своего рода разделение труда: нынешние люди должны работать и страдать для того, чтобы были счастливы будущие поколения; одно поколение подготавливает другие к лучшей жизни, теперешние люди все живут как бы начерно, зато другие будут жить набело.

В «Вишневом саде», где настоящее тоже подрывается будущим, усиливается воздействие на него и со стороны прошлого. Гибель вишневого сада действующие лица воспринимают как возмездие за собственное легкомыслие — и праздную привилегированную жизнь предков. Действия Гаева и Раневской, направленные на спасение своего имения, могут быть более или менее энергичны — все равно вишневый сад обречен, его судьба решилась в прошлом, и нынешние владельцы мало что могут, да и мало что хотят в ней изменить.

Относительность настоящего времени демонстрируется у Чехова не только применительно к действию пьесы в целом, но и в более коротких коллизиях и ситуациях, не только в большом, но и в малом. Чеховские персонажи — хотя они люди настроения, с исповедническим темпераментом и нервной впечатлительностью — никогда не отдают себя целиком — на съедение — никакой драматической ситуации. Они одновременно и в ситуации и вне ее, они ее глубоко переживают — и видят со стороны, с точки зрения другого времени. Они горячо исповедуются друг перед другом — и судят о себе как о третьем лице; свою судьбу они оплакивают и комментируют. При всем своем самозабвенном лиризме они умеют выключиться из житейской ситуации, оценить ее быстротечность, {39} проявить по отношению к ней внутреннюю свободу.

К предстоящей продаже имения с торгов и грозящему ей разорению Раневская относится то растерянно, то легкомысленно и отстраненно, словно происходящее и касается ее и не касается. В финале «Трех сестер» Вершинин, нетерпеливо поджидая Машу, чтобы навсегда проститься с нею, рассуждает о прошлом и будущем человечества, о войне и мире, о том, что хорошо бы к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие. Конечно, в этом странном, не ко времени, философском красноречии, которого и сам Вершинин смущается, в этом несовпадении внешних обстоятельств и направления мыслей драматического героя, часто приобретающем у Чехова неловкий, почти комический характер, можно увидеть всего лишь намерение персонажа увести в подтекст — в немоту — свои истинные чувства, чтобы, думая одно, говорить совсем другое, не имеющее отношения к переживаемой ситуации. Однако же, ограничиваясь таким объяснением, мы судим чеховских героев по законам, приличествующим заурядным бытовым персонажам; те и на самом деле целиком укладываются в ситуации и коллизии своей жизни. Героям Чехова эта мерка узка. Ведь и Гуров в «Даме с собачкой», когда сидит с любимой женщиной на берегу моря, философствует «о том, как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве». В повествовательной форме в отличие от драмы рассказывается не только о том, что герой говорит, но и о том, что думает про себя, — об его подтексте. Подтекст у Гурова движется в том же направлении, что и текст у Вершинина. Станиславский, когда играл Вершинина, появлялся в финале «Трех сестер» «… закованный, словно в латы, в свою походную, наглухо застегнутую серую шинель с крестообразной перевязью военного башлыка на груди, сосредоточенный, отрешившийся уже от всего, что связывало его с близкими, дорогими ему людьми, прислушиваясь к трубным звукам военного оркестра, призывающим его в путь. Нет, не в Читу и не в Царство Польское уходил герой Станиславского, этот человек с добрыми глазами и мужественным сердцем воина. Его призывал в дорогу более высокий долг. В те годы, когда Вершинин Станиславского действовал на мхатовской сцене, уже различим был для его слуха тот гул от множества {40} голосов, который поднимался тогда над необозримыми пространствами Российской империи и который уже явственно слышал Блок в ту же пору…»[[30]](#footnote-31). В этом романтическом описании прекрасно раскрыта постоянная готовность чеховских героев к тому, чтобы отрешиться от ситуаций своей жизни, от того, что происходит сейчас, услышав совсем другие, не нынешние призывы судьбы.

Следующие за Чеховым поколения театральных новаторов часто добивались остранения театрального образа, чтобы придать ему более веский и объективный характер. У Чехова объективизация сценического персонажа и переключение лирического исповеднического тона в тон эпического повествования осуществляются незаметно для постороннего глаза, потому что его театральные герои никогда не погружаются в ситуации повседневности с головой и сохраняют способность видеть «второй план» того, что с ними происходит; не только мы его видим, но и они.

Эта раскрытость вечности, ощущение личной причастности к прошлому и будущему человечества, это душевное изящество, выражающееся в способности легко, без натуги подняться над прозаическими интересами и потребностями обыденности, всегдашняя готовность, отдаваясь — покорно и расслабленно — будничным впечатлениям и заботам, в то же время быть начеку, в настороженном и чутком ожидании, эта незаметная постороннему, деликатно скрываемая привычка слушать однообразный шум повседневности вполуха, так, чтобы не пропустить далеких от нее, едва различимых еще призывов и веяний, — все, что порою так плохо понимают в Чехове на Западе, да и у нас тоже, воспринимая как старомодную романтику и риторику, все это и есть самое главное, то, что, собственно, и придает чеховским героям, этим несчастливым русским интеллигентам с незадавшейся, несложившейся судьбой, такое обаяние, возвышая их над ситуациями и временем их жизни и над многими персонажами мировой драмы нашего века.

Говоря о трактовке времени в пьесах Чехова как о чем-то совершенно целостном и едином, мы, разумеется, прибегаем к известной условности. На самом деле в ранних и поздних пьесах Чехова мы встречаем разное историческое время. В «Иванове», «Дяде Ване» время действия — безвременье, тягостный тошнотворный исторический момент, когда одна эпоха уже изжила себя, {41} исчерпала свои внутренние возможности, всем опостылела и осточертела, а другая, новая эпоха еще ничем не заявила о себе. Безвременье — это изнурительная, выматывающая пора — мертвая зыбь истории, когда кажется, время остановилось и гниет, лишенное свежих веяний, ниоткуда не продуваемое. По мере движения от «Чайки» к «Вишневому саду» атмосфера безвременья все более явственно сменяется другой — временем канунов. Ожидание в последних чеховских пьесах превращается в ожидание близких исторических перемен.

Рано или поздно перед нами встает вопрос об историзме чеховской драматургии и историческом времени в пьесах Чехова. Не один раз высказывалось мнение, что Чехов в отличие от Пушкина, Толстого или Бунина равнодушен к истории, потому что он целиком захвачен бытовыми впечатлениями сегодняшнего дня и как художник находится на слишком близком расстоянии от своих современников. Об этом говорил еще Мережковский, полагая, что «чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновенье…»[[31]](#footnote-32). Нет ничего ошибочнее этой мысли.

В 80‑е годы — в переходное, промежуточное время — эпический жанр в русской литературе, действительно, уступает место более частным и оперативным формам исследования жизни. Можно говорить, например, о репортажном характере некоторых ранних рассказов Чехова — мимолетных зарисовках с натуры. Постепенно историзм все глубже проникает в чеховскую прозу, хотя писатель изображает только своих современников, хотя он чаще уводит в тень и затушевывает широкий исторический контекст своих произведений, нежели выделяет его и акцентирует. Это изящное свойство чеховского таланта — одно из проявлений его своеобразной писательской скромности — не должно вводить в заблуждение. Во всяком случае, камерные лирические пьесы Чехова по глубине историзма и эпическому звучанию не уступают русскому классическому роману XIX в. Чехов не пишет произведений на темы русской истории, но современность в «Чайке» или «Вишневом саде» — истинно историческое время. Настоящее, увиденное писателем так четко и подробно, в таких мельчайших и мимолетных деталях, не поработало {42} его и не заслонило от него горизонтов истории. Чехов, автор драматических произведений, показал свое время как момент перехода от прошлого России к будущему: соответственно настоящее время при всей своей непреложности приобретает в его пьесах относительный характер, столь же томительный, сколь и быстротечный.

Судьбы чеховских героев определены не одним настоящим и не только их собственным прошлым. История, историческое прошлое кладут на их жизнь печать известной предопределенности. «Прошлое непосредственно присутствует в настоящем и действует в нем…»[[32]](#footnote-33) Дурное, грешное или бездеятельное прошлое нынешние поколения должны искупить трудом и страданием. («Тузенбах. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот. Помню, когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги, я капризничал в это время, а моя мать смотрела на меня с благоговением и удивлялась, когда другие на меня смотрели иначе. Меня оберегали от труда. Только едва ли удалось оберечь, едва ли! <…> Ирина. Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд…») В «Вишневом саде», последней пьесе Чехова, где многие свойства его поэтики крайне обострены, зависимость настоящего от жизни прежних поколений, чувство исторической ответственности тех, кто живет сейчас, за тех, кто жил когда-то, проступают особенно явственно. («Подумайте. Аня, ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов… Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих… Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом».) Также и будущее проникает в пьесы Чехова в качестве категории исторического времени.

Чехову-драматургу свойственно восприятие исторического настоящего как промежуточного времени, посредничающего между двумя эпохами, той, что изживает себя, {43} и другой, которая должна прийти ей на смену и уже сейчас размывает существующий уклад жизни. Предощущение лучшего будущего одновременно и обесценивает настоящее и поднимает его в цене, придавая ему значение вещего исторического рубежа. Вместе с тем настоящее время — то, что изображено на сцене, — обладает у Чехова собственной протяженностью: оно соответствует внешне неподвижной, спокойной, подспудно меняющейся реальности; не только каждая пьеса в отдельности, но и вся драматургия Чехова в целом представляет собою единое пространственно-временное целое, определенную, легко поддающуюся измерению длительность. Кантилена подводного исторического движения тянется из пьесы в пьесу.

Аналогично ощущают историческое время и сами герои чеховских пьес: они говорят о прошлом и будущем России, о жизни, какой она была когда-то, какой станет через двести-триста лет, и о незаметном неукоснительном движении времени, которое совершается на их глазах и влечет за собою. Об историческом времени чеховские герои говорят то очень общо, то чрезвычайно конкретно, как романтики и как реалисты; они безошибочно — всем существом — чувствуют общую атмосферу своей эпохи, ее тоску, ее далеко идущие стремления и тихие ее, едва уловимые веяния. Свое собственное время они воспринимают как неизбежный итог жизни предшествующих поколений и залог небывало прекрасного будущего. Этим прекрасным будущим их собственная несчастливая нескладная жизнь должна быть объяснена и оправдана. (Совершенно так же, как сами они должны трудом и страданием искупить праздную жизнь своих предков.) Вот почему скромные чеховские герои с их негромкими голосами и скрытыми драмами приобретают в наших глазах значение исторических персонажей.

Драматургия Чехова от «Иванова» (1887) до «Вишневого сада» (1903) — это история ровного, порою, кажется, застывшего, но в глубине своей живого, быстро меняющегося времени.

Имеется в виду вполне определенный период русской истории, который обнимает собою каких-нибудь пятнадцать-двадцать лет. В эти годы завершается один этап русского освободительного движения и возникает новый, которому еще предстоит проявить себя во всей силе. В 80‑е годы, когда формируется духовный облик чеховского интеллигента, «революционеры, — по словам Ленина, — {44} исчерпали себя»[[33]](#footnote-34), это десятилетие, когда «волна революционного прибоя была отбита»[[34]](#footnote-35), когда партия «Народной воли», по мнению Плеханова, «неизбежно пойдет под гору»[[35]](#footnote-36). Это душное, застойное, серое время реакции и вместе с тем время, «когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования», период, когда «наступила очередь мысли и разума…»[[36]](#footnote-37)

Историческая эпоха, охваченная — окольцованная — «Ивановым» и «Вишневым садом», движется от тягостных лет безвременья и политической реакции к предгрозовым годам начала века, чреватым общественными потрясениями, обещающим лучшее будущее.

В «Иванове» настоящее время то и дело сравнивается с недавним прошлым, а через него — с более отдаленными десятилетиями, когда молодые люди имели мировоззрение, витийствовали о Гегеле и вызывали друг друга на дуэль из-за Бэкона. Иванов — человек другой эпохи, не той, что показана в пьесе. Только что эта эпоха цвела, набирала силы, как вдруг исчезла, оставив после себя горечь разочарования. Иванов, его приятель Лебедев обречены жить — доживать — в чужое для них время; слом исторического времени они ощущают болезненно, как физическое недомогание. Начало новой эпохи обозначено в пьесе в высшей степени точно: еще недавно, еще пять лет назад (т. е. в самом начале 80‑х годов), Иванов был совсем другим человеком: «веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери». Еще год назад он держался молодцом и, кажется, был бодр, неутомим, горяч. Вязкие 80‑е годы незаметно убили энергию и волю Иванова. Однако же эпоха безвременья, показанная в пьесе, не мертвое царство. Рядом с утомленным, впадающим в апатию Ивановым сметливые помещицы заводят ссудные кассы, а юркие дельцы носятся с сумасшедшими проектами обогащения. Люди, окружающие Иванова, этого русского Гамлета 80‑х годов, говорят о векселях, процентах, банках, откупах, им грезятся миллионные наследства и быстрые, чудом полученные барыши. Воспитанный эпохой общественной активности, Иванов должен — и не в состоянии — акклиматизироваться в эпоху падения общественных {45} интересов. Драма, которая развертывается на сцене, берет начало в другой эпохе, о которой действующие лица все вспоминают и вспоминают. Героическое время 70‑х годов в «Иванове» сползает — сползло — в тоскливое суетное безвременье. В новую эпоху Иванову не жить, он не может дышать ее воздухом. «Поистине, презренное время мы переживаем, презренное со всех сторон, — писал о 80‑х годах М. Е. Салтыков-Щедрин. — И нужно большое самообладание, чтоб не прийти в отчаяние»[[37]](#footnote-38). Большого самообладания у Иванова нет. Он хандрит, приходит в отчаяние от своего презренного времени и от самого себя, каким он стал в это время.

В «Дяде Ване» подведена черта под 80‑ми годами. Атмосфера безвременья, господствуя в этой пьесе безраздельно, вызывает противодействие. В первых же репликах говорится о душном пасмурном дне, о том, что жизнь «скучна, глупа, грязна» — она «засасывает» человека. Настоящее показано в пьесе как изжитое время, как затянувшийся тягостный финал целого периода русской истории («Мы уже пятьдесят лет говорим и говорим и читаем брошюры. Пора бы уже и кончить»), как мертвая зона между двумя периодами общественного развития: один совершенно исчерпал себя, а другой никак не начнется. Прошедшие годы — время надежд и обольщений — воспринимаются действующими лицами как морок, недавние властители дум кажутся злыми надоедливыми осенними мухами: старый профессор Серебряков с его заученным краснобайством, надменным учительским тоном, старая мать Войницкого, которая никак не может расстаться со своими брошюрами. Драматическому финалу полувековых духовных исканий соответствует история оскудения русской природы за последние пятьдесят лет, рассказанная в монологе Астрова, вычерченная на его картограмме. Последние слова монолога: «Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего» — в равной мере характеризуют драму действующих лиц и опустошенной вырождающейся русской природы. Через драму русского леса, под ее аккомпанемент, незаметная, укрытая от посторонних глаз драма трех человек — Войницкого, Астрова и Сони — приобретает эпическое сказовое звучание и исторический масштаб.

На рубеже веков в России подводятся итоги полустолетию {46} пореформенной эпохи. Войницкий говорит о пятидесятилетии либеральной болтовни, Астров — о пятидесяти годах истребления природы. В «Трех сестрах» мотив подведения полувековых итогов получает пародийный оттенок. На именины к Ирине старательный Кулыгин приносит подарок: историю своей гимназии за пять-десять лет, написанную им «от нечего делать».

(Относительно уходящего прошлого, его социальных, исторических форм в чеховской драматургии даются точные сведения. Уже в «Иванове» помещики пытаются вести хозяйство на новый лад, мечтают о богатой купчихе, отдают деньги в рост. Уже в «Чайке» усадьба годится лишь как театральная декорация и поэтическое место для летнего отдыха. Доходов от имения — никаких. Бездарное хозяйство съедает всю пенсию действительного статского советника Сорина. Если бы не пенсия, усадьбу, наверное, пришлось бы продать, как продают барское имение в последней чеховской пьесе.) В «Дяде Ване» подведены итоги в первую очередь 80‑м годам, но главные герои пьесы — вне границ своего времени, хотя и страдают его болезнями, хотя время засасывает их и губит. Ни про кого из них уже нельзя сказать, как про Иванова, что они люди 70‑х или 80‑х годов. (В «Вишневом саде» реплика Гаева «Я человек восьмидесятых годов…» воспринимается иронически.) Будущее видится героям «Дяди Вани» смутно и далеко: жизнь, которая наступит через двести-триста-тысячу лет, небо в алмазах. Между лучшим будущим и постылым сердцу настоящим, кажется, нет связующих нитей, настоящее связано с будущим через самих действующих лиц. В земском враче Михаиле Львовиче Астрове особенно чувствуется незаурядный человек, вышедший из пределов своего времени. О Станиславском в роли Астрова одна из современниц пишет: он «играл человека, в котором еще смутно, но уже проглядывал человек будущего»[[38]](#footnote-39).

Позиция чеховских героев относительно времени своей жизни в известной мере напоминает их положение в пространстве. В сущности говоря, никто из них уже не является по-настоящему оседлым, укоренившимся человеком, не врос в свое время и свой быт. Аркадина наезжает в родовую усадьбу время от времени и спешит назад в суету кочевой актерской жизни, она актриса, а не помещица. Тригорина случайно на короткий срок занесло {47} на берега лесного озера. Сорин чувствует себя в собственном имении как в ссылке. Нина Заречная бежит прочь из родных мест. Начинающий писатель Константин Треплев остается в усадьбе, потому что у него нет средств, чтобы жить в другом месте или хотя бы съездить за границу — проветриться. Дорн уезжает путешествовать за границу, в потом возвращается. Три сестры мечтают покинуть провинциальный город и без боя уступают свой дом Наташе. Тузенбах выходит в отставку и собирается ехать на кирпичный завод. У Ирины «уже все готово» к отъезду. Вершинин отправляется в Царство Польское. Владельцы вишневого сада навсегда покидают родовое гнездо. Постоянные приезды и отъезды, встречи и расставания, помимо прочего, вносят в повседневность атмосферу неустойчивости, подвижности, постоянной готовности к переменам[[39]](#footnote-40). Жизнь на сцене течет ровно, спокойно, однообразно, но, кажется, она готова легко сняться с места и направиться в неведомое. Чем дальше, тем явственнее это предощущение возможных перемен.

В «Трех сестрах» (1900) и «Вишневом саде» (1903) историческое время уже не то, что в «Иванове» или «Дяде Ване». Настоящее в этих пьесах устремлено к будущему, тоскует по нему, жаждет и торопит его. По мере того как расширяется сфера влияния будущего, дальше видны и горизонты исторического прошлого России.

Бытие нынешних людей, по Вершинину, приобретает настоящую цель лишь через духовную связь с будущим, в свете «невообразимо прекрасной, изумительной» жизни, которая наступит когда-нибудь. «Человеку нужна такая жизнь, и если ее нету пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней». Нынешнее время все больше приобретает преходящий, предваряющий характер — в перспективе невообразимо прекрасной жизни будущих поколений. Спор идет о том, как быстро наступит эта жизнь — через 20 – 30 лет или через 200 – 300. — «Ах, только бы поскорее!» О постановке «Трех сестер» в Художественном театре, о впечатлении, которое производил этот спектакль на современников, М. А. Бекетова, тетка Александра Блока, пишет: «Нам провиделись неведомые дали, просветы грядущего освобождения»[[40]](#footnote-41). Может быть, скоро уже не будет ровной, скучной жизни, которая сегодня кажется единственно возможной, может {48} быть, ее сметет «здоровая сильная буря» или сожжет безжалостный пожар, подобный тому, что пылал когда-то.

В голодный 1892‑й год, за десять лет до того, как Чехов задумал свой «Вишневый сад», прозвучало пророческое слово Льва Толстого: «Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней и что так продолжаться, в таких формах, жизнь не может, — я уверен»[[41]](#footnote-42). Это ощущение исчерпанности существующих форм жизни, предчувствие близкой развязки чем дальше, тем острее пронизывают пьесы Чехова. В «Чайке» говорится, что нужны «новые формы» искусства, в «Вишневом саде» молодые герои приветствуют «новую жизнь», идущую на смену старому порядку вещей.

Истолкование настоящего как некоего исторического рубежа между прошлым и будущим составляет главное содержание «Вишневого сада». Действующие лица пьесы делятся на тех, кто отживает свой век, и тех, кому предстоит жить. Как правило, герои Чехова принадлежат одному историческому времени. Независимо от возраста все они — современники. В конце концов Нина Заречная и Аркадина олицетворяют собою не столько старое и новое искусство, сколько два типа искусства. Всегда будут такие актрисы, как Аркадина, и такие, как Заречная. Войницкий восстает на Серебрякова не потому, что они люди разного времени, а потому что они по-разному понимают свое время и свое местоположение во времени. Юная восторженная Ирина и опустившийся старый Чебутыкин — люди одной эпохи и без труда понимают друг друга. Не то что герои «Вишневого сада». Действующие лица этой пьесы движутся рядом, но в различных плоскостях времени, порою кажется, голос одного доносится до другого издалека — из другой эпохи. Таким образом усиливается впечатление быстро меняющейся жизни. В письме к Комиссаржевской Чехов пишет о будущем «Вишневом саде»: «В этой пьесе центральная роль — старуха!!»[[42]](#footnote-43). Изящная, красивая, обаятельная Любовь Андреевна Раневская никак не старая женщина — моложе Аркадиной. Леониду Андреевичу Гаеву, ее брату, пятьдесят один год, он всего на четыре года старше Войницкого. Но Раневская — «старуха», а Гаев — «старик», потому что оба они связаны с умирающим прошлым, с барским домом и барским имением, с помещичьей {49} праздностью и помещичьей культурой. А Петя Трофимов и Аня свободны и готовят себя к новой жизни. В пьесе подводятся самые последние итоги недавним пореформенным десятилетиям и всей старой дворянской России. Счастье, о котором мечтают герои «Трех сестер», Петя Трофимов уже «видит» впереди. И даже Лопахин, казалось бы прочнее других укрепившийся в настоящем, торопит будущее («О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь»). Время их жизни, на первый взгляд такое застывшее, незаметно убыстряется и поднимает театральных героев Чехова на гребень истории, откуда далеко видно прошлое и будущее. Настоящее ранит чеховских героев, лишает их личного счастья, но они уже не принадлежат ему целиком, они начеку, предчувствуя новую лучшую жизнь, они слышат ее призывы, готовятся к ней и ею защищаются от посягательств обыденщины. Распахнутость вечности, незамкнутость временем своей жизни, свойственная чеховским героям, может быть до конца понята лишь в связи с тревожной и праздничной темой канунов, постепенно становящейся из темы безвременья. Непонимание этих особых свойств драматических персонажей Чехова встречается не только в мещанских и мелодраматических интерпретациях его творчества, но и в толкованиях более высокого класса. Может быть, наиболее разительный пример в этом смысле — «Слово о Чехове» Томаса Манна, проникнутое необыкновенной симпатией к русскому писателю, полное тонких и проницательных наблюдений. Томас Манн с нежностью вспоминает давнюю постановку «Дяди Вани» в Мюнхене, где передано было свойственное всем пьесам Чехова ощущение «того отмирающего, изжившего себя, существующего фиктивно, что было характерно для жизни помещичьего класса», где все было проникнуто «настроением конца и прощания»[[43]](#footnote-44). Но духовные искания чеховских персонажей вызывают у немецкого писателя скорее недоумение, чем сочувствие. «“Что делать?” Вопрос этот, с нарочито беспомощной, растерянной интонацией то и дело проскальзывает в чеховских рассказах и едва ли не компрометируется той чудаковатой, напыщенно неловкой манерой, в какой чеховские персонажи обсуждают его, распространяются о смысле жизни». Процитировав одну из чеховских тирад о смысле жизни, Томас Манн с некоторым {50} раздражением замечает, что «подобного рода разглагольствований не счесть в его рассказах и пьесах», и пытается объяснить это как «подтруниванье над безграничной страстью русских к бесплодному философствованию и спорам»; в конце концов он делает вывод, что споры о смысле жизни выполняют у Чехова «предельно комическую художественную функцию»[[44]](#footnote-45). Ироническое отношение Томаса Манна к духовным исканиям чеховских героев, казалось бы столь неожиданное для этого писателя, склонного к интеллектуальной проблематике, на самом деле вполне естественно, другим оно и быть не могло. Для Томаса Манна подлинная духовная жизнь, связанная с решением кардинальных проблем человеческого бытия, — удел исключительных натур, высоко поднявшихся над обыденностью и другими людьми, таких, как Ницше или Достоевский. Между простой массовой жизнью, безраздельно захваченной филистерством, и духовным творчеством у Томаса Манна — непроходимая пропасть. Поиски смысла жизни в его произведениях ведут одинокие герои, надевшие терновый венец избранничества, поднявшиеся на горние вершины невероятным напряжением воли. Человек у Томаса Манна оказывается перед роковым выбором: он может стать мещанином или декадентом.

Произведения Чехова отвергают эту дилемму и эту расстановку сил. Поиски смысла жизни в его рассказах и пьесах ведут обычные люди, лишенные и тени исключительности. Споры о высших целях человеческого бытия они действительно ведут в «чудаковатой и неловкой» манере, свойственной людям жизни, а не профессиональным философам. Они принадлежат обыденности, но не обыватели, они — интеллигенты, но по притязают на роль аристократов и мучеников духа. О заурядной обыденности Чехов знает что-то еще — помимо того, что она пошла и оккупирована мещанством.

Обычная, «ровная и гладкая» жизнь и самые идеальные искания у Чехова не только конфликтуют между собою, но и взаимопроникают, постоянно питают друг друга. Взгляды Томаса Манна отражают исконную расколотость немецкой жизни. А Чехов следует традиции русской культуры, он изображает людей, у которых идеальная и обыденная стороны жизни тесно переплетены: будничное существование его героев одухотворено поисками {51} смысла жизни и высших целей бытия, а духовные искания связаны с потребностями и драмами обыденности.

В суждениях Томаса Манна о Чехове сказывается индивидуализм XIX в., принявший формы новейшего элитарного сознания, представленный на сей раз в немецком профессорско-кастовом обличье с характерным для него преувеличенно воспаленным представлением о духе, о великой трагической миссии выдающейся личности и недоверием к силам простой и массовой жизни.

Внутренняя независимость чеховских героев от времени их жизни — при всей незащищенности от него — не может быть объяснена тем очевидным обстоятельством, что это время уходящее, изживающее себя. В русской и западной литературе немало других произведений, где говорится о закатной эпохе рубежа веков и где герои все же не обладают этой свободой в отношениях со своим временем. Очевидно, в самих героях Чехова, в глубине их души таится что-то, что помогает возвыситься над переживаемыми ситуациями и временем их жизни, — какая-то недосказанность, невысказанность, неосуществленность.

Первыми на эту недосказанность чеховских героев обратили внимание артисты Художественного театра. Книппер-Чехова вспоминает, что после чтения «Трех сестер» в театре недоуменно говорили: «Это же не пьеса, это только схема…»; «Этого нельзя играть, нет ролей, какие-то намеки только…»[[45]](#footnote-46) Впоследствии Немирович-Данченко отмечает как нечто уже известное необычную манеру Чехова рисовать образы штрихами. Вместе с тем легко заметить, что в его пьесах имеются и более традиционные роли, большие и эпизодические, написанные без намеков и недоговоренностей, в духе привычной для XIX в. драматургии характеров. Как правило, такие твердо очерченные персонажи целиком принадлежат пошлой обывательщине: Шамраев в «Чайке», Наташа в «Трех сестрах», лакей Яша в «Вишневом саде». (В «Иванове», где драматургический метод Чехова только складывается, различия в способах изображения действующих лиц особенно заметны. Главные герои — сам Иванов, Сарра и Сашенька — нарисованы в новой, штриховой манере, со множеством {52} пробелов и пропусков, в них чувствуется что-то недоговоренное, какая-то загадка, а персонажи фона показаны традиционнее, каждый из них — законченная, в себе исчерпанная и до конца выявленная роль. В более поздних чеховских пьесах это различие в способах характеристики персонажей проводится тоньше, в границах единого, незаметно расчлененного стиля.) Некоторая размытость сценических образов, отсутствие привычных «ролей», т. е. четко выписанных характеров, напугавшее при чтении «Трех сестер» молодых артистов Художественного театра, — одно из главных и решающих качеств чеховской драматургии[[46]](#footnote-47). Через него прежде всего раскрывается секрет особых отношений героев, Чехова с временем своей жизни. Во избежание недоразумений здесь необходимо сделать некоторые разъяснения.

Когда мы говорим о недосказанности, недописанности главных героев в пьесах Чехова, то отнюдь не имеем в виду, что им недостает так называемой мелкой характерности.

Напротив, по отношению к своим любимым персонажам Чехов особенно тщательно соблюдал принцип характерности: его занимали самодеятельные удочки и клетчатые панталоны Тригорина, желтые ботинки Лопахина, шелковые галстуки дяди Вани, он отчетливо представлял себе, каким тоном говорит Соня, а каким — Нина Заречная, как грустит Маша и как смеется Раневская. Астров в исполнении Станиславского стал одним из высших актерских достижений в чеховских спектаклях Художественного театра. Немирович-Данченко писал, что Станиславский забивал всех других исполнителей «простотой и отчетливостью»[[47]](#footnote-48), критики восторгались тем, что в его игре «отделка деталей превосходная»[[48]](#footnote-49). А вместе с тем {53} Гордон Крэг считал, что Станиславский в чеховской пьесе близок шекспировскому театру, в исполнителе Астрова он увидел идеального актера на роль Гамлета в своем символистском спектакле. В чеховском репертуаре артисты Художественного театра владели секретом простоты и отчетливости исполнения, тщательной отделки бытовых и психологических деталей в сочетании с мерцающей недосказанностью общей характеристики персонажа; четкая линия заменялась намеком и легким прихотливым — с рядом пропусков — штрихом. Автор имеет возможность судить об этом не только по отзывам прессы, но и по собственным впечатлениям о спектакле «Вишневый сад» с участием О. Л. Книппер-Чеховой и И. М. Москвина. Навсегда остались в памяти точные детали исполнения Книппер-Чеховой: ее изящные и беспомощные руки, жест, которым она доставала из портмоне золотой и отдавала прохожему, ее легкая молодая шелестящая походка, живые и капризные интонации ее барского голоса, в которых слышалось иногда что-то нервное, острое, приобретенное в Париже. Чем отчетливее играла актриса, тем более явственно проступало в Раневской нечто дразнящее, неуловимое. Героиня Книппер выглядела и не русской помещицей, и не парижанкой; не эгоисткой и не очень доброй, это было бесконечно прихотливое и бесконечно простое существо какой-то особой породы, не соответствующее привычным представлениям о человеческом характере. Актрисы, исполнявшие эту роль в других постановках, а среди них были и такие замечательные дарования, как М. И. Бабанова, играли Раневскую законченнее и определеннее, утрачивая загадочное обаяние чеховской манеры. И в гениальном Москвине — Епиходове, в его нелепо расставленных руках, недоуменных, широко раскрытых глазах, медленной, трудной, с неожиданными паузами речи была какая-то загадка; что-то блуждающее, не находящее себе ни выражения, ни пристанища было в этом трагикомическом конторщике, неловко застрявшем в жизни где-то между господами и слугами[[49]](#footnote-50). В Епиходове Москвин дал шаржированный вариант излюбленной чеховской темы человека, который не укладывается в рамки, положенные ему по его званию и образу жизни. Через крайнюю отчетливость и определенность актерского исполнения раскрывалась {54} крайняя неопределенность социального положения и психологии театрального персонажа. Так называемая характерность, как видим, никак не противоречит волнующей недосказанности чеховских образов.

Под недосказанностью и размытостью главных персонажей Чехова имеется в виду также и не психологическая сложность, типичная для литературных и театральных героев XIX в. Наоборот, принятые в предшествующей ему художественной традиции загадочно-противоречивые характеры становятся у Чехова объектом пародии. Сын Аркадиной, начинающий писатель Костя Треплев, говорит, что его мать — «психологический курьез». Она «бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел», но она и тщеславна, завистлива, суеверна, скупа, как черт. Брат Аркадиной, добряк Сорин, беседует с ней осторожно, чтобы не оскорбить ее сложную артистическую натуру. А на самом деле Аркадина всего лишь «очаровательная пошлячка». Гораздо беспощаднее тот же мотив звучит в «Трех сестрах». Наташа, жена Андрея, злой гений семейства Прозоровых, вошла в чужой дом робко, стесняясь и заискивая, ввела окружающих в заблуждение относительно себя, а потом развернулась, захватила дом в свои руки, обнаружила свое вероломство, свой наглый нрав. Но вся ее сложность и все коварство исчерпываются одним словом, которым награждает ее Маша: «Мещанка!».

Традиционно-«сложные» характеры у Чехова целиком вписываются в существующие общественные отношения. А наши — и Чехова — любимые герои — и Костя Треплев, и Нина Заречная, и дядя Ваня и три сестры, и Тузенбах, и Вершинин, и Раневская — при всей их деликатной сдержанности и душевной утонченности, в сущности говоря, простые души. О Книппер-Чеховой в роли Раневской одна из ее младших современниц-актрис пишет как о «простой и бесхитростной женщине»[[50]](#footnote-51). Чеховские герои живут с открытым забралом, без задних мыслей, ни себе ни другим не загадывая загадок, — и при этом таят в себе какую-то таинственную недоговоренность. Ее следует отнести не только за счет манеры автора рисовать образ штрихами, давая намек вместо четко обведенного {55} контура, но и за счет самих героев, их внутренних свойств и склонностей[[51]](#footnote-52).

Чехов не одобряет праздности, но и практическую внешнюю деятельность, воспитывающую определенность характера, никак не фетишизирует. Самая деятельная среди его персонажей — Ирина Николаевна Аркадина. Чтобы понять разницу между чеховскими интеллигентами и так называемыми людьми интеллигентных профессий, достаточно сравнить актрису Аркадину с актрисой Ниной Заречной. Одна вся умещается в своей профессии, ею создана и выпестована, другая куда значительнее своих театральных успехов и неуспехов. В Нине Заречной, как в Комиссаржевской, чувствуется что-то смутное, так и не принявшее отчетливых очертаний, не нашедшее себя. Лихорадочный, сбивчивый, вызвавший столько противоречивых толкований монолог Нины в четвертом действии — это мучительная попытка самоопределиться, хотя бы в словах найти и оградить себя. Нина пытается забыть прошлое, гонит прочь неотвязно витающий в ее воображении образ чайки — прекрасной загубленной любви, чтобы убедить себя и Костю, что теперь она актриса, только актриса, «настоящая актриса»: «Я — чайка… Не то. Я — актриса… Я — чайка. Нет, не то… Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил… Сюжет для небольшого рассказа. Это не то… *(Трет себе лоб.)* О чем я?.. Я говорю о сцене».

Но последний в пьесе монолог Нины не о сцене — о любви, о любви страстной, отчаянной, о ясной, радостной, чистой жизни, которая была прежде, о чувствах, похожих на нежные изящные цветы. И в нашем сознании Нина остается Чайкой, а не «настоящей актрисой», и пьеса называется «Чайка», и Веру Федоровну Комиссаржевскую, которая играла Нину, называли «чайкой русской сцены».

Можно сказать, что у Нины Заречной нет характера, зато характер есть у Аркадиной.

В «Свадьбе» действует Иван Михайлович Ять, телеграфист, гордый своей интеллигентной специальностью, для которой, как он утверждает, требуется знание иностранных языков. А в «Трех сестрах» Маша жалуется, что в {56} городе, где живут они с сестрами, знать три языка — ненужная роскошь. Поступив на телеграф, Ирина, мечтающая о радости полезного труда, может наконец найти применение своим знаниям. Впоследствии она жалуется, что работа на телеграфе не пришлась ей по душе, так же как и служба в управе: «Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что только мне дают делать…». Понадобились знания Ирины и не понадобилась ее душа, душа ее, как дорогой рояль, который заперт, и ключ потерян. Ирина ведь не то, что Ять, — не телеграфистка, не конторщица. В сравнении с людьми, пригвожденными к своему времени, месту и профессии, чеховские герои кажутся существами какой-то иной, только еще возникающей человеческой породы, не укладывающейся в традиционные границы человеческих характеров.

Привычное для европейской драмы понятие характера раскрывается у Чехова в двух значениях. У Аркадиной есть характер — это значит, во-первых, что при всех ее парадоксальных душевных противоречиях у нее достаточно определенный, ясно выраженный нрав, а во-вторых, что она — человек твердый, умеет настоять на своем и своего не упустит. Ирина Николаевна Аркадина, как говорится, женщина с характером. А главные чеховские герои — люди бесхарактерные и в том смысле, что недостаточно волевые, и в том, другом, главном значении этого слова, которое указывает нам, что по своей натуре они шире обычного человека дела и практики.

Им не хватает четко очерченного характера, потому что характер — «это то, в чем обнаруживается направление воли»[[52]](#footnote-53). Такого направления, выработанного в борьбе за интересы и конкретные цели жизненной практики, у чеховских героев не имеется. Даже купец Ермолай Лопахин шире положенного ему по его занятиям характера. У него тонкие нежные пальцы, как у артиста, тонкая, нежная душа, и похож он, по словам самого Чехова, «не то на купца, не то на профессора-медика Московского университета»[[53]](#footnote-54). Заботясь о том, чтобы Лопахина сыграли в Художественном театре как можно лучше, Чехов разъяснял артистам: «Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий {57} человек»[[54]](#footnote-55). Таким образом, будущее в пьесах Чехова присутствует не только как тема — то, о чем говорят и думают; оно осуществляется и в самих драматических персонажах, в том, как они нарисованы. Чеховские герои — это исторические люди 80 – 90‑х и 900‑х годов, показанные в тончайшей конкретности их жизненных судеб и житейской характерности; вместе с тем это люди, какими они, может быть, будут когда-нибудь, в более благоприятные для человечества времена.

Герои чеховских пьес не «типические лица» — не чиновники, не помещики, не специалисты и не люди свободных профессий, хотя Ирина работает на телеграфе, Дорн и Астров лечат людей, Войницкий хозяйничает в своем поместье, а Нина играет на сцене. Притом что они лишены и тени исключительности, они — интеллигенты[[55]](#footnote-56), люди особого склада, истинное призвание которых — в поисках правды и смысла жизни. Духовная жизнь, устремленная к непознанным целям бытия, бесконечно раздвигает расстилающиеся перед ними горизонты, высоко поднимает их над ситуациями обыденного — над временем их жизни.

Исчезновение в драматургии XX в. традиционных для старого театра представлений о характере западными теоретиками драмы не без оснований трактуется в самом пессимистическом духе, как следствие упадка и унижения личности, от которой больше не зависит ни ее собственное поведение, ни ее собственная судьба, ни тем более судьба общества. Действительно, в пьесах многих авторов, начиная с Ибсена и Пиранделло, показан трагический процесс стирания человеческой индивидуальности и разрушения характера. (Гауптман и Шоу, в сущности говоря, были последними крупными театральными авторами на Западе, в чьих пьесах еще сохранилось традиционное представление о сценических характерах. Однако же герои Гауптмана для проявления своей индивидуальности вынуждены прибегать к напряженным сверхчеловеческим усилиям, то героическим, то чуть не преступным, а энергичные и трезвые персонажи Шоу часто сохраняют индивидуальность — держат характер — благодаря своему уму, своим причудам и экстравагантностям). А в пьесах Чехова некоторая размытость и недосказанность драматических характеров — {58} обнадеживающий знак, свидетельство неосуществленных возможностей личности.

Приверженность чеховских героев высшим целям бытия, страстным поискам смысла жизни, во имя которых отодвигается на второй план борьба за некие практические интересы, можно назвать интеллигентской чертой, или — что, впрочем, одно и то же — гамлетизмом.

В ноябре 1898 г., побывав на чеховском спектакле, Горький пишет автору: «Для меня это страшная вещь. Ваш “Дядя Ваня” — это совершенно новый вид драматического искусства». В письме, отправленном Чехову через месяц, он называет «Чайку» «еретически-гениальной вещью»[[56]](#footnote-57). Чеховская драматическая система — новый вид драматического искусства — пришла на смену традиционной, ренессансной системе театра. Вместе с тем создатель еретически-гениальных вещей брал уроки у Шекспира, в произведениях которого эта система получила наиболее универсальное воплощение. Никого из других драматических авторов Чехов не чтил так преданно, и никто другой не оказал на него такого влияния. Лев Толстой, не принимавший Шекспира, не любил и пьес Чехова, он находил в них нечто общее, для него они оба — плохие драматурги: Чехов еще хуже, чем Шекспир. Связи между драмами Чехова и Шекспира имеют обширный характер и могли бы стать предметом специального исследования, в данном случае, вероятно, имеет смысл указать лишь на постоянный интерес, проявленный Чеховым к образу Гамлета, — тем более что и все его общение с Шекспиром осуществляется главным образом через трагедию о принце Датском. В «Гамлете» он чувствует что-то необыкновенно близкое своей лирической теме и своим новаторским исканиям, какие-то скрытые, другими не замеченные черты, открывающие возможность создания новой, нетрадиционной драмы. Вступая в борьбу с современным ему рутинным театром, Чехов опирался на опыт русской литературы и на «Гамлета», имея в виду что гамлетовская тема бесстрашного познания жизни, разлада между идеалом и действительностью, созерцанием и действием стала традиционной для русской художественной культуры и русского общества. Новая поэтика драмы связана с новым пониманием «Гамлета».

Как известно, «Чайка» — самое автобиографическое из {59} театральных произведений Чехова, пьеса, с которой прежде всего и связано рождение «новой театральной системы»[[57]](#footnote-58) и начало революции на русской сцене, — в расстановке главных действующих лиц отчасти следует шекспировскому «Гамлету». Повторена также сцена на сцене: прерванное любительское представление соответствует неоконченному спектаклю во дворце Клавдия, бурное объяснение Кости Треплева с матерью по поводу Тригорина напоминает сцену в спальне между Гамлетом и королевой, наконец, Треплев и Аркадина обмениваются репликами принца Гамлета и королевы Гертруды[[58]](#footnote-59). Можно было бы указать и на другие отзвуки шекспировской трагедии в чеховской «Чайке», но, разумеется, смысл подобного обращения к Шекспиру не в сюжетных и текстовых реминисценциях и даже не в том, что Треплев — это, конечно же, русский Гамлет рубежа XIX и XX вв.; в конце концов черты гамлетизма достаточно традиционны для протагонистов русской драмы от грибоедовского Чацкого до чеховского Иванова.

Шекспир понадобился Чехову как союзник в борьбе с традиционной театральной системой, и там, где русский драматург достигает самых радикальных преобразований, он, в сущности говоря, следует за Шекспиром наиболее близко — продвигаясь, однако же, гораздо дальше по указанному пути. Действительно, ведь Шекспир первый нарушил им же утвержденный канон ренессансной драмы, построенной на столкновении противоположно направленных воль и интересов, когда сделал героем своей трагедии человека надличного сознания, для которого поиски смысла жизни важнее личных практических целей и борьбы за них. В «Гамлете» поставлен под сомнение принцип действенности, главенствующий в драме нового времени, {60} поскольку герой этой пьесы больше созерцает и думает, чем борется. Потребовались столетия, чтобы другой драматический автор осмелился сделать следующий шаг, наделив гамлетовскими чертами не только главного героя, но и большинство других действующих лиц своей пьесы.

Действительно, гамлетизм свойствен не одному Треплеву, но и Нине Заречной, его Офелии, и в известной мере даже Тригорину, его врагу, любовнику его матери, захватившему не королевский трои, а королевское — как полагает Треплев — положение в литературе, и изящному тонкому Дорну, и несчастной, безответно влюбленной в Треплева Маше.

Чеховская концепция Гамлета и гамлетизма выражена в двух коротких фразах:

— Чем культурнее, тем несчастнее.

— Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава.

Первая — из записных книжек Чехова, вторая принадлежит Маше, самой обаятельной и умной из трех сестер. Чеховские герои несчастны, оттого что культурны: интеллигентный человек должен знать, для чего живет, а они не знают — только хотят знать. Слова Маши объясняют нам странное, необычное — не то беспомощное, не то стоическое, истинно гамлетовское отношение чеховских героев к борьбе за личное счастье и личные интересы.

Сравнивая «Гамлета» и «Чайку», два наиболее близких друг другу творения Шекспира и Чехова, мы отчетливо видим, в чем главное различие между старой и новой театральной системой. У Шекспира Гамлет — странный, особенный человек, один-единственный, в глазах других действующих лиц он легко сходит за помешанного, у Чехова Треплев кажется странным только своей матери. В «Трех сестрах», пьесе, наиболее полно и законченно выразившей поэтику чеховской драмы, на фоне всех других действующих лиц странным, чуть ли не экзотическим созданием выглядит Наташа с ее традиционным эгоизмом, равнодушием к духовной жизни и высшим целям бытия. Мечтая о роли в новой пьесе Чехова, молодой Мейерхольд пишет ему: «Сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета»[[59]](#footnote-60). В трагедии Шекспира размышления о {61} назначении и достоинстве человека становятся Жизненным призванием одного Гамлета — лучшего из людей. У Чехова — уделом каждого порядочного интеллигента. Герои Чехова — наследники шекспировского Гамлета, первого в мировой драме, для кого решение вечных вопросов о смысле жизни и предназначении человека стало важнее всех других интересов. Вот почему каждый из них — и Треплев, и Нина Заречная, и Астров, и три сестры, и Вершинин, и Тузенбах, и Раневская — живет и в ситуациях своего времени и поверх — поверх барьеров; вот почему, стиснутая временем их жизни, душа их настежь распахнута вечности. Каждый из них, как и Гамлет, есть «вечности заложник, у времени в плену».

Однако же в «Вишневом саде» один из героев восстает против «гамлетовского» — недостаточно активного, как он полагает, — отношения к жизни («мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку»). Нетерпеливая требовательность Пети Трофимова находит основания в новой трактовке времени, свойственной последней чеховской пьесе. Помимо традиционного для чеховской драматургии ровного будничного движения жизни, открытого вечности и быстротекущему мгновению, в «Вишневом саде» возникает драматическое событие, имеющее свой точно обозначенный срок — день, когда имение будет продано с торгов. Время в «Вишневом саде» течет не совсем так, как в других пьесах Чехова: «ровное, гладкое» действие пересекается событием, которое должно произойти — и происходит — в точный, заранее определенный день и час. Герои последней чеховской пьесы следуют привычному естественному ходу своей жизни и вместе с тем движутся навстречу важному событию, которое не ими назначено и не ими, как выясняется, может быть отодвинуто или отменено. Происходит своего рода отчуждение времени от человеческой личности; время приобретает самодовлеющий, внеличный, посторонний человеку характер, проявляя себя через неумолимое насильственное событие, которое надвигается на драматических героев вместе с заранее известным числом календаря. Как всегда у Чехова, театральные персонажи увлечены вечными проблемами бытия и нынешними; своими мимолетными настроениями. Они вспоминают о своем детстве, наслаждаются прекрасным летним днем и строят планы на будущее — но сквозь все разговоры слышится стук часов, приближающих безжалостное событие. По отношению к этому сложно организованному движению времени — {62} перед лицом будничного интимного течения жизни и противоборствующей ему, небудничной, чрезвычайной событийности — привычная чеховским героям «гамлетовская» позиция кажется слишком созерцательной и недостаточно современной, о чем, собственно, и пытается сказать в своих страстных монологах Петя Трофимов.

Вот почему, между прочим, поведение действующих лиц последней чеховской пьесы не поддается достаточно определенному толкованию и не вызывает к себе уверенно-однозначного отношения. Мы сочувствуем героям, теряющим свой Вишневый сад, и видим неотвратимость этой утраты. Нам импонирует детская беззаботность Раневской и Гаева по поводу надвигающегося на них беспощадного события, их эстетическое отношение к собственной судьбе — нежелание прибегнуть к пошлым и прозаическим средствам спасения — и досадна их никчемность, неспособность смотреть в лицо близкому будущему. (В то время как герои «Дяди Вани» или «Трех сестер» с их несчастьями и мужеством, проявленным в испытаниях будничной жизни, вызывают в нас безраздельное чувство сострадания.) И хотя событие, ломающее судьбу действующих лиц в «Вишневом саде», как принято у Чехова, уводится в тень и в большой степени обесценивается в своем значении, оно служит предвестием новой исторической эпохи, когда концепцию ровного будничного течения человеческой жизни придется сориентировать относительно вторгающегося в нее беспощадного событийного ряда.

Отличие чеховских пьес от традиционного театра просматривается по многим направлениям — в обрисовке сценических персонажей, толковании драматического конфликта, сочетании повествовательных и действенных мотивов. Необычность чеховской драматургии так или иначе связана с новой трактовкой сценического времени. Этой трактовки не избежал никто из более поздних драматургов: ни авторы, близкие чеховской традиции, ни те, кто строил свои пьесы на другой художественной основе, например Брехт с его идеей эпического театра. Собственно говоря, с Чехова, с его камерных лирических пьес и начинается современный эпический театр, основанный на расширительном толковании индивидуальных человеческих драм, непосредственно сопоставляющий театральное время с временем человеческой жизни, с прошлым и будущим, с бесконечной исторической преемственностью поколений.

# **{****63}** Пространство в пьесах Чехова

Рядом с темой времени в пьесах Чехова звучит тема красоты. Обе темы сопрягаются друг с другом в драматическом контрапункте, то сближаясь, то расходясь в разные стороны.

Иногда кажется, красота бессильна перед временем, обречена разрушению и тлену. Она меркнет и исчезает под напором времени, как исчезнет срубленная Наташей еловая аллея, что ведет к реке от дома Прозоровых, как пропадет вишневый сад, пущенный Лопахиным на дачные участки, как вырождается русский лес, печальная судьба которого не дает покоя Астрову, как изнашивается красота самого Астрова, как уже поблекла красота Ольги и скоро, должно быть, поблекнет красота Ирины.

А иногда красота крепнет через движение времени — эпическая бессмертная красота постепенно меняющихся времен года или беглая красота светлых летних сумерек.

Сначала она открывается нам в сценическом пространстве, определенном ремарками автора, которые предваряют диалог и время от времени перебивают его. Красота в пьесах Чехова — это прежде всего место действия, усадебный среднерусский пейзаж, постоянный фон театрального представления. Пейзажная направленность чеховской драматургии отражена в заглавии последней его пьесы. Известно, как радовался автор, найдя точное поэтическое название: не вишневый, а вишнёвый.

В феврале 1903 г. Чехов сообщает Станиславскому о замысле новой пьесы: «В голове она у меня уже готова. Называется “Вишневый сад”, четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях»[[60]](#footnote-61). Сначала сообщается о белых цветущих деревьях, потом уже о дамах в белых платьях. В известном письме Суворину, написанном на 8 лет раньше, говорится о работе над «Чайкой». «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж {64} (вид на озеро)»[[61]](#footnote-62). Пейзаж — один из отличительных признаков этой пьесы — еще более важный, чем количество ролей или актов.

Можно предположить, что в воображении Чехова замысел пьесы иногда рождался как пейзажный образ. Колдовское озеро. Усадьба во вкусе Тургенева. Вишневый сад. Разъяснением к авторской характеристике «Чайки», где пейзаж непривычно поставлен в один ряд с драматическими героями, может служить негодующий монолог Треплева о современном театре, погрязшем в рутине: «Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами…».

В «Чайке», когда поднимается занавес, видна не комната с тремя стенами, показанная при искусственном вечернем освещении, а «часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителя в глубину парка к озеру…». «Только что зашло солнце…» «Душно, должно быть, ночью будет гроза». Постепенно освещение меняется: «Красное небо, уже начинает восходить луна». Сумерки темнеют, и, когда в летнем деревянном театре поднимается занавес, «открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде…». Декорация в любительском театре Треплева та же, что в театре Чехова, — вид на озеро. Реплика Дорна, завершающая первое действие, возвращает наше внимание к пейзажу: «О, колдовское озеро!». Самое важное в сценическом воспроизведении первого действия — постепенная смена освещения, она соответствует трудно уловимому движению времени — от душного предгрозового летнего заката, пронизанного тревожными и волнующими предчувствиями, к печальным сумеркам и холодному лунному вечеру.

И второе действие «Чайки» — не привычная декорация театра второй половины XIX в., так называемый павильон, а распахнутое благоухающее пространство. «В глубине направо дом с большою террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко». Аркадина, Дорн и Маша сидят в тени старой липы. В левой кулисе «предполагается купальня». Где-то поблизости ловит рыбу Тригорин, он появляется на сцене с удочками и ведром. Нина около дома рвет цветы, которые потом преподносит Дорну, Треплев появляется с ружьем и чайкой, которую убил у озера. Тригорин восхищается летним днем, как профессиональный {65} литератор: «… облако, похожее на рояль… пахнет гелиотропом… приторный запах, вдовий цвет…». Услышав голос Аркадиной, зовущей его, чтобы собирать чемоданы и уезжать, он с тоской оглядывается на озеро: «Ишь, ведь какая благодать!..». На сцене, открытой вглубину, видны парк в имении Сорина, озеро, блестящее в лучах полуденного солнца, и усадьбы на той стороне озера: среди них — имение, где родилась Нина.

Только в третьем действии герои предстанут перед нами в интерьере: «столовая в доме Сорина». Но третье действие — предотъездное; действующие лица пребывают здесь как бы в промежуточном положении, когда человек, по выражению Гоголя, «не принадлежит ни к дороге, ни к сидению на месте». Сборы, расставание, прощание перед дальней дорогой. Интерьер в третьем действии — это полустанок, скоро он будет покинут. От пребывания в имении, у колдовского озера профессиональный литератор Тригорин сохранит разве что хорошее выражение «Девичий бор», которое он записывает в книжечку.

Четвертое действие происходит в одной из гостиных в доме Сорина, превращенной Треплевым в рабочий кабинет. Кажется, пьеса, начавшаяся необычно, на фоне поэтичного усадебного пейзажа, кончается в традиционном, выгороженном театральном пространстве — той самой комнате с тремя стенами, о которой в высшей степени неуважительно отзывался Треплев. Но пейзаж, природа аккомпанируют настроению и этого — последнего — действия «Чайки». Прямо против зрительного зала — стеклянная дверь на террасу, которая ведет в сад. Вот почему, сообщает Маша, Костя Треплев превратил гостиную в кабинет — он может когда угодно выходить в сад и там думать.

Сквозь легкую дверь слышно, как шумят в саду голые осенние деревья. Маша рассказывает, что на озере громадные волны, а Медведенко — что в саду темно и хлопает от ветра занавеска в заброшенном, голом, безобразном, как скелет, театре. Потом Костя распахнет окно в сад и станет прислушиваться. Кто-то постучит в окно, он откроет стеклянную дверь и побежит в сад, чтобы через полминуты вернуться с Ниной — она все ходила около озера и не решалась заглянуть в дом. Нина произнесет свой сбивчивый монолог, порывисто обнимет на прощание Костю Треплева и через террасу убежит обратно, в шумящий от непогоды мокрый осенний сад.

Пейзаж в «Чайке» — не равнодушная природа, «не {66} слепок, не бездушный лик» и не красивая театральная рама, обрамляющая показанную на сцене будничную картину жизни. Как в сказке или лирическом стихотворении, пейзаж в чеховской пьесе — равноправное с другими, а то и стоящее выше других действующее лицо. В первом акте, где показана сцена на сцене, озеро освещено волшебным, как бы театральным светом луны; декорация в театре Кости Треплева похожа на эффектный задник, написанный умелым художником, — но это настоящее лесное озеро, над которым повисла настоящая, а не театральная луна. Во втором акте озеро блестит под солнцем, кажется праздничным, безмятежным, а в последнем, четвертом — по нему, говорит Маша, ходят высокие черные волны. Не озеро, а целое море: «На море черная буря. Так и вздулись сердитые волны. Так и ходят, так воем и воют». Пейзаж в «Чайке» и в других чеховских пьесах меняется вместе с душевным состоянием драматических персонажей, и мы даже перестаем понимать — природа влияет на настроение действующих лиц, или же их настроение кладет свою печать на окружающий пейзаж. Оттого ли решается на выстрел Константин Треплев, что его гнетут тоскливые осенние настроения, или же погода портится и мрачнеет в унисон его убийственному настроению?

А. Кугель вспоминал «Чайку» в Художественном театре через много лет после того, как этот спектакль сошел со сцены: «Конечно, центр тяжести впечатления был в озере, в ландшафте, в смутной власти пейзажа, среди которого, слегка оживляя его, двигались человеческие фигуры»[[62]](#footnote-63). «Чайка» — это «озерная школа» русского театра, в которой одушевленная природа и человек объединены общим настроением, сочувственно расположены друг к другу.

И «Дядя Ваня» начинается на фоне обжитого усадебного пейзажа: пасмурный жаркий летний день, послеполуденное время. «Сад. Видна часть дома с террасой». Душа драматических персонажей открывается сразу же — через их отношение к природе. Телегин, возвращаясь с прогулки по привычным ему местам, полон восторженных поэтических чувств и говорит почти стихами: «Еду ли я по полю… гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире {67} и согласии, — чего еще нам?». А столичное светило, осмотрев окрестности, не находит возможным сказать ничего, кроме избитых слов: «чудесные виды». В душный, летний день профессор Серебряков, как учитель Беликов — «человек в футляре», ходит в пальто, перчатках, калошах, с зонтиком в руке. Вместо того чтобы посидеть с другими под старым тополем, за самоваром, профессор велит принести чай к нему в кабинет, сообщая с озабоченным видом, что ему сегодня нужно еще кое-что сделать. По тому, как бездарно относится к природе ученый-сухарь, видно, как далек он от мира искусств, от красоты, которую так тонко чувствует разорившийся помещик скромный рябой Вафля.

Как и в других чеховских пьесах, пейзаж в «Дяде Ване» подчеркивает и усугубляет настроение действующих лиц. Второе действие, где драма достигает томительного напряжения и находит разрядку, начинается при блеске молний, ночью, в ожидании грозы; гроза проходит, и все испытывают облегчение.

«Три сестры» — единственная из пьес Чехова, действие которой совершается в городе, а не в помещичьем имении. Но генеральский дом Прозоровых — это городская усадьба. При доме — сад, за домом — длинная еловая аллея, ведущая к реке. В четвертом действии видна река и лес на другом берегу.

Действие последней чеховской пьесы начинается в мае, когда цветут вишневые деревья. Аня счастлива, что вернулась домой и завтра утром встанет, побежит в сад. Когда Варя откроет окно, будет виден сад — весь белый — и аллея в саду. Первые монологи действующих лиц — лирические признания — обращены к вишневому саду.

Гаев *(отворяет другое окно)*. Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи…

Любовь Андреевна *(глядит в окно на сад)*. О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. *(Смеется от радости.)* Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя…

(Восторженный и покаянный монолог Раневской, обращенный {68} к вишневому саду, совпадает по своим мотивам и настроению со стихотворением Макса Волошина, напечатанным в 1904 г., тогда же, когда была поставлена пьеса Чехова.

О, как чутко, о, как звонко  
Здесь шаги мои звучат!  
Легкой поступью ребенка  
Я вхожу в знакомый сад…

Слышишь, сказки шелестят?  
После долгих лет скитанья  
Нити темного познанья  
Привели меня назад…

Даже по этому случайному, в сущности говоря, примеру видно, как чутко, в каких точных психологических деталях уловил Чехов отношение современников, людей 900‑х годов, к старому усадебному пейзажу.)

В саду Любови Андреевне мерещится покойная мать в белом платье: «Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину…».

Реплики действующих лиц дорисовывают то, чего нельзя показать на сцене. Аллея, идущая прямо, точно протянутый ремень, цветущее склоненное деревцо, похожее на женщину в белом, пейзажные образы, свойственные прозе Чехова так же, как, например, знаменитое описание лунной ночи, лаконизму и выразительности которого завидует Треплев («на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса»). Подобно первому действию «Чайки», второе действие «Вишневого сада» начинается перед закатом — любимым у Чехова временем суток, когда сумерки переходят в вечер и особенно видна смена освещения — минуты, располагающие к созерцанию природы, далеким от повседневности мечтательным раздумьям. Второе действие последней чеховской пьесы — непревзойденный образец театрального пленэра: мы видим, как садится солнце и восходит луна; видим поле, старую покривившуюся, заброшенную часовню, дорогу в усадьбу Гаева и дальний план, где на горизонте в дымке неясно обозначается большой город, чувствуем, как влажнеет воздух от вечерней сырости, которая идет с реки и постепенно охватывает сценических персонажей. Чехов хотел, чтобы во втором, пленэрном действии сценическое пространство было распахнуто как можно шире. В письме Вл. И. Немировичу-Данченко он настаивает: «Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу и необычайную для сцены даль»[[63]](#footnote-64).

{69} Покосившаяся часовенка на первом плане, настоящее зеленое поле в быстро меняющемся сумеречном освещении, дорога, необычайная для сцены даль — это описание не театральной декорации, а пейзажа в манере Левитана. Второй акт последней чеховской пьесы — крайняя антитеза того традиционного театрального павильона — комнаты с тремя стенами при искусственном освещении, — против которого бунтовал Константин Треплев.

Как пейзажист Чехов проявил себя не только в рассказах, где так часто встречаются описания природы, или повести «Степь», посвященной южнорусскому степному пейзажу, но и в пьесах, где картины природы даны в скупых ремарках и нескольких репликах действующих лиц.

Драматургия Чехова близка русской пейзажной живописи 90‑х годов, времени, когда лирический пейзаж стал преобладать в изобразительном искусстве. Знаменитый публицист Н. К. Михайловский, не принявший молодого Чехова, неодобрительно отнесся и к преобладанию пейзажа на выставках позднего передвижничества, усмотрев в этом ослабление идейного начала в русском искусстве. В извинительных, растерянных признаниях Тригорина по поводу его пристрастия к пейзажу — «я умею писать только пейзаж» — звучит личная чеховская нота, особенно внятная в общем контексте художественной жизни того времени, когда живописный пейзаж получил особый смысл и был воспринят современниками как символ освобождения от закосневших идейных догм, поворот к поэзии и красоте в противовес преобладающим прозаическим устремлениям предшествующего периода.

Чеховским пьесам настроения ближе всего, разумеется, левитановские пейзажи, особенно поздние вещи художника, проникнутые «мажорно-минорным» лиризмом (выражение А. Эфроса[[64]](#footnote-65)). У Левитана, у Чехова пейзаж, мы знаем, не столько «изображается», сколько «переживается». Через восприятие природы эмоциональная жизнь действующих лиц проявляет себя, быть может, наиболее свободно; переживание пейзажа переключает жизненную драму героев в лирический план и вместе с тем придает ей эпический, надличный характер. Пейзаж у Чехова очеловечивается, пронизываясь настроением действующих лиц; мы видим на сцене парк или озеро, но прежде всего человека, смотрящего на парк или озеро; в свою {70} очередь, театральные персонажи как бы принимают на себя краски и очертания окружающей природы (белые дамы в белом саду) так же, как и ее «настроение». У Чехова в его пьесах не бывает так, чтобы сияло солнце, цвела весна, а герои предавались унынию, так же как не бывает мажорного настроения в ненастный осенний вечер. Театральные персонажи воспринимаются как необходимая часть окружающей природы, а природа оказывается проекцией их душевной жизни. Пейзаж поэтизирует и возвышает обыденную жизнь действующих лиц, в свою очередь, они очеловечивают родную природу, дают ей душу, тем более что усадебный пейзаж — сад, парк — сотворен руками человека и соразмерен ему. Кажется, среднерусская природа подана у Чехова так, как хотел бы ее изобразить современник писателя живописец К. Коровин, который утверждал, что пейзаж не имеет цели, если он только красив, — в нем должна быть история души, он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. И в этом смысле Чехову тоже ближе всего Левитан с типичной для этого художника полнотой и внятностью лирического высказывания и эпическим чувством становления родной природы, движущейся с утра к вечеру, с весны по осень. Можно предположить: пейзажи Левитана в свое время оказали влияние на восприятие Чеховым, южанином по рождению, среднерусской природы: он называл ее «левитанистой»[[65]](#footnote-66). В свою очередь, самые поздние работы Левитана несут на себе печать того гармонизированного мажорно-минорного лиризма, который позволяет говорить о влиянии на художника драматургии Чехова, и прежде всего «Чайки». Через несколько месяцев после опубликования пьесы художник в одном из писем запечатлевает слова, буквально повторяющие лихорадочные заклинания Константина Треплева о «новых формах». «Ничего почти не работаю, недовольство старой формой — т<ак> сказать — старым художественным пониманием вещей (я говорю в смысле живописи), отсутствие новых точек отправления заставляет меня чрезвычайно страдать»[[66]](#footnote-67). Левитан навещал своего друга в Мелихове, когда тот работал над {71} «Чайкой», некоторые моменты жизни художника того времени непосредственно отразились в чеховской пьесе — в частности, его положение в имении А. Н. Турчаниновой, где он жил летом 1896 г., напоминает зависимое положение безденежного Треплева в помещичьем доме его дяди. Трагический эпизод из тогдашней жизни Левитана запечатлен и в попытке Треплева покончить счеты с жизнью. Чехов видел Левитана с черной повязкой на голове, которую тот, точно так же как Треплев после бурного объяснения, сорвал с себя и бросил на пол. Слова Аркадиной, обращенные к сыну: «Ты как в чалме. Вчера один приезжий спрашивал на кухне, какой ты национальности… А ты без меня опять не сделаешь чик‑чик?» — это, конечно же, портрет Левитана с повязкой на голове, совершившего неудачную попытку самоубийства и снова одержимого бешеным желанием покончить с собой[[67]](#footnote-68). Левитан был в восторге от «Чайки» в Художественном театре. Не исключено, что влияние этой пьесы сказалось на последних вещах художника, где он преодолевает свой внутренний кризис, такой же острый, как тот, что пережил и не сумел преодолеть Костя Треплев. В 1899 г., через год после премьеры чеховской пьесы в Художественном театре, Левитан пишет «Сумерки» и «Стога» — вещи, близкие по настроению сумеречному первому акту «Чайки», а в 1900 г. — «Летний вечер». В последней, неоконченной работе Левитана «Озеро. Солнечный день» изображен мотив, близкий развернутому озерному пейзажу «Чайки». Мотив сумерек, холодных лунных вечеров мог быть непосредственно навеян «Чайкой». Впрочем, еще в 1888 г. Левитан выставил неизвестную в настоящее время картину «Наступление ночи», которая во многом предвосхищает настроение первого акта новаторской пьесы Чехова. Вот что говорил об этой вещи художник И. Остроухов: «Глубокие сумерки, пустынная холмистая местность, кое-где кустарники, леса тянутся полосами, из-за горизонта выплыла огромная луна, и стало неподвижно и холодно на небе»[[68]](#footnote-69). Сумерки, выплывающая лупа и холод на небе — мотивы, близкие декорации первого действия «Чайки» (вспомним к тому же гулкие слова монолога Нины Заречной: «Холодно, холодно, холодно»).

В то же время озеро, освещенное восходящей луной, {72} вода и деревья в холодном романтическом освещении, декоративный, несколько таинственный и эффектный театральный пейзаж, изображенный в «Чайке», напоминают о полотнах Куинджи.

Чеховский неназойливый импрессионизм близок и пейзажному искусству Коровина рубежа веков, хотя в пьесах Чехова импрессионизм несет в себе более глубокое «левитановское» настроение и в конечном счете тяготеет к передаче более длительных эпических состояний природы, плавно переходящих одно в другое.

Любимая драматургом серая сумеречная гамма господствует в «Версальской серии» Александра Бенуа, знаменитых «Прогулках короля», проникнутых тем же противоречивым чувством иронии и ностальгии, что и усадебные пьесы Чехова, особенно «Вишневый сад».

Обостренное внимание к уходящей усадебной культуре, понятой в ее общенациональном, поэтическом значении, сближает Чехова с «Миром искусства». В своей книге о русской живописи Б. Асафьев, говоря о борьбе деятелей «Мира искусства» за новое эстетическое видение действительности, перечисляет в ряду врагов красоты слепых и тех равнодушных, «кто вместе с вырубанием “вишневых садов” замазывал дивные фрески, записывал древние иконы, искажал пристройками строгие умные пропорции величавых зданий и т. д. и т. д. — все это во имя “полезности”»[[69]](#footnote-70). Чеховский «вишневый сад» в сознании Асафьева, младшего современника художников «Мира искусства», усердного посетителя их выставок, стоит в одном ряду с бесценными художественными памятниками — символами национальной культуры и бессмертной красоты — древними фресками, классицистской архитектурой и т. п. Не зря С. Дягилев, идейный вождь нового художественного течения, настойчиво уговаривал Чехова стать соредактором журнала «Мир искусства», хотя в толковании красоты между Чеховым и возглавляемой Дягилевым группой художников были существенные различия[[70]](#footnote-71).

{73} Если уж говорить о художниках, так или иначе связанных с «Миром искусства», то среди них ближе всего Чехову, разумеется, Серов с присущей ему скромностью, порою почти этюдной лаконичностью и непринужденностью в передаче родного пейзажа, умением компоновать пейзаж с жанром, с человеческой фигурой, угадывать их внутреннюю связь, устанавливая между ними единство, чуть не тождество, — черта, характерная для пейзажной живописи Чехова, особенно заметная в его трактовке сценического пространства. Напомним, самые поэтические пейзажные и портретные вещи Серова — «Заросший пруд», «Октябрь» и «Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем» — относятся к тому же периоду конца 1880 – начала 1890‑х годов, когда складывается театральная эстетика Чехова.

Многое роднит Чехова и с В. Борисовым-Мусатовым, сыном мелкого провинциального служащего, элегическим певцом старой дворянской усадьбы. Черты сходства здесь даже слишком очевидны. Вот что говорит об одной из картин художника М. Алпатов: «Парк, деревья, вид на белое здание вдали, ведущая к нему дорога — все это производит на нас впечатление прошлого, все происходит, как во сне. Удлиненный формат картины дает наглядное представление о долгом пути. Тишина сопровождает действие, как музыкальная пауза. В Художественном театре, особенно в постановках чеховских пьес, эта тишина входит в контекст спектакля»[[71]](#footnote-72). Борисов-Мусатов сближается с Чеховым отдельными приемами и общим настроением своих картин. Его творчество, оборванное ранней смертью, как и творчество Чехова, накануне первой русской революции, проникнуто томлением по лучшему будущему, оно «соответствует ожиданиям лучших времен. В этом отношении он близок Чехову, особенно позднего периода»[[72]](#footnote-73). Подобно Чехову, Борисов-Мусатов видит в угасающей, уходящей в прошлое усадьбе символический образ прекрасного будущего, о котором он грезит наяву.

Можно было бы также с известным основанием сопоставить драматургию Чехова и некоторые тенденции русского модерна с характерным для его художников стремлением к поэтизации обыденности, возврату к природе, сближению окружающей человека вторичной цивилизованной среды и естественного растительного мира и {74} вместе с тем с присущим сторонникам этого стиля намерением окружить человека уютом, комфортом, который соответствовал бы и достижениям современной материальной культуры и не противоречил органическим, хотя и все более утончающимся потребностям личности.

Чехов, создатель своего собственного театрального пространства, сближается таким образом с главными тенденциями современного ему русского изобразительного искусства, как, впрочем, и русской музыки. Он не сливается ни с одной из этих тенденций и в то же время дает им некое объединяющее толкование. Такого мастера пейзажа, как Чехов, русская живопись его времени не знала. Лишь взятая в целом, она вполне конгениальна его пейзажным исканиям.

Вот почему прямое сопоставление Чехова и того или иного современного ему живописца, отчасти сделанное на предыдущих страницах, каким бы заманчивым оно ни казалось, никогда не выглядит до конца убедительным. Всегда остается досадное ощущение, что сравнение было сделано недостаточно тонко и не уловлены какие-то последние, наиболее существенные черты сходства. Углубляясь в сферу сравнительного анализа, рано или поздно приходишь к выводу, что между Чеховым и русскими живописцами его эпохи, казалось бы такими близкими ему по духу, в каждом отдельном случае столько же сходства, сколько и различий.

Особенно очевидны эти различия, разумеется, между Чеховым и художниками «Мира искусства». У Чехова и, с другой стороны, А. Бенуа или К. Сомова разные представления о красоте. Для того чтобы пейзаж у художника «Мира искусства» стал красив, он должен приобрести декоративно-театральный характер. Красиво то, что вне современной обыденности. Когда мирискусник берется писать обычный скромный среднерусский пейзаж, у него чаще всего получается тусклая живопись. Чтобы усадебный мотив прозвучал талантливо и красиво, должны появиться балюстрады, беседки с колоннами, пухлые амуры на мраморных пьедесталах, галантные кавалеры и дамы в гриме, костюмах и париках XVIII в. У Бенуа лирика запущенной, угасающей усадьбы отразилась в его версальских пейзажах и жанрах. Художники «Мира искусства» начали свою деятельность под развернутыми знаменами эстетизма, язвительно отрицая тенденциозную сюжетную живопись своих предшественников. Прошло совсем немного времени, и стало {75} очевидным, что мирискусники куда больше подчинены своим сюжетам и историческим аксессуарам, чем передвижники, которых они упрекали в литературности. Самое красивое в пейзажно-жанровых композициях Сомова и Бенуа — их иронико-романтические литературные сюжеты и декоративные мотивы, а не их живопись. Как мастера колорита они, конечно же, не превзошли своих недругов передвижников, напротив, уступают многим из них. Вместо того чтобы — подобно импрессионистам и постимпрессионистам — усовершенствовать живописную палитру, они сменили сюжеты русской живописи. Они отвернулись от окружающей обыденности, восприняв ее как сплошь прозаическую, некрасивую и серую. В то время как французским импрессионистам, чтобы пробиться к красоте, не было нужды в костюмно-театральной экзотике и историческом антураже. Они смело шли на сближение с будничной современной жизнью — что сделает впоследствии и Чехов — и извлекли из нее божественную красоту, которая напомнила о давно забытой эпохе Возрождения. Французским импрессионистам — в отличие от мирискусников — не нужно было прибегать к красивым, нарядным историческим сюжетам и декорациям, чтобы их живопись была красива и празднична. Заурядные мотивы современной жизни, прохожие на мостовых и тротуарах Парижа, или черновая репетиция балета, или вечернее кафе, на полотнах импрессионистов волшебно преображаются. И Чехов ищет красоту там, где для художника «Мира искусств» все серо, перед чем у него руки опускаются. К тому же человеку в картинах мирискусников отведена подчиненная роль — он стилизуется под старинный дворцовый, парково-архитектурный пейзаж и сам становится историческим или театральным аксессуаром. Следовательно, его собственная роль в историко-театральных композициях расценивается невысоко. (В этом смысле мирискусники были скептиками и фаталистами.) У Чехова между человеком и окружающим его усадебным пейзажем складываются гармонические и равноправные отношения.

Однако же и импрессионизм, представленный в русском искусстве Константином Коровиным и мастерами «Союза русских художников», — лишь один из характерных признаков чеховской драмы и чеховского пейзажа.

Точно так же мечтательная, тихая, почти неслышная, но постоянно звучащая нота сомнамбулических полотен Борисова-Мусатова никак не покрывает подвижного минорно-мажорного {76} полнозвучия чеховской усадебной лирики. В данном случае, когда близость обоих художников кажется столь очевидной и так трудно удержаться от соблазна уподобить их друг другу, сходство — что, впрочем, нередко бывает — оказывается обманчивым. Скорее видимость близости, чем настоящая близость.

Пейзажи Серова, родственные Чехову своим непринужденным, как бы этюдным характером, ненавязчивым лиризмом и зоркой скупой точностью, лишены эпических качеств чеховской театральной живописи. (В более поздние годы роль эпических мотивов у Серова играют мотивы декоративные.)

И даже с Левитаном Чехов сближается больше «настроением», «переживанием» пейзажа, общей лирико-эпической концепцией среднерусской природы, стремлением раскрыть ее душу, чем непосредственно своими пейзажными образами. Да, у Левитана и у Чехова острая драматическая мелодия переводится в лирико-созерцательную тональность. «Для Чехова, — замечает Ин. Анненский, — жизнь в самых уродливых, самых кошмарных своих проявлениях претворялась в нечто не только красиво-элегическое, но и левитановско-успокоительное»[[73]](#footnote-74). Однако же Левитан не знал тех драматических и изощренных исканий гармонии между человеком и природой, которые так характерны для Чехова; его друг живописец в этом смысле относился к природе более непосредственно.

Итак, если говорить о близости театра Чехова русской пейзажной живописи конца века, следует иметь в виду лишь общие мотивы и настроения. Об этом необходимо помнить тем, кому приходится переводить скупые ремарки Чехова на язык сценографии. Было бы нелепо стилизовать Чехова под импрессионистов, Серова или Левитана. Его пьесы требуют от театрального художника более обобщенных и вместе с тем более точных решений, не имеющих себе аналогий, раскрывающих индивидуальную природу чеховского сценического пространства.

В «Чайке», «Дяде Ване» или «Вишневом саде» синтезирована культура лирического пейзажа, созданная живописью 80 – 90‑х годов и классической русской поэзией XIX в., включая сюда и пушкинское эпическое толкование природы как «живого организма», воспринятого {77} в его непрерывном становлении, в смене времен года, и смелый импрессионизм Фета, и философское осмысление явлений природы, свойственное стихам Тютчева. Природа у Чехова взята в своей соразмерности человеку и одушевлена его восприятием. В то же время лирика пейзажа имеет и свое собственное, независимое от человека содержание. Асафьев дает свое толкование стихам Пушкина о природе, преломляя свое видение Пушкина через эпоху Левитана и Чехова. «Это — психологический пейзаж, ощущение природы как живого организма, воплощаемое в словесных образах и при этом так, что не замечается отбор образов: природа видится в слиянности, в длительности, в длительном, в смене явлений»[[74]](#footnote-75). Переданная в поэтическом пушкинском слове независимость пейзажа, который существует в восприятии человека, но ведь и помимо него, как живой организм, должна воочию предстать на театральной сцене. Зритель слышит, что говорят о природе действующие лица — и видит перед своими глазами пейзаж таким, каким изобразил его сценограф, пользуясь наводящими ремарками драматурга[[75]](#footnote-76). (Для того чтобы природа вошла {78} в эмоциональную жизнь театральных героев, нужна определенная душевная расположенность, дар созерцания, не оттесненный и не задавленный постоянными усилиями жизнеустройства, не поглощенный закулисной суетой, сплетнями, грошовыми интересами, иссушающими соображениями практической выгоды и пользы.)

{79} Чехов видел своих театральных героев на фоне усадебного пейзажа как необходимое пятно, последний штрих, без которого пейзаж не полон и не завершен. В свою очередь, усадебный садовый и парковый пейзаж рассчитан на присутствие человека. Собственно, об этом — с присущей ему краткостью — он и писал Станиславскому: «Сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». Драматические герои обладают способностью переживания окружающего пейзажа — и чувствуют себя его неотъемлемой частью. По естественной слитности, слиянности с среднерусским усадебным пейзажем и усадебным интерьером театральные персонажи Чехова сопоставимы разве что с двумя героинями раннего Серова — «Девочкой с персиками» и «Девушкой, освещенной солнцем».

Писатель Тригорин говорит о себе преимущественно как о пейзажисте и взволнованно объясняется в любви родной природе. Нина Заречная чувствует себя неотделимой от озерного пейзажа. Она, как чайка, выросла на берегу озера и знает на нем каждый островок.

Монолог доктора Астрова о гибнущем лесе, исчезнувших лосях, лебедях и глухарях, о птице, которая когда-то жила на озере и носилась тучей, о целых табунах лошадей, которых не встретить уже в уезде, — о постепенном и несомненном вырождении родной природы — это рассказ о печальной судьбе самого Астрова. Через судьбу Астрова и судьбу леса нам открывается одна и та же тема — гибнущей, погубленной красоты.

Действие «Трех сестер» происходит в большом губернском городе, где живет сто тысяч человек. Герои этой пьесы, горожане, видят красоту родного пейзажа урывками, как Маша урывками берет свое счастье. Может быть, поэтому они так остро ощущают природу и ее власть над собой. Едва появившись в доме Прозоровых, радостный, оживленный Вершинин, переведенный по службе из Москвы, принимается расхваливать здешние окрестности: «Такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река… и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев». Нина Заречная сравнивает себя с чайкой, Чебутыкин зовет Ирину «птица моя белая». В финале «Трех сестер» Маша, подобно героине народной сказки, обращается со своей болью и своими мечтами к белым перелетным птицам. Образ трех сестер, как «Троица» Рублева, по своим гармоничным очертаниям и краскам совпадает с образом родной природы с ее плавными, округлыми {80} линиями, мягким сочетанием тонов, размытыми переходами от одного предмета к другому.

Если в «Дяде Ване» исчезающая поруганная красота русского леса аккомпанирует драме героев, то в «Вишневом саде», кажется, действующие лица вторят драме окружающего пейзажа. Топор, занесенный над деревьями вишневого сада, ударяет в сердца обитателей дворянского гнезда. Нет, совсем не случайно в цветущем белом наклонившемся деревце Раневской привиделась покойная мать в белом платье. Мать нагнула голову, как осужденная на казнь жертва, подставляющая шею топору палача. В последней чеховской пьесе разворачивается драма обреченного усадебного пейзажа. В сущности говоря, Гаев и Раневская озабочены не своей судьбой — судьбой вишневого сада. Внимание зрителей, которые смотрят в театре эту последнюю чеховскую пьесу, постоянно перемещается с драматических персонажей на пейзаж.

Цветущий белым цветом, обреченный топору вишневый сад; белая, убитая Треплевым чайка; белые перелетные птицы — образ хрупкой красоты, над которой нависла опасность.

«Вишневый сад» — симфония в белом, как поставит ее через семьдесят лет после того, как она была написана, итальянский режиссер Дж. Стрелер, — это прощание со старой усадебной культурой и усадебным пейзажем. (Отчасти по тем же причинам в 60‑е и 70‑е годы XX в. у нас возникнет литература прощания с исчезающим крестьянским укладом и старой крестьянской культурой; соответственно звучат заглавия отдельных произведений: «Последний срок» или «Прощание с Матерой».)

Близость человека и природы выражена у Чехова, как мы уже говорили, в способности драматических героев к переживанию окружающего пейзажа, постоянном стремлении переключить свою личную драму в созерцательную лирическую тональность. Больше того, действующие лица находятся под несомненным воздействием пейзажа, им взлелеяны и выпестованы и отражают в своем физическом и нравственном облике черты родной природы. Не только пейзаж соразмерен человеку, но и человек — пейзажу. Скромное мягкое изящество чеховских героев, их неброская, изнутри освещенная красота, плавная музыкальность речи — как все это созвучно очертаниям и краскам окружающей природы!

В «Трех сестрах» сходство человека и пейзажа порой {81} достигает полной тождественности. Можно предположить, что пленэрные сцены потому занимают в этой пьесе меньше места, чем, например, в «Чайке», что сами сестры — Ольга, Маша, Ирина — это поэтический образ русского пейзажа, как его понимал Чехов. Триединый образ чеховских сестер говорит нашему сердцу больше о духе среднерусской природы, чем пейзажный фрагмент в последнем, четвертом действии пьесы. Округлая объединительная линия у Чехова, как у Рублева, Рафаэля или Льва Толстого, выражает идею гармонии и высшего синтеза.

Кугель в известной статье о Качалове, этом «интеллигенте-идеалисте», как он его называет, самом чеховском актере Художественного театра, говорит, что в его ролях всегда можно было найти «круглую линию мудрой гармонии»[[76]](#footnote-77). В «Чайке» эта округлая гармоническая линия составляет особенность театрального пейзажа: полная луна, колдовское озеро.

Образы трех сестер подготавливают наше восприятие усадебного и заречного пейзажа, который откроется в последнем действии, переводящем жизненную драму героев в лирическую надличную тональность.

Пейзаж у Чехова — норма красоты. Среднерусской природе соразмерны и драматические герои Чехова, и его собственный литературный стиль — простой, неброский, лишенный звонких эффектов, построенный на естественной изящной и плавной интонации.

Окружающим пейзажем действующие лица проверяют себя — достойны они его или не достойны, соответствуют ему или не соответствуют: «Иной раз, — говорит Лопахин, — когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами…».

Соразмерность человека и окружающей природы предполагает едва заметные, но все же существенные оттенки, отличающие действующих лиц друг от друга. Например, в Раневской чувствуется что-то не только парижское, но и южнорусское — действие последней чеховской пьесы происходит, судя по всему, где-то вблизи донецкой степи. Манера и речь Раневской неуловимо отличаются от манеры и речи трех сестер, урожденных москвичек, живущих в северном лесном краю. Хозяйке вишневого {82} сада свойственна южная экзальтация, сентиментальность, беспечная легкость перехода от слез к смеху. (По поводу молодой очаровательной женщины, Вареньки Коваленко, героини «Человека в футляре», рассказчик говорит: «Я заметил, что хохлушки только плачут или хохочут, среднего же настроения у них не бывает».) А в Елене Андреевне, жене профессора Серебрякова, с ее породистой красотой, щепетильной порядочностью, хандрой, светскостью, рациональностью, с ее вялыми незаконченными желаниями и скрытым темпераментом — играющей русалочьей кровью, влекущей к ней мужчин, — несомненно, есть нечто петербургское.

Насколько внимательно относятся писатель и его герои к такого рода оттенкам, помогающим уловить внутреннюю связь между личностью, окружающим пейзажем и средой в более широком ее понимании, можно судить, например, по раздраженному замечанию героя рассказа «Жена» — также петербуржца — насчет его собственной супруги, Натальи Гавриловны, которую он, как ему кажется, давно уже разлюбил: «Она, разговаривая, двигала пальцами, часто и резко откидывалась на спинку стула и говорила быстро, и эта неровность в речах и движениях раздражала меня и напомнила мне ее родину — Одессу, где общество мужчин и женщин когда-то утомляло меня своим дурным тоном». Антиподом Наталье Гавриловне — живой, экспансивной и общительной одесситке, которая возглавила в уезде организацию помощи голодающим, — может служить и ее муж — петербургский камер-юнкер, человек, по его собственным понятиям, порядочный, но тяжелый и подозрительный, — и умирающая от деревенской скуки столичная дама Елена Андреевна, равнодушная к хозяйственным и благотворительным хлопотам Сони, и видный петербургский чиновник Орлов из «Рассказа неизвестного человека». «Наружность у Орлова была петербургская: узкие плечи, длинная талия, впалые виски, глаза неопределенного цвета и скудная, тускло окрашенная растительность на голове, бороде и усах». Самое примечательное в типично петербургской наружности Орлова — иронически улыбающиеся глаза, выражение легкой, незлой насмешки.

А легкомысленный, артистичный и мягкий Дмитрий Дмитрич Гуров, как и три сестры, конечно же, москвич с головы до ног.

Авторы европейской новой драмы, предшественники и современники Чехова, вывели на театральные подмостки {83} городских людей, привыкших проводить жизнь в четырех стенах мещанского интерьера. Понятие среды в натуралистическом театре, как правило, ограничено пространством дома. Отсюда и названия: «Кукольный дом» или «Дома вдовца». Но Ибсен, Стриндберг, Шоу и Гауптман придают пейзажу гораздо большее значение, чем авторы «хорошо сделанной пьесы», профессионалы второй половины XIX в., размещавшие своих персонажей в условной театральной выгородке, той самой комнате с тремя стенами, освещенной искусственным вечерним светом, которую презирает начинающий драматург, приверженец новых форм Константин Треплев.

У Ибсена, Гауптмана, Стриндберга или Метерлинка пейзаж обычно оттеняет интерьер, служит ему убийственным контрастом. Все, что происходит «там, внутри», в тесном нищем подвально-чердачном убожестве или же в комфортабельной роскоши буржуазной квартиры, несопоставимо с пейзажем, который расстилается за границами дома и города. (Не один раз это противопоставление возникает и в прозе Чехова, начиная с юмористического цикла рассказов на дачные темы. В прозе, но не в драме!) Природа то устрашает героев новой драмы своими опасными, продуваемыми пространствами, то влечет к себе — как узника свобода. У авторов новой драмы — особенно скандинавов — появляется вкус к неоромантическому, причудливому и дикому пейзажу, к необработанной, не тронутой цивилизацией суровой и грозной красоте высоко, в поднебесье громоздящихся гор, пустынного берега моря, куда герой бежит, чтобы спастись от среды — душной, рутинной тесноты мещанского интерьера с его унылой, бескрасочной бедностью или же искусственной безвкусной и дробной буржуазной красивостью, и где он погибает, как скульптор Рубек в пьесе Ибсена или мастер Генрик в пьесе Гауптмана. У Стриндберга в одной из пьес действие происходит в пустыне, где бушует песчаная буря, доводящая до изнеможения и гибели несчастного европейца, офицера колониальных войск. В новой драме возникает тема «горы», куда стремится герой — подальше от застроенной домами долины. Конфликт между некрасивыми и нездоровыми формами существования современного городского человека и его тягой к прекрасному, его свободолюбивыми порывами раскрывается в новой драме через контраст скучного, заставленного буржуазного интерьера и пустынного пейзажа, поражающего несоразмерным человеку {84} грандиозным величием — безразлично, будут это крутые заснеженные горы, нависшие над пропастью скалы или дикий, безлюдный берег холодного моря.

С неизбежностью, приобретающей роковой и жестокий характер, выясняется, что не тронутый цивилизацией грозный пейзаж опасен современному человеку. Он вырывается на вольный воздух, чтобы спастись, найти в природе поддержку своим освободительным стремлениям, а находит себе могилу: «долина» для него слишком низка, а «гора» с ее разреженным морозным воздухом слишком высока, интерьер тесен, а дикий пейзаж чересчур величествен и просторен.

У Чехова в его пьесах совсем не то. Соразмерность природы и человека, составляющая сущность усадебного пейзажа, делает естественным и незаметным переход от пленэрных сцен к интерьеру[[77]](#footnote-78).

Между парком и особняком нет противоречия, интерьер барского дома и окружающий его пейзаж близки друг другу, как у Серова в «Девочке с персиками». Поза девочки за столом, как поза Мики Морозова на другом известном портрете художника, полна скрытого движения, девочка не столько сидит, сколько присела, вот‑вот она вскочит и побежит в парк, который начинается тут же, за окнами комнаты. А «Девушка, освещенная солнцем» вышла ненадолго посидеть в старый парк, она погреется на солнце, совершит променад и вернется в дом. (Объясняя Художественному театру, какой должна быть обстановка в доме Гаева и Раневской, Чехов приводит в пример просторный богатый дом Аксаковых в Абрамцеве, тот самый дом, где живет Веруша Мамонтова — «девочка с персиками».)

Пейзаж в пьесах Чехова очеловечен. Не дикая, необработанная природа, а гармоническое, распланированное пространство, созданное с участием человека: парк, сад вокруг дома, ровная аллея, ведущая от дома к въездным воротам или реке, озеру, площадка для крокета — пейзаж, ухоженный и воспитанный человеком. В сценах, происходящих на открытом воздухе, всегда {85} есть детали, связывающие парк с домом: кресла и стол под деревом, качели, скамья, гитара, оставленная на скамье.

Дом и парк вокруг дома, как это и должно быть во всяком архитектурном решении усадьбы, служат у Чехова гармоническим дополнением друг другу. Классический фасад дворянского особняка, видный на заднем плане или сбоку сцены, открыт окружающему пространству, вбирает его в себя, придает ему звучный акцент и необходимое завершение. И интерьер определенным образом сопряжен с окружающим пространством. Об интерьере чеховских пьес, их вещественной обстановке следует судить не с точки зрения того или иного исторического стиля в прикладном искусстве (в этом качестве чеховский интерьер «бесстилен», кроме разве что «Вишневого сада»), а улавливая его особую уютную атмосферу. В этом смысле и надо понимать чрезвычайно тонкое замечание Станиславского, рассказывающего об участии Чехова в репетициях «Трех сестер»: «Он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены»[[78]](#footnote-79). Сообщая Чехову, что диван в «Вишневом саде» будет такой же, какой стоит в Любимовке, О. Л. Книппер-Чехова тут же не без сентиментальности добавляет: «Хорошо выходит: интимно, любовно»[[79]](#footnote-80).

Образ чеховского интерьера надежнее всего искать не в уцелевших изображениях старых барских усадеб, их залов и комнат, а в описаниях и фотографиях дома самого Чехова — безразлично, будет это особняк в Москве, на Кудринской, или усадьба в Мелихове, или дом в Ялте. При Чехове, — пишет Т. Л. Щепкина-Куперник, — «Мелихово стало настоящей “чеховской усадьбой”: не романтический тургеневский уголок с беседкой “Миловидой” и “Эоловой арфой”, не щедринская деревня с страшными воспоминаниями — но и не “дача”, хотя все и было новое. Новый низкий дом без всякого стиля, но с собственным уютом… Обстановка была более чем скромная — без всякой мишуры: главное украшение была безукоризненная чистота, много воздуха и цветов… У Чеховых, — заканчивает описание Мелихова Щепкина-Куперник, — поражало меня всегда: откуда у этой семьи, начавшей жизнь в провинции, в мещанской обстановке, в бедности, явился такой огромный вкус и такое благородство {86} и изящество? Ни одной вещи не было, которая бы резала глаз, ничего показного: какое-то внутреннее достоинство чувствовалось в доме и обстановке Чеховых — как и в них самих»[[80]](#footnote-81).

Современники, посетители Чеховых, оставили восхищенные воспоминания об их доме. Каждый пишет больше об атмосфере в доме — не об его стенах. «Воздух любовной, простой и теплой нежности в московской квартире Чехова», — вспоминал Мережковский[[81]](#footnote-82). «Самый простой стол посреди комнаты, такая же чернильница, перо, карандаш, мягкий диван, несколько стульев, чемодан с книгами и записками — словом, только необходимое и ничего лишнего. Это была обычная обстановка его импровизированного кабинета во время путешествия.

Со временем комната пополнялась несколькими эскизами молодых художников, всегда талантливыми, новыми по направлению и простыми. Тема этих картин в большинстве случаев тоже самая простая — русский пейзаж в духе Левитана: березки, речка, поле, помещичий дом и проч.», — с профессиональной режиссерской памятливостью описывает жилье Чехова на Малой Дмитровке, в Дегтярном переулке, Станиславский[[82]](#footnote-83).

Вспоминая о доме в Мелихове или Аутке, очевидцы с одинаковым чувством говорят и о комнатах в доме, и о пространстве вокруг дома, как если бы речь шла об усадьбе Сорина или Войницких. Сосед Чехова по Ялте С. Я. Елпатьевский пишет: «Дом свой он устроил по своему вкусу, уютный, с маленькими комнатами. Мы начали строиться почти одновременно. Он дразнил меня, называл мой дом, высоко на горе, над Ялтой, откуда открывался великолепный, единственный вид в Ялте на море и на горы, — “Вологодской губернией”, а я называл его место — “дыра”. Мне не нравилось выбранное место в дальней части неопрятно содержавшейся Аутки, в ложбине у пыльного шоссе, но у Чехова было уютнее, и интимнее, в особенности когда рассадил он свой прекрасный садик и пустынное место стало обжитым, забегали по саду две ласковые собачки и торжественно зашагала по двору цапля»[[83]](#footnote-84).

Характерно для Чехова, что Мелихово и тем более пыльное — ниже дороги — место, выбранное писателем {87} для ялтинской дачи, не отличались особыми красотами. Красоту в окружающий пейзаж должен был привнести хозяин дома. Чехов не любил, когда неодобрительно отзывались о месторасположении его дома в Аутке. «Послушайте, — говорил он Куприну, — при мне же здесь посажено каждое дерево, и, конечно, мне это дорого. Но и не это важно. Ведь здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и чертополохе. А я вот пришел и сделал из этой дичи культурное, красивое место. Знаете ли? — прибавил он вдруг с серьезным лицом, тоном глубокой веры, — знаете ли, через триста-четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна»[[84]](#footnote-85).

Те же мысли в известном письме Суворину из Мелихова: «Сколько я деревьев посадил! Благодаря нашему культуртрегерству Мелихово для нас стало неузнаваемо и кажется теперь необыкновенно уютным и красивым, хотя, быть может, в сущности оно ни к черту не годно»[[85]](#footnote-86).

Чехов говорил, как и Чайковский, что мечта его жизни, когда он не сможет больше писать, заниматься садом. Настоящий дом для него, как и для героев его пьес, неотделим от сада, сад (красота, созданная человеком и природой) — продолжение дома, а дом завершает окружающий его усадебный пейзаж. Пространство вокруг дома служит как бы продолжением интерьера: за стеклянной дверью в кабинете Треплева шумят от порывистого осеннего ветра голые деревья, в доме сестер Прозоровых — цветы на столе, цветущие белые ветви тянутся-лезут в окна старого дома Раневской[[86]](#footnote-87).

{88} В «Иванове», пьесе, где театральная поэтика Чехова только складывается и где некоторые ее черты видны особенно отчетливо, взаимопроникновение усадебного пейзажа и интерьера показано с подробностью, которая исчезнет в более поздних пьесах. Между домом Иванова и пейзажным пространством вокруг дома существует живая, никогда не прерывающаяся связь. В доме разучивают дуэт на рояле и виолончели; звуки музыки доносятся через открытое окно. В окно выглядывает Анна Петровна, разговаривая с мужем, который сидит в саду. На площадке перед домом — садовые диванчики и столики, на одном из столиков — лампа, при ее свете Иванов читает книгу — своего рода кабинет на открытом воздухе. Во втором акте на сцене — зала в доме Лебедева, посредине которой, как в кабинете Треплева в «Чайке», дверь в сад. Гости переходят то из дома в сад, то из сада в дом. Интерьер и окружающий его усадебный пейзаж составляют единое, хотя и расчлененное пространственное целое — своего рода остров, выделенный из куда более обширного пространства и ему в известной степени противостоящий. Чехов понимал, как редки эти острова в океане обширных пространств Российской империи и как скоро они будут разрушены, затоплены и превратятся в поэтическое предание или же вовсе исчезнут из памяти людей.

Место действия чеховских пьес — пространство, обреченное на исчезновение.

Предчувствие близкой гибели дворянских гнезд «во вкусе Тургенева» усиливает элегическую ноту чеховских пьес, особенно тех, что были написаны на юге, вдалеке от Москвы и среднерусской природы, когда больной Чехов, подобно трем сестрам, мучился ностальгией по любимым местам. И усадебный пейзаж исторически был близок к тому, чтобы исчезнуть, и Чехов болезнью был отторгнут от него. Изгнанный врачами в Крым, в Ниццу, в Баденвейлер, Чехов, как воины в «Слове о полку Игореве», мог бы горестно воскликнуть: «О, Русская земля, ты уже за холмом!». Героиня последней чеховской пьесы навсегда расстается с родовым гнездом; из имения ее гонят в Париж, где, кроме больного неверного любовника, ее никто не ждет.

{89} Ностальгическая тема Раневской, особенно остро выраженная в отношении к родному усадебному пейзажу, через много лет получит неожиданное продолжение в воспоминаниях В. Набокова. Рисуя образ своей горячо любимой матери, псковской помещицы, Набоков, вероятно, незаметно для себя стилизует ее под Раневскую, а своего отца — под беспечного, доброго, легкомысленно расстроившего наследственное состояние Гаева. Он вспоминает, что его мать была нежная и веселая и мало занималась помещичьим хозяйством, «как если бы она жила в гостинице»: она обожала парк в родовом имении и бережно относилась ко всем вешкам прошлого, как дорожила всем, что напоминало ей о прошлом родного гнезда, «как будто предчувствуя, что вещественная часть ее мира должна скоро погибнуть». За границей она любила мысленно путешествовать по своему парку, долгие годы помня в нем каждый уголок, так, словно бы парк был запечатлен на фотографии и эта фотография стояла перед ней.

Эмигрантская ностальгия по России у Набокова и Раневской — это прежде всего тоска по усадебному пейзажу. Безвозвратно оставленная родина для Набокова — это его собственная родовая усадьба под северными небесами, усадьба его дяди по матери, «александровских времен усадьба, белая, симметрично крылатая с колоннами по фасаду и по антифронтону»; она «высилась среди лип и дубов на крутом муравчатом берегу за рекой»; это белая усадьба другого дяди: «на зеленом холму, с дремучим парком за ней, с еще более дремучими лесами, синеющими нивами…» — места, где в изобилии водились любимые Набоковым бабочки «да всякая аксаково-тургенево-толстовская дичь».

Как у Раневской, у Набокова «тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству» (вспомним слова Раневской, обращенные к вишневому саду: «О, мое детство, чистота моя!»[[87]](#footnote-88)). «Выговариваю себе право, — пишет Набоков, — тосковать по экологической нише, в горах Америки моей вздыхать по северной России». Экологическая ниша Набокова — помещичья русская усадьба, пейзаж, прилегающий к ней, расстилающийся к горизонту.

Но в отличие от Набокова и Раневской Чехов знал о {90} России еще кое-что, помимо столицы и усадьбы. В его пьесах, происходящих в дворянском особняке и парковом пространстве, тяготеющем к особняку, место действия гораздо шире того, что показано на сцене.

В «Иванове» герой, помещик тридцати пяти лет, мечется между своим домом, где ему все постыло, и домом своего друга Лебедева, куда он уезжает каждый вечер рассеяться. У Лебедевых царят новые буржуазные нравы — не помещичье имение, а ссудная касса. На сцене — дом Иванова и дом Лебедева, а виден целый уезд в средней полосе России: лес, охотничьи угодья, семнадцать верст, которые отмахал с ружьем Боркин, управляющий Иванова, река, которую Боркин предлагает запрудить, чтобы заставить соседей заплатить отступного, какая-то Заревская фабрика, монастырь, дом молодой помещицы, дочери богатого купца Марфы Егоровны Бабакиной, поставленный на широкую ногу, школа — на ее освящение едет Лебедев, председатель земской управы.

И в «Чайке» место действия — это не только запущенное имение Сорина, цветник, площадка для крокета, скамейка под старой липой, озеро и опустевшие дворянские усадьбы на его берегах, но и провинциальные города, где гастролирует Аркадина, Харьков, в котором она имела бешеный успех, где студенты устроили ей овацию, а богатые поклонники подарили дорогую брошь.

По ходу действия сценическое пространство расширяется, открывая зрителю ближние и дальние дали:

унылые шесть верст, которые учитель Медведенко вышагивает каждый день туда и обратно — от школы к Сориным, чтобы повидать Машу, посидеть в уютном богатом доме, пофилософствовать по поводу своей бедности;

Генуя с ее красочной южной толпой, необыкновенный город, где удалось на склоне лет побывать доктору Дорну и где никогда не был и не будет Треплев;

вечное кочевье провинциальной гастролерши Аркадиной и состоящего при ней Тригорина: «вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры…»;

большой столичный дом, где Аркадина жила давно, когда еще служила на казенной сцене; во дворе была драка и сильно побили жиличку-прачку, и молодая актриса Аркадина «все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей», в том же доме жили две богомольные балерины, ходили к Аркадиной кофе пить;

московская гостиница «Славянский базар», где Нина {91} Заречная, как Анна Сергеевна в «Даме с собачкой», ждет своего немолодого уже возлюбленного;

знаменитый дачный театр под Москвой, в Малаховке, где Нина дебютировала, большие провинциальные театры, где она так самонадеянно и неудачно начала свою артистическую карьеру;

купеческий Елец, где у Нины ангажемент на всю зиму и куда она завтра рано утром поедет в третьем классе, с мужиками…

В «Дяде Ване» на сцене — уютная старая усадьба покойной матери Сони; комнаты в доме, часть сада вокруг террасы. Но это замкнутое, уединенное пространство определенным образом связано с далекой столицей, откуда прибыл с молодой женой Серебряков, известный университетский профессор (из столицы в имение приходили книги профессора, журналы с его статьями, ими зачитывались Войницкий и его мать, а в столицу из имения двадцать пять лет аккуратно высылались деньги, которые дядя Ваня добывал, работая как вол за нищенское жалованье), с близлежащим Харьковым, куда супруги Серебряковы так поспешно уезжают, с уездной обывательской глушью, которая начинается сразу же, за воротами. Уезд — это соседняя деревня, где грубый лавочник обозвал Телегина приживалом; земская больница, где Астров служит вместе с малограмотным фельдшером, который никогда не скажет «идет», а «идеть», — мошенник страшный; село Рождественное, где Астров отправится к кузнецу, чтобы перековать пристяжную; фабрика, откуда внезапно приезжают за доктором; казенное лесничество, где лесник стар и болен, а всеми делами заведует Астров.

В первых же репликах пьесы, в диалоге доктора и старой няньки, обозначается резкий контраст между благоустроенным поэтическим местом действия, показанным на сцене, — сад, терраса, на аллее под старым тополем стол, сервированный для чая, гитара на скамье, качели недалеко от стола — и огромным диким пространством за границами усадьбы: «В Великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию… Сыпной тиф… В избах народ вповалку… Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе… Поросята тут же…». Во втором действии, происходящем в уютном барском доме, мрачный контраст подчеркивается еще раз: «Непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни…». И, словно чувствуя, что всего того, что можно сказать об этом словами, {92} в длинных монологах, недостаточно, Астров в третьем действии растягивает на ломберном столе свою картограмму, где красками наглядно показана картина постепенного и несомненного вырождения уездной жизни и уездной природы. «Дядя Ваня» — единственная пьеса Чехова, в которой огромное пространство, расположенное за сценой — за границами дворянской усадьбы, изображено не только словесно, но и графически — на картограмме уезда, которую Астров комментирует в своем монологе. Пьеса, где все действие происходит в помещичьей усадьбе, названа автором не «сцены из помещичьей жизни», а «сцены из деревенской жизни».

В последнем, четвертом действии появится еще одно изображение географического пространства, куда более обширного, чем картограмма российского уезда, и куда более далекого от усадьбы Войницкого, чем какое-нибудь Рождественное, — карта Африки на стене в комнате Ивана Петровича Войницкого, «видимо, никому здесь не нужная». Географическая карта Африки, висящая на стене в комнате русского помещика, и неожиданные, почти под занавес слова Астрова о жарище в Африке — это один из тех легких загадочных штрихов, которыми Чехов озадачивает своих читателей и актеров, играющих роли в его пьесах. Человека с воображением никому не нужная карта Африки может еще раз навести на мысль о неосуществленных возможностях Войницкого. Он не только не стал Достоевским или Шопенгауэром, но — во имя пожизненно принятого на себя нравственного долга, ради ложного кумира — заточил себя в деревенском захолустье и, должно быть, не был нигде, ни в Париже, ни в Италии, ни в Африке, не имея для путешествий ни времени, ни средств, заезженный бесконечными хозяйскими заботами, посылая все деньги, вырученные от продажи урожая, Серебрякову, а себе оставляя приказчичье жалованье. Земский врач Астров тоже, наверно, никогда не отправится в заманчивое далекое путешествие. (Разве что, как Дорн в «Чайке», на старости лет ненадолго съездит за границу, куда-нибудь в Геную, и проживет там все свои деньги — какие-нибудь две тысячи, нажитые бесконечной тридцатилетней практикой, когда он не принадлежал себе ни днем ни ночью.) Почему не предположить, что когда-то давно, много лет назад, карта Африки появилась в комнате дяди Вани не случайно. Молодым человеком он, быть может, мечтал о путешествиях, о дальних странах, тоскуя в своем захолустье, потом мечты пошли прахом, {93} забылись, а на стене осталась висеть никому не нужная географическая карта.

Чехов высоко ставил свободу передвижения и был убежден, что человеку для счастья нужен весь мир. Он мечтал о путешествиях и между прочим не один раз сообщал в своих письмах о желании в ближайшем будущем съездить в Африку, в Египет. (В экзотическую Африку Чехову поехать не пришлось. Он поехал на каторжный Сахалин.)

Замкнутое, строго ограниченное усадебное пространство «Дяди Ваий» распахивается, включая в себя и соседнюю деревню, где обидели Вафлю, и дачу в Финляндии, которую намеревается купить Серебряков, и город Харьков, и город Москву, и, наконец, далекую жаркую Африку.

В «Трех сестрах» — самой эпической пьесе Чехова — умопостигаемое сценическое пространство распахивается еще шире, соответственно тому, как раздвинуты в этой пьесе просторы прошлого и будущего. Ирина, Маша, Ольга, Андрей живут не в имении, а в городе, но их дом с садом, еловой аллеей, расположенный на крутом берегу реки, — это просторная дворянская усадьба, возвышающаяся среди обывательских жилищ и казенных учреждений, как заповедный остров или крепость в осаде. (Тонкий знаток усадебной культуры Г. Лукомский замечает, что устроители особняковой жизни XVIII – XIX вв. воздвигали «почти усадьбы» в городах и дворцы в «вотчинах». В города они приносили сельский поместный дух, а в вотчины — дворцовый, столичный[[88]](#footnote-89).)

Мы представляем себе этот губернский город сначала по отдельным экземплярам его коренного стотысячного населения (семья Прозоровых и военные чувствуют себя здесь пришлым элементом) — по Наташе, жене Андрея, Протопопову, его начальнику по службе, любовнику его жены. Постепенно перед нашим мысленным взором вырастает весь этот северный, выстроенный в лесном краю деревянный город. В третьем действии он охвачен пожаром, за сценой бьют в набат, в открытую дверь видно окно, красное от зарева, в четвертом — на заднем плане угадывается черта, где кончается город и начинается лес, заречные дали — место дуэли, где убивают Тузенбаха Мы представляем себе Москву, Старую Басманную, где жило семейство Прозоровых, Красные казармы, где служил {94} Вершинин, угрюмый мост Но дороге в казармы, Московский университет, где мечтает профессорствовать Андрей, ресторан у Тестова или Большой Московский с громадными залами, где ты «никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим». В финале пьесы образ Москвы истаивает и гаснет, зато возникают — одно за другим — совсем другие, вполне реальные места действия, которые ждут каждого из героев: кирпичный завод, где намеревается служить вышедший в отставку Тузенбах и где Ирина станет работать в школе, — место еще более глухое, чем город, где сейчас живут Прозоровы; женская гимназия, где начальствует Ольга и куда она перебирается жить вместе со старой нянькой; наконец, вся Россия — по ее бесконечным пространствам двинется полк, в котором служит Вершинин.

Помимо усадьбы Гаева, место действия «Вишневого сада» — это Париж, откуда приехала Раневская и ее лакей Яша и куда они вернутся после продажи имения;

прокуренная парижская квартира на пятом этаже, где Раневская жила после продажи дачи в Ментоне и где Аня застала каких-то французов — несколько дам, патера с книжкой;

разоренное соседнее имение помещика Симеонова-Пищика, на земле которого англичане нашли белую глину, необходимую для производственных надобностей;

имение каких-то Рагулиных в Яшневе, за семьдесят верст от имения Гаева, — там станет служить экономкой Варя;

соседняя деревня, откуда приходит повидать лакея Яшу старушка мать;

Харьков, куда собирается по делам на всю зиму соскучившийся в деревне без дела Лопахин;

Москва, куда уезжает вместе с Аней в университет вечный студент Петя Трофимов;

расположенная неподалеку от имения железнодорожная станция, откуда приглашают гостей на бал;

близлежащий город, очертания которого угадываются на горизонте во втором акте, — в этом городе продали за долги имение Гаева, туда он отправится искать себе место чиновника в банке;

шахты в степи;

железная дорога, проходящая где-то неподалеку, ведущая в Яшнево, в Харьков, в Москву, в Париж…

Пространство в пьесах Чехова — это, во-первых, место действия, обозначенное скупыми ремарками автора, а во-вторых, {95} место действия, которого зритель не видит на театральных подмостках, но которое не один раз упоминается, а то и описывается действующими лицами: соседняя деревня, уезд, Москва, Харьков и Париж. Может возникнуть впечатление, что в первом случае перед нами пространство как художественный образ, а во втором — как тема, которую обсуждают театральные герои. Конечно же, это обманчивое, поверхностное впечатление. Перед зрителем чеховского спектакля возникает целостный, единый словесно-зрительный образ сценического пространства, в котором невидимая, не умещающаяся на сцене часть столь же реальна, как та, что изображена театральным художником.

Закулисное пространство, о котором упоминают в своих диалогах действующие лица, часто бывает описано подробнее, чем то, что обозначено ремарками и — придет срок — будет освещено огнями рампы. Старая Басманная, где жили сестры Прозоровы, полная народу, ярко освещенная зала в московском ресторане, о котором грезит Андрей, достоверны не меньше, чем особняк в провинциальном городе, где происходит действие пьесы. Мансарда в Париже, где жила Раневская, рисуется нашему воображению, когда мы читаем «Вишневый сад», так же — если не более — четко, как детская в ее родовом имении, куда она возвращается после пятилетнего отсутствия. Грязная, нищая деревня, где Астров был на холере, обрисована в его монологе подробнее, чем обозначенный ремарками сад в усадьбе, где Астров ведет свой рассказ.

Живописуя сценическое пространство, Чехов скупее там, где придется действовать театральному художнику. Он твердо рассчитывает на то, что его наводящее литературное слово на сцене будет претворено в пластический образ. Ин. Анненский, создатель чисто литературного поэтического театра, заметил у Чехова эту потребность в сценических средствах и сценической зрелищности и охарактеризовал ее несколько насмешливо: «если не хватает средств литературных — бутафора за бока»[[89]](#footnote-90). Конечно, причина не в том, что Чехову не хватало литературных средств; он чувствовал живую связь между словесной и пластической образностью в своих пьесах, не отделял слышанного от виденного.

Невидимое, умопостигаемое место действия — второй план чеховского сценического пространства. В этом аспекте {96} понятие «второй план» — обычно оно употребляется в метафорическом, условном значении, приобретает прямой смысл — пространство, расположенное за оградой усадьбы, уходящее вдаль. В «Вишневом саде» автор рискнул показать на сцене некоторую часть этого второго плана — телеграфные столбы, большой город в дымке на горизонте. Можно вообразить себе чеховский спектакль, где невидимый второй план показан воочию, если бы какой-нибудь не знающий удержу театральный художник создал на заднике симультанное изображение, где показал бы и русскую деревню, и уездный город, и Харьков, и Москву, и Париж…

Место действия, не показанное на сцене, зритель чеховской пьесы видит благодаря своей фантазии, разбуженной диалогом театральных героев. Беллетризация драмы, которую предприняли новаторы рубежа веков, — внедрение в драму эпического элемента, — между прочим, выразилась в расширении зоны невидимого, но реально существующего в структуре спектакля сценического пространства.

У Чехова закулисное пространство накладывает отпечаток на место действия, обозначенное в ремарках и ограниченное театральными подмостками. Невидимое пространство незаметно дает о себе знать в видимом, окаймленном порталом сцены. Чеховская усадьба являет собой впечатление уединенности (она выгорожена из окружающего закулисного пространства и господствует над ним) и вместе с тем какой-то захолустной заброшенности сравнительно с теми необъятными далями, которые расстилаются за ее границами. Действующие лица размещаются в усадьбе так, как будто они уже не могут — или не хотят — обжить ее помещение, они не находят себе места, ютятся по углам — словно не у себя дома.

Контора Войницкого служит ему одновременно и спальней, здесь висят и хомуты, и карта Африки, здесь стоит и конторка, и кровать. Писательский кабинет Треплева переделан из чужой гостиной. Раневская, приезжая из-за границы к себе домой, оказывается в детской. Как будто окна и двери в других комнатах уже заколочены. Кабинет помещика Иванова, женатого человека, показанный в третьем действии, не описан, но читатель чувствует это запущенное, как бы случайное холостяцкое логово. «Письменный стол, на котором в беспорядке лежат бумаги, книги, казенные пакеты, безделушки, револьверы; возле бумаг лампа, графин с водкой, тарелка с селедкой, {97} куски хлеба и огурцы. На стенах ландкарты, картины, ружья, пистолеты, серпы, нагайки и проч.»

Чехов не дает слишком подробных описаний места действия, которые бы связали воображение театрального художника. Так же как в описании костюмов действующих лиц, он ограничивается намеком, деталью, за которой угадывается целое. Пьесы Чехова можно ставить в подробных декорациях, а можно — в скупом, условном оформлении, лишь бы была передана атмосфера этого замкнуто-распахнутого сценического пространства, полная лирики и драматизма.

Пространство чеховских пьес раздвигается при участии внесценических персонажей, населяющих «невидимую территорию»[[90]](#footnote-91), которая начинается за кулисами, в соседствующих сцене помещениях и простирается как угодно далеко. В «Вишневом саде» упоминается кухня, где Варя из экономии кормит стариков одним горохом, и куда более отдаленные места, где живут люди, которых мы ни разу не увидим на сцене. Каждый из них по-своему связан с судьбой драматических героев и влияет на нее: англичане, нашедшие на земле Симеонова-Пищика белую глину и спасшие его от разорения, ярославская бабушка, которая должна прислать денег, любовник Раневской, который шлет ей из Франции телеграмму за телеграммой…

Пространство в пьесах Чехова — расширяющаяся Вселенная.

Вместе с тем показанное на сцене пространство — усадьба Гаева и Раневской, — мы знаем, обречено на исчезновение. В «Вишневом саде» драматические персонажи покидают место действия, как это происходит и в других чеховских пьесах, — и место действия на наших глазах перестает существовать. В финале слышится стук топора по деревьям вишневого сада, на сцене — заколоченный, с сорванными занавесками, сдвинутой мебелью, предназначенный на слом барский дом.

«Вишневый сад» кладет печать некоей предопределенности на все предшествующие пьесы Чехова, помогая увидеть то, что при чтении каждой из них в отдельности может ускользнуть от внимания. В первом действии последней чеховской пьесы владельцам имения, Гаеву и Раневской, напоминают, что, если не будут приняты экстренные меры, имение продадут за долги, а в «Иванове», {98} ранней его пьесе, едва поднимается занавес, герою, владельцу имения, напоминают, что через два дня нужно проценты платить — имение Иванова заложено. В «Чайке» говорится, что помещичьи усадьбы, расположенные вокруг озера, опустели: когда умрет Сорин, и его имение опустеет или перейдет к новым владельцам, уже и сейчас оно на ладан дышит. Жалкое, бездарно ведущееся хозяйство съедает всю пенсию действительного статского советника Сорина. В «Дяде Ване» один из персонажей заводит речь о том, чтобы продать имение. В «Трех сестрах» Наташа становится хозяйкой дома Прозоровых и собирается преобразовать его по своему вкусу. На том месте, где сейчас стоит усадьба Раневской, выстроят дачи. Очень скоро — не через двести-триста лет, а через год‑два‑три — не станет ни этих усадеб, ни этого пейзажа, ни этих людей.

В характеристике места действия снова проявляется двойственность чеховского взгляда на вещи, сообщающая особую сложность его театральной поэтике. Усадьба — это мир давних прочных устоев, крепость, защищающая ее привилегированных обитателей от грубых прикосновений окружающего мира, это оазис культуры, очаг уютного благоустроенного быта, но этот оазис вот‑вот будет засыпан, этот очаг скоро погаснет, этот мир, подточенный в своих основах, канет в небытие.

А, с другой стороны, дворянские, сословно ограниченные и исторически преходящие черты усадебной жизни затеняются у Чехова чертами разночинного интеллигентского уклада и сливаются с ними. В декорациях и обстановке, которые хранят на себе следы старой усадебной культуры 20, 30 и 40‑х годов, движутся не бесплотные романтические видения, окутанные дымкой воспоминаний, отданные во власть молчаливой мечтательной лирики, как, например, на полотнах Борисова-Мусатова, не театрализованные, костюмированные персонажи Сомова или Бенуа, сознательно отодвинутые от современности в прошлое, стилизованные под окружающую их обстановку, а современники Чехова, русские интеллигенты 80 – 90‑х годов. В усадебном пейзаже Чехов в отличие от художников «Мира искусства» не подчеркивает декоративных аксессуаров, которые уводят этот пейзаж в историческое прошлое и отстраняют его от современности. Красота и поэзия усадебного пространства воспринимаются у Чехова как идеальный мотив русского пейзажа вообще — воплощение русской культуры как таковой; она не {99} ограничена уходящим дворянским укладом, не прикреплена к нему намертво и не должна исчезнуть вместе с ним. В интерьере барского дома черты старого дворянского быта незаметно и естественно переплетаются с чертами быта разночинной интеллигенции, как переплелись они, скажем, в доме Льва Толстого в Ясной Поляне, — особенность, которую чутко уловили в постановках чеховских пьес Станиславский и Немирович-Данченко, снижая дворянский уклад на ранг ниже, переводя его в плоскость демократического интеллигентного быта. (Ахматова, не любившая Чехова, в частности, ставила ему в вину, что Раневская у него мало похожа на дворянку.)

Только в «Вишневом саде» усадебный интерьер оставлен в неприкосновенности, без посторонних вкраплений, каким он сложился в прошлом веке, потому что хозяева чувствуют себя здесь скорее гостями, чем постоянными, оседлыми обитателями, словно бы на сцене показывается дом, где они жили когда-то. Это место, где прошло их детство, умерли их родители, сюда приезжают, чтобы попрощаться с прошлым, предаться воспоминаниям — и уехать.

В пространстве чеховской драматургии существует несколько постоянных точек притяжения, повторяющихся географических понятий; каждое из них имеет достаточно определенный поэтический смысл.

Во-первых, дворянская усадьба в средней полосе России, т. е. место действия, показанное на сцене.

Во-вторых, Париж, город, куда мечтает еще раз попасть Шабельский, чтобы умереть там на могиле жены; оттуда приехала домой после пятилетнего отсутствия Раневская, и туда она снова уезжает. Париж в поэтической семантике чеховской драматургии — понятие, наиболее далеко отстоящее от места действия, изображенного на сцене. С Парижем у театральных героев связано представление о коротком, почти неправдоподобном празднике, далеком от реальных будней их жизни, празднике, в котором, кажется, есть что-то слегка печальное, суетное и как бы греховное. В «Чайке» Парижа нет, вместо Парижа — Генуя, где недолго пробыл Дорн, вообще заграница, скорее всего, тот же Париж, туда следовало бы, по мнению Сорина, съездить проветриться молодому литератору Треплеву, а он все не едет — по бедности.

В‑третьих, Москва, о которой с нежностью вспоминают {100} чеховские герои, Столичный город уютных интеллигентных квартир — в одной из них жила семья Прозоровых, знаменитого университета, где учились и Лебедев, и Иванов, и Андрей Прозоров, и Петя Трофимов, где Андрей хотел быть профессором, — город ресторанов с цыганами, которых мечтает послушать Шабельский, город, где хотел бы сейчас оказаться Андрей, чтобы посидеть у Тестова или в Большом Московском и хоть один вечер не чувствовать себя одиноким, город, о котором Чехов тосковал в Крыму, мучаясь, как и его герои, ностальгией, чувствуя себя вдалеке от Москвы изгнанником, город, который он любил преданной, сыновьей любовью. «Москва, — вспоминает С. Елпатьевский, — была для него воистину обетованного землей, в которой сосредоточивалось все то, что было в России самого хорошего, приятного, милого для Чехова»[[91]](#footnote-92). Москва — место, где прошла юность многих его театральных героев, где когда-то они были счастливы, и символ мечты о счастье, которое кажется таким близким и таким недоступным.

Усадьбе, Парижу и Москве противостоит Харьков — в чеховской географии он обозначает безликий провинциальный город; там имела успех Аркадина, туда по делам на всю зиму отправляется Лопахин, оттуда Марли Васильевне, матери дяди Вани, какой-то Павел Алексеевич прислал свою новую брошюру, туда на время, чтобы оглядеться, уезжают из имения профессор Серебряков с женою. В «Трех сестрах» о Харькове — что совершенно естественно — никто не упоминает; губернский город, где происходит действие пьесы, — это и есть «Харьков», т. е. обычный скучный город, лишенный сколько-нибудь существенных особенностей, которые бы отличали его от других провинциальных городов. «Харьков» — это место, где чеховские герои оказываются по деловой надобности, откуда мечтают вырваться — в Москву, в имение или на худой конец на кирпичный завод[[92]](#footnote-93). Чехов обожал Москву, любил деревенскую усадьбу и даже приобрел на свои скромные средства имение в Мелихове, а русских провинциальных городов не любил; он полагал, что все они на одно лицо, и дал им в своих пьесах одно общее название: «Харьков». Писатель был убежден — культурные художественные силы традиционно тяготеют в России к двум очагам: столице и усадьбе.

{101} Неприязнь к российским провинциальным городам, которая сказалась в его прозе, письмах, пьесе «Три сестры», судя по всему, берет начало в детских и отроческих впечатлениях об унылом мещанско-буржуазном Таганроге. Безрадостные воспоминания о родном городе ожили с новой силой во время посещения Таганрога в 1887 г.

Писатель побывал в Таганроге через восемь лет после того, как покинул родной город, за полгода до того, как был написан «Иванов», навсегда определивший усадебный фон его драматургии. После Москвы, где он кончил университет и начал сотрудничать в журналах, после дачи в прелестном Бабкине, где он провел два последних лета перед поездкой на родину, Таганрог произвел на молодого литератора удручающее впечатление. Письма, в которых Чехов делится с близкими впечатлениями о родном городе, полны таких раздраженных и негодующих интонаций, которые в эпистолярном наследии сдержанного обычно Антона Павловича представляются чем-то выходящим из ряда вон. «Совсем Азия! Такая кругом Азия, что я просто глазам не верю», — пишет он Лейкину. «Впечатления Геркуланума и Помпеи: людей нет, а вместо мумий — сонные дришпаки и головы дынькой. Все дома приплюснуты, давно не штукатурены, крыши не крашены, ставни затворены… С Полицейской улицы начинается засыхающая, а потому вязкая и бугристая, грязь, по которой можно ехать шагом, да и то с опаской… — сообщает он Чеховым, — Сильно бьет в нос претензия на роскошь и изысканность, а вкуса меньше, чем у болотного сапога женственности… Не люблю таганрогских вкусов, не выношу и, кажется, бежал бы от них за тридевять земель»[[93]](#footnote-94). Письма из Таганрога помечены апрелем 1887 г., а осенью, в сентябре — октябре, он создает первоначальную редакцию «Иванова», действие которого происходит в дворянской усадьбе, которая расположена, как указано в ремарке, «в одном из уездов средней России», в обстановке, совершенно противоположной мещанскому полуазиатскому укладу Таганрога. Лето после Таганрога — перед тем, как взяться за «Иванова», — он снова проведет в милом его сердцу Бабкине, о котором еще за два года до этого отзывался с восторгом: «Перед моими глазами расстилается необыкновенно теплый, ласкающий пейзаж: речка, вдали лес, Сафонтьево, кусочек {102} Киселевского дома…»[[94]](#footnote-95) — типично чеховская театральная декорация.

На следующее лето, через год после посещения родственников и Таганрога, живо напомнившего ему о жалкой обстановке, в которой прошло его детство, Чехов поселяется в имении Линтваревых на берегу реки Псел. В письме Суворину, живописуя окружающие места, он, в сущности, набрасывает эскиз декорации и намечает некоторые мотивы всех своих будущих пьес вплоть до «Вишневого сада»: «Природа и жизнь построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уже о соловьях, которые поют день и ночь, о лае собак, который слышится издали, о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин, не говоря уж о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках, о девицах, жаждущих самой шаблонной любви…»[[95]](#footnote-96). Шаблон, «который теперь так устарел и бракуется в редакциях», манит к себе Чехова и получает новое, нешаблонное толкование в его пьесах.

За два года до «Чайки» Чехов пишет повесть «Моя жизнь», где подробно описан сонный, невежественный, уродливо заостренный провинциальный город. Неприязнь, с какой рассказывает герой повести о своем родном городе, напоминает описания Таганрога в письмах Чехова 1887 г. Одна из самых безрадостных чеховских повестей — «Моя жизнь» имеет подзаголовок «Рассказ провинциала».

Поэтический образ дворянской усадьбы возникает в его творчестве по контрасту с впечатлениями от русского провинциального города и той жизни, которую ему пришлось увидеть в Москве сразу же после переезда из Таганрога, когда его разоренная семья поселилась в Грачах, на Трубной улице. Это было одно из самых мрачных и бесцветных мест в большом живописном городе, расположенное в центре подозрительного злачного района, неподалеку от Сухаревки и того переулка, где в публичных домах происходит действие рассказа «Припадок».

В 90‑годы образ дворянской усадьбы теряет в восприятии современников сословное значение и все чаще воспринимается как исторический и художественный памятник, неотъемлемая принадлежность русской культуры. {103} Разночинцы с их остраненным восприятием усадьбы, не отягощенным материальными и бытовыми соображениями, открывают в ней эстетическое содержание, которое для помещиков, в сущности говоря, оставалось почти незамеченным. «Именно те, — пишет Лукомский, — которые не имели ничего собственного, — поэты, литераторы и художники, любители и даже чиновники, мечтающие о прелестях усадьбы, бедные горожане, задыхающиеся летом в душных петербургских квартирах, — все они полюбили усадьбу, ее архитектурные красоты, больше, чем сами владетели»[[96]](#footnote-97). Живой интерес к старой дворянской усадьбе — одно из проявлений пробуждающегося в это время стремления к красоте в противовес предшествующему периоду 60 – 70‑х годов. К тому же тема усадьбы приобретает в русском искусстве рубежа веков новое, неожиданно актуальное, «экологическое», как сказали бы сейчас, значение в связи с начинающейся урбанизацией, разлучающей человека с природой.

(Репин писал, что молодой Чехов напоминал ему тургеневского Базарова. Много лет спустя Бердяев перетолкует сравнение Репина, называя Чехова Базаровым, который любит, начинает любить «говорить красиво».) По рассказам и повестям Чехова, по его водевилям и пьесам видно, как постепенно меняется отношение нового поколения разночинцев, людей 80 – 90‑х годов, к усадьбе и вообще к старой дворянской культуре. Вначале усадебная, «тургеневская» тема трактуется у Чехова иронически, как романтический шаблон, который должен быть осмеян и спародирован, позднее она наполняется интимным лирическим содержанием. Однако же до самого конца — до «Вишневого сада» — сохраняется драматическая двойственность чеховского восприятия дворянской усадьбы как принадлежности старого, обреченного на гибель жизненного уклада и образа нетленной красоты, утонченной гармоничной культуры. Усадьба у Чехова — это воспоминание о прошлом и мечта о будущем, своего рода утопический мотив, заветная мечта, это место, по которому можно судить, как люди жили когда-то, и о том, как они, может быть, будут жить когда-нибудь.

Усадьба дорога писателю как общее творение природы и человеческих рук — культурный пейзаж, созданный долгим и упорным трудом (Чехов, мы помним, гордился деревьями, которые он посадил в Мелихове, и своим садом {104} в пыльной Аутке). В представлении Чехова усадьба — это место, где цивилизация и природа соединяются, содружествуя. Цивилизация здесь украшает и культивирует природу, а не уродует ее. Мечта о гармоническом синтезе противоположных начал жизни, ее материальных и духовных сип, традиционная для русской культуры конца XIX в., близкая, в частности, философии Вл. Соловьева, а позднее — кругу русских поэтов-символистов, с каждым годом все больше волнует Чехова. Об этом говорится и в монологе Нины Заречной в первом действии «Чайки».

В конце сентября 1896 г., через две недели после того, как не опубликованная и не поставленная еще «Чайка» рассматривалась в Театрально-литературном комитете, Чехов получил от Вл. Соловьева в виде письма новое, только что написанное стихотворение:

Воздух и окошко, добытые с боя…  
Желтая береза между темной ели,  
А за ними небо светло-голубое  
И хлебов грядущих мягкие постели.

С призраком дыханья паровоз докучный  
Мчится и грохочет мертвыми громами,  
А душа природы с ласкою беззвучной  
В неподвижном блеске замерла над нами.

Тяжкому разрыву нет конца ужели?  
Или есть победа над враждою мнимой,  
И сойдутся явно в благодатной цели  
Двигатель бездушный с жизнью недвижимой?

В лирическом стихотворении Вл. Соловьева, написанном тогда же, когда Чехов завершает работу над «Чайкой», возникает постоянно волнующая этого философа-поэта тема синтеза духовных и материальных сил, тревожно и настойчиво звучащая в монологе Нины, который она произносит от имени общей мировой души. Вопрошающая мысль о синтезе цивилизации и природы рождается в стихотворении Вл. Соловьева из пейзажной зарисовки. И у Чехова она имеет близкое отношение к окружающему пейзажу.

В поэтическом образе дворянской усадьбы, как его трактует Чехов, мечта о сближении природы и цивилизации, духа и материи находит реальное и непосредственное {105} воплощение. Действие чеховских пьес происходит на фоне, по-своему столь же естественном и гармоническом, как тот, что служил когда-то декорацией для представлений аттической трагедии, тем более что фасад барского особняка, когда он виден в глубине сцены, или же его интерьер отличается классическими пропорциями и линиями, свойственными старой русской усадьбе, какой она сложилась в конце XVIII – начале XIX в.

Казалось бы, сценическое пространство в пьесах Чехова статично и замкнуто, на самом деле оно полно скрытого, постепенно усиливающегося движения, беспредельно расширяющего место действия. Драматическое развитие осуществляется у Чехова таким образом и во времени и в пространстве. Его драматургия — подвижное, непрерывно раздвигающее свои горизонты и в то же время тяготеющее к единому центру пространственно-временное целое. В пьесах Чехова приобретает новый смысл — в предчувствии надвигающихся общественных перемен — динамизм русской прозы XIX в., начиная с «Евгения Онегина», «Повестей Белкина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» до «Войны и мира», «Воскресения» и «Степи».

Внутренне подвижная природа сценического пространства, наэлектризованного силами притяжения и отталкивания, сложное смысловое взаимодействие различных пространственных оппозиций — «Москва», «усадьба», «Париж», «Харьков» — связаны с определенным отношением действующих лиц к своему местоположению.

По вечерам, когда кончаются дела по хозяйству, Иванову не сидится дома. Невзирая на уговоры больной жены он почти каждый вечер уезжает в гости к Лебедевым; он стремится к Лебедевым, к Саше, а долг велит ему остаться дома, с больной женой. Старик Шабельский мечтает умереть в Париже, но у него нет денег даже на то, чтобы съездить в Москву, и нет костюма, чтобы прокатиться в гости, к соседу. Действительный статский советник Сорин хочет жить в городе, в комфорте, к которому привык за долгие годы, но по мизерным финансовым соображениям принужден доживать свой век в имении, в деревенской глуши. А писатель Тригорин, мастер пейзажа, хотел бы подольше пожить в усадьбе, у озера — как Чехов хотел надолго осесть в Мелихове, — однако же Аркадина торопит его с отъездом и увлекает в опостылевшую суету железнодорожных вокзалов, театральных премьер, редакционных встреч. Треплеву не худо было бы пожить за границей, но бедность заставляет его прозябать {106} в имении у дяди. Маша вышла замуж и живет со своим любящим мужем в шести верстах от имения Сорина, а ее все тянет сюда, поближе к Косте Треплеву, который ее не любит. Скоро ее мужа-учителя переведут по службе куда-нибудь подальше и она покончит со своей несчастной любовью — с глаз долой, из сердца вон. Треплев умоляет Нину Заречную остаться, но она убегает, уезжает в Елец. Доктор Астров хотел бы подольше погостить в усадьбе Войницких, где ему все рады, где у него свой стол для работы, но приходится расставаться с друзьями на целую зиму. Профессор Серебряков мечтал бы, как Сорин в «Чайке», жить в столице, к которой он давно привык, а не в имении покойной жены, где все его раздражает. Дядя Ваня привязан к родовому имению, которое его трудами свободно от долгов, а Серебряков задумал согнать его с насиженного гнезда. Три сестры и их брат Андрей хотят жить в Москве, где прошли их детство и юность, — не в скучном губернском городе. А Вершинин мечтал бы остаться в этом городе, чтобы не разлучаться с Машей. Но он здесь временно, на постое, он прибыл сюда из Москвы, чтобы потом отбыть вместе со своей частью — в Читу или царство Польское. Раневская не находит себе места ни в Париже, ни в имении. Когда она за границей, ее тянет домой, в усадьбе она тоскует по Парижу, по оставленному любовнику.

Охота к перемене мест, жажда движения, новых впечатлений владеет героями Чехова так же сильно, как и жажда покоя, созерцательного самоуглубления, планомерного благоустройства окружающего их жизненного пространства. Устойчивый, оседлый уклад и мил драматическим персонажам, и тяготит их. Они мечтают об уютной, упорядоченной жизни в родном углу, в общении с природой, но им не сидится на месте. Они приезжают для того, чтобы уехать. Они не тяготятся своим местопребыванием лишь до той поры, пока знают, что могут в любое время переменить его. Они рады отправиться путешествовать, если уверены, что в их власти вернуться в родные пенаты, как возвращаются в свои гнездовья перелетные птицы. Между тем в пьесах Чехова исподволь дает себя знать центробежное движение, в конце концов разгоняющее действующих лиц по просторам родной земли, а то и дальше, за границу: на кирпичный завод, в Яшино, в Харьков, в Елец, в Москву, в царство Польское, в Париж…

Когда-то Василий Розанов в статье о Чехове любовно-восторженно, {107} хотя и не без едкости, охарактеризовал особую роль русского семенного уюта, интеллигентного «дома» — единственного убежища для русского человека, окруженного суровой, бедной природой, лишенного и настоящей жизни, и свободы, и ярких впечатлений бытия.

«Дом» у Розанова противостоит всему унылому и страшному, что за домом, по ту сторону плотно закрытой двери. «Дома натоплено, тепло, тепло, как за границей решительно не умеют топить домов — нет таланта так топить. И садишься за самовар, “единственное национальное изобретение”. Самовар же вычищен к “кануну праздника” ярко-ярко… И горит, и кипит… Шумит тихим шумом комнатной жизни. Белоснежная скатерть покрывает большой стол… И на подносе, и дальше вокруг около маленьких салфеточек расставлены чашки и стаканы с положенными в них серебряными ложечками… И сахарница со щипчиками, и чайник под салфеткой. Сейчас разольется душистый чай.

И будет всем очень хорошо. Тоже “как не бывает за границей”. Несется небольшой смешок, без злобы:

— Дверь затворите крепче, чтобы полиция не вошла. Черт с ней! Не дает она нам настоящей истории, так будем жить маленькими историями.

“Маленькими надуманными историями”. … Вот Тургенев в его рассказах. Вот весь Чехов».

Разумеется, это не «весь Чехов». Даже в его пьесах, где значение интеллигентного дома, прочного, давно сложившегося уюта так велико, дворянское гнездо не только убежище, где люди спасаются от безрадостных впечатлений окружающей жизни. Чеховский «дом» и отгорожен от внешнего мира и открыт ему навстречу, двери дома широко распахнуты. Чеховская «усадьба во вкусе Тургенева» и противостоит окружающей жизни и находится с ней в близком касании. Герои чеховских пьес относятся к своему местопребыванию без той успокоительной мещанской однозначности, которую приписывает им Розанов. Они ищут прибежища в родном углу и хотят покинуть его, рады остаться в нем навсегда и спешат уехать, их тревожат и властно манят к себе необъятные пространства, расстилающиеся за границами усадьбы.

Отношение действующих лиц к своему местоположению в пространстве от пьесы к пьесе приобретает все более активный и нетерпеливый характер, не уступая в своем драматизме отношению к времени — настоящему, прошлому и будущему. Так, помимо прочего, дает о себе {108} знать атмосфера рубежа веков, радостное, тревожное предчувствие близкого конца существующего жизненного уклада, заставляющее людей и рваться с насиженного места и искать укрытия в родном углу. Через отношение действующих лиц к своему положению в пространстве нам открывается и личная, глубоко драматическая тема писателя, подобно тому как у Пушкина она чувствуется, скажем, в пейзаже «Бесов» или сюжете «Каменного гостя». Для того чтобы разгадать эту тему в пейзажном стихотворении и маленькой трагедии Пушкина, понадобился в одном случае исследовательский талант Гершензона, в другом — поэтическое чутье Ахматовой.

О Чехове мы имеем прямое биографическое свидетельство его жены, актрисы Художественного театра О. Л. Книппер, в ее воспоминаниях о шести последних годах жизни писателя. «Впечатление этих шести лет Чехова — какого-то беспокойства, метания, точно чайка над океаном, не знающая, куда присесть: смерть отца, продажа Мелихова, продажа своих произведений Марксу, покупка земли под Ялтой, устройство дома и сада и в то же время сильное тяготение к Москве, к новому, свежему театральному делу; метание между Москвой и Ялтой, которая казалась уже тюрьмой; женитьба, поиски клочка земли недалеко от трогательно любимой Москвы и уже почти осуществленные мечты, — ему разрешено было врачами провести зиму в средней России, — мечты о поездке по северным рекам, в Соловки, в Швецию и Норвегию, в Швейцарию, и мечта последняя и самая сильная, уже в Шварцвальде, в Баденвейлере, перед смертью — ехать в Россию через Италию, манившую его своими красками, соком жизни, главное, музыкой и цветами — и все эти метания, все мечты были прикончены 2/15 июля его собственными словами “Ich sterbe” (“Я умираю”)»[[97]](#footnote-98).

Чехов был уже гимназистом, когда его отец разорился и семья должна была расстаться с собственным домом. Писатель никогда не мог забыть того, что случилось в Таганроге. Угроза потерять дом, остаться без своего угла — один из постоянных, почти навязчивых сюжетных мотивов его прозы и драматургии[[98]](#footnote-99). Всю жизнь он вьет гнездо, мечтает о доме с садом, где он и его близкие могли бы найти прочное, надежное пристанище. И всю {109} жизнь боится однообразных впечатлений счастливой и благоустроенной оседлой жизни и готов бежать от нее, как Подколесин от Агафьи Тихоновны.

Образ чайки, витающей над театром Чехова, приобретает, следовательно, еще одно значение, приоткрывая нам его интимные чувства, в которых дали себя знать и болезнь, гнавшая его с места на место — все дальше от близких, от жены, любимых московских и подмосковных мест, и постоянное тяготение к комфортабельно устроенному дому с садом, и столь же настойчивое, нетерпеливое стремление к новым жизненным впечатлениям, перемене мест, которое мешало ему прочно обосноваться на одном месте, как обосновался, скажем, Лев Толстой в своей Ясной Поляне, и тянуло вдаль, как Иванова — к Лебедевым, как Нину Заречную — в Елец, как трех сестер — в Москву, Лопахина — в Харьков или Раневскую — в Париж.

(О Чехове 90‑х годов один из современников пишет: «Его живому характеру и пытливому уму была свойственна некоторая непоседливость…»[[99]](#footnote-100)).

Собственно, устремленность театральных героев вовне — притом, что они привязаны к усадебному укладу и тяготеют к нему, — дает толкованию пространства в пьесах Чехова внутренний драматизм. Отношение действующих лиц к пространству своей жизни противоречиво и двойственно, центробежные и центростремительные силы в равной степени определяют их местоположение относительно «усадеб во вкусе Тургенева», Ельца, Харькова, Москвы и Парижа. В понимании Чехова человеку для счастья и гармонии нужен весь мир. Жизнь в деревне хороша, когда есть возможность пожить столичной жизнью, большой столичный город манит к себе после усадебного уединения, но незавидна участь человека, обреченного только на городскую пыль, городскую суету или деревенское уединенное захолустье.

В последнем действии «Трех сестер» Маша, расставаясь с мечтой о личном счастье, жалуется на климат и бесконечные разговоры окружающих:

— Так вот целый день говорят, говорят… Живешь в таком климате, того гляди снег пойдет, а тут еще эти разговоры…

Она глядит вверх, на небо, откуда доносится прощальное волнующее курлыканье белых птичьих караванов:

{110} — А уже летят перелетные птицы… Лебеди, или гуси… Милые мои, счастливые мои…

Перелетные птицы счастливы потому, что, движимые какой-то загадочной непостижимой целью, каждую осень улетают в далекие теплые края, чтобы весной снова вернуться к родным гнездовьям. А Маша несчастна оттого, что ни у нее, ни у ее близких нет крыльев: только в мечтах они могут сняться с места. Маша навсегда погребена в нелюбимом захолустном городе и не может улететь — ни в Москву, ни, вслед за Вершининым, в Читу или царство Польское.

Как чередуются в пьесах Чехова времена года, так — по Чехову — иногда должны бы чередоваться места, где живет человек: колдовское озеро, Москва, Генуя. И сам Чехов хотел бы жить и в Москве, и в Бабкине, и в Мелихове, и на Украине, на реке Псел, и путешествовать — по Европе, по Египту, по Сахалину, чтобы потом снова вернуться в любимую Москву, посидеть в «Славянском базаре», пойти в Художественный театр…

Когда ж постранствуешь, воротишься домой…

Существует очевидная связь между толкованием времени и пространства в пьесах Чехова.

Время приобретает у Чехова многозначный, изменчиво драматический смысл, выступая то в роли беспощадного судии действующих лиц (приговаривая их к отказу от личного счастья), то в спасительной, защитительной роли (ободряя надеждой на лучшее), оно включает в себя настоящее, прошлое и будущее, жизнь сценических персонажей и историческую жизнь многих поколений, жизнь природы — смену времени года и движение суток, расщепляется на отдельные, едва уловимые мгновения, слитную череду будней и вечность.

Также и сценическое пространство у Чехова — это и показанное на сцене место действия: дом с садом — и целый уезд в средней полосе России, и Москва, и Харьков, и Париж. Как специфическое понятие театральной поэтики пространство — это прежде всего, разумеется, комнаты в дворянском особняке — кабинет Кости Треплева, контора Войницкого, детская в доме Раневской, это площадка для крокета, два дерева, между которыми висят качели, скамья с оставленной кем-то гитарой, стол под деревом с настольной лампой или самоваром, старый клен около дома, еловая аллея, идущая от дома к реке, полуразрушенная часовня в поле, телеграфные столбы, {111} уходящие вдаль, смутные очертания города на горизонте… И это земля, вода и небо. Река. Озеро. Восходящая луна. Закатное солнце. Вся земля: зеленая, голубая, оранжевая, дымчато-серая планета, где обитают люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы… морские звезды… В этом театральном пространстве-времени все неизбежно связано друг с другом и находит друг в друге отражение: небесные светила — в водах колдовского озера, смена времен года — в настроении действующих лиц, архитектура — в окружающем пейзаже, наконец, архитектура и пейзаж — в характере драматических персонажей.

Подобно времени, пространство в пьесах Чехова приобретает пластичное, внутренне подвижное содержание и стремится предельно развернуть свои границы.

Настоящее у Чехова — следствие исторического прошлого и причина будущего.

Так же несомненно в его пьесах тяготеют друг к другу мгновение и вечность. Вечность просвечивает, сквозит и прорывается сквозь мгновение, не лишая его, однако же, собственного — летучего животрепещущего — смысла.

И обозначенное на сцене место действия находится в сложных, сугубо драматических отношениях с пространством, которое простирается за его пределами. Изображенный на сцене усадебный пейзаж теряет свою безусловность на фоне лежащих вокруг грязных, нищих деревень, о которых говорится в диалогах действующих лиц. В определенном смысле можно сказать, что глубоко лежащий, скрытый драматизм каждой пьесы Чехова — это конфликт усадьбы и окружающего пространства, из которого она выделена. А можно сказать — это конфликт между настоящим и будущим, с точки зрения которого настоящее расценивается как нечто относительное. (В сущности говоря, духовная драма Льва Толстого, которая закончилась бегством старого писателя из родовой вотчины, рождена была тем же противоречием, выявленным, как все у Толстого, с крайней простотой и резкостью. Посетители Ясной Поляны могли обратить внимание на опасную, противоестественную, оскорбляющую нравственное чувство близость огромного — как целое государство — имения писателя и тут же, через дорогу расположенной тесной, грязной и нищей тульской деревни. Толстой не мог есть по утрам свою булку с маслом, зная, что рядом, в деревне бедствуют его соседи-мужики.

{112} Но и самое усадебное пространство у Чехова, как мы уже знаем, трактуется по-разному; сталкиваясь друг с другом, переливаясь одно в другое, эти толкования создают постоянное поле драматического напряжения. Усадьба, что так очевидно, — пространство, исторически обреченное, над ней тяготеет проклятие крепостного труда, которым она создана. Но это и идеальный поэтический мотив русской культуры. Усадьба — это часть уходящего жизненного уклада и исчезающего пейзажа. В то же время ее образ связан с мечтой о лучшем будущем и представляет это будущее как бы воочию — воплощенный утопический мотив творчества Чехова.

В прозе Чехова, созданной в тот же период конца 80‑х — начала 90‑х годов, когда складывалась и развивалась его театральная поэтика, например в рассказах «Именины», «Крыжовник», «У знакомых», «В родном углу», указанное противоречие разрешается обычно в пользу толкования усадебного мотива как исчерпавшего себя, связанного с устаревшими понятиями о благородстве и красоте: трезвый, иногда более, иногда менее сочувственный взгляд на усадебную эстетику, проникнутый порою меланхолическим состраданием, порою сарказмом, но всегда неизменный в своей беспощадной зоркости, берет верх над романтическим отношением к экзотике дворянской усадьбы. В пьесах последнее слово, как ни говорите, всегда принадлежит усадебной поэзии и красоте.

Люди в усадьбе могут чувствовать себя несчастливыми, их жизнь не свободна и не полна, подвержена ограничениям и запретам, отдана на растерзание серым будням, все равно на них — благодать усадебной жизни с ее культурной традицией, уютом, близостью родной природе. Образ усадьбы, каким он предстает у разночинца Чехова, воплощает мечту о счастье, о примиряющем синтезе противоборствующих жизненных начал — материи и духа. Через тему усадьбы происходит у Чехова воссоединение разночинного периода русской литературы с дворянским, пушкинско-тургеневским. Усадьба учит Чехова «говорить красиво».

Парк — вот что дает усадебному пейзажу поэтическое звучание и историческую глубину: «парк преданьями состарен».

По этому поводу в своих «Заметках о русском» Д. Лихачев пишет: «Исторические воспоминания и поэтические ассоциации — это и есть то, что больше всего очеловечивает {113} природу в парках и садах, что составляет их суть и специфику. Парки ценны не только тем, что в них есть, но и тем, что в них было. Временная перспектива, которая открывается в них, не менее важна, чем перспектива зрительная»[[100]](#footnote-101). (Ретроспективисты «Мира искусства», тяготеющие к историческому прошлому, отдают предпочтение парковому пейзажу.) Лихачев видит в саде и парке важный рубеж, на котором объединяются человек и природа, он высоко расценивает парковое искусство; не случайно, утверждает он, самые светлые, счастливые эпизоды русской литературы происходят в парке и в саду.

К этому вот что можно добавить. Если парковое искусство — самое впечатляющее из искусств, то не потому ли, между прочим, пьесы Чехова воздействуют на нас так глубоко, что это парковая драматургия, как поэзия Фета или Ахматовой — парковая поэзия. Парк и сад, являя собой естественную гармонию между человеком и природой, — это фон и поэтическая душа чеховских пьес. Парк и сад просветляют их драматизм, дают им волнующую историческую глубину.

Место действия чеховских пьес — дом с садом — соотнесено с прошлым и будущим, с огромными, беспредельно расстилающимися пространствами, которые не умещаются даже в широких границах Российского государства. Подобно настоящему времени, показанное на подмостках сценическое пространство в пьесах Чехова теряет свой непреложный характер. Дворянская усадьба опасно соизмеряется с близлежащим пространством как его кульминационная точка и как остров — с омывающими его водами. В окружающем сценическом пространстве воплощено близкое будущее, которое грозит разрушить усадьбы во вкусе Тургенева. А вместе с тем усадьба — провозвестник грядущей гармонии, победы общей мировой души.

Чеховская трактовка времени и пространства объясняет эпический характер его драматургии. Через них же мы получаем доступ к самым интимным и самым драматичным мотивам его театрального творчества, к его заветным лирическим откровениям.

# **{****114}** Столица и усадьба

Если мечта Чехова о всемирной гармонии, которая примирит материю и дух, природу и цивилизацию, осуществляется в его пьесах прежде всего через закругленное, гармонизованное место действия — старинную усадьбу, парк, дом с садом, то духовная независимость, по глубокому заветному убеждению писателя, немыслима без свободы передвижения в пространстве.

Русской культуре вообще свойственно сближение понятий воли и простора. Воля, т. е. простор. «Чем, например, отличается воля от свободы? Тем, что воля вольная — это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством»[[101]](#footnote-102). Традиционное, почти никогда не утихающее в русской истории стремление к новым местам и перемене мест приобретает у чеховских героев новый смысл — беспокойный, томительный; то он едва внятен, а то, как в «Трех сестрах», кажется почти навязчивым, преобладает над всем остальным.

Чеховские герои недовольны своим местопребыванием в пространстве, но, как правило, не могут его изменить. Шабельский, Сорин, Серебряков обречены доживать свой век в деревенском захолустье, а их тянет в большой цивилизованный город. Для кого-то родовая усадьба — средоточие утонченной упроченной культуры, место поэтического отдохновения, согретое семейными воспоминаниями, а для них — тюрьма, каторга, с которой никак не убежать (как для Чехова Крым — теплая Сибирь). Тригорин, напротив, хотел бы подольше пожить в усадьбе, у лесного озера, но Аркадина навязывает ему кочевой образ жизни, который пристал провинциальной актрисе, а не писателю. Театральные персонажи вынуждены самоопределиться в пространстве своей жизни раз и навсегда. Одно безоговорочно предпочесть другому. Одно приобрести, а другого лишиться. Раневская обязана выбирать между Парижем и имением, вместе они ей не даны.

{115} В Париж она уедет, когда имение продадут с молотка. (Между тем ее предки могли позволить себе, как, скажем, герои Тургенева или Толстого, жить попеременно и тут и там, летом в имении, а зимой в Москве или в Париже.) Вынужденное, раз и навсегда установленное местопребывание театрального героя как выражение несвободы и урезанности бытия — эта тема имела для Чехова личный, достаточно мучительный характер. Вместе с тем она типична для интеллигента его времени. Чтобы купить Мелихово, нужно было отказаться от постоянного пристанища в Москве. Когда же врачи погнали больного Чехова в Крым, пришлось в конце концов продать любимое Мелихово, в которое было вложено столько трудов, где так хорошо работалось. Последние годы писателя отравлены сознанием подневольности своего местопребывания. Пословицу «Не так живи, как хочется» Чехов мог бы переиначить: «Не там живи, где хочется». Известно, он тосковал по Москве, по привычной ему русской жизни, которую описывал в своих произведениях, а жить приходилось на южных курортах — в Крыму, в Ницце.

Чехов мечтал об уюте, красоте и покое дворянской усадьбы — и о свободе передвижения, которая в прошлом доступна была богатым барам и которая когда-нибудь станет доступна всем. С юных лет в нем росло желание иметь удобный уютный дом, устроенный на свой — чеховский — лад, по своему вкусу. Такой дом он заводил трижды: в Москве, на Кудринке, в Мелихове и в Аутке. И всегда мечтал о том, чтобы оставить, хотя бы на время, насиженное гнездо. Он умел ценить нелегко доставшуюся ему прелесть комфортабельной размеренной оседлой жизни — и был непоседлив, не выносил монотонности покойного существования на одном месте. Он хотел свить свое гнездо и иметь возможность покидать его, когда захочется. Быть запертым в четырех стенах — эта мысль казалась Чехову, как и его героям, совершенно невыносимой. Самые мрачные его повести называются «Палата № 6» и «В овраге». Из больничной палаты и из села, расположенного в туманной душной ложбине, нельзя выбраться. Отсутствие личной свободы, вызывающее у Чехова такое упорное противление в «Палате № 6» воплощено в комнате, которую нельзя покинуть, как каторжнику — бежать с Сахалина.

Закрытое, запертое пространство — этот образ произвел убийственное впечатление на современников. Среди них были такие разные люди, как В. И. Ленин и {116} Н. С. Лесков. Как вспоминает А. И. Ульянова-Елизарова, Ленин определил свое впечатление от повести Чехова следующими словами: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6»[[102]](#footnote-103). Лесков утверждал: «В “Палате № 6” в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры. Всюду — палата № 6. Это — Россия… Палата его — это Русь!»[[103]](#footnote-104).

«Палата № 6» написана в 1892 г. Тогда же шла работа над «Островом Сахалином». В обоих произведениях — повести и путевых записках — одна, общая тема: несвободы, рабской угнетенности человека. Идет ли речь о провинциальной больничной палате или о громадном далеком острове, образ несвободы воплощен в замкнутом охраняемом пространстве, из которого своею волею не выберешься. Впрочем, «Палатой № 6», «Сахалином», безвылазным «оврагом» может стать и красивая помещичья усадьба (как, например, в «Иванове») или большой губернский город (как в «Трех сестрах»), если обнаруживается, что с усадьбой, с провинцией невозможно расстаться. Следовало бы сказать, что герои Чехова страдают своего рода клаустрофобией — боязнью замкнутого пространства, если бы в такой же степени им не было свойственно противоположно направленное стремление к уюту обжитого благоустроенного гнезда, куда всегда можно вернуться, где течет привычно-упорядоченная и устоявшаяся жизнь.

Отцы и деды театральных героев Чехова — обитатели старинных дворянских гнезд — куда увереннее управляли своим перемещением в пространстве, рассчитывали вперед, привычно сообщая в письмах к близким, где проведут лето, а где зиму, когда соберутся в далекое путешествие, а когда возвратятся домой, в родовое имение. Существование чеховских героев и в этом смысле находится под знаком неопределенности. Они и тут не принадлежат себе. Их положение в пространстве чревато обидными неожиданностями. Нина хотела играть на большой сцене, а едет на целую зиму в захолустный Елец. Серебряков рассчитывает провести лето в имении покойной жены, но неожиданная ссора заставляет этого старого, больного, {117} тугоподвижного господина складывать чемоданы и бежать в Харьков. Войницкий свыкся с мыслью, что проживет в родовом имении до конца своих дней, как вдруг появляется угроза, что его выбросят из родного гнезда и из милости пристроят где-нибудь на даче в Финляндии. Опасность, нависшая над меланхолически настроенным помещиком Войницким, настигает легкомысленного помещика Гаева; в свои пятьдесят с лишним лет он вынужден навсегда уехать из имения в город, искать место конторщика. Подполковник Вершинин хотел бы как можно дольше оставаться в городе, где живет Маша, жена учителя Кулыгина. Но, говорят, полк переводят в другое место. Вершинин не знает, как скоро ему уезжать. До поры до времени не известно даже, куда пойдет полк — в Читу или Царство Польское. Не исключено, что он отправится на восток. А может быть, на запад. Чеховские герои, кроме, может быть, Аркадиной или юной Ани, перемещаются в пространстве не своей волей, а волей обстоятельств.

Несвобода и связанность движения, свойственные драматическим персонажам (притом что у некоторых из них — у Нины Заречной, Треплева, Войницкого, Пети Трофимова — нервная, преувеличенно порывистая пластика), еще раз наводят на мысль о Метерлинке и театре неподвижности. (В этом свете видел драматургию Чехова, например, А. Кугель, если судить по его поздней статье в «Профилях театра»[[104]](#footnote-105).) Однако же, вчитываясь в Чехова, мы замечаем, что это — возникающее время от времени — ощущение нехватки пространства, воздуха, воли рождается прежде всего из-за обостренного, томительного свободолюбия героев, вследствие постоянно присущего им стремления к широкому независимому движению. Чего другие люди вообще не чувствуют, чему покоряются безоговорочно, незаметно для себя, то чеховские герои воспринимают как драму жизни. Их беспокоит, казалось бы, неощутимое привычное проявление духовной несвободы, как принцессу — горошина, спрятанная под грудой пуховиков.

В разных пьесах Чехова невозможность изменить свое местопребывание в пространстве объясняется одинаковыми, достаточно простыми и очевидными причинами: нехваткой средств, неудачным стечением обстоятельств. Трем сестрам и их брату ничто не препятствует перебраться {118} в Москву. Но ведь что-то же удерживает их на месте. Можно предположить: и в других пьесах причины, стесняющие героев в движении, не лежат на поверхности. О Москве сестры говорят как о золотой поре детства — и предстоящей будущей жизни. В Москве для Пети и Ани начнется новая, т. е. будущая, жизнь. Из географического понятия Москва становится временным ориентиром. (Об этой проблеме прекрасно написала Зара Абдуллаева[[105]](#footnote-106).) Тоска по Москве — тоска по лучшему будущему. Несчастливая, нескладная жизнь, которую ведут персонажи «Трех сестер» в своем захолустье, оценивается с точки зрения лучшего будущего, т. е. Москвы. Москва еще недоступна героям, не дана в наличии, потому что не наступило лучшее будущее. Вот так, неожиданно для себя, мы находим в театре Чехова еще одну точку, где пересекаются время и пространство.

Герои чеховских пьес не путешествуют в поисках острых впечатлений, подобно героям зрелого Бунина, и не испытывают склонности к бродяжничеству, характерной для молодого Горького. Но рано или поздно возникает ощущение, что им предстоит дальняя дорога. (И сам Чехов вдруг, как птица, снялся с насиженного гнезда и, повинуясь неодолимому внутреннему побуждению, отправился через всю Россию на Сахалин.) А тот, кто остается, иногда чувствует себя заживо погребенным. Применительно к последней чеховской пьесе об этом можно говорить не только в метафорическом смысле. Действующие лица «Вишневого сада» в финале уезжают. Кто куда: кто — в Яшнево, за семьдесят верст, кто — в город, очертания которого угадываются на горизонте, кто — в Харьков, кто — в Москву, кто — в Париж, а старика Фирса, того, что остается, хоронят до срока в пустом, заколоченном доме.

Беспокойное стремление театральных героев к движению наперекор инерции монотонного существования соответствует авторской концепции пространства.

Высказывается любопытное мнение, что Чехов тяготеет к изображению «углов» русской жизни и в этом смысле продолжает традицию натуральной школы «с ее влечением к углам, к закоулкам, к жизни окраин, к устройству этих углов, к их быту»[[106]](#footnote-107). Угол — то, что удаляется {119} от центра до самой крайней возможности, вплоть до островного Сахалина.

Эти рассуждения, сами по себе точные и справедливые, все же недостаточны для прояснения проблемы пространства в творчестве Чехова. Нельзя забывать: в силовом поле его произведений центробежным силам противоборствуют силы центростремительные. И если Ваньке Жукову грезится родная деревня, а чиновник Чимша-Гималайский мечтает купить имение и зажить, как в детстве, в глуши, в своей усадьбе, со своим садом и крыжовником, то граф Шабельский, сестры Прозоровы, Николай Чикильдеев, бывший лакей в «Славянском базаре», тоскуют о Москве. Отношение писателя к «родному углу» далеко не просто.

«В родном углу» — так называется один из самых безысходных рассказов Чехова. Заглавие звучит скорее саркастически, чем сентиментально. Героиня рассказа, Вера Ивановна Кардина, молодая, здоровая, счастливая девушка, возвращается в свое донецкое степное имение после десятилетнего отсутствия (и Чехов приехал в степной Таганрог — родной угол — через восемь лет после того, как покинул его, отправившись в Москву учиться). По дороге со станции в усадьбу Вера поддается обаянию степи и думает о том, как здесь просторно, как свободно. Но скоро в ее душу закрадывается тревога и она со страхом размышляет о степи и о своей жизни в степной усадьбе. «Она молода, изящна, любит жизнь; она кончила институт, выучилась говорить на трех языках; много читала, путешествовала с отцом, — но неужели все это только для того, чтобы в конце концов поселиться в глухой усадьбе и изо дня в день, от нечего делать, ходить из сада в поле, из поля в сад и потом сидеть дома и слушать, как дышит дедушка?» Вера чувствует, как затягивает ее пустая, праздная жизнь в родной усадьбе, в окружении роскошной степи, «безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью», как она становится похожей на своего деда, грубого, вспыльчивого помещика-крепостника, и на свою тетку, манерную, деспотичную провинциальную барыню. Возненавидя себя и своих близких, героиня рассказа спешит выйти замуж за первого попавшегося — пошлого преуспевающего доктора — и уезжает с ним из имения на завод. Она больше ни на что не надеется и отказывается ждать лучшей жизни: «Ведь лучшей не бывает!».

Даже поэтичная усадьба, дворянское гнездо, — место {120} действия чеховских пьес — нередко вызывает к себе настороженное недоброе отношение: она может поработить человека, ограничить его горизонт, погубить, как губит она Треплева, дядю Ваню, Соню.

В «Крыжовнике» рассказчик говорит о своем брате: «Он был добрый, кроткий человек, я любил его, но этому желанию запереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу я никогда не сочувствовал. Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку. И говорят также теперь, что если наша интеллигенция имеет тяготение к земле и стремится в усадьбы, то это хорошо. Но ведь эти усадьбы те же три аршина земли… Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Николай Иваныч Чимша-Гималайский в детстве жил в деревне, на воле, в своем имении. После смерти отца именьишко «оттягали за долги». Мечта чиновника казенной палаты о собственной усадьбе, о крыжовнике из собственного сада, мы знаем, была не чужда писателю. В Таганроге дом Чеховых, мы помним, тоже «оттягали за долги», писатель тоже мечтал о собственном доме с садом и тоже купил имение. Как многие интеллигенты-разночинцы его времени, он страстно хотел «иметь свои дубы и липы». Тем более беспощадный и предостерегающий смысл приобретает история чиновника казенной палаты, который мечтал об усадьбе так же страстно, как Акакий Акакиевич о новой шинели. Поселившись наконец в собственном имении, приобретенном ценою многолетних лишений, Чимша-Гималайский становится сытой самодовольной свиньей — конец в известном смысле еще более печальный, чем тот, что постигает гоголевского переписчика. «В прошлом году, — говорит Иван Иванович, симпатичный рассказчик в “Крыжовнике”, — я поехал к нему проведать. Поеду, думаю, посмотрю, как и что там. В письмах своих брат называл свое имение так: Чумбароклова Пустошь, Гималайское тож. Приехал я в “Гималайское тож” после полудня. Было жарко. Везде канавы, заборы, изгороди, понасажены рядами елки, — и не знаешь, как проехать во двор, куда поставить лошадь. Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, {121} он сидит в постели, колени покрыты одеялом; постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, — того и гляди, хрюкнет в одеяло». Усадьба в «Крыжовнике» уподобляется могиле, трем аршинам земли.

Вот вам еще один пример своеобразной диалектики Чехова, удивительной способности — которая поразила в свое время Куприна и Бунина — видеть вещи с той и с другой стороны. Старая усадьба в средней полосе России — это, по Чехову, лучшее место на земле, образ скромной, проникновенной красоты, высшей естественной гармонии между человеком и природой, пейзаж и интерьер, овеянные историческим преданием, это очаг культуры, как бы осуществленная утопия, мечта о лучшей жизни, явленная нам воочию… Когда-нибудь все люди будут жить в доме с садом.

Но для того, кто закопал себя в деревне, помещичьи усадьбы — те же три аршина земли. Они нужны трупу, а не человеку. Нет сомнения, городской шум и суета, жизнь в разлуке с природой выматывают и опустошают, но «уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм, лень, своего рода монашество, но монашество без подвига».

Чехов писал о застойных, давящих формах русской жизни, которые исчерпали себя, стали тесными, и о людях, которые жаждут простора, свежего дуновения, движения…

Театральным героям Чехова не сидится на месте. Они приезжают в свои усадьбы, чтобы снова уехать. Отдав лучшие годы хозяйничанью в родовом имении, Войницкий кричит, что у него пропала жизнь.

Усадьба хороша, прекрасна, когда из нее хоть на время можно уехать — в Харьков, в Москву, в Геную, в Париж, хоть на Сахалин.

Чем дальше, тем более нетерпеливым становится желание чеховских героев покинуть укромный угол и приобщиться к «житейскому шуму». В произведениях конца 90 – начала 900‑х годов, написанных в предчувствии грядущих исторических времен, все явственнее движение из тесного заброшенного угла в обширный центр, туда, где кипит деятельная культурная жизнь, все сильнее желание вырваться на простор и породниться с большими, бескрайними пространствами.

Рассказ «В родном углу» закончен в октябре 1897 г. Тогда же написан «Печенег», действие которого происходит {122} в том же степном захолустье. На хуторе, в родном углу, дичают сыновья Жмухина, отставного казачьего офицера, и томится, тоскует его молодая жена. Провожая случайного гостя, она «заплаканная смотрела на него внимательно, не мигая, с наивным выражением, как у девочки, и было видно по ее скорбному лицу, что она завидует его свободе, — ах, с каким бы наслаждением она сама уехала отсюда!».

«Печенегу» предшествуют «Мужики», рассказ, написанный весной того же, 1897 г.

Лакею гостиницы «Славянский базар» Николаю Чикильдееву удается сделать то, о чем мечтают Ванька Жуков и Ефимья (жена швейцара в Петербургской водолечебнице, четыре года назад, после свадьбы, увезенная мужем из деревни): он возвращается из города на землю, в «родной угол». Захворав, Чикильдеев вспомнил, что он из мужиков, и решил ехать к себе в деревню: «дома и стены помогают». Но крестьянская жизнь оказывается совсем не такой, какой он рисовал ее по воспоминаниям. «В воспоминаниях детства родное гнездо представлялось ему светлым, уютным, удобным, теперь же, войдя в избу, он даже испугался: так было темно, тесно и нечисто… Николай и Ольга с первого взгляда поняли, какая тут жизнь, но ничего не сказали друг другу: молча свалили узлы и вышли на улицу молча». Лежа на печи в грязной избе, темной от копоти и мух, слушая брань и пьяные крики, отставной лакей мечтает о том, чтобы поскорее бежать отсюда. «О, господи, — продолжал он с тоской, — хоть бы одним глазом на Москву взглянуть! Хоть бы приснилась мне, матушка!» Ольга, жена Николая Чикильдеева, похоронив мужа, за зиму привыкла к новой жизни, ей было жаль расставаться с деревней и мужиками. И все же, когда она стояла весенним днем на краю обрыва и подолгу смотрела на разлив, на солнце, на светлую, точно помолодевшую церковь, то «слезы текли у нее и дыханье захватывало оттого, что страстно хотелось уйти куда-нибудь, куда глаза глядят, хоть на край света».

Как Ефимья и Ванька Жуков мечтают о родной деревне, так и лакей Чикильдеев — о «Славянском базаре». Перед смертью он мечтает уехать из родной деревни в Москву, все с себя продав. А, когда он умирает, его жена и дочь уходят в Москву, побираясь Христовым именем, и чувствуют, что идти им весело, словно они вырвались из тюрьмы. (У современного нам писателя-деревенщика, {123} имеющего перед глазами новую историческую ситуацию, городская работа бывшего крестьянина в «сфере обслуживания» предстала бы перед судом здоровой и праведной крестьянской жизни и была бы ею посрамлена.) Нужно было обладать чеховским бесстрашием, его независимым, трезвым умом, чтобы вопреки обаянию и авторитету народнической и толстовской традиции поменять местами привычные ориентиры: в «Мужиках» не Москва держит ответ перед деревней Жуково, а Жуково — перед Москвой.

Понятно, почему лидеру народников Н. Михайловскому не понравились «Мужики».

В последнем рассказе Чехова «Невеста» говорится об освободительном бегстве из провинциального угла. За месяц до свадьбы Надя тайком уезжает из своего города. Во всем, что ее окружает, она видит «одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость», она презирает себя, своего жениха, глупого, пустого бездельника, «всю эту праздную, бессмысленную жизнь» и под влиянием своего старшего друга студента Саши, как Аня под влиянием Пети Трофимова, «едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество». Надя мечтает о времени, когда от бессердечного мещанского бабушкиного дома «не останется и следа, и о нем забудут, никто не будет помнить».

В поздних рассказах Чехова, этих непринужденно выполненных, загадочно-совершенных шедеврах, родной угол представлен во многих видах: то это дворянская усадьба, то богатый казачий хутор, то буржуазный дом в провинциальном городе, то тесная, грязная крестьянская изба. Вообще говоря, безразлично, каков он, этот угол, бедный или богатый, красивый или неприглядный, комфортабельный или неблагоустроенный, непригодный для жилья, — важно, что люди рвутся прочь из родного угла — на волю, «в казачество», туда, где, им кажется, кипит жизнь, где можно стряхнуть с себя прах неосмысленного, исчерпавшего себя существования.

Героиня рассказа «В родном углу», Вера, хочет бежать из своего богатого имения так же отчаянно, как умирающий лакей Чикильдеев из своей нищей деревни. В рассказе «У знакомых», который написан в тот же год, что «Мужики», «Печенег» и «В родном углу», недобро изображена самодовольная дворянская чета, которая любыми средствами хочет спасти свое имение, предназначенное {124} к продаже за долги. Владелица имения произносит по этому случаю душераздирающий монолог: «… без Кузьминок я не могу! Я здесь родилась, это мое гнездо, и если у меня отнимут его, то я не переживу, я умру с отчаяния». Но имение давно разорено ленивым, эгоистичным хозяином, спасать родное гнездо этих праздных людей поздно, да и ни к чему, а, главное, тот, кто призван спасти, адвокат, — когда-то он был, как Петя Трофимов в имении Раневской, своим человеком в Кузьминках — чувствует, что поэзия этого дворянского гнезда устарела, и любит он ее больше «в своих воспоминаниях, чем так». (И Николай Чикильдеев любил свою деревню больше в воспоминаниях, чем так.)

По Чехову, плохо человеку без укромного родного угла, в котором он вырос, о котором вспоминает в трудный час. Но плохо и тому, кто спрятался в родном углу от борьбы, движения, житейского шума и не нашел в себе силы прервать монотонность застойного существования.

В поздних рассказах, подводящих последние, решительные итоги чеховской прозе, поэзия родного угла вытесняется поэзией расставания — «попутной песней». А в театре Чехова обе темы звучат с одинаковой силой, на равных правах, сопоставленные в драматическом контрапункте. Потому что место действия «Чайки» или «Дяди Вани» — дворянская усадьба, дом с парком и садом — это столько же напоминание о прошлом, сколько и мечта о будущем.

В молодые годы человека влечет ветер дальних странствий, он покидает родное гнездо, спешит завоевать мир. Зато в зрелые лета его тянет назад, он заболевает ностальгией. В его душе оживают, казалось бы, давно забытые воспоминания, и он все больше ценит простые патриархальные радости, привычный с детства обиход, старается соединить нити, безжалостно разорванные в юности, хочет вернуться на круги своя. В молодости человек подобен кораблю, который нетерпеливо подымает паруса и смело выходит в открытое море, навстречу неизвестности; в зрелые годы его можно сравнить с кораблем, берущим наконец курс в знакомую гавань. Кто покинул родной угол, потом возвращается, сожалея, что уходил, чувствуя себя блудным сыном, и просит прощения. Романтика расставания и ухода сменяется элегической поэзией возвращения.

У Чехова все не так. Тема блудного сына ему чужда. Чем явственнее чувствовал он близость надвигающихся {125} в России освободительных перемен, тем больше крепла в его творчестве тема ухода из захолустного угла в большой мир — в центр, который обозначен у него чаще всего как «Москва». Если его герои чего и боятся, то не потеряться в неизведанных, расстилающихся перед ними пространствах, а засидеться в углу, погрязнуть в однообразной, привычной жизни, которая идет изо дня в день, даже если это — счастливая жизнь. Чувство, хорошо знакомое Чехову.

Русской литературе со времен «натуральной школы» привычно, чтобы «центр» держал экзамен перед «углом» — закоулками обыденной массовой жизни. И у Чехова «Москва» проверяется захолустьем. Однако же угол, как мы уже знаем, держит ответ перед Москвой с ее деятельной цивилизованной жизнью, широкими умственными интересами, интеллигентной художественной средой, уютным комфортабельным бытом — с ее университетом, театрами, «Славянским базаром». В «Трех сестрах» жизнь драматических персонажей, живущих в далекой провинции, рассмотрена с точки зрения Москвы. Пока герои пребывают в провинции, в углу, их существование, как им кажется, носит черновой, предваряющий характер.

Угол и центр неожиданно меняются у Чехова местами. С конца 80‑х годов, после «Иванова», писатель, с юных лет без памяти влюбленный в Москву, все больше тяготится своим пребыванием в этом прекрасном городе и мечтает совсем уехать отсюда, как три сестры мечтают вернуться в Москву. Все больше претит Чехову однообразное скучное существование в четырех стенах московской квартиры, лишенное свежих впечатлений. О своей жизни в Москве он думает в это время почти с отвращением. Вот что говорится по этому поводу в известном письме Чехова А. С. Суворину от 20 октября 1891 г.: «Ах, подруженьки, как скучно! Если я врач, то мне нужны больные и больница; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке с мангусом. Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек, а эта жизнь в четырех стенах без природы, без людей, без отечества, без здоровья и аппетита — это не жизнь, а какой-то <…> и больше ничего»[[107]](#footnote-108). В конце концов писатель перебирается на постоянное жительство в Мелихово, в Серпуховский уезд. Оставаться дальше в Москве, где, как ему теперь {126} кажется, нет ни кусочка общественной и политической жизни, — значит «тянуть старую канитель»[[108]](#footnote-109). В Москве на Малой Дмитровке тесно, а в Мелихове «просторная жизнь, не замкнутая в четыре стены»[[109]](#footnote-110). Имение в Мелихове, окруженное ближними и дальними деревнями, — «герцогство», где Чехов благоустраивает усадьбу, садовничает, огородничает, занимается сельским хозяйством, ведет регулярный прием больных, борется с эпидемией холеры, строит школы, организует помощь голодающим, — это центр общественной жизни, а Москва, Малая Дмитровка — угол, из которого литератору нужно поскорее выбраться, чтобы не закиснуть и не одичать.

Взаимоотношения между центром и углами в прозе и драматургии зрелого Чехова напоминают скорее о пушкинской традиции — более ранней, гибкой и всеобъемлющей, — чем об уроках «натуральной школы». У Пушкина Евгений, обитатель Коломны — одного из петербургских «углов», не может смириться с гибелью Параши и грозит Медному всаднику. Но Медный всадник, державная столица, не чувствует своей вины ни перед Парашей, которая погибает от наводнения в окраинном предместье, на той стороне Невы, ни перед обезумевшим от горя Евгением. У Гоголя в «Ревизоре» в отличие от традиционной трактовки этой темы писателями «натуральной школы», столичный центр сливается с захолустным углом. Заштатный город, где проездом остановился Хлестаков, по своим очертаниям и краскам целиком совпадает с чиновничьим Петербургом, разве что у особняка здешнего городничего по сравнению с дворцом важного столичного сановника труба пониже да дым пожиже.

В пьесах Чехова, мы знаем, существует постоянная система координат, в которой Москва и угол имеют определенные поэтические значения. Но эти значения не неподвижны и не одномерны. Дворянская усадьба в лесной или степной полосе — это глухое захолустье по сравнению с Москвой и в то же время центр, «Москва» для окружающих ее нищих грязных деревень; интеллигентный дом сестер Прозоровых — «Москва» для аборигенов губернского города.

Сюжеты, построенные на возвращении в родной угол, движутся в одном направлении: ох радостных встреч к неизбежному расставанию.

{127} Письма молодого Чехова из Таганрога, который он посетил уже известным литератором через восемь лет после того, как уехал отсюда, полны скрытого ужаса: ведь могло случиться, что он, его братья и сестра Маша навсегда застряли бы в этом азиатском мещанском городе — таким видит теперь он свой Таганрог, — в этом нецивилизованном, мещанском углу, лишенном маломальского комфорта и умственных интересов.

Идея круга издревле символизирует божественную умиротворенную гармонию. А в театре Чехова она чревата драматическим противоречием. Да, закругленным линиям пейзажного пространства соответствуют черты округлой мягкости в характере сценических персонажей; как бы по кругу, к своей скрытой исходной точке движется театральное действие — привычный ход обыденной жизни ненадолго прерывается, чтобы потом возобновить свое неторопливое гладкое движение. Чехов любит округлую линию. Но мысль о неизбежном возвращении на круги своя ему чужда, чтобы не сказать — враждебна. Страстный поклонник прогресса, он видит ее мертвящую косную сущность.

В «Иванове» движение по кругу уподобляется безвременью, т. е. стоянию на месте. Двигаться по кругу — никуда не двигаться.

Иванов — совсем не тот, что был недавно, всего несколько лет назад. Он сам себя не узнает. Между тем близкие говорят с ним так, как если бы все эти годы душа его пребывала в неподвижности, вкушала хладный сон. Речи окружающих героя людей звучат как старая, заезженная пластинка, на которой прокручивается без конца одно и то же место. Иванову предназначено двигаться в унылом суетном хороводе безвременья. Но внутренне он, кажется, готов к тому, чтобы прервать эту траекторию постыдных для него замкнутых вращений. (В рассказе середины 90‑х годов «Ариадна» показало бессмысленное, опустошающее душу перемещение праздных русских людей, прихоти ради покинувших родной угол. Они движутся в порочном кругу — с одного европейского курорта на другой.) Драму бесцельного кругового Движения сам Чехов во второй половине 80‑х годов — в период «Иванова» — осознал чрезвычайно остро. Чтобы прервать и изжить головокружительную монотонность бытия, придать движению цель, он, будучи уже нездоровым, тайно от родных подготовился к поездке на Сахалин и поехал, и, невзирая ни на что, добрался до каторжного острова, {128} и объездил его весь, и переписал тамошних поселенцев, и написал о Сахалине книгу.

А герой чеховской пьесы мечется между своим домом и домом Лебедева, своего приятеля и соседа. У себя в имении ему все постыло, каждый вечер он спешит к Лебедевым — как заключенный на прогулку, как провинциал в столицу: вздохнуть полной грудью, рассеяться. Как пагубны, как бессмысленны оказываются эти ежевечерние отъезды и приезды, напоминающие движение маятника: туда — обратно, туда — обратно.

После того как был закончен первый вариант «Иванова», Чехов, словно торопясь вырваться из душной, застойной атмосферы этой пьесы, в короткий срок пишет повесть «Степь». Там, в пьесе, — теснота, неволя, усталая неподвижность; здесь, в повести, — упоительное путешествие по вольным степным просторам, неуклонно приближающееся к своей цели, полное сильных разнообразных впечатлений, к тому же воспринятых изумленными глазами городского мальчика.

Писатель считал повесть незавершенной и хотел ее продолжить. В одном из писем он, в частности, сообщал, что в будущем, попав в Питер или Москву, Егорушка, герой повести, «кончит непременно плохим».

Но «Степь» не была продолжена.

Не нашла своего продолжения и повесть «Мужики», написанная почти через десять лет после «Степи». Судя по сохранившимся свидетельствам, во второй части «Мужиков» отразились бы мрачные наблюдения Чехова над жизнью московской бедноты. В городе Ольгу и ее дочь ждала нужда, жизнь в скученных, нечистых, подозрительных домах. «И странное дело: когда жили в деревне, то сильно хотелось в Москву, теперь же, наоборот, тянуло в деревню». Девочка Саша, весело идущая в Москву из деревни, где у нее умер отец, как и Егорушка, «кончит непременно плохим»[[110]](#footnote-111).

Чехов не стал писать этих печальных финалов.

Литературная романная традиция требовала, чтобы обе вещи были продолжены, а жизнеописание юных героев завершено. Однако же чутье художника-новатора подсказало Чехову, что — вопреки его собственным намерениям — этого не следует делать. Известно, сюжетная незавершенность, открытость финала — черты новой, чеховской концепции повествовательного жанра. Важно было {129} показать, как русская жизнь пробуждается и приходит в движение, как люди выходят на простор из дальних глухих углов. Писатель не хотел закрывать своим героям горизонт, не мог писать обескураживающих, прекращающих движение финалов, потому что вокруг все только начиналось, набирало силу и постепенно устремлялось к неизвестным, неиспытанным целям.

Финалы некоторых чеховских сюжетов потом допишет Бунин. (Вспомним, например, «Мадрид», «Второй кофейник» или «Три рубля».) У этого писателя — остановившийся, оставленный мир, предельно четкий и выпуклый в каждой своей детали. А у Чехова изображение часто бывает размыто, как на фотографии, сделанной во время движения. У зрелого Бунина движение изначально чревато катастрофой и рассмотрено с точки зрения своего внезапного трагического конца. В то время как у Чехова движение еще только предчувствуется, ему дан освободительный, светлый, драматически напряженный тон.

Нина Заречная тайком убегает из отчего дома, чтобы вечером сыграть роль в пьесе Треплева. Потом она против воли отца уедет в Москву, станет актрисой и вернется только через два года, чтобы тут же снова уехать. Она идет в актрисы, как раньше уходили в казачество.

Какие острые, какие неожиданные, какие мучительные отношения близости и отталкивания возникают между столицей и усадьбой в «Дяде Ване»!

Иногда кажется — вся драма трех сестер заключается в том, что у них не хватало сил уехать в родную Москву, о которой они так тоскуют, которую так боготворят.

Далеко отстоящие друг от друга пространственно-временные полюсы властно притягивают к себе душу Любови Андреевны Раневской. Она должна быть и у себя в имении, и в Париже, около больного любовника.

В трактовке времени и пространства эпические свойства театра Чехова проявляются наиболее сильно. Все же не будем придавать этим свойствам чрезмерного значения. Наше представление об эпическом характере чеховских пьес остается справедливым до тех пор, пока мы не забываем об их корневой, преобладающей драматической природе. Поэтика театра Чехова, берем ли мы ее в целом или рассматриваем отдельные ее черты, полна драматического смысла и направлена к одной цели — к тому, чтобы обнажить и определенным образом гармонизовать противоречия жизни.

{130} Только с точки зрения старой театральной эстетики могло казаться, что пьесы Чехова движутся к своей исходной точке. На самом деле четвертое действие составляет первому ошеломляющий контраст.

Константин Треплев хочет удержать Нину, внезапно являющуюся в саду ненастным осенним вечером; он любит ее по-прежнему. Но разве актриса Заречная похожа на ту девушку из первого акта, которая читала с подмостков любительского театра монолог о мировой душе? И разве в финале молодой писатель Треплев — это не другой человек по сравнению с самим собой, каким он был в первом акте? А Войницкий, привычно щелкающий на счетах после того, как уехали Елена Андреевна и Серебряков, — разве он тот, что был всего два‑три месяца назад? Три сестры и их брат Андрей мечтают вернуться из губернской глуши в Москву, счастливый город своей юности, своего детства. Но время ранит их души, старит, отнимает надежды на личное счастье и постепенно увеличивает расстояние между ними и Москвой. Как будто эти четверо оказались на льдине и их все дальше относит от берега. Нигде движение по кругу не опровергается такими сильными и наглядными средствами, как в последней чеховской пьесе. Возвращение Раневской в свое имение, свою детскую после грешной, дымной парижской суеты, сопровождаемое слезами умиления и восторга, — это самая искренняя и самая отчаянная попытка вернуться на круги своя. Будь Раневская — персонаж мужского пола, можно было бы сказать, что в первом акте «Вишневого сада» изображено возвращение блудного сына. Да собственно и Гаев, брат Раневской, припадает к старому шкафу, семейной реликвии, как блудный сын к стопам слепого старца отца. Развитие действия в «Вишневом саде», кажется, состоит в том, чтобы помешать Раневской замкнуть круг ее жизни, не дать хозяйке вишневого сада вернуться к самой себе, какой она была до своих парижских скитаний — кажется, еще совсем недавно, лет пять назад.

Смысл театрального действия у Чехова состоит в том, что движение жизни, самое монотонное и ровное, закругляясь, не может вернуться к исходной точке. Чем меньше внешних событий, чем реже меняется местопребывание действующих лиц, тем отчетливее видно, какие непоправимые перемены произошли в их судьбе. Замкнутые линии разрываются, и действующие лица выходят далеко за пределы, казалось бы, предначертанного круга своей жизни.

# **{****131}** Тургенев, Чехов, Пастернак К проблеме пространства в пьесах Чехова

Место действия чеховских пьес напоминает об усадьбе в романах и драмах Тургенева.

Чехов узнал дворянскую усадьбу средней полосы России сначала по романам Тургенева, а потом уже по собственным впечатлениям. Усадьба для него — это тургеневский мир, закатные черты которого он запечатлевает в своих рассказах и пьесах. У Чехова усадьба моделируется, сказали бы теперь, по Тургеневу, по «Дворянскому гнезду», по «Месяцу в деревне»…

Эжен Фромантен в своей книге о старой бельгийской и голландской живописи говорит: глядя на полотна Ван Дейка, можно предположить, что где-то рядом с ним должно светить великое исчезнувшее светило. Это светило — Рубенс. И на чеховских пьесах — отблеск угасающего света: тургеневской усадебной поэзии. Через посредничество Тургенева Антон Чехов, сын таганрогского лавочника, лекарь, похожий в юности на Базарова, приобщается к красоте среднерусского пейзажа и дворянских гнезд. Не один раз в пьесах Чехова встречаются положения, ситуации, персонажи, непосредственно восходящие к «Нахлебнику» или «Месяцу в деревне».

Аркадина и Нина Заречная, Елена Андреевна и Соня вступают между собою в такие же сложные отношения взаимного соперничества, как Наталья Петровна и Верочка; обедневший помещик Телегин, живущий на хлебах у Войницкого, напоминает тургеневского Кузовкина и его приятеля Иванова; Петя Трофимов спешит, как Беляев, вернуться в Москву, в университет; картина приезда Раневской в первом действии «Вишневого сада» перекликается с начальными сценами «Нахлебника» и т. д. В некоторых случаях Чехов демонстративно переставляет акценты тургеневской пьесы, как бы указывая на свой первоисточник: вместо циничного доктора-разночинца Шпигельского, действующего в «Месяце в деревне», {132} у него в «Иванове» — доктор Львов, моралист из моралистов, а цинизмом в «Иванове» бравирует старый граф Шабельский, который носит едва измененную фамилию доктора из «Месяца в деревне».

От Тургенева к Чехову переходит восприятие усадьбы как укромного поэтического места, располагающего к созерцательности, обостряющего эстетическое чувство. Герои Тургенева и Чехова способны к лирическому восприятию пейзажа (хотя эта способность проявляется у них по-разному) и ведут себя в согласии с пейзажем — его округлыми, облагороженными линиями, сдержанными как бы специально подобранными красками. Усадьба, показанная как дом с парком и садом и как определенная культурная традиция, накладывает на действующих лиц ощутимый отпечаток. Что в другой обстановке выглядело бы незаметным, здесь режет ухо, бросается в глаза: жест, которым уязвленная Наталья Петровна вдруг закрывает лицо, толчок коленом, которым она открывает дверь; зеленый пояс на платье Наташи, жены Андрея, крикливый мещанский тон, которым она говорит с Ольгой. Вслед за Тургеневым Чехов воспринимает дворянскую усадьбу как центр напряженной, погруженной в себя духовной жизни — в этом смысле усадьба не уступает Москве и университету — и как заветный, заповедный уголок, удаленный от житейской суеты, поверхностных впечатлений бытия, место, где духовная жизнь протекает неторопливо и нешумно — в мечтательном томлении, в чутком переживании окружающей природы и тонких оттенков человеческих отношений. «Чеховский театр, — писал Мейерхольд, — вырос из корней Театра Тургенева»[[111]](#footnote-112).

Тем отчетливее проступают различия между образом усадьбы у Тургенева и Чехова.

Тургенев изображает усадьбу в традиции «натуральной школы» — во всех подробностях ее сложившегося, широко разветвленного помещичьего обихода. Ислаев, хозяин имения в «Месяце в деревне», увлечен починкой плотины, новой веялкой. Коля, его сын, занят луком и стрелами, которые сделал ему учитель. Наталья Петровна вышивает по канве, пока Ракитин читает ей французскую книгу, горничная Катя собирает в лукошко господскую малину, свои привычные занятия у немца-гувернера и у {133} матери Ислаева с ее компаньонкой. Четвертое действие пьесы предваряется ремаркой, по своей подробной и однозначной вещественности совершенно невозможной у Чехова. «Театр представляет большие пустые сени. Стены голые, пол неровный, каменный; шесть кирпичных, выбеленных и облупленных колонн, по три с каждого бока, поддерживают потолок. Налево два открытых окна и дверь в сад. Направо дверь в коридор, ведущий к главному дому; прямо железная дверь в кладовую. Возле первой колонны направо садовая зеленая скамья; в одном углу несколько лопат, леек и горшков».

Насколько сильна была у Тургенева закваска «натуральной школы», как близко придерживался он ее обстоятельных традиций в трактовке усадебного пейзажа, свидетельствует начало повести «Бригадир», которую он написал через семнадцать лет после «Месяца в деревне». «Читатель, знакомы ли тебе те небольшие дворянские усадьбы, которыми двадцать пять — тридцать лет тому назад изобиловала наша великорусская Украина? Теперь они попадаются редко, а лет через десять и последние из них, пожалуй, исчезнут бесследно. Проточный пруд, заросший лозняком и камышами, приволье хлопотливых уток, к которым изредка присосеживается осторожный “чирок”; за прудом сад с аллеями лип, этой красы и чести наших черноземных равнин, с заглохшими грядами “шпанской” земляники, со сплошной чащей крыжовника, смородины, малины, посреди которой, в томный час неподвижного полуденного зноя, уже непременно мелькнет пестрый платочек дворовой девушки и зазвенит ее пронзительный голосок; тут же амбарчик на курьих ножках, оранжерейка, плохенький огород со стаей воробьев на тычинках и прикорнувшей кошкой близ провалившегося колодца; дальше — кудрявые яблони над высокой, снизу зеленой, кверху седой травой, жидкие вишни, груши, на которых никогда не бывает плода; потом клумбы с цветами — маком, пионами, анютиными глазками, крыжантами, “девицей в зелени”, кусты татарской жимолости, дикого жасмину, сирени и акации, с непрестанным пчелиным, шмелиным жужжанием в густых, пахучих, липких ветках; наконец, господский дом, одноэтажный, на кирпичном фундаменте, с зеленоватыми стеклами в узких рамах, с покатой, некогда крашеной крышей, с балкончиком, из которого повыпадали кувшинообразные перила, с кривым мезонином, с безголосой старой собакой в яме {134} под крыльцом; за домом широкий двор с крапивой, полынью и лопухами по углам, службы с захватанными дверями, с голубями и галками на пробуравленных соломенных крышах, погребок с заржавелым флюгером, две‑три березы с грачиными гнездами на голых верхних сучьях — а там уже дорога с подушечками мягкой пыли по колеям — и поле, и длинные плетни конопляников, и серенькие избушки деревни, и крики гусей с отдаленных заливных лугов… Знакомо ли тебе все это, читатель? В самом доме все немножко набок, немножко расшаталось — а ничего! Стоит крепко и держит тепло: печи что твои слоны, мебель сбродная, домодельщина; беловатые протоптанные дорожки бегут от дверей по крашеным полам; в передней чижи и жаворонки в крошечных клетках; в углу столовой громадные английские часы в виде башни, с надписью “Strike — silent”; в гостиной портреты хозяев, написанные масляными красками, с выражением сурового испуга на кирпичного цвета лицах, а иногда и старая покоробленная картина, представляющая либо цветы и фрукты, либо мифологический сюжет; везде пахнет кваском, яблоком, олифой, кожей; мухи гудят и звенят под потолком и на окнах, бойкий прусак внезапно заиграет усиками из-за зеркальной рамы… Ничего, жить можно — и даже очень недурно можно жить».

Чем подробнее описывает Тургенев быт старинной усадьбы, тем отчетливее возникает ее обобщенный лирический образ. Чем больше прозаических беспристрастных деталей, тем элегичнее становится тон повествования и колорит дворянского гнезда. М. Гершензон безошибочно уловил это обаятельное двуединство стиля Тургенева, назвав его прирожденным лириком бытописателем. Очарование усадебного уклада передано у Тургенева прежде всего через его собственный литературный стиль, уютный, непринужденный, певучий, сообщительный, незаметно и неотступно завораживающий читателя. С годами росла ценность тургеневских деталей, сохранивших потомкам образ навсегда ушедшего мира.

Дворянская усадьба в романах и пьесах Тургенева придает действию устойчивость. Она существовала до того, как герои появились на свет, и будет стоять после них. Лаврецкий, подобно Раневской в «Вишневом саде», надолго покидает родное гнездо, потом возвращается в него, затем снова уезжает и приезжает… Он меняется до неузнаваемости, из мальчика становится почти стариком, переживает жизненную катастрофу, а дворянское гнездо, {135} каким было, таким и осталось, дав жизнь новому поколению, похоронив своих прежних обитателей.

В «Месяце в деревне», главной пьесе Тургенева, конфликт возникает между неподвижным ритуалом усадебной жизни и внезапно вспыхнувшей любовной страстью, которая колеблет его. Показано противоборство между тепличным чопорным местом действия, диктующим определенный стиль поведения, и живыми человеческими чувствами. Они вторгаются в привычный, регламентированный обиход, но не могут разрушить его, сквозь него прорваться. Декорация помещичьей усадьбы сороковых годов утончает и культивирует чувства героев. (Как устраивают в усадьбе регулярный парк, так воспитываются и регулярные, аккуратно выровненные чувства.)

Станиславский ставил «Месяц в деревне» после того, как в Художественном театре пошли все чеховские пьесы, и мог легко сопоставить тургеневскую и чеховскую усадьбу.

Теплица, не продуваемая свежим воздухом, — так видит режиссер образ дворянской усадьбы в «Месяце в деревне».

Оранжерейная роза, говорит он о Наталье Петровне, хозяйке усадьбы.

В тургеневском спектакле Станиславский использовал необычный режиссерский прием, прибегнув «к неподвижности, к безжестию», уничтожив «лишние движения, переходы по сцене»[[112]](#footnote-113). Он объясняет свое постановочное решение определенными педагогическими задачами, которые стояли перед ним в то время. Но, как и в других случаях, его режиссерские приемы раскрывали сущность именно этой пьесы. Неподвижность и безжестие утончали душевную технику артистов и соответствовали духу тургеневской пьесы, как ее понимал Станиславский. Внешняя неподвижность действующих лиц на фоне уютной и симметричной декорации должна была передать внутреннюю неподвижность дворянского уклада жизни и помещичьей культуры 20 – 40‑х годов прошлого века. Не случайно при постановке «Месяца в деревне» Станиславский обращает особое внимание на декорационную культуру спектакля и впервые прибегает к помощи художника «Мира искусства». Он знает: образ сценического пространства имеет особое значение для тургеневской пьесы, которая так достоверно передает эпический {136} покой дворянской жизни и тонкий эстетизм дворянской помещичьей культуры[[113]](#footnote-114).

«… “Осенившими” меня чисто декоративными идеями, — вспоминает М. Добужинский, художник спектакля, — была полукруглая зала с симметрично расставленной мебелью и угловая диванная. Эта симметрия и “уравновешенность”, которая так типична для интерьера русского ампира, отвечала и намерениям Станиславского в этой постановке создать атмосферу спокойствия и дать внешнюю неподвижность актерам при всей внутренней напряженности чувства и как бы “пригвоздить” их к местам»[[114]](#footnote-115). Люди, обреченные на уравновешенность, пригвожденные к своим местам, — вот кто должен был действовать в изящной, изысканной по цвету декорации Добужинского. Триумфом художника была угловая диванная: симметрично расставленная мягкая мебель, вместо окон на стенах — симметрично повешенные овальные зеркала — уютное, но замкнутое, душноватое пространство. Усадебная декорация определяла стиль поведения действующих лиц, весь этикет усадебной жизни, которому они следовали беспрекословно. О Наталье Петровне Станиславский, рассердившись на нее, говорит: «этикетная барыня». И все обитатели тургеневского дворянского гнезда — «этикетное барство».

Еще большее значение интимному, замкнутому и стильному месту действия тургеневских пьес придает Мейерхольд. «Театр Тургенева, — пишет он, — слишком интимен, будто создан только для домашних сцен старинных домов или для садовых театральных эстрад, окруженных боскетом, в усадьбах пятидесятых и шестидесятых годов»[[115]](#footnote-116).

Обитатели чеховской усадьбы гораздо подвижнее тургеневских героев, пригвожденных к месту. И пространство, которое их окружает, пребывает в сдвинутом состоянии. Оно притягивает к себе героев, удерживает и — отталкивает от себя.

Гостиная в доме Сорина превращена в кабинет Треплева. Здесь, на турецком диване, стелют Сорину, который боится одиночества. Дядя хочет ночевать в кабинете племянника — не у себя в спальне. В первом действии Нина {137} Заречная спешит на спектакль в усадьбу Сорина, а ее удерживают дома. В четвертом действии мы узнаем, что отец и мачеха не пускают Нину домой: «везде расставили сторожей, чтобы даже близко не допускать ее к усадьбе». Нина вынуждена жить в городе, в номере на постоялом дворе. И у Сорина она боится показаться; вот уже пять дней как бродит она у озера, нигде не находя себе пристанища. Много раз она была около дома Сорина и не решалась войти.

Что бы ни происходило в душе героев «Месяца в деревне», они не отступят от заведенного в доме распорядка. А в «Дяде Ване» с приездом Серебрякова и его молодой жены нарушается весь уклад жизни. Был деревенский, стал городской, столичный. Ночью в доме никто не спит. Профессор в столовой дремлет в кресле с пледом на коленях, вместо того чтобы лежать в постели. Потом его уводят, и он сидит в гостиной. То вставали рано, а теперь профессор просыпается в двенадцать часов, все его дожидаются, и самовар кипит с утра. Ночью Серебряков читает и пишет, во втором часу ночи требует себе чаю. Астров и Соня полуночничают, закусывая у буфета. В гостиной все вместе собираются один-единственный раз, чтобы выслушать речь Серебрякова. Он предлагает продать имение и разъехаться. А пока Войницкий должен перебраться в деревню или во флигель, потому что профессор не может оставаться с ним в одном доме. Они не могут жить под одной крышей, как Треплев и Тригорин, сестры и Наташа, жена их брата Андрея. После выстрела Войницкого Елена Андреевна прислоняется к стене, ей дурно. «Увезите меня отсюда! — умоляет она. — Увезите, убейте, но… я не могу здесь оставаться, не могу!» Так же кричит, громко рыдая, Ирина в «Трех сестрах»: «Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!..». Елена Андреевна просит увезти ее поскорее из имения. И Ирина заклинает сестру: «Только поедем в Москву! Умоляю тебя, поедем! Лучше Москвы нет ничего на свете! Поедем, Оля! Поедем!». Отъезд Серебрякова с женою похож на паническое бегство. Аркадина поспешно укладывает чемоданы и увозит Тригорина от Нины. Драматические герои не находят себе места, и окружающее их место действия теряет устойчивость.

Раневская после возвращения из Парижа почему-то оказывается в детской. Сценическая площадка второго акта «Вишневого сада», напротив, несет на себе следы разрушительного действия времени — старческий, изношенный {138} пейзаж. Часовенка, около которой сидят театральные персонажи, — «старая, покривившаяся, давно заброшенная», и скамья, на которой они сидят, — «старая». У сценического пространства последней чеховской пьесы, как и у ее героев, — инфантильные и старческие черты.

Смена интерьеров в театре Чехова состоит в чередовании большого пространства с малым. Простор сменяется теснотой. (А пространство пленэрных сцен распахивается как можно шире.)

Из столовой в доме Сорина действие переносится в кабинет Треплева, раньше, мы знаем, это была одна из гостиных. Как во всякой комнате, имеющей несколько назначений, здесь тесно: книги лежат на окнах, на стульях. Когда приезжает Аркадина с Тригориным, среди комнаты ставят и раскладывают ломберный стол. Пока играют в лото, Треплев сидит за письменным столом. Посторонние мешают ему.

В «Дяде Ване» действие из столовой переносится в комнату Войницкого, которая служит ему и спальней, и кабинетом, и конторой, где он ведет счета и принимает мужиков. Здесь же стоит стол для Астрова с принадлежностями для рисования.

Движение интерьера от простора к тесноте особенно заметно в «Трех сестрах». Декорация первого и второго действия — гостиная с колоннами, за ней виден большой зал. В третьем действии на сцене комната Ольги, где теперь, после того как Наташа их «уплотнила», живут вместе обе сестры, Ольга и Ирина, «налево и направо постели, загороженные ширмами». Тут же и диван, на котором лежит Маша. Третье действие происходит во время пожара. Ольга с Ириной живут в тесноте, как погорельцы.

Чеховский интерьер, вначале обширный и комфортабельный, в финале теснит — вытесняет — действующих лиц и теряет первоначальное впечатление уюта. (Когда в постановках 60‑х годов, начиная с новаторской «Чайки» А. Эфроса, интерьер стали показывать как тесное, заставленное пространство, где все натыкаются друг на друга, то это было верно с точки зрения второй половины и финала чеховских пьес.) У Тургенева в его усадебных пьесах интерьер остается неподвижным и устойчивым, как классицистская декорация. В пьесах Чехова место действия не неподвижно и не замкнуто — в отличие, например, от «Месяца в деревне». Это не теплица, а продуваемое, открытое пространство. Мы знаем, что его {139} окружает, знаем, как живут за границами усадьбы. На фоне тургеневской усадьбы образ чеховского сценического пространства вырисовывается во всем своем драматизме.

В «Месяце в деревне» усадьба — это родовое гнездо, где воспитывают детей, отдыхают, принимают гостей, читают, беседуют о прочитанном, это уголок на лоне природы, где «очень недурно можно жить»: налаженное помещичье хозяйство, традиционный летний барский образ жизни, определенным образом связанный и чередующийся с зимней жизнью в Москве или Петербурге. А в пьесах Чехова усадебный быт приближается к быту демократической интеллигенции конца XIX столетия; он все больше и больше теряет непосредственные связи с хозяйственно-материальной стороной помещичьей жизни и приобретает характер домашнего, «приватного», в полном смысле слова интеллигентского уклада.

Театральные герои Тургенева воспринимают усадебный пейзаж и интерьер как нечто давно знакомое, что навсегда слилось с прочным, привычно устоявшимся бытом и редко когда вызывает к себе лирически взволнованное отношение: малинник, оранжерея, плотина, гумно, веялка, контора, лопаты, лейки, горшки… Если действующие лица и говорят о деревьях, то по поводу того, что «жара страшная, но здесь, под этими липами, в тени, довольно сносно», или же о том, что «приятно слушать в тени жужжание пчел над головой». Если выходят в сад, то не для того, чтобы любоваться окружающим видом, а в жару — «погулять на свежий воздух». В «Нахлебнике» лишь один из персонажей, некто Тропачев, отставной кавалерист, пошляк и бурбон, прочувствованно восхищается природой, рисуясь перед прибывшей из столицы молодой помещицей. Его романтические восторги напоминают о выспренних тирадах чеховской акушерки Змеюкиной и звучат комически неловко: «Аллеи, цветы — и все вообще… Да, да. Природа и поэзия — это мои две слабости!». Но вот изысканный, утонченный Ракитин приглашает Наталью Петровну разделить его восхищение видом, который открывается в саду. «Посмотрите, Наталья Петровна, как хорош этот темно-зеленый дуб на темно-синем небе. Он весь затоплен лучами солнца, и что за могучие краски… Сколько в нем несокрушимой жизни и силы, особенно когда вы его сравните с той молоденькой березкой… Она словно вся готова исчезнуть в сиянии; ее {140} мелкие листочки блестят каким-то жидким блеском, как будто тают, а между тем и она хороша…»

Наталья Петровна, пребывает совсем в другом, отнюдь не созерцательном и умиротворенном настроении и недовольно прерывает пространные и прочувственные пейзажные монологи своего собеседника. Слушая Ракитина, понимаешь, почему Чехов говорил, что нельзя больше описывать природу так, как это делал Тургенев… Пейзаж у Тургенева существует, кажется, отдельно от действующих лиц, он объективизирован, живет своею собственною, самостоятельною жизнью. Между пейзажем Тургенева и Чехова, в известном смысле, такая же разница, как между пейзажем у барбизонцев и импрессионистов.

Усадьба, природа вокруг усадьбы лишены в театре Тургенева далеко идущих исторических ассоциаций. Тени прошлого, витающие над чеховской усадьбой, здесь еще никому не мерещатся, как не видны и зарницы будущего. Настоящее, полное жизни, страсти и борьбы, господствует у Тургенева над преданиями семейной старины, и в будущее его герои не заглядывают. Между тем у Чехова в его пьесах усадебная декорация, даже взятая сама по себе, без людей, как театральное пространство, парк, «дом с садом», кажется, готова вот‑вот превратиться в романтическую руину; скоро она уйдет в прошлое, навсегда в нем растворится, истает словно в дымке. Вместе с тем она являет собою образ гармонического жизнеустройства, которое наступит не скоро, когда-нибудь. Чеховская усадьба полна грустных поэтических воспоминаний о собственном прошлом и сама вот‑вот станет поэтической легендой. Вызывая к себе элегическое отношение, она в то же время пробуждает мечтательное мажорное чувство причастности к лучшему будущему. Дворянская усадьба в «Чайке», «Дяде Ване», «Вишневом саде» — это и место жительства, и эстетический идеал, это несомненная, достоверная, как у Тургенева, реальность настоящего — и историческое прошлое, то, чего уже как бы и нет, что больше не является действительным в полном значении этого понятия. Усадьба у Чехова — знак, сквозящий многими смыслами.

По мере того как усадьба превращается в символ культурной традиции и теряет в своем традиционном житейском содержании — которое выветривается на наших глазах — по мере того, как она отдаляется и отделяется от породившего ее крепостнического уклада, она все больше вырастает в своем эстетическом значении. (Эстетическое {141} отношение к старой дворянской усадьбе, которая, в сущности говоря, уже не является частью современной реальности, проявляется у Чехова и в игровом, неуловимо-двойственном отношении к ней, то восторженном, то ироничном. Особенно чувствуется это сентиментально-насмешливое, «мирискусническое» отношение к усадьбе в последней чеховской пьесе.)

Герои «Месяца в деревне» или совсем не замечают природы, подобно помещику Ислаеву, занятому ремонтом плотины, новой веялкой, тревогой за жену, размышлениями о нравственных качествах своих мужиков и своего друга Ракитина, или, как Ракитин, со вкусом любуются ею, как эстет может любоваться красивой женщиной, тщательно подбирая слова, чтобы, не торопясь, подробно, с настроением описать ее. Наталья Петровна язвит: «Вы очень тонко чувствуете так называемые красоты природы и очень изящно, очень умно говорите об них… так изящно, так умно, что, я воображаю, природа должна быть вам несказанно благодарна за ваши изысканно-счастливые выражения; вы волочитесь за ней, как раздушенный маркиз на красных каблучках за хорошенькой крестьянкой…».

Пока Наталья Петровна вела ничем не потревоженное, тепличное существование, пока ее интимные чувства выражались в лирическом томлении, растянутом на годы, она без иронии внимала пространным и утонченным пейзажным описаниям своего друга. Но стоило ей глотнуть свежего воздуха — и она восстала против оранжерейного эстетизма Ракитина.

Герои Чехова по сравнению с героями Тургенева находятся в более активных и непринужденных отношениях с природой, предвещающих по своему характеру пейзажную лирику в поэзии XX в. Они не столько любуются природой, сколько сопереживают ей, сливаются с нею в общем настроении. Их отношения с природой порою напоминают любовный роман, О своих чувствах к родному пейзажу Тригорин говорит куда горячее и определеннее, чем о своей любви к Нине Заречной. Чеховские герои, даже те из них, кто постоянно обитает в усадьбе, видят природу глазами горожанина, более остро и взволнованно, чем приглядевшийся к ней деревенский житель — мужик или помещик.

Пейзажные зарисовки Ракитина так подробны и так плохо запоминаются, потому что лишены настоящей энергии лирического сопереживания. Не следует, впрочем, думать, {142} что стиль Ракитина целиком совпадает со стилем самого Тургенева, хотя писатель впоследствии и говорил актрисе Савиной: «Ракитин — это я». Тургенев писал «Месяц в деревне», изживая то состояние умозрительной созерцательности, которое было свойственно в молодые годы ему и некоторым его московским друзьям и сверстникам; в языке Ракитина иногда можно уловить едва заметный оттенок самопародии.

А у Чехова говорливый Гаев вместо того, чтобы длинно описывать расстилающийся перед ним пейзаж, произносит только одну фразу: «Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи», — и мы запоминаем ее на всю жизнь.

Перечитаем еще раз полную отчаяния реплику Треплева: «Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко… У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе… Это мучительно». Треплев, кажется, сравнивает пейзажную манеру Тургенева и Чехова. Сравнение сделано, конечно же, далеко не беспристрастно: Чехова долго шпыняли Тургеневым, и в «Чайке» он отстаивает, как теперь говорят, свою творческую манеру. По Чехову, трагедия писателя Треплева, начавшего так смело, в том, что он не настоящий новатор; судя по его пейзажным приемам, он не сумел вырваться из-под власти описательной литературной традиции своих предшественников, которая постепенно превратилась в штамп; Треплев вменяет себе в вину, что он описывает пейзаж устаревшими приемами, заимствованными у Тургенева или его эпигонов.

В «Дяде Ване» реплика Серебрякова по возвращении с прогулки: «чудесные виды» — может быть воспринята как своего рода отголосок ракитинской пейзажной стилистики, вполне уместной в устах немолодого либерального профессора изящной словесности, но чуждой чеховскому диалогу. И прощальное напутствие маститого профессора, обращенное к Войницкому, Соне и Телегину: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» — способно навести на мысль о Тургеневе. Резонно советуя молодым литераторам пренебрегать клеветой, не оправдываться, не стараться разъяснять недоразумения, он говорит им под конец: «Делайте свое дело — а то все перемелется». Современники, как известно, увидели в Серебрякове тип {143} профессора-словесника, к которому принадлежала яйца, упрекавшие Чехова в том, что он пишет хуже Тургенева, те узнали себя в несимпатичном персонаже чеховской пьесы и обиделись.

Для Серебрякова, как для Ракитина, природа — это «чудесные виды»; ими можно любоваться с некоторого расстояния. Красивая живописная картина; ее можно взять в раму. Серия художественных открыток под названием «Виды Неаполя» или «Виды Абрамцева». От летнего сельского дня Серебряков отгорожен своим пальто, калошами, зонтиком, перчатками и восприятием окружающего пейзажа как набора «чудесных видов». А рябой Вафля, слегка шаржируя чеховский театральный стиль, как и подобает этому отчасти комедийному персонажу (подобно тому, как Ракитин едва заметно шаржирует стиль Тургенева), говорит о природе так, что мы сразу же понимаем — для него она неотъемлемая часть его повседневной жизни и душевного состояния. Гармонию в отношениях между людьми Вафля воспринимает как естественное продолжение гармонии в природе. А может быть, наоборот — погода очаровательная, птички поют, потому что между людьми царит мир и согласие. Вафля и сам не знает, отчего он находится в состоянии неизъяснимого блаженства. Потому ли, что птички поют, или потому, что люди любят друг друга. Жизнь человеческая и жизнь природы для Вафли одно целое: «мир божий». В простодушных пейзажных восторгах Вафли есть что-то детское. Так же как в изысканном эстетизме Ракитина — что-то немолодое. Ракитину всего 30 лет, Наталье Петровне — 29, но она чувствует: оба они — с их тепличным образом жизни, слишком утонченным, несмелым отношением к природе и друг к другу — «стары, очень стары». (В «Дяде Ване» Наталью Петровну несколько напоминает петербурженка Елена Андреевна, жена Серебрякова.) Чеховский поэтический лаконизм в описании природы, перешедший от него к его драматическим персонажам, отличается энергией молодого и свежего восприятия. Реплика Гаева об аллее, которая идет прямо, точно протянутый ремень, перенесена из рассказа «В родном углу», где усадебный пейзаж увиден глазами интеллигентной девушки, возвратившейся в свое степное имение после долгого отсутствия. В «Степи» природа преимущественно увидена глазами девятилетнего Егорушки. Известное описание грома и молнии («Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула {144} бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо») приближает пейзаж к человеку так, как это может сделать только наивное восприятие ребенка, еще не расчленяющего природу на живое и неживое.

В сущности говоря, старик Телегин чувствует природу так же, как Егорушка, только говорит об этом по-другому. Астров — мы помним, — когда скорбит о драме русского леса, не отделяет ее от жизненной драмы своих современников. А разве белое деревце в саду так уж похоже на женщину? Это Любови Андреевне Раневской с ее поэтическим и нервным воображением привиделась в цветущей склонившейся вишне покойная мама. В осенний вечер в саду у Сорина темно. Старый театр Константина Треплева «стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает». Вчера Медведенко проходил мимо и ему показалось, будто кто-то в нем плакал. Ветер ли вздыхал в заброшенном театре, или Нина пробралась в темноте на мокрые подмостки и рыдала там безутешно?

Пейзаж у Чехова непринужденно входит в людской обиход и становится неотличим от него, он уподобляется человеку, вторит живому человеческому голосу, а человек внимает пейзажу, настраивается на его волну.

У Тургенева в «Месяце в деревне» усадьба есть то, что она есть, — конкретно обозначенное, поэтичное и благоустроенное место действия. Знаток старинной усадьбы Г. Лукомский сокрушался, что у писателей-дворян, выросших в своих родовых имениях, даже у Тургенева, «усадебного» поэта, ничего не сказано об усадьбе как создании художественной культуры. Не без некоторых оснований высказывал он типичную для мирискусника парадоксальную мысль, что дворянской интеллигенции 40 – 50‑х годов, не говоря уже о 60‑х и 70‑х, самые «памятники» — дома-усадьбы — вовсе не были дороги: «не “видели” беллетристы красоты усадеб»[[116]](#footnote-117).

Для того чтобы усадьба была воспринята преимущественно с эстетической точки зрения, как памятник художественной культуры, чтобы «увидели» ее красоту, она должна была расстаться со своими привычными владельцами, ею должны были заинтересоваться, по ней должны {145} были затосковать люди со стороны, другого круга — художники-разночинцы, жители больших пыльных городов. Интеллигенты конца века стремятся в усадьбу и мечтают о ней не ради материальной выгоды, хотя и любят иногда потолковать о хозяйственных выгодах деревенского житья-бытья. «Вы не поверите, — жалуется в письме Чехову писатель А. И. Эртель, вынужденный расстаться с арендованной усадьбой, — до чего это больно и какая мрачная сторона нашей “разночинской” жизни эта невозможность “иметь свои дубы и липы”»[[117]](#footnote-118). Тоску «по своим дубам и липам» знал и Чехов, особенно болезненно он почувствовал ее, когда пришлось продать Мелихово.

Усадебный пейзаж отделяется у Чехова от старого помещичьего быта. Чехов демократизирует усадебную лирику, не вульгаризируя ее и не упрощая. Он выявляет ее внутренний драматизм, живую связь с чередованием времен года и ее значение как культурной традиции. Пьесы Чехова — самое надежное, что было сделано для охраны памятников русской культуры прошлого века, ее поэтических преданий, возросших в усадебном саду и парке. Разночинец, сын таганрогского лавочника, сохранил дворянскую тургеневскую усадьбу как культурное достояние для следующих поколений, которым пришлось двигаться по новым дорогам истории, далеким от запутанных тропинок вишневого сада.

Современное значение усадебной темы как культурной традиции раскрылось и в лучших постановках чеховских пьес, и в поэтическом творчестве Пастернака. В его стихах эта тема получила преобладающее значение тогда же, когда в Художественном театре актеры нового поколения сыграли «Три сестры». И если на усадебные пьесы Чехова ложатся отблески погасшего светила — Тургенева, то в переделкинских стихах Пастернака слышны отзвуки чеховской лирики. И так же, как Чехов многое проясняет в Тургеневе, так Пастернак — в Чехове. У Пастернака с Чеховым возникает такой же напряженный и страстный диалог, какой был у Чехова с Тургеневым.

В начале войны поэт задумал пьесу в традициях Чехова и Ибсена. Судя по всему, замысел возник не без влияния новой чеховской постановки Художественного театра. Действие пьесы должно было происходить в Переделкине, {146} в доме, который когда-то принадлежал литератору-славянофилу Самарину; теперь, во время войны, в нем разместился госпиталь. Тема ненаписанной усадебной пьесы — как ее излагал сам поэт — «преемственность культуры». Замысел остался неосуществленным, но сюжет пьесы частично сохранен в четверостишиях «Старого парка», сочиненного в военном 1941 г. В стихотворении говорится о том, как боец узнает в госпитальной палате дом своего детства, как родные стены и старый переделкинский парк за окном помогают ему преодолеть боль, навевая мечты о новой, лучшей, творческой жизни, которая наступит для него, когда он поправится, поселится с семьей где-нибудь в провинциальной глуши и станет писать:

Вновь он в этом старом парке.  
Заморозки по утрам,  
И когда кладут припарки,  
Плачут стекла первых рам.

Голос нынешнего века  
И виденья той поры  
Уживаются с опекой  
Терпеливой медсестры.

У стихотворения Пастернака «Старый парк», как и у задуманной им пьесы, два героя — человек и старый усадебный парк.

Тема этого необычного «усадебно-госпитального» стихотворения, в котором далекий гул орудий мешается с шумом осенних деревьев в старом парке, та же, что у предполагавшейся пьесы, — преемственность культуры:

Парк преданьями состарен.  
Здесь стоял Наполеон,  
И славянофил Самарин  
Послужил и погребен.

Здесь потомок декабриста,  
Правнук русских героинь,  
Бил ворон из монтекристо  
И одолевал латынь.

Если только хватит силы,  
Он, как дед, энтузиаст,  
Прадеда-славянофила  
Пересмотрит и издаст.

Сам же он напишет пьесу,  
Вдохновленную войной, —  
Под немолчный рокот леса,  
Лежа, думает больной.

Судя по воспоминаниям Александра Гладкова[[118]](#footnote-119), близкого в эти годы к Пастернаку, и по двум из четырех четверостиший, не вошедших в печатный вариант стихотворения, по мнению мемуариста, из-за слишком явных {147} автобиографических мотивов, мечты о театре, возникающие у раненого бойца в Переделкине на госпитальной койке, — это мечты самого поэта; он долго не хотел с ними расставаться. Поэтому приобретают дополнительный интерес строки «Старого парка», посвященные будущей жизни героя в провинции, в Приуралье, куда в годы войны был эвакуирован Пастернак. Пьеса, которую герой «Старого парка» мечтает написать в провинции, «где-нибудь в Перми» (кстати, город, где, как полагал Чехов, может происходить действие «Трех сестер»), — это та самая не написанная Пастернаком пьеса в импрессионистическом стиле, возрождающая традиции Чехова и Ибсена, о которой поэт рассказывал своему молодому другу в Чистополе в 1942 г. Следовательно, строки

Там он жизни небывалой  
Невообразимый ход  
Языком провинциала  
В строй и ясность приведет —

это косвенный отзыв о драматургии Чехова, как ее понимал Пастернак. В это время он был одержим идеей «неслыханной простоты», естественности, доступной, непринужденной разговорной речи и той беспредельной свободы поэтического языка, которая, по его мнению, встречается «только у мастеров прозаического диалога в романе и драме». Заключительное четверостишие «Старого парка» — самая сжатая и, быть может, самая глубокая из существующих характеристик поэтики чеховского театра. Здесь весомо каждое слово: и смелое определение чеховского театрального диалога как «языка провинциала», который приводит в гармонию, в «строй и ясность», «невообразимый ход» жизни, и самое это слово «ход» — не просто жизнь, а ход жизни как эпическое свойство чеховской драматургии.

«Язык провинциала», неловкий, живой, непринужденный, тесно связанный с будничной повседневностью, — вот что в свое время смутило Томаса Манна в беседах чеховских героев о смысле жизни и заставило его, искреннего почитателя русского писателя, ошибочно расценить эти интеллектуальные диалоги театральных персонажей как комедийные, чуть не шутовские репризы, прерывающие печальную лирическую кантилену драматического действия. А для Пастернака, тем более начиная с {148} 40‑х годов, обиходный, беспредельно свободный, «провинциальный» язык чеховского прозаического диалога — заманчивая, труднодоступная для поэзии цель. Последнее четверостишие «Старого парка» — это и характеристика пьес Чехова, и поэтическая программа Пастернака, как она окончательно сложилась у него в начале войны.

Сразу вслед за «Старым парком» в цикле «Военные стихи» идет стихотворение «Зима приближается», где эта программа осуществляется, кажется, с исчерпывающей полнотой. Лирический образ русской провинции, к которой поэт всегда испытывал родственное тяготение, полагая, что «невообразимый ход жизни» там слышнее, в стихотворении 1943 г. воспринимается как залог будущей победы:

На вас, захолустные логова,  
Написано — «Сим победиши».

Стихотворение «Зима приближается» — это целостный триединый образ природы, провинции и культуры.

Северное захолустье и книжная страница уподобляются друг другу. Стремление сблизить лирический пейзаж, простой обыденный уклад и культуру, свойственное Чехову, у Пастернака выражено через всеобъемлющую метафору:

Люблю вас, далекие пристани  
В провинции или деревне.  
Чем книга чернее и ли́станней,  
Тем прелесть ее задушевней.

Обозы тяжелые двигая,  
Раскинувши нив алфавиты,  
Вы с детства любимою книгою  
Как бы на середке открыты.

Развернутое в нескольких планах культурно-историческое содержание поэзии Пастернака омыто животворной стихией будничного обихода, черты которого поданы крупно и значительно: не быт, а бытие.

В то же время в поэзии Пастернака происходит перемещение пространственно-географических и временных тяготений, характерных для чеховского театра, особенно для пьесы «Три сестры». (С Чеховым-драматургом поэт имел возможность прийти в близкое соприкосновение в начале 40‑х годов как зритель и друг Художественного {149} театра. Это был период его упорной и увлеченной работы над переводом трагедии «Гамлет» для будущей постановки Немировича-Данченко, только что с триумфом поставившего «Три сестры»; в чеховском спектакле приятель Пастернака Б. Ливанов, готовившийся к роли принца Датского, замечательно играл Соленого.)

В пьесе «Три сестры» Ольга, Маша и Ирина (они символизируют, по словам Станиславского, русскую культуру, в их доме должен стоять рояль и должны быть книги) прозябают в провинции, не исключено, что в Перми, — и страстно, до умопомрачения мечтают о Москве. А лирический герой «Старого парка» — житель Москвы или подмосковного поселка — мечтает поселиться в далекой провинции, «где-нибудь в Перми», чтобы там, войдя в простой обиход, освоив «язык провинциала», осуществить волнующий его творческий замысел. Герои «Трех сестер» тоскуют о лучшем будущем и хотят быть достойными его, а в «Старом парке» и «Зима приближается» поэт оглядывается назад, ищет опоры в культурной традиции, чувствует себя призванным продолжить ее, соразмерить с голосом нынешнего века.

Подобно пьесам Чехова, лирические циклы Пастернака, особенно те, что написаны в Переделкине, могли бы быть озаглавлены так же, как сюита Чайковского: «Времена года». И, как у Левитана картины называются «Золотая осень», или «Март», или «Весна, большая вода», так в поэзии Пастернака неизбежны заглавия: «Зазимки», «Опять весна», «Зима приближается», «Весна», «Март», «Золотая осень»…

Острое, как в пьесах Чехова или поэзии Фета, переживание данного мгновения, приобретающее в пейзажной лирике Пастернака небывало страстный характер, не оттесняет постоянного внимания поэта к длительным моментам становления родной природы. Порывистая горячность, детская свежесть переживания — когда привычное в природе воспринимается словно впервые увиденное — приходят в драматическое противоречие со столь же острым ощущением неостановимого, вечного круговорота природы. Часто это противоречие разрешается умиротворяющим аккордом, а иногда осмысливается в своем торжественном, трагическом значении как напоминание о красоте и быстротечности человеческой жизни.

Эпическое чувство времени — притом, что каждое изменение в природе встречается как внезапно подаренное чудо, — усиливается сравнением *этой* весны, *этой* зимы с {150} теми, что были прежде. Не просто весна, а «опять весна», не просто снежинки — белые мухи, а «опять эти белые мухи». «Зима приближается», как приближалась она бессчетное число раз:

Зима приближается. Сызнова  
Какой-нибудь угол медвежий  
Под слезы ребенка капризного  
Исчезнет в грязи непроезжей.

Картина близкой, еще не наступившей зимы создана по воспоминаниям о зимах, которые уже были. Быстротечное мгновение и вечность, воплощенная в круговороте природы, у Пастернака — в этом отношении он тоже близок Чехову — хотя и находятся в отношениях, исполненных скрытого драматизма, но не враждуют, не отчуждены друг от друга.

Весна приходила всегда, но никогда не было *такой* весны:

Все нынешней весной особое.

Она пришла неожиданно, как если бы могла вовсе не прийти:

Весна позднее, чем всегда,  
Но и зато нечаянней.

В душе поэта звучат оба голоса: упоительное, взахлеб, переживание данного мгновения не может заглушить надличного зова вечности, но бесконечному круговороту природы, в свою очередь, не дано смутить уверенность поэта в чудесной неповторимости сиюминутного впечатления. Целостное, драматически единое и торжествующее восприятие мира:

Зима — и всё опять впервые.

Острота сопоставления летучего мгновения и вечности умеряется у Пастернака, как у Чехова, повседневным бытовым обиходом, понятым в его демократическом — объединяющем поэта с другими людьми — и волнующем спасительно-сакраментальном значении, равноправном незыблемому круговороту природы. Так же как исчезает отчужденность между мгновением и вечностью, сокращается и дистанция, отделяющая человека от пейзажа. Временные {151} и пространственные оппозиции сближаются, интимно содружествуя, на будничном обиходе:

Левкой и Млечный Путь  
Одною лейкой полит.

Метафора скрадывает расстояние между природой и человеком, лишает их отношения какой бы то ни было натянутости. (Раневская, мы помним, принимает белое цветущее склоненное вишневое дерево за призрак покойной мамы.) И у Пастернака

… деревья, как призраки, белые  
Высыпают толпой на дорогу…

С начала 40‑х годов, когда у Пастернака обостряется пристальный интерес к Чехову[[119]](#footnote-120), когда он укореняется в Переделкине, пейзажная лирика поэта теснее связывается с традицией усадебной культуры. В стихотворении «Старый парк» эта традиция осознается как поэтическая тема и неотступный нравственный долг.

«Старый парк» входит в цикл «Стихи о войне», который следует за циклом «Переделкино». Уже в «Переделкино» поэт бесстрашно сближает традицию усадебной лирики, восходящую к Пушкину и Фету, с прозаическими мелочами современного дачного быта. Традиционные романтические мотивы усадебного пейзажа поданы у Пастернака в будничном антураже современного поселка с его небогатой природой, огородами, сиренью у окна и рябиной у калитки, тесной застройкой, подвижным, разношерстным населением, спешащим по утрам в горячей духоте вагона в город, на работу. Впрочем, не станем забывать — в стихах о Переделкине наиболее законченно выразились черты, задолго до этого характерные для поэзии Пастернака. Уже в 20‑е годы любителям его стихов, по свидетельству современника, «все летние дожди стали казаться цитатами из него, все туманные рассветы, все закапанные утренней росой сады — пригородная природа горожанина, которую волшебство поэзии лишило скуки обиходной привычности и вернуло ей блеск и трепет чуда. Стало ясно, что куст домашней сирени ничем не хуже какого-нибудь романтического дуба на обрыве {152} или есенинской березки. Неоромантизм Пастернака не уводил далеко в экзотику дальних гор или морей. Он отлично уживался со скамейкой на Гоголевском бульваре, купальней на Клязьме, Нескучным садом. Он превращал в поэзию все окружающее, с детства знакомое»[[120]](#footnote-121). Этот отклик на пейзажную лирику Пастернака во многом созвучен впечатлению, которое производила проза и драма Чехова на его современников, людей рубежа веков.

У Пастернака усугубляется чеховская прозаизация красоты, приобретающая во многих стихах подчеркнутый, простодушно-дерзкий характер. Соприкасаясь с прозой жизни, повседневным простым обиходом, красота становится достоянием каждого — общим достоянием. Вопреки мнению Ахматовой Пастернак убеждает нас — как когда-то убедил своих современников Художественный театр, поставив «Чайку», — что Чехов и высокая поэзия совместимы — они поддерживают и укрепляют друг друга.

Пастернак так и не написал усадебной пьесы импрессионистического стиля в традициях Чехова, но цикл «Переделкино» и в известном смысле «Военные стихи» по-своему близки чеховскому театру. И пусть нас не смущает, что в одном случае перед нами — пьесы, а в другом — стихи: чеховская драма насквозь лирична, а поэзия Пастернака исполнена страстного драматизма.

Пастернак — не усадебный, а дачный житель. Об этом следует помнить, когда мы говорим о традиции усадебной лирики в его переделкинских стихах. Здесь, на литфондовской даче, с ее не слишком благоустроенным, хлопотливым, отнюдь не поместным бытом, в доме, который выходит окнами на косогор с церковью и погостом, в прогулках по близлежащим подмосковным окрестностям — в лес, на плотину, к железнодорожной станции — происходит чудо единения человека с природой. Они сливаются в благотворной гармонии: человек становится двойником природы, живет общими с нею ритмами, по своей воле попадает в ободряющую зависимость от нее, вторит ей, через нее находит себя.

Цикл «Переделкино» строится по временам года. При этом не пропущена и зима; она есть у Пушкина в его деревенской лирике, в «Евгении Онегине», но отсутствует в театре Чехова, не считая зимнего второго акта в {153} «Трех сестрах», происходящего в интерьере. Непосредственно от Чехова, от Левитана идет восприятие смены времен года как таинства, связанного с рождением и смертью. И то же, что и в «Трех сестрах», — только еще более страстное и возбужденное — изумление приходу весны, те же весенние «костры на огородах», что горят в чеховском «Студенте», та же кульминация счастья — праздничное, летучее чувство освобождения от «болезней, эпидемий и смерти»; оно посещает лирического героя Пастернака, как и многих театральных героев Чехова, в первоначальный разгар лета, та же «нескладица с утра» и «проглоченные слезы» в ненастную осеннюю пору. И тот же, что в финале «Трех сестер», призыв к надежде под клекот белых перелетных птиц:

Глухая пора листопада,  
Последних гусей косяки.  
Расстраиваться не надо:  
У страха глаза велики.

Пусть ветер, рябину занянчив,  
Пугает ее перед сном.  
Порядок творенья обманчив,  
Как сказка с хорошим концом.

«Город» — стихотворение из цикла «Переделкино», — кажется, может объяснить нам, почему в деревенских усадебных пьесах Чехова, следующих в своей композиции смене времен года, нет зимы:

Из чащи к дому нет прохода,  
Кругом сугробы, смерть и сон,  
И кажется, не время года,  
А гибель и конец времен.

Приход осени, близкое дыхание зимы в стихах Пастернака иногда воспринимаются еще более драматично, чем у Чехова или Тютчева, — как тема расставания и смерти:

Деревьев первый иней  
Убористым сучьем  
Вчерне твоей кончине  
Достойно посвящен.

Кривые ветки ольшин —  
Как реквием в стихах.  
И это все; и больше  
Не скажешь впопыхах.

Подробнее, не «впопыхах» об этом говорится у Чехова во всех его пьесах и у самого Пастернака в стихотворении переделкинского цикла, написанном военной осенью 1941 г. В тоскливый сентябрьский день «с погоста за рекой» слышно «рыданье вдовье», как слышно оно в {154} последнем акте «Трех сестер»:

Когда рыданье вдовье  
Относит за бугор,  
Я с нею всею кровью  
И вижу смерть в упор.

Я вижу из передней  
В окно, как всякий год,  
Своей поры последней  
Отсроченный приход.

Пути себе расчистив,  
На жизнь мою с холма  
Сквозь желтый ужас листьев  
Уставилась зима.

Этот «желтый ужас листьев» — вместе с лучом надежды — виден в финале каждой чеховской пьесы.

Но в отличие от чеховских пьес поэтический цикл «Переделкино» завершается не осенью, а новой весной. «Опять весна» называется одно из последних стихотворений поэтического цикла 1941 г. Знаменитые торжествующие строки:

Это поистине новое чудо,  
Это, как прежде, снова весна.  
Это она, это она…

Поэт, разумеется, понимал, в какой культурный пласт уходит его пейзажная лирика, посвященная среднерусской природе и временам года. Стихотворение 1943 г. «Зима приближается», в котором тревожная осенняя мелодия переделкинского цикла умиротворяется и переводится в элегическую, мажорно-минорную тональность прочувствованного — сквозь слезы радости — приятия мира, кончается четверостишием:

Октябрь серебристо-ореховый.  
Блеск заморозков оловянный.  
Осенние сумерки Чехова,  
Чайковского и Левитана.

Перечитывая «Переделкино» и «Стихи о войне», понимаешь, почему, между прочим, Пастернак не написал задуманной импрессионистской пьесы в духе Ибсена и Чехова, действие которой должно было происходить в старинном дворянском имении. Поэзия Пастернака предвоенных месяцев и военных лет окрылена страстью к живой прозаической разговорной речи, слиянию с скромным, каждому знакомым пригородным пейзажем, с бытом рядовых {155} людей, вместе с которыми поэт отправлялся засветло «на ранних поездах» в зимнюю рабочую Москву.

После «Переделкино» и «Стихов о войне», в свете новых творческих намерений и нового жизненного опыта декорация пьесы — старинный барский особняк в усадебном парке — и театральный сюжет, главным героем которого неожиданно оказывается потомок прежних владельцев усадьбы, выглядели бы, может быть, слишком искусственно и недостаточно демократично. (Даже прекрасное стихотворение «Старый парк», где кратко запечатлен неиспользованный драматический сюжет, по сравнению с другими переделкинскими стихами 40‑х годов кажется несколько литературным, специально выстроенным, недостаточно «импрессионистичным».)

В этой пьесе и в этой театральной декорации, как мы теперь знаем, не было нужды. Роль старинной дворянской усадьбы — хранилища и символа художественной традиции, очага, где культурное наследие прошлого освещается и согревается мелочами повседневного быта и простыми, свободными интонациями разговорной речи, — выполнила в творчестве, да и в жизни Пастернака переделкинская дача.

(К той же, в сущности говоря, цели, что Пастернак в поэзии, шел в искусстве фортепианной игры его друг и сверстник Генрих Нейгауз. Если Пастернак, вслед Чехову, смело демократизировал романтическую традицию усадебной лирики, обогатив ее современными бытовыми реалиями и темпераментными непринужденными интонациями нынешнего обиходного языка, то Нейгауз возродил традицию непринужденного и сосредоточенного домашнего музицирования. Он освободил пианиста от диктата виртуозности и слишком специальных трактовок, вернул его в лоно той же целостной культурной традиции, которую преобразовал в своих стихах Пастернак. Высокопрофессиональное, обращенное к большой демократической аудитории и в то же время камерное пианистическое искусство Нейгауза напоминало о тех не слишком далеких временах, когда музицирование было частью цивилизованного домашнего быта, дополняя собой, как, например, у Толстого в Ясной Поляне, оживленную беседу в родственном и дружеском кругу, служа продолжением ее.)

Как и Чехов, Пастернак далек от того, чтобы идеализировать старую барскую усадьбу. Одно дело — усадебная культурная традиция, другое — историческая реальность {156} крепостнического быта. В незаконченной пьесе «Слепая красавица» (она написана в прозе) Пастернак резкими, почти мелодраматическими красками живописует историю старинной графской усадьбы прошлого века. Показаны неправдоподобно уродливые контрасты усадебного быта — поверхностная европейская образованность, шальная увлеченность искусством, противоестественно соединенные с нравственной дикостью крепостников-господ; а рядом — изувеченные таланты, изувеченные судьбы, изувеченные души рабов. Подробно и безжалостно показаны ужасы крепостнического строя — он накладывает гибельный отпечаток и на господ и на слуг, с неизбежностью рождая еще одну усадебную традицию — жестокости, самодурства, лакейства, беспредельного унижения человеческого достоинства. Только немногим избранным натурам удается избежать растлевающего влияния этой традиции, восстать против нее, всем рискуя, подобно тому, как Гамлет восстает против порядков Эльсинора.

Поэзия Пастернака бросает обратный свет на драматургию Чехова, помогая нам яснее увидеть ее место в истории русской художественной культуры. На театр Чехова ложатся отблески двух светил — Тургенева и Пастернака. Одно из них в чеховские времена закатилось, другое — еще не взошло.

Усадьба в пьесах Чехова — это и прозаический быт, и лирический образ красоты.

В разных пьесах эстетическое отношение автора и его драматических героев к сценическому месту действия проявляется с неодинаковой силой. В «Вишневом саде» — всего отчетливее, а в «Дяде Ване», например, пейзаж и интерьер несколько ближе «натуральной школе» и Тургеневу; не случайно в этой пьесе слышны сюжетные отголоски «Месяца в деревне» и «Нахлебника». Эстетическое отношение к усадьбе главным действующим лицам «Вишневого сада», присуще, быть может, в еще большей степени, чем автору, мешая Гаеву и Раневской спасти имение. Они отказываются сохранить за собой свои земли, если для этого придется разрушить их красоту. Нетрудно заметить, что эстетическая, ни в чем материальном, корыстном не заинтересованная позиция драматических персонажей по отношению к окружающему пространству распространяется в конце концов и на них самих — на их отношение друг к другу и к собственной судьбе. Брат и сестра скорее созерцают — как бы со стороны — собственную судьбу, нежели строят ее.

{157} С пейзажа эстетическая точка зрения перемещается на рядом стоящих людей. Порою кажется, близкими людьми герои чеховских пьес восхищаются так же, как лесным озером или садом. Свое влечение к красоте они выражают в патетических и обиходных, невзначай брошенных словах, в которых часто слышится что-то простодушное, восторженно провинциальное (вспомним пастернаковское: «языком провинциала»):

— Даже звук ее шагов прекрасен.

— И теперь он очарователен. Но тогда был неотразим.

— Она сегодня красивенькая.

— Нарядная, интересная… За это вы умница.

— Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку… эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты…

— На нем был удивительный туалет…

— А как она хороша! Как хороша!

— Вы изящны, у вас такой нежный голос… Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, — вы прекрасны.

— … Он непохожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потемок выходит месяц ясный…

— Красивый, пушистый хорек…

— О, какая красивая! Какие руки!

— Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой. И Маша тоже красивая.

— Великолепная, чудная женщина!

— … Ты кажешься мне все прекраснее. Какие прелестные, чудные волосы! Какие глаза!

— Вы все такая же великолепная <…> Даже похорошела… Одета по-парижскому…

Сам Чехов, мы знаем, придавал важное значение внешности своих театральных героев. Известны раздраженные замечания писателя по поводу недостаточно изящного, по его мнению, костюма Войницкого или советы, обращенные к Книппер, как одеться в роли Раневской. Слова Астрова: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» — выражают заветную мысль Чехова. В качестве драматурга он устанавливает гармонию между усадебным пейзажем, интерьером и внешним видом своих персонажей. Люди на сцене должны быть достойны окружающей красоты.

Преобладание созерцательного, эстетического — ни к какой выгоде, ни к какому жизненному преимуществу не {158} направленною — элемента в отношении чеховских героев к окружающему миру, своей судьбе и своему поведению (совершить вульгарное или насильственное действие, искать свой интерес — значит поступить некрасиво) неизбежно ведет к ослаблению традиционных действенных элементов драмы, к гамлетизму.

В диалогах Чехова с Тургеневым и Пастернака с Чеховым, происходящих на фоне усадебного или дачного пейзажа, незримо присутствует еще одно лицо — Вильям Шекспир.

Старинная дворянская усадьба у Тургенева — это исторически достоверная и красивая театральная декорация, в которой разыгрываются драмы современной жизни, и своего рода дискуссионный политический клуб, философская аудитория, где в непринужденной атмосфере будничной повседневности ведутся споры о будущем России, судьбе народа, роли искусства, о смысле бытия и назначении человека. Здесь витийствует гегельянец Рудин, здесь родного дядю вызывают на дуэль «из-за Бэкона», как скажет много лет спустя Лебедев в «Иванове», здесь романтик и эстет Павел Петрович Кирсанов стреляется с нигилистом Базаровым, который раздражает его своим плебейским и материалистическим образом мыслей, как чуть было не стрелялись в усадьбе у Фета поспорившие друг с другом Тургенев и молодой Лев Толстой с его вызывающе независимым и беспощадным взглядом на вещи.

Усадьба у Тургенева — это провинциальный Эльсинор, где бродит и будирует Лупихин — Гамлет Шигровского уезда, это место пребывания русского Гамлета — здесь находит он себе приют и ненадежное временное поприще. Вот в каком смысле и каком объеме следует понимать слова об усадьбе как культурной традиции, сказанные Пастернаком (который тоже, кстати говоря, как принц Датский, как Иван Сергеевич Тургенев, как Лупихин — Гамлет Шигровского уезда — ездил в Германию, в университет, набираться философской мудрости).

Свою главную пьесу «Месяц в деревне» Тургенев написал в 1850 г., тогда же, когда задумывает статью «Гамлет и Дон Кихот», вскоре после того, как был написан рассказ «Гамлет Шигровского уезда». Молодой помещик Михаил Александрович Ракитин, друг дома Ислаевых, которого автор представляет Савиной в качестве своего двойника, — это один из первых эскизов русского Гамлета 40‑х годов, как его понимал тогда Тургенев.

{159} В знаменитой статье о Гамлете и Дон Кихоте, которая будет закончена через десять лет после «Месяца в деревне», когда уже выйдут в свет и «Рудин», и «Дворянское гнездо», и «Накануне», в новой, чреватой революционными потрясениями общественной ситуации Тургенев отнесется к Гамлету гораздо менее снисходительно, чем в ту пору, когда он вывел на сценические подмостки своего Ракитина. Заеденному рефлексией, сосредоточенному на себе и своих переживаниях Гамлету писатель противопоставит Дон Кихота — энтузиаста, рыцаря нерассуждающей веры и незамедлительного действия. В статье «Гамлет и Дон Кихот» Тургенев, делая над собой усилие, расстается с поколением московских «университетских умов» 30 – 40‑х годов, поколением, у которого поступком стало слово, всепоглощающей страстью — самоанализ, а общественным поприщем — тесный замкнутый кружок единомышленников, светская гостиная, университетская аудитория, журнальная страница.

Прощаясь со спутниками своей молодости, стремясь преодолеть в себе самом черты утонченного московского интеллектуала, отравленного сомнениями, погруженного в свои философские интересы и литературные занятия в ущерб жизненной практике, рано утратившего страстную наивную непосредственность лирического чувства, Тургенев, естественно, становится строг с шекспировским принцем. Гамлет, утверждает он, — это «анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что вне нас и над нами. Но это *я*, в которое он не верит, дорого Гамлету. <…> Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не щадит и самого себя; ум его слишком развит, чтобы удовлетвориться тем, что он в себе находит: он сознает свою слабость, но всякое самосознание есть сила: отсюда проистекает его ирония, противоположность энтузиазму Дон Кихота»[[121]](#footnote-122). В Гамлете, полагает Тургенев, принцип анализа «доведен… до трагизма». Гамлеты — это герои «мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность»[[122]](#footnote-123). (Вспомним, как Станиславский в своем спектакле обрек на неподвижность героев «Месяца в деревне».) Принц Датский — по Тургеневу — это скептический ум, вполне {160} овладевший собой, но не способный ни безоглядно любить, ни действовать.

Все, что Тургенев говорит о герое шекспировской трагедии, относится, конечно же, и в гораздо большей степени, к героям его собственных произведений, будь то во всем разочарованный, потерявшийся, бравирующий своими сарказмами Гамлет Шигровского уезда, или Рудин — смелый, красноречивый спорщик, неистощимый в аргументах, непобедимый в дискуссии на отвлеченные темы, или же Ракитин — романтик, лирик, эстет.

Тридцатилетний молодой человек (столько же лет герою Шекспира, судя по утверждению одного из могильщиков), предстающий перед нами с книгой в руках, не решающийся на подвиг любви, как шекспировский принц — на подвиг мести, Ракитин разделяет некоторые достоинства и недостатки Гамлета, каким его опишет потом Тургенев в своей знаменитой статье. Однако же в этой статье говорится: «по мудрому распоряжению природы, полных Гамлетов, точно так же, как и полных Дон Кихотов, нет»[[123]](#footnote-124). И в Ракитине легко заметить черты не только Гамлета, но и Дон Кихота. Когда ему приходится защищать честь любимой женщины и душевный покой друга, он действует самоотверженно, решительно и благородно — как рыцарь Печального Образа.

Дмитрий Рудин, блистательный, бесплодный говорун, украшение студенческих кружков и помещичьих гостиных, тоже кончает свою жизнь по-донкихотски — на июньской парижской баррикаде 1848 г. «В одной руке он держал красное знамя, в другой — кривую и тупую саблю, и кричал что-то напряженным, тонким голосом, карабкаясь кверху и помахивая и знаменем, и саблей». Высокий человек в старом сюртуке, подпоясанном красным шарфом, в соломенной шляпе на седых, растрепанных волосах, который карабкается на разбитую баррикаду, когда защитники ее, оставшиеся в живых, ее покидали и думали только о собственном спасении, — этот патетический и гротескный образ, неожиданно возникающий на последней странице романа о московском Гамлете 40‑х годов, слишком напоминает Дон Кихота в трактовке Тургенева, чтобы сходство можно было не заметить.

Тургеневский герой — это Гамлет, в котором таится возможность стать Дон Кихотом, а чеховский Иванов — это Дон Кихот, который превратился в Гамлета.

{161} По Чехову, Гамлет — это утомившийся Дон Кихот.

Иванов все вспоминает о том, каким он был Дон Кихотом, как горячился, рисковал, сражался с мельницами, воевал в одиночку с тысячами, бился лбом о стену. Он сгорает от стыда при мысли, что превратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишнего человека. «Есть жалкие люди, — говорит он, — которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор! Это возмущает мою гордость, это гнетет меня, и я страдаю…» Иванов страдает от своего гамлетизма, потому что полагает, что стать Гамлетом — значит капитулировать в жизненной борьбе. Гамлет, т. е. нытик, лишний человек. И окружающие Иванова люди воспринимают его гамлетизм как проявление душевной усталости, интеллигентской дряблости характера. «Вы психопат, нюня», — бросает ему в лицо наглый управляющий. «Виноват же Иванов только, что у него слабый характер», — оправдывает его Саша.

Уникальность драматической ситуации, которая изображена в «Иванове», состоит в том, что, стыдясь своей усталости, своего нынешнего гамлетизма, Иванов отрекается и от своего прежнего донкихотства. Пьеса Чехова, находящаяся в преддверии новой, неиндивидуалистической театральной системы, может быть понята и как полемический отклик на нашумевшую статью Тургенева. Чехов отказывается выбирать между гамлетизмом и донкихотством, полагая, что это — две формы и две стадии изживающего себя индивидуалистического самоосуществления личности: кто начинает как Дон Кихот, может кончить как Гамлет. Кто в молодости в одиночку воюет с тысячами, сражается с ветряными мельницами, тому грозит опасность скоро выдохнуться, стать разочарованным усталым скептиком, докучающим всем своими жалобами на душную атмосферу.

Гамлетизм как возможное следствие донкихотства — вот диагноз, который ставит доктор Чехов. (В водевиле «Свадьба», написанном в 1889 г., всего через два года после «Иванова», пародируется модная в 80‑е годы гамлетовская тема. Апломбов сидит на свадебном пиру, задумавшись, замучивши всех своими унылыми разговорами. «Женитьба, — рассуждает он, как бы передразнивая смятенные речи Иванова в последнем действии, — шаг серьезный! Надо все обдумать всесторонне, обстоятельно». Змеюкина отвечает ему в тон: «Какие вы все противные скептики! Возле вас я задыхаюсь… Дайте мне атмосферы! {162} Слышите? Дайте мне атмосферы!». Вот она, спародированная «душная атмосфера восьмидесятых годов». Теща Апломбова, чиновница, выражается попроще: «Нудный ты, ух нудный».)

Спор Чехова с Тургеневым, предшествующий созданию новой концепции личности и новой театральной системы, имел — помимо прочего — конкретное историческое содержание. Тургенев заканчивал свою статью — где, не без насилия над собой, отрекался от Гамлета в пользу Дон Кихота, от Ракитина и Рудина в пользу Инсарова — в эпоху общественного подъема, на переломе 50‑х и 60‑х годов, суливших революционные перемены, а «Иванов» написан в 80‑е годы, в разгар политической реакции, после разгрома «Народной воли», когда революционное движение, казалось, было сведено на нет, а старые индивидуалистические формы борьбы с самодержавием, пронизанные духом донкихотского романтизма, исчерпали себя, когда интеллигентное общество, подавленное репрессиями, отравленное разочарованием и скептицизмом, впало в состояние безвольного гамлетизма.

Таким образом, пугающе откровенные, почти циничные, звучащие тоскливой нотой призывы и заклинания, с которыми обращается к молодому доктору Львову тридцатипятилетний Иванов («Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены…»), — это и заявление о капитуляции, вызванное усталостью, неудачами, и безжалостное саморазоблачение, сделанное человеком, который дошел до точки.

У Тургенева в статье говорится: «Дон-Кихоты находят — Гамлеты разрабатывают»[[124]](#footnote-125). Но у Чехова Иванов — Гамлет отказывается разрабатывать то, что нашел Иванов — Дон Кихот. Герой пьесы одинаково стыдится своего прежнего донкихотства и своего нынешнего гамлетизма — одно так же не ко времени, как и другое.

Но и в пьесах, написанных после «Иванова», Чехов не расстается с Гамлетом. Правда, для этого ему приходится разлучить гамлетовскую тему с индивидуалистической концепцией личности. Начиная с «Чайки» гамлетизм интерпретируется в его драматургии как стремление знать, для чего живешь, направленность духовной жизни к надличным началам бытия, отодвигающая на {163} второй план борьбу за конкретные цели жизненной практики и в известном смысле примиряющая с невозможностью «личного счастья», что бы под ним ни подразумевалось. В этом толковании гамлетизм, в самом деле, свойствен большинству чеховских героев: и Треплеву, и Нине Заречной, и Тригорину, и Астрову, и Войницкому, и Соне, и трем сестрам, и Тузенбаху, и Вершинину, и Пете Трофимову…

В той же, восходящей к Чехову, этической традиции интерпретирует Гамлета Пастернак в «Заметках к переводам шекспировских трагедий». Принц Датский, утверждает поэт, поступается своими выгодами, блестящими видами на будущее «ради высшей цели». «“Гамлет”, — говорит он, — не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения»[[125]](#footnote-126). О герое шекспировской трагедии Пастернак говорит теми же словами, какими стали говорить о героях Чехова после новой постановки «Трех сестер» в Художественном театре. Правда, Пастернак вносит существенный корректив в чеховскую концепцию гамлетизма, так же как Чехов — в трактовку этой темы Тургеневым. У Пастернака Гамлет осуществляет свой нравственный долг не в обстоятельствах заурядной обыденности, как Астров или Вершинин, а в экстремальной, гибельной ситуации; он затерян в сумраке ночи, против него направлены «тысячью биноклей на оси» беспощадные властительные силы; они распоряжаются его судьбой, как драматург — жизнью и смертью своих персонажей:

Но намечен распорядок действий.  
И неотвратим конец пути.  
Я один, все тонет в фарисействе.  
Жизнь прожить — не поле перейти.

Не подумавши как следует, можно сказать, что Гамлет в стихотворении Пастернака, написанном в 1946 г., снова одинок, как Гамлет Шекспира в противоположность чеховским интеллигентам — «группе лиц». Но ведь и в «Дяде Ване» рассказывается об уезде, где только два порядочных интеллигентных человека: Астров и Войницкий. «Кругом тебя, — жалуется Астров, — одни чудаки, сплошь одни чудаки». И в большом губернском городе, где живут три сестры, только один дом Прозоровых.

Следовательно, когда мы, имея на то самые веские основания, {164} говорим о демократизме гамлетовской темы у Чехова, не следует понимать эту мысль слишком уж буквально.

У Пастернака Гамлет — талантливый самородок, баловень судьбы — во имя выполнения долга и восстановления справедливости, ради высшей надличной цели ставит под удар свои виды на будущее — и свою жизнь.

Поле, на другом краю которого погост — конец пути, — это и реальный пейзаж, расстилающийся перед дачей поэта, и устойчивый трагический образ; он венчает стихотворение «Гамлет» и осенние стихи переделкинского цикла 1941 г.

Проблему «Шекспир и Чехов», такую актуальную для современной художественной культуры, Пастернак решает в своих комментариях к Шекспиру, в лирических стихах и переводах «Гамлета», «Ромео и Джульетты», «Отелло», «Антония и Клеопатры»… Чеховский импрессионизм он насыщает шекспировской страстностью переживания, типичной для человека революционной эпохи, а в грандиозных трагических коллизиях подчеркивает черты интимной обыденности. Трагедии Шекспира и пьесы Чехова — это, с точки зрения Пастернака, одна и та же проблема, над которой он начиная с 40‑х годов неустанно размышляет.

Тема Гамлета неизбежно связана с лирическим героем Пастернака.

Также и у Тургенева русский Гамлет — это двойник писателя, герой его драм, поэм, рассказов и романов. Он полон благородных стремлений, у него возвышенный образ мыслей, но он утратил природную цельность духа, чувствует себя отторгнутым от органической нерассуждающей жизни и способен только любоваться ею со стороны. (Как Ракитин любуется красивыми деревьями в усадебном парке). Это рефлексирующий, иногда саркастический, иногда чувствительный молодой человек, пребывающий в состоянии внутреннего разлада. Он не способен на смелое безоглядное чувство и, кажется, не столько живет, сколько созерцает жизнь и думает о смысле жизни. Ему противостоят люди страсти и люди, по-донкихотски преданные идеалу, способные на подвиг любви, на подвиг долга: Елена и Инсаров в «Накануне», Лиза Калитина в «Дворянском гнезде».

Чехов вносит в эту концепцию гамлетизма важные изменения. Для Астрова или Вершинина размышления о смысле жизни — не тяжкий крест, не проявление душевного {165} разлада, а высокое трудное призвание; когда-нибудь оно станет доступно каждому. Гамлетизм чеховских героев не предполагает разрушительной сосредоточенности на себе, не ставит их вне обыденной жизни и не отдаляет друг от друга, никого не делает отщепенцем — все Гамлеты, все хотят знать, для чего живут.

У Пастернака традиционная концепция русского Гамлета, которая сложилась во времена Лермонтова, Белинского и молодого Тургенева, переосмысливается еще решительнее, чем у Чехова.

Если «Гамлет», как утверждает поэт, не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения, значит, Гамлет — тот же Дон Кихот. Значит, гамлетизм не убивает способности к решительным импульсивным поступкам, к страстному любовному переживанию.

В 30‑е и 40‑е годы, когда Пастернак взялся переводить Шекспира, у нас в ходу была концепция сильного Гамлета. У Пастернака в его стихах лирический герой — страстный Гамлет. Он осознал свое предназначение, угадал свою судьбу. Однако же сохранил способность изумленно, по-детски радоваться впечатлениям бытия, безоглядно любить, не утратил душевного здоровья и внутренней цельности, живительного чувства слитности с природой и людским обиходом. Он пережил период распадения духа, сохранил себя и — заново родился.

Обостренный интерес к Чехову возникает у Пастернака тогда же, когда он начинает переводить «Гамлета». Шекспир и Чехов входят в духовный мир поэта почти одновременно, отвечая настоятельной потребности его творчества. Шекспир для него — «стрэтфордский провинциал», и лирический герой усадебного стихотворения «Старый парк» мечтает написать свою пьесу «языком провинциала». Перечисляя эпизоды, где трагическое чередуется у Шекспира с комическим, Пастернак вдруг восклицает: «Почти как у Леонида Андреева или Метерлинка!» — ему на ум приходят два автора, принадлежащие, как и Чехов, к новой драме. В другом месте ой прямо говорит: «Шекспир — провозвестник позднейшего одухотворенного театра Ибсена и Чехова». И тут же неожиданным образом поясняет свою мысль: «В этом именно духе и заставляет он ржать и врываться пошлую стихию ограниченности в погребальную торжественность своих финалов»[[126]](#footnote-127). (Какой живительный смысл находил Чехов в {166} «пошлой стихии» в своих и чужих пьесах!) Переводя Шекспира, поэт мечтает написать пьесу в традициях Ибсена и Чехова. В этом не было противоречия. Ведь Шекспир для Пастернака — провозвестник одухотворенного театра Ибсена и Чехова. Все сопоставления с новой драмой и Чеховым, которые обязательно возникают при чтении Замечаний к переводам из Шекспира, идут в одном направлении.

Например, о «Ромео и Джульетте» сказано: «За окном звенят мечи дерущейся родни Монтекки и Капулетти и льется кровь, на кухне перед нескончаемыми приемами бранятся стряпухи и стучат ножи поваров, и под этот стук резни и стряпни, как под громовой такт шумового оркестра, идет и разыгрывается трагедия тихого чувства, в главной части своей написанная беззвучным шепотом заговорщиков»[[127]](#footnote-128). В другом месте говорится, что реализм Шекспира увидел свет в гостиничной комнате, заряженной бытом, как порохом.

Вторжение шумной и пошлой стихии ограниченности в трагическую тему — вот что, по Пастернаку, прежде всего роднит Шекспира с одухотворенным театром конца XIX и начала XX в. Надо ли говорить, что этот живительный контраст и тесное сближение «высокого» и «низкого», бытия и быта — одно из определяющих свойств поэзии самого Пастернака. В своем переводе Гамлета он стремится дать возможно более широкий доступ в торжественный, одухотворенный мир трагедии непринужденной разговорной речи и стихии повседневного, всем хорошо знакомого быта.

У Шекспира, у Чехова естественное соседство пестрой пошлости жизни с торжественной лирической одухотворенностью драматического действия создает различные эффекты: то обыденность смягчает и просветляет общий трагический фон, бросая на него комедийные рефлексы, то усугубляет его — своей непререкаемой наглой существенностью, своим ошеломляющим, эпическим безразличием ко всему, что лежит за ее пределами, то она пробирается на авансцену воровски, крадучись, то захватывает свои территории непринужденно, незаметно и грациозно, как бы шутя и играя, а то осуществляет свои мощные вторжения в лихом кавалерийском набеге — мы слышим ржание коней и победные, холодящие кровь, устрашающие клики всадников. В стихах Пастернака прозаическая {167} обиходная стихия приобретает защитительный характер и всегда служит одной цели: усиливает напор свободного лирического чувства, удваивает его живость и сообщительность.

Восприняв «Гамлета» не как драму бесхарактерности, но как драму самоотречения и долга — драму одаренного человека, который поступился своими выгодами ради высшей цели, Пастернак как бы указал на близость принца Датского театральным героям Чехова и объяснил, как следует понимать этих героев: они ведь тоже отказываются от личного счастья, живут и работают для лучшей жизни, которая наступит когда-нибудь, они творят ее: «и в этом одном, — говорит Вершинин, — цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье».

Показав в своих переводах и в комментариях к своим переводам, какую исключительную роль играет у Шекспира ритм театрального действия, поэт открыл «Гамлета» тем же ключом, каким Художественный театр когда-то открыл «Чайку». Он уловил тайный музыкальный смысл шекспировских контрастов между быстрой метафорической поэзией, ослепительной риторикой и тщательно отделанной прозой, бытом, свободными интонациями обиходной речи. Скрытый смысл, душу шекспировского театра он нашел в этой смене поэзии и прозы, трагического и комического, в их чередовании, переходах от одного к другому — именно это дало возможность Пастернаку увидеть в гениальном драматурге XVI – XVII вв. провозвестника одухотворенного театра рубежа XIX – XX столетий.

От Тургенева к Чехову, от Чехова к Пастернаку усадебная тема претерпевает изменения. Она теряет в своем сословном значении, освобождается от проклятия крепостничества и все естественнее приобретает черты широкой культурной традиции, которая дает о себе знать в определенном укладе жизни, близком природе, и определенном мировосприятии, чутком к красоте, направленном к высшим целям бытия. Эта культурная традиция, неотделимая от скромного пейзажа средней полосы России и мелочей повседневного интеллигентского быта, кажется растворенная в нем без остатка, вбирает в себя Шекспира, Гете, немецких романтиков, немецкую философию — от Гегеля до Шопенгауэра, Бетховена, Шопена, классический канон ордерной архитектуры, французский и русский роман, русскую лирическую поэзию, Чайковского, Рахманинова, Чехова, Левитана…

# **{****168}** Водевили

Профессиональная драматургия Чехова начинается с «Иванова» и с водевилей — «Медведь», «Предложение», «Свадьба». Через водевили мы получаем доступ к главным чеховским пьесам, к пошлой среде, которая окружает Треплева, Астрова, трех сестер. В «Чайке» или «Дяде Ване» среда на сцену не допущена вовсе или представлена фрагментарно, отдельными фигурами. На общем фоне, рядом с другими персонажами эти фигуры выглядят несообразно: грубиян Шамраев в «Чайке» или мещанка Наташа в «Трех сестрах». В водевилях действуют те, кого в главных чеховских пьесах мы не видим, о ком только наслышаны, как о Протопопове в «Трех сестрах» или о просвещенных провинциальных купцах, которые пристают к Нине Заречной с любезностями. (После долгих лет чиновничьей службы или утомительных гастролей, после романтических и беспокойных скитаний чеховские герои приезжают к своим близким в тихие усадьбы и затворничают, сумерничают, собираются с мыслями, переводят дух. Хозяева и гости встречаются за обеденным столом, в тесном кругу, куда, как в чопорный английский клуб, трудно проникнуть посторонним людям и веяниям. О пошлой, суетной, дикой жизни, которая течет за стенами дворянского дома, всего лишь упоминается — так узнаем мы о шумных бенефисах Аркадиной, скандалах в семье Вершинина, о торгах, где продали имение Раневской.)

Читая «Юбилей» или «Свадьбу», мы получаем представление о том, что из русской жизни в более поздние чеховские пьесы не вошло, оставшись, однако, подразумеваемым. Подполковник Вершинин говорит о ста тысячах отсталого и грубого населения в скучном провинциальном городе, где живут три сестры. В водевилях и показаны эти сто тысяч, без Ирины, Маши и Ольги, без Вершинина и Тузенбаха. Доктор Астров сокрушается, что во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: он и Войницкий. Уездные обыватели, отравляющие {169} жизнь двум интеллигентным людям, в «Дяде Ване» не появляются, зато в водевилях показан весь уезд, кроме Астрова и Войницкого.

Герои главных чеховских пьес неохотно вступают в борьбу за свои жизненные права, а персонажи водевилей сражаются запальчиво и самозабвенно — как подобает настоящим драматическим героям, демонстрируя публике отличный аппетит к жизни и темперамент гладиаторов. Имя одной из водевильных героинь — Мерчуткина — стало нарицательным, обозначая человека, который мертвой хваткой вцепился в свой жизненный интерес и домогается его, не отступая, беря противника на измор. Водевильные герои Чехова воодушевлены своими целями, притом что сам автор воспринимает их цели и азартный образ действий юмористически. Комизм «Юбилея» или «Свадьбы» основан на предположении, что герои еще не знают, как ничтожны, как смехотворны интересы, за которые они бьются, а читатели и зрители должны знать. Вот почему чеховские водевили приобрели такую популярность в послереволюционные годы, когда рухнул старый жизненный уклад и потеряли всякое значение его традиционные ценности. Об этом применительно к «Свадьбе» в 1919 г. писал Вахтангов. Борьба индивидуалистических страстей и интересов, составляющая основу старой театральной системы, превращается у Чехова в посмешище — в объект пародии. Карикатурный характер дан и тем индивидуалистическим притязаниям, которые возникли в чеховское время и были окружены ореолом роковых неоромантических настроений. Мейерхольд, например, утверждал, что в «Медведе» осмеяно женоненавистничество, которое стало модным в России под влиянием Стриндберга.

В «Предложении», «Свадьбе», «Юбилее» осмеяно человеческое бытие, которое слилось с повседневностью и стало бытом. Водевильные персонажи в быте чувствуют себя превосходно, как рыба в воде, а Треплев, Войницкий, три сестры в быте задыхаются. Персонажи «Свадьбы» и «Чайки» кажутся антиподами, как будто они живут на разных концах планеты. Мещане, собравшиеся за свадебным столом, ведут себя вульгарно: ловчат, мошенничают, скандалят, рассуждают о том, как выпить и закусить, а в «Чайке» утонченные интеллигенты, люди свободных профессий, ставят символистскую пьесу, спорят об искусстве, влюбляются, кончают жизнь самоубийством. Между тем персонажи водевилей и классических чеховских {170} пьес не разделены спасительными расстояниями. В «Медведе» и «Предложении» показаны усадьбы и помещики в усадьбах, соседи Войницкого и Раневской. В «Свадьбе» веселятся сослуживцы Ирины и Астрова — телеграфист Ять, акушерка Змеюкина. В «Юбилее» готовятся к торжеству банковские чиновники — с ними вместе станет служить Гаев, когда разорится, переедет из имения в город и поступит на должность.

В «Иванове», написанном в пору водевилей, когда жанр главных чеховских пьес целиком еще не определился, драматические герои и водевильная среда показаны рядом, в контрастных сопоставлениях: сцены трагических признаний внезапно сменяются комическими картинами пошлых провинциальных нравов. Водевильная среда преследует обессилевшего Иванова неотступно и назойливо, мешает ему читать, думать, любить, действовать, подступает со всех сторон, хватает за горло. Чтобы прорвать окружение, чтобы с ним не слиться, Иванов пускает себе пулю в лоб. В «Вишневом саде» герои водевильные и неводевильные поселяются под одной крышей; мы видим, как незаметны переходы от одного к другому — от Яши, Епиходова, Симеонова-Пищика к Варе, Раневской, Пете Трофимову. В последней чеховской пьесе, подводящей итоги всем другим его театральным произведениям, водевильный и драматический мир искусно объединены и рубежи между ними размыты; однако и раньше они не были непроходимы. Драматических героев от водевильных не отделяют ни богатство, ни положение в обществе, ни дурные или хорошие манеры — ничто, кроме постоянного душевного усилия; стоит усилию ослабнуть, как герой переходит на сторону водевильной среды и поглощается ею. В рассказе «Ионыч», написанном после «Чайки» и «Дяди Вани», специально исследуется превращение героя в водевильный персонаж, интеллигента, врача — в самодовольного обывателя. И в «Трех сестрах» Андрей Прозоров, скрипач, ученый, без пяти минут профессор, по мере того как вязнет в провинциальном семейном быте, приобретает традиционные черты водевильного супруга. Герои водевильные и драматические движутся в общем пространстве и подчиняются одним и тем же законам жизни; то сближаясь друг с другом, то расходясь в разные стороны, они очерчивают подвижные границы человеческого существования. В «Предложении» и «Трех сестрах», в сущности говоря, развивается один и тот же драматический конфликт — между повседневной, низко-материальной {171} стороной жизни и душевными потребностями, находящимися в угнетении. В «Трех сестрах» этот конфликт проявляется сложно, через ряд отражений, в «Предложении» — сведен к своей элементарной первооснове. Помимо их собственного самостоятельного значения, водевили Чехова — своего рода шутливый пролог и комментарий к главным его пьесам. Некоторые черты драматургии XX в. проступают здесь впервые с поразительной и острой наглядностью. (Вместо того чтобы, подобно другим коллегам и современникам — Бернарду Шоу или, например, Стриндбергу, предварить свои театральные новации теоретическими разборами и манифестами, Чехов предпослал им несколько коротких водевилей. Прежде чем обнаружить истинный, драматический смысл своих открытий, Чехов изложил их юмористически.)

В «Предложении», должно быть лучшем водевиле Чехова, обнаружена и карикатурно заострена исходная коллизия его драматургии. Постоянный у Чехова мотив несостоявшегося брачного предложения возникает уже в его ранних юмористических рассказах, а завершается в «Вишневом саде» загадочной прощальной сценой Лопахина и Вари. Он остается с нею наедине, чтобы объясниться и сделать предложение, а говорит о делах, о поезде, которым поедет в Харьков, о Епиходове, который останется смотреть за имением. Лопахин все гребет деньги, все прикупает, а Варя все гремит ключами, все хлопочет, занятая унизительными расчетами и грошовой экономией. Им кажется, что придет время и они позаботятся о себе — о своих чувствах, но, когда настает долгожданная минута, выясняется, что для чувств не осталось ни решительности, ни умения. Ситуация несостоявшегося любовного признания в «Вишневом саде» выглядит непонятной, истинный ее смысл едва сквозит, а в юмористических рассказах, предваряющих водевиль «Предложение», и в самом водевиле — открыт самому неискушенному восприятию.

Юная обольстительная княжна, героиня рассказа «Предложение», думает, что ее сосед по имению, пылкий молодой человек, задыхающийся от волнения, торжественно одетый во фрачную пару, явился к ней, чтобы предложить руку и сердце, он же предлагает ей построить на паях салотопенный завод. В рассказе «Комик» игривая инженю льстит себя надеждой, что смущенный актер, коллега по труппе, постучался к ней в номер, {172} чтобы просить любви, а он, глядя на нее умоляющими глазами, просит рюмку водки — опохмелиться после вчерашнего перепоя. В обоих рассказах комическая ситуация развертывается в одном направлении: где предполагается высокий лирический мотив, оказывается другой — бытовой, пошлый, низкоматериальный. Романтический мотив приравнивается к повседневному и обесценивается им: о денежных делах, о выпивке герои говорят куда горячее, чем если бы речь шла о любви. Как в старые времена говорили о любви, так теперь говорят о салотопенном заводе или о том, чтобы опохмелиться. Комические рассказы Чехова часто строятся на том же композиционном приеме, что и стихотворения Гейне: развертывается возвышенный романтический мотив, который тут же снижается и компрометируется другим, парным ему, заимствованным из прозаической повседневности.

В «Предложении» ситуация разработана менее традиционно, чем в подготовляющих этот водевиль рассказах, скорее в духе XX, чем XIX в. На этот раз герой, и в самом деле, собирается сделать предложение. Он приезжает, взволнованный и робкий, во фраке и в перчатках, его соседка, помещица двадцати пяти лет, ждет не дождется, когда ее возьмут замуж, но вместо приличествующей случаю лирической сцены разгорается скандал. Ссорятся попусту, бескорыстно, из-за угодий и собак, которые после свадьбы станут общим достоянием. Жених и невеста ведут себя наперекор своим намерениям. Их намерения — одно, а натура — другое, натура над намерениями берет верх.

Герой является с визитом, чтобы говорить о своих матримониальных планах, героиня с нетерпением ждет жениха, но стоит им заговорить, как они ссорятся из-за Воловьих Лужков и сравнительных достоинств Угадая и Откатая. Водевильные персонажи не подозревают за собою своих истинных качеств. Они оказываются в положении сварливой сказочной героини, уверенной, что каждый раз, когда она произнесет слово, у нее изо рта посыплются драгоценности, — по стоит ей раскрыть рот, как оттуда выскакивают жабы. (Вот и в «Чайке» Аркадина начинает с того, что нежно перевязывает сыну раненую голову, целует его, а кончает оскорблениями — обзывает сына оборвышем и приживалом, а он ее — скрягой.) Чем упорнее водевильные герои хотят освободиться от унизительной власти обывательщины, тем скандальнее она заявляет о себе. Ей ставят заградительные препоны, а она {173} прорывается в непредвиденном месте, внезапно и неотвратимо.

Комизм чеховских водевилей построен на путанице разнородных, в разных сферах существующих понятий и мотивов — прием, употребленный еще Гоголем в «Ревизоре». Городничий пишет жене записку на гостиничном счете, и ошеломленная городничиха читает: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек…». У Гоголя «милосердие божие» и «два соленые огурца» оказываются рядом по недоразумению, у Чехова — фатальным образом неотделимы друг от друга. В «Предложении» нерешительный и нервный герой едет объясняться в любви, а вместо этого скандалит из-за собак и угодий, в «Медведе», напротив: герой, буян и забулдыга, приезжает к молодой вдове, чтобы получить денежный долг, кричит по поводу кредитов и процентов, устраивает дебош, а заканчивается визит объятиями и поцелуями. В заключительных репликах «Медведя» любовно-романтические и денежно-хозяйственные мотивы поставлены рядом — на одну доску — и смешно перепутываются в сознании персонажей. «Я люблю вас! — кричит герой, готовый заключить свою очаровательную должницу в пылкие объятия. — Очень мне нужно было влюбляться в вас! Завтра проценты платить, сенокос начался, а тут вы… *(Берет ее за талию.)*» Едва переводя дух после продолжительного поцелуя, героиня в знак ответного признания приказывает не давать овса коню покойного мужа.

Как это часто случается при смене художественных систем и направлений, Чехов начинает свои новаторские преобразования на чужой территории — он разрабатывает жанр, находившийся на малопочтенной периферии традиционного театра. Старинный водевиль, угасший в середине XIX в., под пером Чехова приобрел новый характер, самое понятие о водевильном жанре после Чехова меняется и получает иной смысл. Традиционный водевильный герой, баловень судьбы, легко и энергично, подпевая и пританцовывая, устраивающий свои дела, становится у Чехова неудачником — ему не до куплетов; ни предложение, ни юбилей — ничего ему не дается. По традиции водевильный герой — это простак, подшучивающий над другими. Герой чеховского водевиля, может быть, не так уж и прост, но все же становится объектом шутки: жизнь над ним подшучивает.

{174} Сюжетное развитие чеховского водевиля состоит в том, что в торжественную обрядовую ситуацию траурной годовщины, предложения, свадьбы, юбилея врывается, как пушечное ядро, как зловредная Мерчуткина в чинные банковские апартаменты, агрессивная и вульгарная обыденщина. Ситуация берется не будничная, из ряда вон выходящая, имеющая свой издавна предусмотренный ритуал. Чтобы следовать этому ритуалу, пусть широко известному, не требующему индивидуального образа действий, надобно все же над буднями возвыситься — до определенного уровня; до этого уровня водевильные персонажи не дотягивают: замышляется предложение, свадьба, юбилей, а получается недоразумение, непристойность, скандал. В чеховских водевилях высмеиваются пошлые люди, не способные соблюсти искони принятый между людьми ритуал торжественного или лирического общения, — и сам ритуал, потерявший всякий смысл, пустой и фальшивый. В «Медведе» молодая хорошенькая вдова погружается в траур притворно; в «Предложении» герой сватается не потому, что влюблен, а потому, что ему тридцать пять лет и он нуждается в правильной регулярной жизни; в «Юбилее» честолюбивый директор банка сам пишет себе от имени служащих благодарственный адрес и сам покупает себе ценное подношение. Обывательщине, пошлости принадлежит в водевилях и то, что за рамками торжественной обрядности, и сама обрядность, и будни, и праздники, и задворки жизни, и фасад ее. Директор банка Шипучин по этому случаю делает декларацию: «… дома у себя я могу быть мещанином, парвеню и слушаться своих привычек, но здесь все должно быть en grand. Здесь банк! Здесь каждая деталь должна импонировать, так сказать, и иметь торжественный вид». Принять торжественный вид Шипучину не удается. Когда входит юбилейная депутация, на руках у него оказывается хлопнувшаяся в обморок Мерчуткина.

Чеховские водевили так и построены: герои хотят соответствовать ритуалу, импонировать, принимают торжественную позу, но натура побеждает — и ритуал летит ко всем чертям. Персонажи чеховских водевилей в незаурядной ситуации интимного или торжественного обряда (предложение, юбилей, свадьба), имеющего целью хотя бы временно нарушить монотонное течение жизни, ведут себя соответственно навыкам, заимствованным из пошлой повседневности, в то время как герои его главных пьес в привычный ритуал будней (проводы, встречи, хождение {175} на службу и со службы, каждодневные трапезы и чаепития) привносят нечто такое, что в быте и буднях не умещается.

Перед тем как написать свои главные пьесы, герои которых вступают с обывательщиной в долгую тяжбу, предъявляя ей все новые претензии за нанесенные увечья, Чехов дал обывательщине разгуляться. Он вывел ее на парад, во всем блеске, при всех отличиях, шумливую, самоуверенную, самовлюбленную, словно бы единственно сущую. Чеховские водевили — это мир пустого, ничем, кроме быта, не обремененного существования, это царство пошлости, никак не смягченной и не сдержанной. Две силы противоборствуют в его пьесах: тонкие, интеллигентные люди и пошлая обыденность; интеллигентных людей в водевилях нет — одна обыденность. Здесь ей подведены последние итоги, но здесь же указаны и далекие возможности, которые она в состоянии реализовать. Через пошлость показана в водевилях многовековая, исстари пошедшая, глубоко укоренившаяся Россия, но и новая Россия — новая цивилизация, приверженная материальной и бытовой стихии жизни.

Наиболее обширные и язвительные наблюдения по этому поводу сделаны в «Свадьбе».

Как в «Мертвых душах», в «Свадьбе» с одного боку показана вся Россия. Старое дикое российское хамство встречается здесь с цивилизованным хамством, идущим в ногу с прогрессом; мещанство эпохи салопов и пуховых перин заключает брачный союз с мещанством века электричества. Допотопные персонажи Островского бражничают в «Свадьбе» с телеграфистом Ятем, знатоком азбуки Морзе, с эмансипированной акушеркой Змеюкиной, с деятелями ссудных касс и страховых обществ — с технической и служащей интеллигенцией. Старшее поколение патриархально рассуждает о плутнях мелочной торговли, о рыжиках и груздях, молодые — об эгоистицизме, эксплуатации, электричестве, о поэзии, о принципах и атмосфере. Претенциозное, обучившееся мещанство — служащие и технари — еще вульгарнее старой простодушной обывательщины. Новые, недавно усвоенные понятия за свадебным столом пускаются в ход вперемешку со старым домашним словоупотреблением, старое новыми прикрывается и приукрашивается: то Апломбов говорит об эгоистицизме и эксплуататорах, то грозится свою жену за недополученное приданое с кашей съесть. Никто из гостей {176} не удивляется косноязычию едва знающего русский язык грека Харлампия Спиридоновича Дымбы — другие говорят не лучше.

В «Свадьбе» предвосхищены многие мотивы и приемы сатирической драмы XX в. Уже в 20‑е годы в европейском театре появляются вариации на тему этого по-своему универсального чеховского водевиля: «Мещанская свадьба» Брехта и «красная свадьба» в «Клопе» Маяковского.

У Брехта комическая ситуация праздничного ритуала, сорванного вторжением низкой материальности, повернута на немецкий лад, применительно к немецкому филистерству. Жених из экономии сам мастерит мебель для семейного гнезда и, лишь сколотив последний стул, сзывает родственников и друзей на свадьбу, не смущаясь тем, что за месяцы его усердного столярничания беременность невесты сильно продвинулась. Гости нахваливают умелых и бережливых молодоженов, однако, пока длится свадебное торжество, разваливается самодельная мебель, скрепленная собственноручно приготовленным клеем. В финале слышен треск ломающегося под тяжестью молодоженов брачного ложа.

У Маяковского в сцене «красной свадьбы» сохранена конструкция чеховского водевиля, легко приспособленная к новым историческим условиям. Вместо омаров и го-сотерна гости вожделеют к селедке и окороку, вместо свадебного генерала ждут профсоюзное начальство; и то же смешение парадных современных понятий с традиционной дикостью, тот же мотив дружественного союза старого и нового мещанства.

Под обывательщиной у Чехова имеется в виду не бедность и не богатство, а заурядная, иногда более, иногда менее обеспеченная жизнь, которая вся затрачивается на поддержание самой себя. Старые писатели говорили о пороках богатства и нищеты, о несправедливости привилегированного или бесправного существования; Чехов — о пороках срединной мещанской жизни, безразлично, комфортабельной или неустроенной, просвещенной или невежественной, имеющей гражданские свободы или лишенной их, — так или иначе отданной во власть быта, безраздельно сосредоточенной на нем. Литература XIX в. поведала о героях, преданных утопическим — или ложным — идеям, одержимых сильными страстями, дурно употребленными или не нашедшими себе применения; Чехов — о людях, которые роковым образом отлучены от {177} идейных интересов и страстей, у которых силы уходят на обеспечение своего повседневного существования. Дворянская и крестьянская жизнь, описанная русскими писателями, протекала в соответствии с издавна установившимся бытовым обиходом; достоверно узнанный и обследованный, он воспринимался впоследствии как постоянная декорация, в которой меняются только отдельные детали, как привычный, малоподвижный материальный фон, на котором разворачиваются важные духовные коллизии. Но то, что прежде было фоном, у Чехова переместилось на авансцену, что было всего лишь подручным средством, необходимым условием для достижения неких обширных целей, само превратилось в цель: отправление повседневных бытовых обязанностей вдруг оказалось делом бесконечно важным и обременительным, потребовав для себя всего человека — все более изнурительных и бесплодных усилий. Бытовой обиход словно бы отделился от человека, стал его тяготить и ему угрожать, воспринимаясь как нечто от человека отчужденное и над ним поставленное.

Этому представлению о требованиях, налагаемых на человека повседневностью, как о тяжком бремени, которое надо нести до самой смерти, этому восприятию жизни как обыденности, наполненной бесконечными заботами, подведен итог в одном из последних рассказов Чехова — «Расстройство компенсации». Герой рассказа, Александр Андреевич Яншин, состоятельный помещик, думает о том, «что ему уже тридцать один год и что начиная с двадцати четырех лет, когда он кончил в университете, он ни одного дня не прожил с удовольствием: то тяжба с соседом из-за межи, то у жены выкидыш, то кажется, что сестра Вера несчастна, то вот Михаил Ильич болен и нужно везти его за границу; он соображал, что все это будет продолжаться и повторяться в разных видах без конца и что в сорок и пятьдесят лет будут такие же заботы и мысли, как и в тридцать один, одним словом, из этой твердой скорлупы ему не выйти уже до самой смерти».

Быт у Чехова плох не потому, что плох: убог или не устроен, а потому, что занял в жизни слишком большое место, возвысился над человеком, связал его по рукам и ногам, заел, засосал, поработил и унизил. В обширной юмористической новеллистике Чехова, находящей завершение в его водевилях, говорится — со смехом — о рождении новой цивилизации, где материальные формы человеческой {178} жизни становятся ее сущностью, как в дикие первобытные времена.

(После широкообъемлющей идейной проблематики искусства XIX в., после анализа противоречий человеческой души, сделанного Толстым и Достоевским, рассказы и водевили молодого Чехова, повествующие о пестрых мелочах обывательской жизни, выглядят непостижимо и неприлично простыми, как будто в искусстве все началось с самого начала, с некоего пред-Ренессанса. Чехов прост пушкинской неизбежной простотой, которая никому из русских писателей до него, кроме, может быть, Лермонтова в любимой Чеховым «Тамани», не давалась так легко. Как Пушкин в «Повестях Белкина», ранний Чехов рассматривает бытовые первоосновы заурядной русской жизни, хотя и без пушкинского к ним пиетета. Его персонажи этой поры действуют в окружении ближайших к человеку обиходных вещей — своего рода «новая вещественность», развитая, усложненная и драматизированная впоследствии Пастернаком, — в мире будничных отношений, не обремененных никакими посторонними интересами и коллизиями. Исследование современной ему жизни Чехов начинает с простейших, элементарных ее частиц. Вот почему свой переворот в драме он подготовляет короткими непритязательными водевилями. В простоте Чехова в отличие от тех, кто работает после него, скажем от Хемингуэя, нет напряжения, принужденности, и в отличие от Пикассо, Маяковского или Брехта он ничего не огрубляет и не схематизирует. Своей милой простотой Чехов не бравировал, он ее конфузился, имея перед глазами пример Тургенева, Толстого, Достоевского. По мере того как духовные потребности и конфликты внедрялись в его искусство, оно незаметно усложнялось. Про раннего Чехова можно сказать, что он прост, как жизнь, про позднего — что он, как жизнь, сложен.)

Черты новой, мещанской цивилизации обозначились перед Чеховым особенно резко на фоне русской дворянской культуры; как и античная культура, она развивалась в условиях свободы от повседневных материальных трудов, на основе налаженного быта, чужими руками созданного и ухоженного, располагающего к общению с природой, к утонченной и развитой духовной жизни. Тема умирающей дворянской культуры, не знакомой с унизительной и мелочной властью быта, возникает у Чехова как тема тургеневская. Постепенно видоизменяясь и усиливаясь, тургеневская тема проходит через все творчество {179} Чехова, завершаясь в последней его пьесе «Вишневый сад». Ни один из русских писателей — ни Пушкин, с которым его будут сравнивать символисты, ни Гоголь, у которого он так внимательно учился, ни Достоевский, который тоже писал о разночинном быте и к которому Чехов был странно равнодушен, ни даже Лев Толстой, который его нежно любил и которого он любил, — никто так не тревожил его мысль, ни с кем другим не вступал он в такие напряженные отношения постоянного притяжения и отталкивания, как с Тургеневым, — разве что с Шекспиром. Для Чехова «тургеневское» в жизни необыкновенно важно и содержательно; это традиционно-идеальное начало, которое недавно еще существовало в окружающей действительности, а ныне как будто бы вовсе исчезло, это то, что только что было, но чего уже быть не может, что кажется сказкой, преданием, как мифическая античность или бабушкины россказни, что в равной мере достойно язвительной насмешки и сочувственной элегии. В водевилях, как и во всей чеховской юмористике, тургеневская тема интерпретируется непочтительно и недружелюбно — в пародийном плане.

Первые чеховские водевили представляют собою пародию на канонические ситуации усадебной тургеневской литературы. «Медведь» и «Предложение» могут быть разыграны в декорациях «Рудина» или «Месяца в деревне». Но тургеневская девушка занята здесь лущением гороха; но молодая вдова, затворница, преданная памяти любимого мужа, ждет не дождется кого-нибудь, кто избавит ее от обета верности; но романтический герой, дуэлянт, краснобай, покоритель дамских сердец, озабочен собиранием денежных долгов, а другой герой, мягкий, нервный и нерешительный, занят своею собакою и своими недугами и мечтает о регулярном образе жизни; но вместо утонченного кружевного диалога между обитателями дворянских гнезд разгорается вульгарная перебранка из-за межевых разногласий или не в срок отданных денег за овес. И в том и в другом водевиле пародируются традиционные реалии дворянского быта и дворянской литературы: бретерство, псовая охота, патриархальное дружеское соседство, романтическая любовь, родовая вражда. На фоне тургеневских декораций погружается в обывательщину поэтический мир, еще недавно недосягаемо вознесенный над нею. В «Медведе» и «Предложении» осмеяны запоздалые претензии на лирику, точно так же как в «Свадьбе» — претензии преждевременные.

{180} Агрессивное распространение повседневности — далеко за положенные ей пределы — особенно явственно выражается у Чехова в мотиве задавленного, убитого буднями праздника. В водевилях этот мотив разработан в комическом духе.

Ранний, написанный еще до водевилей рассказ «На гулянье в Сокольниках». В день 1 мая в разгар сокольнического гулянья за одним из чайных столов сидит парочка: пьяный мужчина в лоснящемся цилиндре и дама в голубой шляпке. Даме стыдно за своего спутника перед чинно гуляющей публикой, и она сердито попрекает его за испорченный праздник. К тому же мужчина не состоит с нею в законном браке — он портит ей не только праздники, но и будни. У выхода из парка сконфуженная дама, ведя под руку своего едва держащегося на ногах кавалера, «робко поднимает глаза на публику, в ожидании увидеть на лицах насмешливые улыбки. Но видит она одни только пьяные лица. Все качаются и клюют носами. И ей становится легче». Оказывается, все перепились, у всех весенний, майский праздник испорчен.

Рассказ «Муж». В уездном городе останавливается на одну ночь кавалерийский полк. Вечером в клубе под звуки военного оркестра местные дамы танцуют с ловкими, стройными офицерами, забыв на несколько часов своих испитых, геморроидальных мужей. Особенно счастлива Анна Павловна, жена акцизного, маленькая страстная брюнетка: «… видно было, что, танцуя, она вспоминала свое прошлое, то давнее прошлое, когда она танцевала в институте и мечтала о роскошной веселой жизни и когда была уверена, что у нее будет мужем непременно барон или князь». Муж Анны Павловны — акцизный, «существо пьяное, узкое и злое», насильно уводит ее с бала, мстительно радуясь тому, что испортил ей праздник и надолго согнал выражение блаженства с ее лица.

«Выйдя из клуба, супруги до самого дома шли молча. Акцизный шел сзади жены и, глядя на ее согнувшуюся, убитую горем и униженную фигурку, припоминал блаженство, которое так раздражало его в клубе, и сознание, что блаженства уже нет, наполняло его душу победным чувством. Он был рад и доволен, и в то же время ему недоставало чего-то и хотелось вернуться в клуб и сделать так, чтобы всем стало скучно и горько и чтобы все почувствовали, как ничтожна, плоска эта жизнь, когда вот идешь в потемках по улице и слышишь, как {181} всхлипывает под ногами грязь, и когда знаешь, что проснешься завтра утром — и опять ничего, кроме водки и кроме карт!»

Героиня рассказа «Именины» Ольга Михайловна — молодая, счастливая богатая помещица — беременна и с трудом принимает гостей, съехавшихся со всего уезда. Семейный праздник превращается в мучительный, лицемерный, бесконечно долгий публичный ритуал. Нездоровье обостряет ее нравственное чувство. Пустота и фальшь праздника открывают ей глаза на пустоту и фальшь будней, всей ее жизни и всех пошлых бездарных людей, которые ее окружают. Ольгу Михайловну душат скука и отчаяние, нервы ее все больше раздражаются, и, как только уезжают гости, с нею делается припадок, который кончается преждевременными родами, вмешательством хирургов и гибелью ребенка. В водевилях Чехов перечислил, кажется, все праздничные обряды обыденщины: предложение, свадьба, юбилей — все, кроме именин. Рассказ о нервном припадке Ольги Михайловны, написанный за год до «Свадьбы», восполняет этот пробел самым неожиданным образом.

После «Именин» Чехов пишет «Припадок». Действие первого рассказа происходит в богатом имении, во втором говорится о публичных домах в Москве, около Трубной; рассказы связаны общей темой, один — продолжение другого. Ольге Михайловне кажется, что день именин ее мужа и вся ее жизнь — это насилие над человеческой природой. Так же остро и трагически, как эпилептик перед припадком, воспринимает студент Васильев все, что происходит в публичном доме. Беременная усталая барыня — согласно заведенному в ее кругу тщеславному этикету — принимает в день мужниных именин множество гостей. Студенты, чтобы встряхнуться от утомительных однообразных занятий, по заведенному обычаю идут в публичный дом. Оба праздника — надругательство над человеком и естественными началами жизни — кончаются одинаково: у Ольги Михайловны после ее светского приема, как у студента Васильева от посещения дома терпимости, начинается тяжелый нервный припадок.

От незатейливой, напечатанной в «Будильнике» зарисовки «На гулянье в Сокольниках» до трагических «Именин» мотив испорченного праздника звучит у Чехова все более широко: праздник не удается, потому что не удаются будни, пропащий праздник — пропащая, заезженная буднями жизнь. Мотив, проходящий через все водевили {182} Чехова, в больших его пьесах звучит открыто разве что в двух-трех эпизодах. За исключением «Чайки», где каноническая композиция его драмы не совсем соблюдается, сцена несостоявшегося праздника падает у Чехова на середину пьесы, обозначая момент перелома общего настроения, — своеобразная чеховская перипетия.

«Чайка» начинается с неудавшегося праздника, с провала пьесы, написанной Треплевым. Поэтический ритуал театральной премьеры, которая должна состояться в лесу при свете луны, нарушается пошлыми и оскорбительными репликами Аркадиной. Сорванная театральная премьера, неудавшийся триумф Кости Треплева и Нины Заречной кладут печать предопределенности на всю пьесу, предвещая трагическую судьбу ее главных героев. В «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саде» Чехов отодвигает сцену несостоявшегося праздника подальше, так, чтобы она раньше времени не затемнила общего колорита пьесы.

В «Дяде Ване» несостоявшимся праздником кончается второй акт: Серебряков не разрешает Елене Андреевне музицировать и убивает чужую радость. Как и во всех чеховских пьесах, сцена затравленного буднями праздника получает косвенный отклик в других сценах, по ходу действия этот мотив удваивается и утраивается. Для обитателей деревенского захолустья приезд столичного профессора с молодой красивой женой — праздник, нежданный и негаданный. На время все устраивают себе каникулы и забрасывают обычные дела: Астров перестает лечить больных и следить за лесом, дядя Ваня и Соня запускают хозяйство. Но праздника не получается. Вместо того чтобы посвятить целое лето радости, любви, Елене Андреевне, все, как невесело шутит Астров, только и делали, что занимались подагрой ее мужа. Неудавшийся праздник — это и запрещенное Серебряковым музицирование, и несостоявшийся роман Астрова с Еленой Андреевной, и безответная любовь Сони к Астрову, и обворованная, загубленная жизнь дяди Вани.

В «Трех сестрах» второй акт тоже кончается сценой запрещенного праздника: Серебряков не разрешает музицировать, а Наташа не велит пускать в дом ряженых. Задушив чужое веселье, Наташа уезжает кататься на тройке с Протопоповым; другим она оставляет только будни, а праздники присваивает себе. Ждали и хотели праздника, а он не состоялся, как не состоится свадьба Ирины и Тузенбаха, поездка сестер в Москву, мечта героев {183} о личном счастье. Сюжет «Трех сестер» отчасти восходит к рассказу «Муж». В рассказе говорится о мимолетном празднике в скучном уездном городишке, где остановился на ночлег кавалерийский полк. Праздник Анны Павловны длится один вечер — пока она танцует в клубе с офицерами. В «Трех сестрах» праздник растягивается на годы — пока военных не переводят в другое место, однако направление событий то же: будни разомкнулись на время, чтобы потом сомкнуться вновь.

В «Вишневом саде» праздник, устроенный наперекор реальности, занимает весь третий акт — бал у Раневской, назначенный на день продажи имения с торгов. Призрачное веселье кончается появлением пьяного Лопахина, нового хозяина вишневого сада.

И в водевилях, и в больших пьесах у Чехова по-разному говорится об одном и том же — о празднике, который налаживается, но не состоится, потому что в него вторгаются будни; праздник сквозь будни никак не прорвется.

В этом смысле Чехов разительно отличается от Мопассана, который часто затрагивает ту же тему. У героев Мопассана жизнь бывает заурядна, пошла и неосмысленна, но тем охотнее идут они навстречу земным радостям, случайным и мимолетным праздникам, которые отпускает им судьба. В прозе Мопассана, в живописи импрессионистов запечатлено такое состояние общества, когда радость еще вполне возможна, но только на время, как эпизод, как чудное мгновение, — незатейливая, в сущности говоря, радость, она всю жизнь собою не объемлет и на многое не претендует. Вот почему, помимо прочего, импрессионисты так дорожили мгновением, отблеском быстротечного, летучего счастья на людях и предметах. А по Чехову, если жизнь не удалась, если она не освещена общей идеей, то тогда и маленькие радости не даются в руки, не идут впрок. Чехов и в данном случае строго придерживается традиции русской литературы с ее максималистскими представлениями о человеческом счастье.

У русских писателей, у Толстого, Достоевского, Горького, жизнь героев часто проверяется смертью. Иван Ильич в повести Льва Толстого умирает тяжело и плохо, потому что жил не так, как следует, а Платон Каратаев жил по совести — и умирает легко. Как другие русские писатели испытывали своих героев смертью, так Чехов — праздниками. По Чехову, какие у вас будни, такие и праздники, при плохих буднях хорошим праздникам не {184} бывать. Как врач Чехов мог бы сказать, что нельзя лечить будни праздниками: подобное лечится подобным.

Праздник у Чехова в известном смысле старше будней. Будни у него только складываются, а праздник несет на себе следы древнего, далеко в глубь веков — в золотой век — уходящего времени. Анна Павловна, танцуя с офицерами в клубе, вспоминает юность, когда она танцевала в институте и мечтала о будущем счастье; Маша говорит о том, как шумно и многолюдно проходили именины при покойном отце; Фирс вздыхает о блестящих балах с генералами, баронами и адмиралами. Но праздники старше того, что могут вспомнить о себе люди, они древнее их собственного прошлого, праздники — это следы какого-то давнего, домещанского, добуржуазного времени, обломки разрушенного уклада, исчезнувшей цивилизации, когда свадьбы были свадьбами, святки — святками, когда труды и дни чередовались в едином круговороте цельной и естественной жизни. Праздники у Чехова — едва мерцающее воспоминание об утраченной свободе, неосуществленная, погубленная мечта; она разгорается на короткое время и быстро гаснет.

Легко заметить, что соотношение праздников и будней и вся тема праздников даются у Чехова противоположно тому, что имело место в предшествующей ему драматической системе, сложившейся еще в эпоху Возрождения. Согласно ренессансным представлениям, сама жизнь — праздник, в игре, переодевании, карнавале осуществляют себя лучшие ее, наиболее свободные и мощные силы. Итальянская комедия масок, испанская комедия плаща и шпаги, комедия Шекспира, как и вся новеллистика Возрождения, построены на утверждении победоносных преимуществ праздника перед буднями. У Боккаччо праздные молодые люди одерживают верх над мужьями, занятыми деловыми заботами; у Лопе де Вега в «Овечьем источнике» перед праздником народного восстания бессильны власти с их привычными сословными представлениями о порядке; у Шекспира разгульная компания сэра Тоби смеется над Мальволио с его будничными пуританскими правилами. (В «Двенадцатой ночи» постному ханже Мальволио, несмотря на все усердие, не удается унять шумное, пьяное ночное веселье сэра Тоби, а постному профессору Серебрякову достаточно сказать одно слово «нельзя», чтобы запретить домашним музицировать.)

Тема праздника авторами Возрождения решается {185} главным образом в высокой комедии, отчасти — в трагедии; у Чехова ее удел — преимущественно водевиль. Площадный театр Возрождения, как и театр античности, был порождением народного праздника и представительствовал от его имени, а у Чехова театр — часть будней и во имя будней ведет свою речь. В течение нескольких веков, пока развивалась и претерпевала изменения ренессансная театральная система, разрыв между праздничным, так до конца и не утраченным характером сценического зрелища (так называемая театральность) и все более будничной жизнью становился заметнее; он преодолевается лишь в новой драме, взявшей сторону повседневности.

Мотив несостоявшегося, побежденного праздника после Чехова встречается у самых различных драматургов, например у Бабеля в «Закате», у Гарсиа Лорки в «Кровавой свадьбе», у Пиранделло и Ануя, а также в пьесах американских авторов. У Бабеля и Гарсиа Лорки этот мотив возникает из столкновения простонародных страстей и простонародного быта с его жестокими, костными традициями; у Пиранделло усугубляется мотивом театральной маски. Конфликт праздника и будней в пьесах итальянского драматурга сложно соотносится с противоречием между лицом и маской. В отличие от театральной традиции Ренессанса, в частности от commedia dell’arte, где маска связана с карнавальным праздником, у Пиранделло переодевание, игра и маска принадлежат повседневности; путаные будничные обязательства заставляют человека быть не тем, что он есть на самом деле. Праздник наступает, когда удается сбросить маску и театральный персонаж после ряда трансформаций снова превращается в самого себя; чаще всего раздевание кончается трагически. Как в романе Герберта Уэллса «Человек-невидимка», лицо героя становится видимым, когда он погибает. У Ануя та же тема решается лирически: прерванный праздник — это прерванная любовь, капитулирующая перед буднями. В пьесах американских авторов — Юджина О’Нила, Теннесси Уильямса, Артура Миллера — тема праздника и будней дается в открытом, непосредственно бытовом изложении, приобретая жгучую актуальность и остроту. В одной из лучших пьес Миллера — «Воспоминание о двух понедельниках» показана борьба понедельников, начинающих каждый раз заново монотонные, безрадостные будни, с воскресеньями — с мечтами и надеждами; понедельник над воскресеньем берет верх, за ним остается последнее слово.

{186} Наступление материального быта на духовные силы, плохо и поверхностно защищенные, в частности, выражено у Чехова через усиление физиологических мотивов. По мере того как духовное начало в обыденных героях съеживается и чахнет, тело со своими каждодневными потребностями и хворями распространяется и приобретает необыкновенно важную роль. Человек, отлученный от идей, от природы и красоты, оставшийся один на один с бытом, в конце концов оказывается наедине со своим телом, пухнущим, вожделеющим, болящим, обретающим диктаторские права.

После того как Чимша-Гималайский обосновался в усадьбе, купленной на многолетние сбережения, и насадил заветные кусты крыжовника, скромный чиновник, сын солдата, почувствовал себя настоящим помещиком и «располнел, обрюзг», стал похож на свинью (рассказ «Крыжовник»).

От года к году жиреет доктор Старцев, превращаясь в жадного, пухлого Ионыча («Ионыч»).

Обаятельный, либеральный, добрый барин Иван Иваныч Брагин «постарел, заплыл жиром и доживал свой век без направления и выражения» («Жена»).

От акта к акту все полнеет отказавшийся от надежд и от самого себя Андрей Прозоров («Три сестры»).

Все эти графинчики с водкой, грибочки, блины с икрой, а также катары, геморрои, ревматизмы вдруг получили необыкновенно важное значение — из привычного, малозаметного антуража жизни стали ее содержанием и смыслом.

Чеховское точное письмо, отмечающее подробности каждодневного обихода, казалось необычным даже для русской литературы с ее всегдашним вниманием к бытовой жизни. Молодой Маяковский, приветствуя как единомышленник разночинную грубость и материализм раннего Чехова в противовес дворянской литературе Тургенева и Толстого и запутанным тропинкам «Вишневого сада», ссылается, в частности, на описание еды в рассказе «Торжество победителя»[[128]](#footnote-129). Вот это место у Чехова: «Блины были такие великолепные, что выразить вам не могу, милостивый государь, пухленькие, рыхленькие, румяненькие. Возьмешь один, черт его знает, обмакнешь его в горячее масло, съешь — другой сам в рот лезет. Деталями, орнаментами {187} и комментариями были: сметана, свежая икра, семга, тертый сыр. Вин и водок целое море. После блинов осетровую уху ели, а после ухи куропаток с подливкой. Так укомплектовались, что папаша мой тайком расстегнул пуговки на животе и, чтобы кто не заметил сего либерализма, накрылся салфеткой». Эпическое и сладострастное перечисление блюд имеет здесь специальный смысл. Рассказ ведется от имени отставного коллежского регистратора, приглашенного вместе с другими чиновниками на масленичную трапезу к высокому лицу. Его превосходительство начал с самых низов и многое претерпел в молодые годы; он созвал подчиненных, чтобы покрасоваться и покуражиться. Застольную речь хозяин дома посвящает яствам, которые он с гостями употребляет, нынешнему своему цветущему положению и бедствиям, которые испытал когда-то. Пухлые блины, наисвежайшая икра, семга — это не просто блюда обеденного стола, но трофеи, взятые в жестоких и долгих битвах, лавровый венок, увитый вокруг головы триумфатора. Удобства и блага, привычные старому барству, достававшиеся ему даром, теперь, возлелеянные и взятые с бою, оказываются главным умственным интересом, только об них и речь. «Старый, разбогатевший мещанин любит толковать об удобствах жизни, для него все это еще ново, *что он барин*…»[[129]](#footnote-130)

В водевилях физиология обыграна со стороны не гурманской, но медицинской, как в средневековом фарсе.

Здоровый тридцатипятилетний мужчина в «Предложении», сватаясь, без конца жалуется на свои хвори: его мучит сердцебиение, расстройство нервов, бессонница, у него жилы стучат в висках, искры в глазах, в боку дернуло, ногу отняло, ему то дурно, то в голову ударило, он хватается за сердце, просит воды и, как женщина, падает в обморок; с девушкой, которой он приехал объясниться в любви, делается истерика.

«Юбилей» начинается с того, что старый бухгалтер Хирин просит послать в аптеку за валерьянкой и жалуется, что у него «воспаление во всем теле. Зноб, жар, кашель, ноги ломит и в глазах этакие… междометия»; а директор банка Шипучин, едва явившись в контору, сообщает, что у него нервная дрожь и ночью он имел припадочек подагры. Кончается водевиль безумными криками Хирина, мигренью, новым приступом подагры у Шипучина и двойным обмороком — жены Шипучина и {188} Мерчуткиной. (В свое время Мейерхольд отметил в своем спектакле раздутую и карикатурную физиологичность чеховских водевилей, придумав для них общее название — «Тридцать три обморока»[[130]](#footnote-131).)

Наверно, со времен Ренессанса телу с его аппетитами и недугами не уделялось столько внимания. Как в искусстве Ренессанса, тело у Чехова посредничает между человеком и материальным внешним миром, но общение между ними перестало быть приятным и дружественным; помимо того что тело теснит человека, оно еще и плохо ему служит. Телесная и гастрономическая материальность изображена у Чехова отнюдь не в ренессансном духе. В «Даме с собачкой», в том месте, где описана столичная буржуазная жизнь Гурова, после того как он вернулся из Крыма в Москву и погрузился в привычный ему рутинный быт, сказано между прочим: «Уже он мог съесть целую порцию селянки на сковородке…». Когда же Гуров признается своему клубному партнеру, чиновнику, в знакомстве с очаровательной женщиной, тот отвечает ему: «А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!». Пошлый благополучный быт Гурова, противостоящий его любви, воплощен, помимо прочего, в селянке на сковородке, ресторанной осетрине, сытых гастрономических утехах.

Отношение Чехова к современному ему материальному быту проясняется особенно отчетливо при сопоставлении с Буниным. Порою Бунин описывает тот же быт и развивает те же лирические мотивы, что и Чехов в «Даме с собачкой». Но соотношение между одним и другим у него совсем иное. В поздних любовных новеллах Бунина, где его дарование выразилось наиболее сильно, воспоминания о любовных наслаждениях молодости неизбежно сопровождаются воспоминаниями о радостях, доставляемых комфортом и гастрономией. Силой своей памяти и своего воображения Бунин воскрешает навсегда утраченный мир красивых поэтичных женщин и красивого богатого быта — столичного, усадебного, курортного. Чувственным описаниям волшебных страстных женщин с тонкой талией, полновесными бедрами и стройными, точеными {189} щиколотками соответствуют столь же чувственные описания съеденного и выпитого.

В рассказе «Антигона» со свойственной Бунину подробностью говорится о молодой женщине, с которой случайно и быстро сближается герой рассказа, юный студент, приехавший погостить в имение к дяде: «… высокая, статная красавица в сером холстинковом платье, в белом переднике и белой косынке, с большими серыми глазами, вся сияющая молодостью, крепостью, чистотой, блеском холеных рук, матовой белизной лица», она поражает студента необыкновенной стройностью платья, ног. Так же подробно и заманчиво рассказывается о трапезе в имении у дяди, где герой встречается с женщиной, поразившей его воображение. «Ели горячую, как огонь, налимью уху, кровавый ростбиф, молодой картофель, посыпанный укропом. Пили белое и красное вино князя Голицына, старого друга дяди».

В «Визитных карточках» известный писатель, плывущий на пароходе по Волге, перед тем как увести случайную спутницу к себе в каюту, пьет с ней водку «под холодную зернистую икру с горячим калачом».

В «Чистом понедельнике» долгожданной любовной близости предшествует лирическое описание старозаветного московского трактира в Охотном ряду: показаны этажи и залы трактира, его блюда, его посетители и служащие — лохматые, толсто одетые извозчики, резавшие «стопки блинов, залитых сверх меры маслом и сметаной»; купцы, которые «запивали огненные блины с зернистой икрой замороженным шампанским»; быстрый половой, угодливой скороговоркой предлагающий к блинам домашний травничек, икорку, семушку, а к ушице — на редкость хороший херес.

Рассказ «В Париже». Сцена решающего любовного свидания: «В кафе “Coupole” начали с устриц и анжу, потом заказали куропаток и красного бордо. За кофе с желтым шартрезом слегка охмелели».

Если бы «Даму с собачкой» написал Бунин, то ресторанная селянка на сковородке, осетрина, поедаемая в клубе, арбуз, которым наслаждается Гуров после того, как овладел Анной Сергеевной, не противоречили бы любви, но аккомпанировали ей, обрамляли и будоражили ее. (Бунин мог бы приблизиться к бульварщине в своем чувственном гурманстве, если бы он не был гурманом по давним воспоминаниям, трагически окрашенным знанием будущего. Это воспоминания о любовных страстях и {190} яствах недолюбившего, скудно живущего человека — упорное стремление задержать в памяти и обласкать мир, навсегда канувший, оставшийся за роковой чертой революции.)

В Чехова бунинские гастрономические реестры бывают уместны в устах мещан и чиновников, которые алчут сытого благополучия или недавно заработали его (юмористический рассказ «Торжество победителя» или «Сирена»). Но вот «Ариадна», как и «Дама с собачкой», — наиболее бунинское из зрелых произведений Чехова. С редкой для Чехова, почти бунинской скрупулезностью в рассказе говорится о роковой чувственной страсти, драматические перипетии которой развиваются в излюбленной Буниным праздной атмосфере модного курорта, туристических отелей и ресторанов. Бытовой фон, который у Бунина романтизирует страсть, показан в «Ариадне» неприязненно и отчужденно, свидетельствуя против страсти, разоблачая ее пошлость и нечистоту. «Мы останавливались в Венеции, в Болонье, во Флоренции и в каждом городе непременно попадали в дорогой отель, где с нас драли отдельно и за освещение, и за прислугу, и за отопление, и за хлеб к завтраку, и за право пообедать не в общей зале. Ели мы ужасно много. Утром нам подавали café complet. В час завтрак: мясо, рыба, какой-нибудь омлет, сыр, фрукты и вино. В шесть часов обед из восьми блюд, с длинными антрактами, в течение которых мы пили пиво и вино. В девятом часу чай. Перед полуночью Ариадна объявляла, что она хочет есть, и требовала ветчины и яиц всмятку. С ней за компанию ели и мы. А в промежутках между едой мы бегали по музеям и выставкам, с постоянной мыслью, как бы не опоздать к обеду или завтраку». К тому быту, который Бунин впоследствии — по воспоминаниям — чувственно ласкал и поэтизировал, Чехов относился трезво и настороженно, усматривая в нем не союзника, а врага душевных страстей.

Да, в рассказах и пьесах Чехова показано, что пошлый материальный быт грозит вытеснить идеальные силы жизни, как селянка на сковородке — любовь Гурова к Анне Сергеевне. Да, Чехов утверждал, что существование современного ему человека все больше ограничивается выполнением бесконечных обязательств перед повседневностью и собственным телом; по этому поводу он, кажется, сказал все, что позже с таким отчаянием повторят {191} французские писатели-экзистенциалисты. Однако же Чехов не только презирал обыденщину, но и преданно любил, не представляя себе ни жизни, ни искусства без быта, будней и пошлости.

(Понятие пошлости у Чехова расщеплено и употребляется в двух значениях. Первое — житейская пошлость как то, что испокон веку заведено, издавна, исстари пошло и всеми принято, что соответствует повседневному обиходу, массовой обыденной жизни. И второе — пошлость как избитый, вульгарный мещанский вкус и образ мыслей, воплощенный в розовом платье и зеленом поясе Наташи, артистических пристрастиях Аркадиной, либеральных статьях профессора Серебрякова. Как правило, за исключением считанных и очевидных случаев, понятие житейской пошлости толкуется в произведениях, письмах и высказываниях Чехова в первом, более архаическом и сложном значении: пошлость как обыденность.)

Обыденность у Чехова — это поприще, на котором человеку в первую очередь надлежит проявить себя, она же устраивает и решающий экзамен всей человеческой жизни. Обыденность и хороша и нехороша, она губительна и спасительна, она лечит и калечит, она соединяет в себе все предрассудки и всю мудрость традиционного житейского опыта, это враждебная, но и дружественная, ближайшая человеку стихия.

У Мопассана, который первый запечатлел черты современной буржуазной цивилизации, обыденность тоже двойственна, но твердо очерчена в своих границах и равна самой себе; никаких иных, внематериальных, внетелесных, внечувственных, элементов и возможностей она в себе не содержит. Современный жизненный уклад характеризуется у Мопассана как щедрый поставщик развлечений, плотских радостей и средоточие гнусной пошлости, корыстного, циничного бессердечия. Одна сторона быта — неизбежное продолжение другой, обе лишены настоящего духовного содержания. Поиски выхода герои Мопассана ведут вне будней, за пределами современного города — на гулянье, на лодке, на воде.

Между тем в прозе и пьесах Чехова обыденщина не только отталкивает от себя духовные стремления, но и пронизана ими, она и некрасива и заключает в себе норму истинной красоты.

Житейский уют, например с таким старанием воспроизведенный в чеховских спектаклях Художественного {192} театра, служит драматическим героям защитой от убогой жизни, которая простирается за стенами их дома. Оглядывая чудесную квартиру Прозоровых, Вершинин восторгается и горюет: «Сколько, однако, у вас цветов!.. У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов…». Цветы в доме, постоянная атмосфера изящества и простоты — это радость, которой чеховские герои украшают свои будни; праздники им не даны, зато будням они придают праздничный характер, это единственный праздник, который им доступен, и они берегут его. (Со времен Диккенса никто в европейской литературе не ставил домашнего быта так высоко и не придавал ему такого важного значения. После многолетних скитаний и мытарств герои Диккенса возвращаются к уютно пылающему камину, к семейному столу. Воспоминания об уюте домашнего очага согревают их сердца в пору житейских невзгод и указывают цель, куда необходимо стремиться.

Театральные герои Чехова с уютом быта никогда не расстаются, но и не делают его своей целью, у них другие цели, в быте, в житейщине не умещающиеся, не говоря уж о том, что Чехову, как об этом свидетельствуют, помимо пьес, его рассказы, например «Учитель словесности» или «В родном углу», ясна неустойчивая, двойственная, коварная роль уютного материального быта, еще неведомая Диккенсу.)

Житейщина в большой мере формирует и самый стиль Чехова, между нею и его творчеством нет преград; обиходная жизнь дарит Чехову неисчерпаемое количество сведений, впечатлений и интонаций. Жанр короткой новеллы, избранный им, и особый, непринужденно-повествовательный характер его драматургии определены прежде всего постоянной приверженностью писателя непосредственным впечатлениям бытия. Чехов и здесь выступает новатором после Толстого, Достоевского, Ибсена с их грандиозными, сложно организованными идейно-художественными конструкциями.

Наконец, и сам Чехов был человеком быта, как об этом свидетельствуют мемуаристы и его собственные письма, столь непохожие на письма его великих предшественников, которые и в интимном эпистолярном жанре часто оставались публицистами, философами, учителями жизни. Поразительные чеховские письма! Разумеется, Чехов пишет корреспондентам о литературе, задачах нравственного самовоспитания, деле Дрейфуса, но чаще и больше — о пестрых мелочах жизни, о житейской пошлости: {193} о плохих и сырых папиросах, которые надо сушить над лампой, обжигая пальцы, «причем лампа дымит и коптит, папироса трещит и темнеет», о том, что на пароходе была сильная качка и он боялся, что вырвет «в тарелку своей соседки, дочери одесского градоначальника», о том, что «в валенках сыро, как в отхожем месте», что ловили за хвост холеру, а у папаши болит поясница, что в Мелихове за долгое время «был только один скандал: баран избил рогами телку», что «семена клевера стоят 100 р., а овса потребно на семена больше, чем сто. Вот тут и вертись!».

Стойкая преданность интересам и впечатлениям повседневной жизни была свойственна Чехову не только в молодые годы, когда обывательская пошлость и ему самому не была чужда, но и много позже, когда с такой трагической силой проявилась в его творчестве тоска по общественному идеалу. Двойственное, не только отрицающее, но и приемлющее отношение к обыденщине ставит Чехова на особое место в искусстве XX в. Не случайно его так и не сумели до конца понять проникновенно писавшие о нем русские символисты с их последовательно отрицательным и нетерпимым — как впоследствии у французских экзистенциалистов — отношением к обывательскому быту, его материальным, будничным потребностям и формам. Чехов не мог бы, как Блок, назвать своих современников, мирных обывателей, «обезьянами», «грудой человеческого шлака», «человеческими ростбифами», чернью, утомляющей его «своей пошлостью»[[131]](#footnote-132); он никогда не сказал бы, как потом говорили экзистенциалисты, что обыденность вызывает у него тошноту. А вот что вызывало у него тошноту: идеи и люди, оторванные от повседневности, высокомерно третирующие ее.

В одном из лучших чеховских рассказов, как мы помним, говорится о нервном припадке, который случился со студентом Васильевым, после того как он побывал в публичном доме. Такое же нервное потрясение испытывает и Ольга Михайловна, наслушавшись на именинах мужа бесконечных споров о печати, суде присяжных, женском образовании, и Войницкий, когда узнает истинную цену идеям профессора Серебрякова. Общепринятые нормальные основы человеческой жизни подвергаются надругательству и в публичных домах, и в профессорской аудитории {194} Серебрякова, и в интеллектуальной гостиной богатой помещицы.

Во всех случаях, когда ровная повседневная жизнь сталкивается с третирующей ее индивидуалистической и абстрактной идеей, Чехов принимает сторону первой. Он отличается в этом случае от большинства авторов — как современных ему, так и более поздних.

У Сартра в «Мухах» герой, совершающий акт справедливого возмездия над тираном, должен отринуть от себя массовую обыденную жизнь с ее будничными интересами и страстями. Но вот чеховский «Рассказ неизвестного человека», где тоже говорится о терроризме. Герой рассказа проникает под чужим именем в дом петербургского чиновника Орлова, чтобы, дождавшись удобного случая, убить по заданию революционной организации отца своего хозяина, крупного сановника. В должности лакея, от которого не принято ничего скрывать, он близко узнает чужую жизнь и незаметно для себя становится ее участником. Вместо того чтобы копить гнев против сановного старика, он оказывается в страшной вражде с наглой воровкой-горничной, вместо того чтобы безучастно следить за своими временными господами, готовясь к «акту», влюбляется в гражданскую жену своего хозяина, прекрасную, благородную женщину, которую тот обманывает. На фоне открывшейся ему чужой жизни с ее привычками и предрассудками, с ее заурядными и противоречивыми персонажами идея террора все больше меркнет, пока вовсе не исчезает из сознания героя, уступая место обычным человеческим стремлениям. Герой увозит любимую женщину за границу, а после ее смерти посвящает себя заботам о ребенке, родившемся у нее от Орлова. Реальную жизнь с ее будничной сложностью и повседневными, глубоко коренящимися драмами никаким террором не переделаешь.

У Ануя в «Антигоне» маленькая героиня, бросающая вызов мещанству и тирании, с презрением говорит о кухонных обязанностях, семейном очаге — привычных радостях обывательского существования. И Чехов осмеивает тех, кто погряз в пошлой обывательщине. Однако в «Рассказе неизвестного человека» про петербургского чиновника Орлова, интересного, умного, но холодного, вялого и скептического человека, говорится с плохо скрытым осуждением: «Он никогда не держал у себя ни кухни, ни лошадей, потому что, как выражался, не любил “заводить у себя нечистоту”… Так называемый семейный {195} очаг с его обыкновенными радостями и дрязгами оскорблял его вкусы, как пошлость; быть беременной или иметь детей и говорить о них — это дурной тон, мещанство». По Чехову, пошлость и мещанство, разумеется, заслуживают презрения, но еще большего презрения заслуживает богатый и просвещенный петербургский чиновник-сноб, боящийся кухни и семейного очага, потому что это пошлость и мещанство.

Самонадеянные люди, которые ставят себя над обыденностью, встречаются у Чехова на всех ступенях общественной лестницы: это телеграфист Ять, представитель новой технической интеллигенции; он тщится показать, что выше мещан, с которыми гуляет на свадьбе, и поэтому говорит о непонятном — об электричестве; это лакей Яша, презирающий родную деревню и старушку мать за необразованность; это симпатичный добродушный герой рассказа «Тайный советник» — генерал, столичная знаменитость. Он приезжает в отпуск к сестре-помещице и, умиляясь патриархальной простотой деревенских нравов, беспечно, сам того не замечая, оскорбляет мирную, налаженную жизнь, так что сестра отправляет его — с глаз долой — из последних денег за границу; это суетная Ольга Ивановна, которая свысока относится к своему мужу, доктору Дымову, потому что он кажется ей человеком повседневности, а ее тянет к знаменитостям, к экзотике, к тому, что выходит из ряда вон; это, наконец, профессор Серебряков, взирающий на деревенскую жизнь дяди Вани и Сони с высоты своей филологии; что говорить, жизнь обитателей деревенской усадьбы, занятая хозяйством, мелочными подсчетами причитающихся денег за подсолнечное масло и гречневую крупу, бессмысленна и уныла, но еще бессмысленнее писать об искусстве, ничего в нем не понимая, но куда ужаснее прожить жизнь ради бездарных, скучных брошюр об искусстве — ради листажа.

По Чехову, житейская пошлость плоха, но и без нее нехорошо. Конечно, это ужасно — разводить в усадьбе крыжовник и видеть в этом смысл своего существования, но и без крыжовника жизнь была бы неполна, без крыжовника хорошо жить одному только профессору Серебрякову. Верно, конечно, что пошлость, бытовщина могут отравить жизнь и довести до отчаяния. «Где я, боже мой?! — в ужасе восклицает Никитин, милый, интеллигентный учитель словесности, убедившись, что брак с молодой, любимой, но недалекой женщиной втиснул его {196} существование в узкие рамки обыденщины. — Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины… Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!»

Но так же верно и то, что душечка, героиня одноименного рассказа, воплощение пошлости, безликой и банальной обывательщины, — один из самых обаятельных и поэтических женских образов Чехова. Житейская пошлость, угнетающая учителя словесности, в душечке заслуживает себе прощения. Обыденщина у Чехова, как сила земного притяжения, столько же дружественна людям, сколь и враждебна. (Во многих стихах и пьесах Блока, идущего в русской литературе вслед за Чеховым, показана трагедия человека, лишенного земного притяжения, подхваченного снежными вихрями, — невесомого балаганного Пьеро, бесприютного бродяги, чьи будни проходят в «сумасшествии тихом», чья одинокая жизнь космически «пустынна, бездомна, бездонна».)

Пошлость, по Чехову, плоха, но и Генрик Ибсен недостаточно хорош, потому что у него нет пошлости. Житейская пошлость ужасна, но лучший акт в пьесе И. Потапенко — второй, в котором житейской пошлости удается пробиться на свет сквозь изречения и великие истины.

Человек, порабощенный повседневностью, с головой погрузившийся в будни, становится пошлым, но в еще большую пошлость впадает тот, кто ставит себя над буднями. Пошлость хороша или нехороша в зависимости от того, как на нее смотреть.

Так проясняется нам особая чеховская диалектика.

Бунин в своих мемуарах вспоминает, между прочим, о поразившем его обыкновении Чехова говорить противоположно об одном и том же предмете.

«Много раз старательно-твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор:

— Это суеверие. А всякое суеверие ужасно. Надо мыслить ясно и смело. Мы как-нибудь потолкуем с вами об этом основательно. Я, как дважды два четыре, докажу вам, что бессмертие — вздор.

Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное:

— Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертие — факт. Вот погодите, я докажу вам это…

{197} Иногда говорил:

— Писатель должен быть нищим, должен быть в таком положении, чтобы он знал, что помрет с голоду, если не будет писать, будет потакать своей лени. Писателей надо отдавать в арестантские роты и там принуждать их писать карцерами, поркой, побоями… Ах, как я благодарен судьбе, что был в молодости так беден!..

А иногда говорил совсем другое:

— Писатель должен быть баснословно богат, так богат, чтобы он мог в любую минуту отправиться в путешествие вокруг света на собственной яхте, снарядить экспедицию к истокам Нила, Южному полюсу, в Тибет и Аравию, купить себе весь Кавказ или Гималаи…»[[132]](#footnote-133).

О том же говорит, вспоминая о Чехове, А. И. Куприн: «Бывали у А. П. иногда маленькие противоречия, которые в нем казались особенно привлекательными и в то же время имели глубокий внутренний смысл»[[133]](#footnote-134).

Эта неоднозначность чеховского взгляда на один и тот же предмет не заключает в себе ни альтернативы, ни трагической раздвоенности. Хорошо, разумеется, когда писатель беден и должен трудиться не покладая рук, но так же хорошо быть литератору богатым и иметь свободу передвижения по всему земному шару.

Главная особенность чеховского склада ума — чеховской диалектики — состоит в том, что противоречие между двумя возможными ответами на один и тот же вопрос у него не замазывается, но и не подчеркивается. Диалектика Чехова по отношению к жизни ненавязчива и деликатна, в ней нет ничего нескромного, нет претензий, которые раздражали Чехова в Достоевском; это диалектика, не избегающая противоречий, но, как правило, и не обостряющая их трагической патетикой или игрой изощренного ума.

Противоречие между слезинкой ребенка и будущим счастьем человечества Достоевский накаляет до крайней степени, чтобы в конце концов разрешить его, отказавшись от всеобщего блаженства, если оно должно быть устроено ценой безвинного человеческого страдания.

Не так у Чехова.

Если у Ирины от работы на телеграфе голова болит и настроение портится, это вовсе не значит, что труд не приносит радости и всем надо перестать трудиться. К счастью, в России скоро трудиться будет каждый. Но {198} из этого никак не вытекает, что Ирина будет счастлива своей работой на телеграфе или в школе. Это противоречие воспринимается драматическими героями мужественно, стоически покойно, как нечто само собою разумеющееся: противоречие загоняется вглубь, а не раздувается, зато и никак не разрешается, решения ему не видно.

Различные ответы на один и тот же вопрос у Чехова не исключают друг друга, каждый — дело житейское — в своем случае уместен; противоречиями Чехов не играет, и не бравирует, и не ужасается им, надеясь, что когда-нибудь они сгладятся, быть может. Противоречие в драматургии Чехова — это не то, что может быть преодолено, а то неизбежное, с чем приходится жить, что надо нести как крест. Собственно, эта специфическая диалектика чеховского мышления и сделала его драматургом, т. е. художником, способным замечать жизненные противоречия и оценивать их объективно, умеющим противоположно видеть один и тот же предмет с точки зрения различных заинтересованных в нем лиц, — но драматургом особого склада, который не избегает, но и не нагнетает противоречий, не примиряет, но и не разрешает их (тоже своего рода эпический театр).

Двойственность, противоположность чеховского взгляда на жизнь проявляется и в наиболее общих выводах, и в каждом частном мотиве его творчества. В водевилях это свойство его дарования еще очевиднее, чем в больших пьесах. В них показана одна только пошлая обыденность — без противостоящих ей идеальных сил, — но и она расценена не однозначно. Чехов в своих водевилях и язвит обыденщину, и симпатизирует ей, он смотрит на нее не только извне, но и изнутри ее самой, скорее шутливо, чем пренебрежительно. Обывательщину он вышучивает, а не проклинает.

Чеховские водевили — комическая сага о житейской пошлости — исполнены не одних сарказмов, но и веселости.

Как бы глубоко ни забирал Чехов, каждый его водевиль — это прежде всего шутка, она должна позабавить и развеселить публику. «Шутка» — так определяет автор жанр «Медведя», «Предложения» и «Юбилея». Только «Свадьба» выходит из границ шутки. Водевили Чехова — создание молодого жизнерадостного человека, он видит пошлость обывательщины, но не хандрит, не впадает из-за этого в отчаяние.

{199} Нелепое поведение действующих лиц приводит к смешным ситуациям и сопровождается умопомрачительными трюками, которые восходят к эстетике старинного фарсового представления и предвосхищают приемы ранних комических фильмов Чаплина. Что же касается чеховского водевильного диалога с его мучительным и залихватским косноязычием, клишированными, заимствованными в чужой культурно-социальной среде оборотами и словоупотреблениями, то сплошь и рядом он предваряет сказовую лирико-юмористическую манеру Зощенко и сатирический театральный стиль Маяковского.

В водевилях Чехова соседствуют, сшибаются и противоборствуют разные намерения и разные речевые стихии. В «Медведе» он — грубый бурбон, она — томная романтическая особа. Он хочет немедленно получить с вдовы долг, не заплаченный ее покойным мужем, она — прочувствовать и просмаковать траурную годовщину. С головокружительной быстротой выясняется, что они не так уж далеки друг от друга: она — порох, а не женщина, в то время как он наделен романтическими чувствами. Склонность героя и героини «Предложения» к склоке, их отважная, простодушная, чуть ли не феодальная амбициозность перебарывают обуревающее их желание соединить свои судьбы. Каждый из этих двоих мешает другому и себе самому — действует себе во вред. Любой из персонажей «Юбилея» преследует свой отдельный интерес. Директор банка хочет с помпой отпраздновать юбилей своего учреждения, его говорливая жена спешит проболтаться о своих дорожных приключениях, упрямая Мерчуткина тянет из банка деньги, которые ей не причитаются, И все вместе мешают бухгалтеру Хирину дописать доклад, мелькают у него перед глазами, садятся ему на голову. Завораживающие, жалобно-настырные мещанские попевки Мерчуткиной — бытовой комической старухи — звучат на фоне мелодраматических угроз и стенаний старика Хирина, напыщенных бюрократических пассажей Шипучина и азартной светской болтовни его молодой жены. Один интерес запутывается в сетях другого, один персонаж другого перебивает и перекрикивает.

Что говорить — торжественный праздничный ритуал предложения, юбилея, свадьбы и даже ритуал траурного поминовения героям водевиля не дается ни в коем случае, ни при каких обстоятельствах. Если есть театр праздничного ритуала, то водевили Чехова, увиденные со стороны их сюжетов и поведения действующих лиц, — {200} это театр сломанного, смятого и осмеянного ритуала. Зато зрители «Предложения» или «Юбилея» наслаждаются театральным праздником, в котором веселый ритуал комического представления рожден из будничного хаоса бытия. В «Трех сестрах» героям не удается ни повеселиться на святках, ни справить праздник своей жизни, зато мы, зрители, заметил один тонкий человек, как на праздник идем в театр, в гости к сестрам Прозоровым.

Герои чеховских водевилей — взбудораженные, взмыленные люди, склонные к скандалу, легкие на подъем. Им ничего не стоит хлопнуться в обморок, схватиться за пистолет, поссориться и поцеловаться. Вспыхивая по вздорному поводу, их страсти носят не пустяшный, не шуточный характер. Так сказать, буря в стакане воды. Несоответствие между ничтожной причиной, из-за которой кипятятся герои, и их оголтелым образом действий создает безошибочный комический эффект. В азарте борьбы, в порыве возбуждения они действуют очертя голову и часто ведут себя как припадочные. Чеховские водевильные персонажи, как им и полагается, с головой уходят в сюжетные положения своей жизни, упиваются ими, ведут с ними героическое и безнадежное единоборство, проявляя бездну энтузиазма, бездну простодушия, красуясь, важничая, забалтываясь, попадая впросак. Само собою, они и знать не знают, что такое рефлексия или мечты о лучшем будущем. Смешно подумать. Мечтать и предаваться рефлексии им некогда, они живут, а не созерцают, двигаясь по сцене в быстром неверном, захлебывающемся ритме, пританцовывая, замирая, убегая, теряя сознание. Постепенно в этом взвихренном темпоритме, то бравурном, то горячечном, бесстыдно истеричном, возникают какие-то томительные гоголевские пустоты, а в этой уморительной взвинченности то тут, то там вдруг проступает что-то нарочитое и наркотическое.

Водевили дают нам ключ к чеховской диалектике, а через нее ко всей его драматургии.

# **{****201}** Уроки «Иванова»

В классической драме интересы главного героя приходят в противоречие с интересами других людей. Он хочет одного, они — другого. Столкновение противоположно направленных воль и интересов высекает искру. Рано или поздно из нее возгорается пламя драматического действия.

Но чеховский Иванов не хочет ничего.

Не хочет вникать в расчеты своего управляющего и не хочет кувыркаться на сене вместе с женой Анной Петровной, как кувыркался раньше. Вообще не хочет больше оставаться дома по вечерам. И не хочет засиживаться у Лебедева, своего доброго приятеля. Он отказывается везти в Крым свою чахоточную жену, а когда жена умирает, отказывается ехать в церковь венчаться с Сашей, прекрасной девушкой, которая любит его самоотверженно. Он не хочет больше вести рациональное помещичье хозяйство, пропадать целыми днями в поле, открывать новые школы, в одиночку воевать с тысячами. Не хочет, не хочет, не хочет… Как Лев Толстой за несколько лет до того не захотел больше писать беллетристику, а потом не захотел жить дома, в Ясной Поляне. Как Фет в один прекрасный день перестал сочинять стихи и не сочинял долгие годы. Конфликт между героем и его окружением возникает в «Иванове» не из-за тех или иных намерений героя, а вследствие недостатка намерений. Нечто подобное происходит в «Живом трупе». Так сотрясаются основы старой театральной системы.

Другие не могут простить Иванову отсутствия мотивов, которые движут их собственными поступками. Не могут понять и не могут простить. Его непривычное поведение пытаются объяснить мотивами, взятыми из привычной общественной практики. Так же и литературные критики, современники Чехова, объясняли отсутствие у него интереса к народничеству, либерализму или теории малых дел равнодушием и общественным индифферентизмом. {202} Чехов обижался, писал возмущенные письма — защищался, как мог. Безразличие молодого талантливого писателя к господствующим течениям общественно-политической мысли казалось обидным — лучше бы он спорил с ними, нападал ни них. Чем предположить, что народничество, или либерализм, или теория малых дел изжили себя, спокойнее было сделать вывод, что молодой писатель — циник и у него вялый темперамент и холодная кровь.

Ушлые уездные люди — шваль безвременья — подсовывают, подкидывают Иванову ложные мотивы поведения, как удирающий от погони вор подкидывает украденную вещь постороннему, ничего не подозревающему человеку. Странное душевное состояние Иванова они объясняют тем же способом, каким Полоний объясняет уныние Гамлета, сводя сложное к простому, непонятное к понятному и пошло-употребительному. Неуместная хандра и сарказмы Гамлета перестают быть опасными, если согласиться с самодовольной догадкой Полония: принц пребывает в расстроенных чувствах, потому что Офелия холодна с ним. Что же еще может смутить его неопытную душу? Разве в состоянии Полоний предположить, что молодой человек, щеголь, вертопрах, баловень двора, взялся, ни много, ни мало, вправить сустав вывихнутому веку? Разве расторопному канцлеру может прийти в голову что-нибудь подобное? Скорее уж он — тертый калач — вообразит, что принц в тоске из-за докучливой зубной боли или от ветров в животе.

Тоске Иванова без труда находят корыстную причину — приданое, которое он рассчитывал получить за Саррой и не получил. Отчего же еще может беситься и не находить себе места этот здоровый энергичный тридцатипятилетний помещик? Весь уезд — от честного доктора Львова, тайно влюбленного в жену Иванова, до авантюриста Боркина, явно влюбленного в его деньги, — занят тем, что ищет поведению Иванова ложные, ни для кого, кроме него, не обидные мотивы. «Иванов, Иванов, Иванов — больше нет других разговоров», — изумляется Саша. «Сколько, брат, про тебя по уезду сплетен ходит, того и гляди, к тебе товарищ прокурора приедет… Ты и убийца, и кровопийца, и злодей, и изменник…» — сокрушается Лебедев.

Сплетня как средство коллективной самообороны — ситуация «Иванова», ситуация «Гамлета», ситуация «Горя от ума».

{203} У Тынянова в «Смерти Вазир-Мухтара» разные люди, не сговариваясь, по разным соображениям загоняют Грибоедова обратно в Персию, куда ему смертельно не хочется возвращаться. Иванова загоняют в старую изодранную сетку человеческих отношений — в границы старой театральной системы. (Ну как если бы он был герой позднего Островского, а не раннего Чехова.)

Действующие лица в «Иванове» заняты «охотой за мотивами», которыми следует объяснить внезапную, публично обнародованную душевную драму героя. У Шекспира «честный Яго» добросовестно охотится за мотивами, из-за которых ненавидит мавра. И у Чехова Иванов сам принимает участие в охоте за мотивами собственного поведения. Он все жалуется, все растравляет себя, все говорит и говорит о своей душевной боли, своей вине, стараясь поставить себе как можно более точный диагноз.

Уездные люди — пьяницы, картежники и моралисты — обвиняют Иванова во всех смертных грехах. Старый, спившийся, деликатный друг, защищая Иванова, говорит, конфузясь собственной пошлости, что его, очевидно, среда заела. Другие не понимают, что делается с Ивановым. Да он и сам не понимает. Почему это он, «здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди… сам черт не разберет!». Не понимает, но сгорает со стыда. И автор пьесы, кажется, не может ответить на этот вопрос. Вернее, ответов слишком много — и в тексте пьесы, и в обширных комментариях к пьесе, которые Чехов дает в своих письмах. Текст, который читается как самый очевидный диагноз болезни Иванова («взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула»), Чехов вписал в последний момент — в окончательный вариант пьесы. Должно быть, в отчаянии, а не в озарении, не найдя лучшего объяснения. Автор наблюдает за своим героем так пристально, как можно наблюдать только за близким человеком или за самим собою. Подробно говорится об усталости Иванова, вообще о быстрой утомляемости русского интеллигента. Но никогда не возникает уверенности, что это и есть разгадка душевной драмы русского Гамлета 80‑х годов. Именно в период работы над «Ивановым» Чехов приходит к выводу — есть «два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника»[[134]](#footnote-135).

{204} Прошло более десяти лет, пока Чехов решился наконец ответить на вопрос, поставленный в пьесе 1887 – 1889 гг.

Маша в «Трех сестрах» говорит: «Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава».

Когда Иванов перестал понимать, для чего живет, тогда все для него стало пустяками, трын-травой.

Пьесы Чехова держатся музыкальным ритмом. Уловить ритм «Чайки» или «Трех сестер» — значит понять душу чеховского театра. Ритм у Чехова нигде не подчеркнут и не задан извне. «Секрет чеховского настроения, — писал Мейерхольд, — скрыт был в ритме его языка»[[135]](#footnote-136). В непринужденной, нестойкой по своему мелодическому рисунку чеховской сценической речи, колеблемой, подобно пламени свечи, каждым дуновением воздуха, ритм скрыт так же глубоко, как настроение. Ритм разговорного языка, зависящий от множества причин — времени года, времени суток, душевного расположения, звука лопнувшей струны, стука копыт за окном, звона разбитого блюдца, организует в пьесах Чехова мгновение, эпизод и всю человеческую жизнь, укрепляя ее структуру, подымая ее над обыденностью, придавая обыденности сакраментальный смысл. Есть в чеховских пьесах ритм быстрого проходного разговора, лирического высказывания, молчания, долгой паузы, будничного и праздничного ритуала — утренних чаепитий, званых вечеров, встреч, расставаний, есть свой музыкальный ритм у надежд и разочарований, есть ритм быта и ритм бытия.

Скрытый музыкальный ритм, как бы подвижен он ни был, всегда тяготеет у Чехова к кружению на месте, к устойчивым длительным состояниям и играет объединительную, связующую роль. Он сближает драматических героев, направляет их друг к другу, сводит в группу лиц. Один герой может не слушать другого. Это не мешает ему жить в общем ритме с этим другим, отвечать ему в тон. Способность поддержать общий ритм разговора — первое условие существования человека на подмостках чеховского театра. Настроение создается ритмом языка и ритмом жизни, общим для группы лиц. Пока в диалоге есть скрытый ритм — скрытое тепло, есть и настроение.

Мейерхольд утверждает, что секрет чеховского настроения, {205} скрытый в ритме его языка, угадан был группой лиц, которые участвовали в первых чеховских постановках Художественного театра. В их руках находился «ключ к исполнению чеховских пьес». Их так и называли: «чеховские актеры»[[136]](#footnote-137). Хотя Мейерхольд в данном случае не вполне точен, он преувеличивает роль исполнителей и преуменьшает роль режиссуры (в то время, как ритм «Чайки» с самого начала уловлен был Станиславским в режиссерском плане), его наблюдение чрезвычайно важно; чеховский ритм он понимает как ритм группы лиц — некую коллективную общность[[137]](#footnote-138).

Вершинин, едва переступив порог, становится своим человеком в доме Прозоровых. Неважно, о чем он говорит, важно, что он сразу же почувствовал скрытый музыкальный ритм, «настроение» незнакомого дома. Как не бывает у Чехова, чтобы сияла весна, а у людей было безрадостное настроение, так не бывает у него, чтобы одни радовались, надеялись, удобно располагались, а другие предавались унынию и складывали чемоданы. Если кто-нибудь из действующих лиц — Серебряков или Соленый — выпадает из общего ритма, это служит предвестием катастрофы. Лопахин только с пьяных глаз, натужась, мог сломать ритм и настроение танцевального вечера в доме Раневской. В последнем действии он снова вместе со всеми, один из «группы лиц», как все, торопится, нервничает и грустит перед отъездом так, будто он не приобрел имение, а потерял.

У Чехова в отличие от Метерлинка или Леонида Андреева нет монотонности ритма — завораживающе-расслабляющей у одного, завораживающе-напряженной у другого, но нет, как правило, и ритмического разнобоя, борьбы и состязания ритмов. Бесподобные чеховские дуэты, квартеты и трио, чеховские ансамбли, где каждый голос солирует и аккомпанирует другому[[138]](#footnote-139).

В «Чайке», «Дяде Ване» или «Трех сестрах» нет буйной шекспировской разноголосицы, нет контрастного сопоставления цветов. Если искать аналогии не в театре, а в живописи, то придется сделать вывод, что Чехов продолжает барочную — условно говоря, — а не ренессансную традицию. Одна, «линючая», как он говорил, преобладающая {206} цветовая гамма, общий, незаметно меняющийся музыкальный ритм.

Но в «Иванове», где чеховская театральная система еще не сложилась, не ощущается общего ритма, который сблизил бы героев и уравнял перед лицом судьбы. Главный герой живет в одном ритме, в другом — все остальные. И у остальных — анархия ритмов, хотя все вместе они не совпадают с внутренним ритмом Иванова и в этом смысле противостоят ему как нечто более или менее целостное. Эта несогласованность, безалаберная и оскорбительная расхристианность ритмов, в которых живут и действуют персонажи пьесы, выявляют их положение относительно друг друга. По «Иванову» особенно заметно, что открыл Чехов в своих главных пьесах и что предшествовало открытиям. Видно, чего бы мы лишились, если бы он не пошел дальше «Иванова», и как необходим был ему «Иванов» как формула перехода от старой, индивидуалистической театральной системы к новой, которую он построит в «Чайке» несколько лет спустя.

Люди, окружающие главного героя, поглощены унылыми и суетными ритмами обыденности. А внутренняя жизнь героя все более расходится с естественными ритмами жизни, застыв на одной точке, судорожно вибрируя. Быт в этой пьесе ничем не одухотворен и не упорядочен, в нем нет — в отличие, скажем, от «Трех сестер» — благородного оттенка бытийности, ему не свойственны естественные непреложные ритмы, соотнесенные с временами года и мерным течением будней. Ничем не одухотворенная и не просветленная пошлая обыденность и духовная жизнь, теряющая опору в быте, отделяющая интеллигента от людского обихода, — двойная ущербность эпохи безвременья, разрушающая скрытый музыкальный ритм бытия.

Люди, окружающие героя, спешат или, изнывая от безделья, слоняются из угла в угол, а он хочет почитать, посидеть за столом. Пьеса начинается с того, что «Иванов сидит за столом и читает книгу». Неровный ритм его речи создается монологами-исповедями и долгими паузами, полными тягостных раздумий и с трудом сдержанного раздражения. Свирепое противоборство ритмов — того, в котором пребывает Иванов, и того, что задан средой, начинается в первой же сцене и продолжается, усиливаясь, до самого финала, до самой последней реплики: «Иванов. Оставьте меня! *(Отбегает в сторону и застреливается.)*».

{207} В статье «“Сердце не камень” и поздний Островский» Б. Алперс раскрыл содержательный смысл подобного музыкально-ритмического разнобоя: в одном ритме живут у Островского мечтательные идеальные героини, в другом — окружающие их персонажи, второстепенные и эпизодические лица; «у каждого из них своя навязчивая “забота”, своя цель, поглощающая все их помыслы и придающая их действиям и поступкам оттенок одержимости. Любой ценой, любыми средствами они стремятся достичь поставленной цели, которая маячит перед ними в миражном воздухе»[[139]](#footnote-140). Особенно остро противоборство ритмов слышится в «Сердце не камень». «Эпизодические персонажи “Сердца не камень”, помогающие Островскому широко развернуть социальный фон комедии, уже в первом своем выходе появляются на сцене в приподнят том, возбужденном состоянии. Их глаза горят необычно ярким блеском. Они нетерпеливы в стремлении как можно скорее догнать свою счастливую судьбу, урвать от жизни за счет других все, что она может дать.

Попадая в тихую обитель Веры Филипповны, они приносят с собой ощущение беспокойства, душевной одержимости. Они действуют и движутся в других измерениях, в более быстрых и стремительных ритмах, чем Вера Филипповна в своей затворнической жизни с поэтически-созерцательным строем ее мыслей, с напевно-замедленной мелодией речи, с неторопливыми движениями и скупыми, сдержанными жестами»[[140]](#footnote-141).

Через противоборство жизненных ритмов раскрывается магистральный конфликт поздних драм Островского — «печальных комедий», как назвал их Алперс, — между идеальной героиней, погруженной в поэтический мир своей мечты, и охваченной лихорадочным меркантильным ажиотажем хищной средой; она пятнает чистую душу героини и затягивает ее в паутину своих алчных интересов. Алперс говорит о «возбужденной толпе», составляющей фон поздних сочинений Островского, об окружающих героиню людях, которые «идут в жизни уторопленным шагом, с расширенными глазами, расталкивая встречных людей, словно завороженные видением какого-то фантастического богатства, которое плывет здесь где-то рядом, вместе с движущейся толпой и которое нужно поймать как можно быстрее, пока его не перехватили {208} другие, более сильные и ловкие руки»[[141]](#footnote-142). Это и есть та лихорадочная атмосфера, вне которой «нельзя по-настоящему понять, что происходит с Ларисой Огудаловой в “Бесприданнице”, с Негиной в “Талантах и поклонниках”, с Юлией Тугиной в “Последней жертве”, с Зоей в “Красавце-мужчине”, с Верой Филипповной в “Сердце не камень”»[[142]](#footnote-143).

Вне этой лихорадочной атмосферы, этого психологического и бытового фона нельзя представить себе и драму Иванова. Противоборство двух жизненных ритмов — того, что принадлежит герою, и того, что доносится со стороны окружающих его людей, — у Чехова по сравнению с поздним Островским трактуется более сложно. С одной стороны, противоборство носит гораздо более сознательный характер: герой хочет выбиться из захлестывающего его потока жизни, по которому он недавно еще плыл рядом со всеми, — он мечтает посидеть с книгой в руке, подумать и сосредоточиться, а люди, окружающие его плотным кольцом, не дают ему побыть наедине, мельтешат у него перед глазами, заражают своим лихорадочным и пошлым ритмом. С другой стороны, герой и сам тяготится вялым, инертным ритмом своего существования и время от времени взвихривает и частит, между тем как в лихорадочно убыстренном ритме его окружения то и дело слышатся перебои — тоскливые мертвые паузы, лишенные смысла и настроения. Этот апатично-взбудораженный ритм осознается в «Иванове» как опустошающий ритм безвременья, в той или иной мере ему подчинены и главный герой, и окружающие его люди. К тому же состязание ритмов в «Иванове», каким бы раздражающим и ожесточенным оно ни было, носит в отличие от того, что происходит у позднего Островского, вполне бескорыстный характер — среде, кажется, ничего не нужно от Иванова, а Иванов достаточно равнодушен к окружающей его среде. Как сказано у Чехова по другому поводу, он сам по себе, а они сами по себе.

В мхатовской постановке Олега Ефремова (1976 г.), в игре Иннокентия Смоктуновского ритмическое противостояние персонажей «Иванова» было передано с простосердечной наглядностью и тонким пониманием его внутреннего смысла. В то время как вокруг него все напрягалось, торопилось, развлекалось, требовало, шумело и {209} пританцовывало, Смоктуновский оставался неподвижен, изысканно, подобно йогу, расслаблен — весь в себе, как бы спал наяву. Он не слышал, что ему говорят, о чем кричат, избегал смотреть на окружающих — может быть, он стыдился их, может быть, себя, а может быть, вообще никого не замечал, предпочитая разглядывать кисти своих рук, свои ногти — отделку ногтей, лишь бы никого не видеть, ни с кем не встречаться глазами. Постепенно в его сосредоточенности и отрешенности накапливалась внутренняя сила, которая даст о себе знать в финале, а в суетливом динамизме толпы, в приплясывании Боркина, ее корифея, все больше проступало что-то непроходимо пошлое и мертвенное.

Мастерство Чехова-драматурга в «Иванове» только вырабатывается. Некоторые приемы употребляются здесь с прямолинейностью, которая была бы неуместной в «Чайке» или «Вишневом саде».

Итак, все начинается с того, что Иванов сидит за столом и читает книгу, а Боркин, его управляющий, «в больших сапогах, с ружьем, показывается в глубине сада; он навеселе; увидев Иванова, на цыпочках идет к нему и, поровнявшись с ним, прицеливается в его лицо.

Иванов *(увидев Боркина, вздрагивает)*».

В ритм Иванова ритм Боркина врезается бесцеремонно и глумливо. Один сидит за столом и читает, другой «в какие-нибудь три часа семнадцать верст отмахал…». Один хочет собраться с мыслями, уйти в себя, другой егозит, кружится вокруг него — смеется, хохочет, дразнит, садится, встает, идет и возвращается. На протяжении всех четырех действий Иванов, собрав силы, сцепив зубы, сопротивляется, не давая втянуть себя в мутный водоворот безвременья, не желая подчиниться его взвинченным и вымученным ритмам; в ту минуту, когда кажется, он совсем потерял себя и с головой погрузился в этот водоворот и безвозвратно поддался этим ритмам, он «отбегает в сторону и застреливается». Отбегает в сторону.

Мизансцена, с которой начинается «Иванов», приводит на ум «Дон Жуана» Мейерхольда. Там слуга сидел неподвижно, пока господин делал пируэты и порхал вокруг него, как бабочка. У Чехова мизансцена вполне традиционна — хозяин сидит, задумавшись, а слуга мелькает перед ним и тормошит его.

По своему положению среди действующих лиц Боркин, {210} если не считать женщин — Сарры и Саши, — самый близкий человек Иванову, его родственник, его управляющий, наперсник, наставник, шафер на его свадьбе.

Он благодетельствует Иванову, утешает его, разоряет, корит за хандру, выводит из себя, засыпает фантастическими проектами обогащения. Иванов проявляет бесконечное терпение в беседах с невыносимым доктором Львовым, который оскорбляет его каждую минуту; он готов посочувствовать разоблачительному энтузиазму молодого человека и оправдаться перед ним. Но стоит Боркину открыть рот, как его хозяин выходит из себя («Иванов. Негодяй вы этакий! Ваши подлые проекты, которыми вы сыплете по всему уезду, сделали меня в глазах людей бесчестным человеком! У нас нет ничего общего, и я прошу вас сию же минуту оставить мой дом! *(Быстро ходит.)*

Боркин. Я знаю, все это вы говорите в раздражении, а потому не сержусь на вас. Оскорбляйте сколько хотите… *(Поднимает сигару.)* А меланхолию пора бросить. Вы не гимназист…

Иванов. Я вам что сказал? *(Дрожа.)* Вы играете мною?»)

Слова Боркина раздражают Иванова, как может раздражать интеллигента пошлость пошлого человека. Он говорит своему управляющему то же, что Гамлет — Розенкранцу и Гильденстерну: «Вы играете мною?»; друзья принца тоже хотели сыграть на нем, как на флейте. Иванов и Боркин связаны между собою противоестественной общностью: один задыхается в безвременье, другой чувствует себя в атмосфере безвременья как рыба в воде. Если Иванов — отщепенец безвременья, то Боркин — само безвременье в самом пышном виде. «В себе одном совмещает современный гной во всех видах…» — аттестует его старый брюзга граф, успевший повидать другие, лучшие времена.

При Иванове уездные люди чувствуют себя не в своей тарелке, а Боркин — душа общества эпохи безвременья, он умеет занять и развлечь провинциальную публику. Стоит ему появиться на вечере у Лебедевых, где хозяева и гостя изнывают от скуки, как все приходит в движение.

Иванов мечтает уединиться или съездить вечером к Лебедевым — разогнать тоску и вернуться домой, а Боркину не сидится на месте, он спешит из гостей в другие гости, сплетничает, сватает, дает сногсшибательные советы. {211} На вечере у Лебедевых он вдруг делает гимнастику: «не могу без движений». Он не может без движений и не может молчать: «я экзальтирован».

Через Боркина пакостные голоса безвременья — его тусклый белый звук — доносятся до Иванова особенно громко. У Чехова показана двойная, тоскливо-водевильная сущность безвременья. Боркин — человек из водевиля, затесавшийся в драму о русском Гамлете 80‑х годов.

«Иванов» не меньше, чем другие пьесы Чехова, полон воспоминаний о русской классической литературе XIX в.

За Ивановым и Боркиным видны фигуры Подколесина и Кочкарева, героев гоголевской комедии о другой эпохе безвременья — николаевской последекабристской России. («Иванова» Чехов тоже писал сначала как комедию.) Вялый, нерешительный Подколесин и кипящий в пустом припадочном действии Кочкарев, один — сосредоточенный на себе, другой — суетящийся около других — два характера, два цвета безвременья, их невозможно представить себе друг без друга. И сюжет «Иванова» в своей общей схеме местами восходит к гоголевской комедии о несостоявшейся женитьбе — у Гоголя жених прыгает в окно, у Чехова — застреливается. Ровно через год после окончания «Иванова» Чехов пишет грандиозный водевиль, где снова, на этот раз в буффонном духе, разрабатывает сюжет о незадавшейся свадьбе. Апломбов, жених из водевиля, не убегает от невесты, но свадебного праздника все равно не получается. Сюжет «Иванова» в «Свадьбе» пущен в мещанскую среду и соответственно вся тема драмы, предшествующей водевилю, подана через гротескное снижение. «Свадьбой» Чехов освобождается от «Иванова». Вместо гамлетизирующего помещика, когда-то бывшего студентом Московского университета, в водевиле — нудный гамлетизирующий оценщик ссудной кассы, вместо авантюриста Боркина — жулик Нюнин. Апломбов брюзжит и скандалит из-за недополученного приданого, как, должно быть, Иванов, по искреннему мнению купчихи Бабакиной, скандалит у себя дома из-за того, что богатые родители Сарры не дали за ней ни гроша.

Второй акт «Иванова», где царствует Боркин, по преимуществу водевильный, предвосхищающий стилистику «Свадьбы». Званый вечер у Лебедева — парад-алле людей безвременья, как вечер у Фамусова — парад-алле грибоедовской Москвы. Чехов в «Иванове» еще не так тверд, как в «Дяде Ване», еще неточно знает, как {212} назвать время, которое он выводит на сцену, но его ритмы, его тусклую музыку — если можно говорить о «музыке революции», то своя музыка должна быть и у безвременья — Чехов слышит, как до него слышал один Гоголь. Подобно Гоголю в 30‑е годы, он уловил в безвременье 80‑х годов не только усталые и тоскливые, «надсоновские» ритмы, но и суетливые активные звучания. Впрочем, в поведении Иванова и Войницкого иногда тоже слышится этот двойной, неровный ритм безвременья — переход от меланхолических жалоб, постыдной расслабленности к неожиданным взрывам темперамента, неизбежно сменяющимся еще большим упадком духа.

Второе действие «Иванова» гротескно совмещает в себе это состояние апатии и лихорадочного возбуждения. Хозяева и гости то маются от скуки, безбожно зевают, то вдруг обнаруживают готовность встрепенуться: азартно, потеряв голову, картежничают, вдохновенно, с остервенением сплетничают, мечутся как угорелые в поисках большой водки и большого капитала.

Много лет спустя Федерико Феллини, воскрешая в «Амаркорде» провинциальную жизнь фашистской Италии 30‑х годов, уловил в ней те же странно искаженные и противоестественные ритмы — смесь общественной апатии с истерической взвинченностью, пустоты, вымученности с экзальтацией. Значит, открытия, сделанные Чеховым в конце 80‑х годов прошлого века, оказались универсальными для эпох политической реакции и духовного безвременья.

С Островским «Иванов» сближается не только игрой своих скрытых ритмов — в одном преимущественно выражает себя среда, другой почти безраздельно принадлежит главному действующему лицу, — но и жизненной темой, которая выражается через это музыкальное противоборство.

Лирическая героиня позднего Островского — Лариса Огудалова, Негина, Тугина, Вера Филипповна — погружена в романтические мечты и готова безоглядно следовать своему чувству. Между тем мужчины рассчитывают сделать ее своей содержанкой или же, наоборот, ограбить ее — поживиться за ее счет. В «Последней жертве» промотавшийся гуляка безжалостно обирает красавицу купчиху, влюбленную в него без памяти, а богач Прибытков готов спасти обманутую женщину от нищеты и позора. Одному нужны деньги Тугиной, другому — ее любовь, как {213} ни говори, за деньги приобретенная. Актриса Негина должна расстаться с театром или пойти на содержание к богачу-меценату Великатову. Лариса Огудалова мечтает о больших чувствах, а ей предлагают большое содержание. Низкая сущность буржуазных отношений у позднего Островского раскрывается — об этом блестяще написал Б. Алперс — через разрушение романтического мира лирической героини, через тему присвоения и паразитизма. Один берет женщину на содержание, другой живет-наживается за ее счет. Другим способом — не грабя, не покупая, не продаваясь, не паразитируя — не прорваться на тот праздник жизни, который манит героев Островского золотым блеском, пьяня обещанием неограниченного исполнения желаний.

У Чехова в «Иванове» с темы присвоения и паразитизма снимается золотое оперение и она предстает перед нами в самом непрезентабельном виде, освещенная сумеречным светом безвременья. Жена Лебедева, Зинаида Савишна, помещица, дворянка, не стыдится заниматься ростовщичеством, она дает деньги в рост и живет на чужой счет — на проценты, получаемые с должников. «Зюзюшка со своею ссудного кассой разогнала всех порядочных людей, и остались одни зулусы», — убивается Лебедев. Старик Шабельский обречен жить на хлебах у родного племянника. «Кто я? Что я? — восклицает он в отчаянии. — Был богат, свободен, немного счастлив, а теперь… нахлебник, приживалка, обезличенный шут». Вездесущий Боркин предлагает старику совершить очаровательную гнусность и выйти из жалкого состояния. Он берется женить его на молодой вдове богатого купца — за свой графский титул Шабельский получит роскошное содержание. А сам Боркин, управляющий Иванова, курит дорогие сигары, полученные у богатой купчихи в качестве гонорара за то, что возит к ней женихом старого графа. Разоряя своего патрона, Боркин дает ему советы молниеносного обогащения. Он ест у него за столом и сплетничает у него за спиной. Он паразитирует на чужом состоянии и чужих романах, как Серебряков — на искусстве и многолетнем беспросветном труде дяди Вани. И бедному Иванову уготована такая же участь. Лебедев кладет перед ним на стол некую сумму и просит принять тайком, чтобы расплатиться с Зинаидой Савишной. Это место — одно из ключевых в пьесе. Чехов придает ему чрезвычайное значение. В первом варианте «Иванова» — «комедии» Иванов легко соглашался на это {214} предложение: «“Мне теперь не до самолюбия”. В “драме” в той же сцене Иванов не произносит ни слова, однако заставляет Лебедева понять унизительный характер предложенной сделки и взять деньги обратно»[[143]](#footnote-144).

Вот это пронзительное место в пьесе молодого Чехова, напоминающее о Достоевском:

«Я знаю, ты станешь браниться, но… уважь старого пьяницу! По-дружески… Гляди на меня, как на друга… Студенты мы с тобою, либералы… Общность идей и интересов… В Московском университете оба учились… Alma mater… *(Вынимает бумажник.)*… Брось самолюбие, а взгляни по-дружески… Я бы от тебя взял, честное слово…

Пауза.

Вот они на столе: тысяча сто. Ты съезди к ней сегодня и отдай собственноручно. Нате, мол, Зинаида Савишна, подавитесь! Только, смотри, и виду не подавай, что у меня занял, храни тебя бог! А то достанется мне на орехи от кружовенного варенья! *(Всматривается в лицо Иванова.)* Ну, ну, не надо! *(Быстро берет со стола деньги и прячет в карман.)* Не надо! Я пошутил… Извини, ради Христа!

Пауза. Мутит на душе?

Иванов машет рукой.»

Там, где у Достоевского был бы длинный горячечный монолог — взрыв оскорбленных чувств, у Чехова — неподвижное лицо героя, пауза и взмах руки.

(Безвременье вообще показано в «Иванове» как эпоха-паразит: она питается чужими соками, проматывает духовное богатство, оставшееся ей в наследство.)

Когда мы говорим, что действующие лица «Иванова» загоняют главного героя в границы старой театральной системы, то имеем в виду нечто весьма конкретное. Другие судят об Иванове так, как если бы он был одним из хищных героев позднего Островского, похожим на Дульчина или Ераста. И неунывающий Боркин, и дебелая разбитная купчиха Бабакина, и ростовщица Зинаида Савишна, и преувеличенно честный доктор Львов, и испитые унылые уездные юноши уверены — Иванов женился на Сарре, чтобы получить за нею большое приданое, а когда увидел, что обмишурился, стал тиранить жену: {215} он мучит Сарру, укорачивает ее дни, чтобы дать выход своей злобе, ему надо поскорее отделаться от больной жены для новых подвигов — вскружив голову Саше, он станет обладателем самого большого состояния в уезде. Разные действующие лица рисуют в своем воображении один и тот же сюжет, как если бы все они пересказывали недавно увиденную на театре пьесу Островского.

«Зинаида Савишна… *(Вздыхает.)* Как он, бедный, ошибся!.. Женился на своей жидовке и так, бедный, рассчитывал, что отец и мать за нею золотые горы дадут, а вышло совсем напротив… Теперь кается, да уж поздно…

Бабакина *(горячо)*… Ежели бы не было интереса, то зачем бы ему на еврейке жениться? Разве русских мало? Ошибся, душечка, ошибся… *(Живо.)* Господи, да и достается же теперь ей от него! Просто смех один. Придет откуда-нибудь домой и сейчас к ней: “Твой отец и мать меня надули! Пошла вон из моего дома!” А куда ей идти? Отец и мать не примут, пошла бы в горничные, да работать не приучена… Уж он мудрует-мудрует над нею, пока граф не вступится. Не будь графа, давно бы ее со света сжил…

Авдотья Назаровна. А то, бывает, запрет ее в погреб и — “ешь, такая-сякая, чеснок”… Ест‑ест, покуда из души переть не начнет.

Смех.»

Растущая как снежный ком сцена сплетни на званом вечере у Лебедева напоминает знаменитую сцену сплетни на вечере у Фамусова.

Но разве по-другому судит об Иванове ходячая добродетель — честнейший доктор Львов? «Сарру не удалось ограбить, загубил ее и в гроб уложил, теперь нашел другую. Будет и перед этою лицемерить, пока не ограбит ее и, ограбивши, не уложит туда же, где лежит бедная Сарра. Старая кулаческая история…»

Когда к общей версии уездных людей, уверенно трактующих его поступки и его жизнь, присоединяется его жена («Бесчестный низкий человек… Ты должен Лебедеву, и теперь, чтобы увильнуть от долга, хочешь вскружить голову его дочери, обмануть ее так же, как меня. Разве неправда?»), Иванов не выдерживает, устраивает безобразную сцену, потом хватает себя за голову и рыдает.

Отношение пошлой, одуревшей от карт, водки, сплетен и скуки уездной публики к «умнику» Иванову проникнуто {216} той же стихийной враждебностью, что была у фамусовской Москвы к «умнику» Чацкому. Хотя Чацкий без конца, что называется, будирует московских тузов, а Иванов — без вины виноватый, он никого, кроме себя, не язвит и не разоблачает. Бичеванием общественных пороков у Чехова занимается несимпатичный доктор Львов. Что же до Иванова, то он, как Егор Булычов у Горького, злится в другую сторону.

У Островского в печальных комедиях 70 – 80‑х годов меркантильной среде, обуянной сильными нечистыми страстями, противостоит мечтательная и простодушная романтическая героиня. Иванов отличается от своего окружения, как умный мыслящий человек от «дураков». Может быть, в этом состоит главное отличие раннего Чехова от позднего Островского.

По отношению к другим действующим лицам чеховский герой в этом смысле, кажется, занимает такую же позицию, как Гамлет или Чацкий. Вокруг Иванова люди действующие или прозябающие, он же человек по преимуществу рефлексирующий. Таким образом он ставит себя под удар, нарушая правило, предписанное восточной мудростью: если хочешь быть здоров, много не размышляй. Противопоставление «умного» героя «глупому» окружению, так резко проведенное Грибоедовым, — притом, что Чацкий то и дело делает глупости, а Фамусов и Молчалин совсем не дураки — в русской литературной традиции имеет устойчивый общественный смысл. Этот смысл прояснился еще в декабристскую, пушкинскую эпоху. Для Грибоедова, для людей пушкинского времени такие понятия, как «умен» и «не умен», несли в себе вполне определенное общественное содержание. Вот что пишет об этом А. Лебедев в книге о Грибоедове: «Умен для Пушкина был, как известно, Пестель (“умный человек во всем смысле этого слова… Один из самых оригинальных умов, которых я знаю”). Умен был, безусловно, Чаадаев, которому Пушкин был много обязан в своем начальном развитии. Умен был Грибоедов — “один из самых умных людей в России”. Умным для Пушкина был тот, кто был “с веком наравне”, кто был на уровне истинно современных представлений о мире». «Термин “ум”, — замечает Н. К. Пиксанов, — приобретал… условный смысл, как обозначение нового, свободного образа мыслей и независимого духа критики»[[144]](#footnote-145). Грибоедов утверждает, что {217} план его комедии «прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих, сначала он весел, и это порок: “Шутить и век шутить, как вас на это станет!” — Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки не язвительны, покуда его не взбесить, но все-таки: “Не человек! змея”, а после, когда вмешивается личность, “наших затронули”, предается анафеме: “Унизить рад, кольнуть, завистлив! горд и зол!”»[[145]](#footnote-146).

В грибоедовское, пушкинское время вырабатывается таким образом и другая, «фамусовская» традиция опасливого и ненавистнического отношения к «уму», проявлению вольнодумства и неблагонадежности. В противовес грибоедовскому пушкинскому понятию «умный человек» возникают понятия «умник», «разумник», «умничать», в них вкладывается резко отрицательный, отталкивающий смысл.

Фамусов.  
Другой хоть прытче будь, надутый всяким чванством,  
Пускай себе разумником слыви,  
А в семью не включат.

В царство Николая I, ненавидящего умников, один из самых умных людей России был объявлен сумасшедшим и посажен под домашний арест, другой очень умный человек повешен, третий убит на дуэли, четвертый послан в Персию и растерзан фанатичной толпой.

Бывают времена, когда умные, мыслящие люди становятся особенно неприемлемыми для охранительных кругов и обывательской среды, когда «ум» становится главным проявлением оппозиции несмирившегося, не обмирающего духа, когда история возлагает на умного, мыслящего человека важные обязанности. Это годы политической реакции и кризиса общественного сознания, наступающие {218} после разгрома целого этапа освободительного движения, годы разгула правительственного террора и махровой обывательщины, когда усталое напуганное большинство не хочет больше умничать и только передовые умы бьются в поисках выхода из ситуации общественного и духовного тупика. Можно назвать такие периоды духовным безвременьем, а можно, как это сделал Ленин, — периодом, когда «наступила очередь мысли и разума…»[[146]](#footnote-147).

В сущности, все советы и понукания, направленные по адресу Иванова его женой Саррой, его другом Лебедевым, его управляющим Боркиным, его невестой Сашей, сводятся к одному — он должен перестать умничать, начать жить просто, как все. «Выслушай меня, старика, в последний раз!» — заклинает Иванова Лебедев, давний, верный друг. «Вот что я тебе скажу: успокой свой ум! Гляди на вещи просто, как все глядят! На этом свете все просто. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий».

Иванов не может успокоить свой ум. Хочет, старается, но не может. Когда же он видит, что начинает думать и действовать, «как все», и следует сюжету, который подсунула ему жизнь, то отбегает в сторону и застреливается.

«Иванов» напоминает иногда кусок фильма, снятый двойной экспозицией. Сквозь один кадр некоторое время четко виден другой, постепенно блекнущий, сходящий на нет. Сначала расстановка действующих сил напоминает о «Гамлете» и «Горе от ума». Мыслящий интеллигент противостоит пошлому корыстному окружению. Если Иванов — вчерашний Чацкий, утративший свой юношеский романтизм, то Боркин вызовет ассоциацию с Репетиловым и Загорецким. А если герой чеховской драмы — русский Гамлет 80‑х годов, то его окружение напомнит нам о Полонии, Гильденстерне и Розенкранце. Нельзя сказать, чтобы эти аналогии были обманчивы или не точны, — они недостаточны.

Чацкий и Фамусов думают по-разному, но об одном и том же. А Иванов не то что думает иначе, чем другие, он думает не о том. Вот почему он — кость в горле у людей безвременья. Ему не могут простить его вчерашней удали и сегодняшней меланхолии. Он хотел жить не как все, но высоко занестись — значит больно падать. Люди, любящие Иванова, и люди, которые его терпеть не могут, {219} не понимают, что с ним происходит. Да он и сам не понимает, только хочет понять. Отношение Иванова к «среде» несколько иное, чем у Гамлета или Чацкого. Он не бранится с окружающими — он их сторонится. И не противоречит другим — он с ними не совпадает. Отбегает в сторону. Если он и презирает кого-нибудь, то одного себя. За то, каким апатичным и невеселым стал в последнее время.

Интересы Иванова не идут наперекор интересам других людей, но у него пропадает интерес к тому, что занимает других и что недавно еще занимало его самого. Он действует не вопреки, а вразрез. Строго говоря, в чеховской пьесе нет конфликта героя со средой, типичного для европейской новой драмы, хотя есть конфликт среды с героем. Чеховский герой, подобно герою современного фильма «Полеты во сне и наяву», находится в конфликте не с другими — с самим собою. Ему нужно посидеть, подумать, разобраться в себе. И он сидит, думает, разбирается, а потом вскакивает, велит подать лошадей и едет к Саше, к Лебедевым, чтобы там, на людях, проскучать весь вечер. Нет, вообще-то он знает, что с ним происходит, не знает — почему. А происходит с ним вот что. «Последнее время — а почему, я и сам не знаю — я утратил всю свою веселость, забросил все привычные занятия; и, действительно, на душе у меня так тяжело, что эта прекрасная храмина, земля, кажется мне пустынным мысом; этот несравненнейший полог, воздух, видите ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, — все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров… Из людей меня не радует ни один: нет, также и ни одна…»[[147]](#footnote-148). Иванов, как Гамлет, ищет причин своей тоски и апатии. «Кажется, еще немного», как говорит в «Трех сестрах» Ольга, и он поймет. Поймет, что с ним произошло, почему ему, как принцу Датскому, свет стал не мил. Тем более что утрата младенческой, юношеской гармонии, «распадение духа» произошли у него, как у Гамлета, совсем недавно. Пьеса полна воспоминаний о том, каким Иванов был недавно, ну пять лет, ну год назад, меньше года. Об этом говорят и он сам, и Анна Петровна, его жена, и Лебедев, и Саша. По ходу действия образ героя двоится. Одного Иванова мы видим на подмостках, о другом вспоминают. Первый погружен в невеселую {220} думу, мечется, впадает в отчаяние, нервничает, из одной неловкой ситуации попадает в другую; второй — веселый, деятельный, о нем с восхищением и завистью вспоминают люди вокруг Иванова и сам Иванов. От прошлого остались отблески угасшего костра: любовь к Иванову женщин — Анны Петровны, Саши — и горячая беспощадность молодости, с какой Иванов судит себя нынешнего.

Отношения героя с его вчерашним двойником-антиподом образуют действенную линию, куда более важную, чем его отношения со средой. За спиной Иванова — тень того человека, каким он был совсем недавно и каким уже никогда не будет. Актеры — лучшие толкователи Иванова — воспринимают эту сложную психологическую ситуацию по-разному. Бабочкин, например, играл чеховского героя разночинцем, бесстрашным бойцом, в котором сохранилась еще бездна жизни. Иногда он напоминал постаревшего Чапаева, легендарного командира-конника, сыгранного артистом в 30‑е годы. Тем строже был суд Бабочкина — он не мог простить человека, который сдался, отдал себя на растерзание безвременью. В изящном, замкнутом в себе герое Смоктуновского, напротив, нелегко было разглядеть «прежнего Иванова». Прежний Иванов в нем, действительно, как бы спал и только в последней сцене проснулся. Путь Иванова в пьесе — метания между жизнью и смертью; героя Бабочкина нелегко было оторвать и отвратить от жизни, герой Смоктуновского чуял свою гибель с самого начала[[148]](#footnote-149).

Иванов у Чехова чувствует: вернуться к себе прежнему невозможно, в этом было бы, помимо прочего, что-то нарочитое и фальшивое, под стать доктору Львову или Саше. Он знает: совсем недавно с ним что-то случилось и прошлого не воротишь. Как скажет много лет спустя Хемингуэй: «что-то кончилось».

Иванов не понимает, отчего он разлюбил Анну Петровну и почему по вечерам, когда все дела переделаны, его гнетет тоска. Одно ясно: Иванова, который недавно еще пел песни, смеялся, кувыркался на сене, у которого, когда он говорил, глаза горели, как угли, того Иванова больше нет. Тот, вчерашний Иванов не предвидел нынешнего. А нынешний не в состоянии чувствовать, как тот, вчерашний, не может нести его ношу.

{221} Вообще время, показанное в «Иванове», наступило не так уж давно, оно еще не затвердело, не заматерело, не закрыло горизонта и не успело стереть у людей память о прошлом, когда все было по-другому. По-другому все было и в Датском королевстве при отце принца Гамлета, недавно скончавшемся. Историческое настоящее в «Иванове» только началось, на наших глазах оно покрывает прошлое тонким пыльным слоем, как песок в пустыне покрывает остановившихся и упавших людей прежде, чем погрести их под собою. В этом близость «Иванова» к «Гамлету» и отличие его, например, от «Дяди Вани», тоже расположенного в закрытой зоне безвременья. Астрова и Войницкого — смело и безоговорочно показал это в своем спектакле Товстоногов — безвременье убивает уже давно. Доктор «в десять лет другим человеком стал». Десять лет назад Войницкий встречал Елену Андреевну у покойной сестры. «Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложение?»

«Уж поздно будет. Где уж… Куда уж… Время мое уже ушло» — текст, звучащий у Астрова рефреном. Войницкий говорит о своей жизни в прошедшем времени — «пропала жизнь». Не пропадает, а пропала.

В «Дяде Ване» счет идет на десятилетия, в «Иванове» — на годы и месяцы. («Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери… А теперь, о, боже мой!..») Здесь, в «Иванове», еще виден свет, оставшийся позади, как у людей, только начинающих путь в темном тоннеле. А в «Дяде Ване» позади уже ни зги не видно, а впереди только небо в алмазах. Даже Лебедев, старый опустившийся друг Иванова, пьяница, живущий под каблуком у жены-ростовщицы, не забыл еще, что учился в Московском университете, был либералом, родного дядю, гегельянца, вызвал на дуэль из-за Бэкона. Даже граф Шабельский, приживал в доме Иванова, всегда готовый злобно съязвить и расплакаться, даже он помнит, как «в свое время разыгрывал Чацкого, обличал мерзавцев и мошенников…».

Из недавнего прошлого, которое только что было настоящим, {222} доносятся до Иванова молодые голоса Саши и доктора Львова. Рядом с Ивановым эти двое кажутся живым анахронизмом. Как Серебряков — рядом с Астровым и Войницким.

«В какие-нибудь десять лет, — говорит Астров, — жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все». Иванов бы так не сказал. (За это его и любят играть русские актеры.) Это Лебедев деликатности ради, конфузясь, может сказать, что его, Иванова, дескать, среда заела. Это среда может возомнить о себе, что она заела Иванова. Он-то чувствует: дело не в презренной обывательской жизни и не в пошлой среде, а в нем самом.

В комментариях к пьесе, которыми полны его письма Суворину, Чехов говорит о своем герое предельно отчетливо, как врач, ставящий диагноз больному. По пунктам, чрезвычайно тщательно перечисляются причины, которые привели Иванова к душевному кризису, вычерчивается падающий график его неустойчивого состояния; апатия сменяется у Иванова периодами возбуждения. Этот график одинаково точно показывает болезненное состояние героя пьесы и болезненное состояние русского общества. «Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непременным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени»[[149]](#footnote-150). Чехов говорит об утомленном человеке и утомленном обществе, приравнивая их друг к другу. Объясняя странное поведение своего героя, он ссылается на авторитет медицинских светил и авторитет лидера народников Михайловского, неодобрительно оценившего современные общественные настроения; на «рыхлые распущенные нервы» Иванова, не умеющего ответить на вопрос, что делать ему с больной женой и кучей долгов, и на письмо к царю бывшего народовольца, политического эмигранта Тихомирова, где он «писал о своем “горьком раскаянии” и просил разрешения вернуться в Россию»[[150]](#footnote-151).

Утомленность, хандра, которые следуют за периодом крайнего возбуждения, — болезненная реакция русского общества на крах «Народной воли» и упадок освободительного движения. Иванов — человек 60 – 70‑х годов, {223} оказавшийся в душных 80‑х; общественные идеалы, которые возбуждали его энергию, исчерпали себя, а для новых еще не приспело время. Таким образом, в сюжете пьесы, в ее «тексте» говорится, как герой разлюбил больную жену, пожертвовавшую для него всем, как жестоко обошелся с нею, как запустил хозяйство, разорился, погас и после смерти жены чуть было не женился на молоденькой, да во время опомнился. А в подтексте пьесы, «подтекстовом сюжете» — термин Н. Я. Берковского — драма идейного человека, героической личности, попавшей в безыдейное время, выброшенной в эпоху духовного безвременья, как рыба на берег. Иванов, человек переходной эпохи, — переходный человек. На наших глазах совершается переход от вчерашнего Иванова к нынешнему, от Дон Кихота к Гамлету. Он не может больше быть идейным человеком и не может жить без общей идеи, как живут Боркин или Лебедев. Не может больше геройствовать на общественном поприще и не может свести свою жизнь к приватному существованию, не может кувыркаться на сене, пить наливку, вести доходное помещичье хозяйство — возделывать свой сад. Не может, не может, не может… Не может перестать быть интеллигентом, человеком надличного сознания, устремленного к постижению высших целей бытия, стать человеком, так сказать, свободной профессии или слиться с бытовым сюжетом своей жизни, погрузиться в волны обыденности. Он был общественный человек, произносил смелые речи, жил на людях — стал одинок и молчалив: в период краха прежних общественных идеалов, духовного безвременья, ренегатства, разгула махровой обывательщины и мелких корыстных страстей осознанные или неосознанные страдания об общей идее, поиски общей идеи — удел немногих.

Драма Иванова в том, что он не может расстаться с периодом распадения духа и утраты прежней гармонии — одним из моментов искания новой истины, периодом томления духа, через который проходит Гамлет, разъедающую горечь которого познали Чаадаев, Белинский, Лермонтов и Герцен. Его, Иванова, злосчастная миссия состоит в том, что он — не в пример доктору Львову или профессору Серебрякову, — не замечая пакостных улыбок уездных обывателей, — швали безвременья — забился, затосковал и задумался. В истории русской общественности есть люди, чья жизненная миссия как раз и состояла в том, что они почувствовали или осознали кризис общественного сознания — преддверие нового этапа {224} освободительного движения. «Чуть ли не вся жизнь Грибоедова, — пишет А. Лебедев, — предстает длящимся кризисом личности. Все его странничество кажется сплошным мучительным трудным переходом из одного духовного состояния в иное»[[151]](#footnote-152). Все странничество Иванова состоит в том, что каждый вечер, гонимый тоской, он запрягает лошадей и уезжает к соседям в надежде развеяться.

У Тынянова в книге о Грибоедове показано, как человек 20‑х годов тщетно пытается найти себе место в 30‑х, у Чехова в «Иванове» человек 70‑х годов не может вписаться в исторический пейзаж 80‑х.

Судя по пьесе и по комментариям к ней, Чехов прекрасно понимал, какая опасность подстерегает людей ивановского типа, не умеющих ответить на вопросы, которые задает им жизнь. Его герой умеет терпеть, пока хватает сил, но не умеет решать. «Такие люди, как Иванов, — сурово замечает Чехов, — не решают вопросов, а падают под их тяжестью»[[152]](#footnote-153). Задумываясь над судьбой своего героя, Чехов рассуждает как доктор медицины и доктор социальных наук, обнаруживая в обоих случаях удивительную проницательность.

Все это еще ничего не говорит нам об источнике лирической эманации, которая исходит от героя чеховской пьесы, о мучительном, почти болезненном волнении, с каким русские актеры играют Иванова, — так играют у нас только Арбенина и Федю Протасова — и о той роли, которую играла пьеса молодого Чехова в переломные моменты становления русского общественного сознания, о той яростной обширной дискуссии, которая вспыхнула при появлении пьесы и потом разгоралась время от времени[[153]](#footnote-154). Ни одна из более поздних и куда более совершенных пьес Чехова в этом смысле, наверно, не может сравниться с «Ивановым», написанным начинающим драматургом, еще не достигшим своего тридцатилетия.

{225} «Критики нет. Дующий в шаблон Татищев, осел Михневич и равнодушный Буренин — вот и вся российская критическая сила. А писать для этой силы не стоит, как не стоит давать нюхать цветы тому, у кого насморк. Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу? Для публики? Но я ее не вижу и в нее верю меньше, чем в домового: она необразованна, дурно воспитана, а ее лучшие элементы недобросовестны и неискренни по отношению к нам. Нужен я этой публике или не нужен, понять я не могу. Буренин говорит, что я не нужен и занимаюсь пустяками, Академия дала премию — сам черт ничего не поймет. Писать для денег? Но денег у меня никогда нет, и к ним я от непривычки иметь их почти равнодушен. Для денег я работаю вяло. Писать для похвал? Но они меня только раздражают»[[154]](#footnote-155) — письмо Суворину от 23 декабря 1888 г. отправлено из Москвы. В этом же письме содержатся разъяснения по поводу переработанного первый раз для Александринского театра «Иванова».

«Сам я от своей работы, благодаря ее мизерности и кое-чему другому, удовлетворения не чувствую, публика же (я не называл ее подлой) по отношению к нам недобросовестна и неискренна, никогда от нее правды не услышишь и потому не разберешь, нужен я ей или нет. Рано мне жаловаться, но никогда не рано спросить себя: делом я занимаюсь или пустяками? Критика молчит, публика врет, а чувство мое мне говорит, что я занимаюсь вздором. Жалуюсь я? Не помню, каков был тон моего письма, но если это так, то я жалуюсь не за себя, а за всю нашу братию, которую мне бесконечно жалко.

Всю неделю я зол, как сукин сын. Геморрой с зудом и кровотечением, посетители, Пальмин с расшибленным лбом, скука. В первый день праздника вечером возился с больным, который на моих же глазах и умер. Вообще мотивы невеселые. Злость — это малодушие своего рода. Сознаюсь и браню себя. А наипаче досадую на себя, что посвящаю Вас в тайны своей меланхолии, очень неинтересной и постыдной для такого цветущего и поэтами воспетого возраста, как мой»[[155]](#footnote-156) — новое письмо Суворину написано 26 декабря — через три дня после первого.

В мае следующего, 1889 г. из благословенных Сум отправлено письмо, которое начинается подробным и восхищенным {226} описанием украинской весны, настоящим пантеистическим гимном («Погода чудесная. Все поет, цветет, блещет красотой. Сад уж совсем зеленый, даже дубы распустились. Стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены от червей в белую краску, цветут все эти древеса бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания: белые платья, белые цветы и такой невинный вид, точно им стыдно, что на них смотрят. Каждый день родятся миллиарды существ. Соловьи, бугаи, кукушки и прочие пернатые твари кричат без умолку день и ночь, им аккомпанируют лягушки. Каждый час дня и ночи имеет какую-либо свою особенность. Так, в девятом часу вечера стоит в саду буквально рев от майских жуков… Ночи лунные, дни яркие…»), а кончается признаниями, еще более меланхолическими, чем те, что звучали в двух декабрьских письмах, посланных из Москвы тому же Суворину («Страсти мало; прибавьте к этому и такого рода психопатию: ни с того ни с сего, вот уже два года, я разлюбил видеть свои произведения в печати, оравнодушел к рецензиям, к разговорам о литературе, к сплетням, успехам, неуспехам, к большому гонорару — одним словом, стал дурак дураком. В душе какой-то застой. Объясняю это застоем в своей личной жизни. Я не разочарован, не утомился, не хандрю, а просто стало вдруг все как-то менее интересно. Надо подсыпать под себя пороху»[[156]](#footnote-157)).

В письме, написанном через 4 дня брату Александру — с ним Чехов бывал почти так же откровенен, как с Сувориным, — неожиданная для эпистолярного тона Антона Павловича фраза, которая в известном смысле могла бы стать эпиграфом к «Иванову»: «Не ноет только тот, кто равнодушен»[[157]](#footnote-158).

Некоторые места из московских и сумских писем Чехова конца 80‑х годов звучат как монологи Иванова, тот мог бы повторить их слово в слово, если бы был литератор, а не помещик и земский деятель. В одном из поздних писем Авиловой, написанном сразу же после женитьбы, Чехов говорит: «В молодости я был жизнерадостен»[[158]](#footnote-159). В период «Иванова» у Чехова, как у героя его пьесы, исчезает жизнерадостное мироощущение и начинается период «распадения духа», когда во всей ранящей остроте ему открывается трагизм бытия. Известно, это был самый {227} тяжелый период его жизни, период личных утрат и духовного кризиса, из которого он выходит только в начале 90‑х годов. Но уже в конце 1889 г., судя по одному из писем, он находит в себе силы восстать против настроений, господствующих в «Иванове», и обрушиться на «слизняков и мокриц, которых мы называем интеллигентами». «Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях — и все это в силу того, что жизнь не имеет смысла, что у женщин бели и что деньги — зло»[[159]](#footnote-160). Он не щадит даже Льва Толстого, которого любит и чтит, полагая, что тот своим усталым старческим нигилизмом по отношению к жизни «служит злу». Напрягая свои нравственные силы, он стремится вырваться из плена меланхолических настроений, которые погубили его героя. Очень скоро Иванов перестает быть духовным спутником Чехова, как Мочалов перестал быть кумиром и спутником Белинского, когда тот пережил свой собственный период распадения духа. Отчуждение, с каким он говорит теперь об интеллигенции ивановского толка, — свидетельство напряженной борьбы, которая происходит в его душе, стремящейся вырваться из тисков безвременья.

Уездных людей, изнывающих от скуки — так что «воздух застыл от тоски», Саша пытается растормошить: «… совершите что-нибудь маленькое, чуть заметное, но хоть немножко похожее на подвиг…».

Из ситуации духовного безвременья, сгубившей Иванова, Чехов вырвался подвигом — трудной долгой поездкой на Сахалин.

Окончательно и бесповоротно, как ему кажется, Чехов расстается с образом русского Гамлета в «московском фельетоне», который он сочиняет для «Нового времени» уже после возвращения с Сахалина, в начале декабря 1891 г.

Фельетон под названием «В Москве» подписан недвусмысленным псевдонимом: Кисляев. Автор, пожелавший на этот раз остаться неузнанным, беспощадно высмеивает московского Гамлета — тот ноет, скучает, погрязает в невежестве, злословит, завидует и говорит о себе следующим образом: «я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет». Написанный в форме длинного монолога Кисляева, фельетон местами представляет {228} собою злую до неузнаваемости карикатуру на саморазоблачительные монологи Иванова и некоторых других гамлетезирующих героев Чехова. (Хотя Кисляев, конечно же, не Иванов.) Настроения, недавно еще близкие писателю, звучавшие в его беллетристике и в ею письмах, теперь, после Сахалина, когда кризисная полоса конца 80‑х годов была преодолена, кажутся сплошным «кисляйством» и вызывают к себе недоброе чувство. Если бы он внял уговорам Суворина и не отправился на Сахалин, то волны московского «кисляйства» могли бы захлестнуть его с головой и он бы из них не выбрался. «Как Вы были неправы, когда советовали мне не ехать на Сахалин! У меня… чертова пропасть планов, и всякие штуки, а какой кислятиной был бы я теперь, если бы сидел дома. До поездки “Крейцерова соната” была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой. Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел — черт меня знает»[[160]](#footnote-161) — письмо от 17 декабря 1890 г. написано за год до фельетона «В Москве». Прежде чем вывести в образе московского Гамлета опустившегося, размягшего Кисляева, Чехов примеряет это слово к себе — «кислятина». Он счастлив, что после Сахалина «Крейцерова соната» для него уже не событие — теперь она смешна ему и кажется бестолковой. И гамлетизм 80‑х, развившийся в пору сумеречных общественных настроений, теперь для него уже не событие, как в «Иванове», над которым он бился целых три года, а всего лишь «кисляйство», достойное хлесткого, в один присест написанного газетного фельетона, а не драмы в четырех актах с обмороком и самоубийством. После Сахалина московский Гамлет для Чехова — чужой, несимпатичный ему человек, от него впору бежать куда глаза глядят. Ожесточенная неприязнь, с какой Чехов относится теперь к интеллигентскому гамлетизму, достигает почти болезненной остроты — она появляется обычно в тех случаях, когда люди освобождаются от чего-то в своей собственной душе. Вспомним еще раз, как холоден вдруг стал Белинский к Мочалову — своему недавнему кумиру, поразившему критика в роли Гамлета, как Тургенев с ожесточением преодолевал в себе московского Гамлета 40‑х годов.

Фельетон о московском Гамлете кончен в начале декабря, а в середине декабря в письме к другу, Ф. О. Шехтелю, {229} Чехов, цитируя Чацкого, восклицает: «Вон из Москвы!». Через два месяца, раздумав ехать на хутор в Полтавскую губернию, он покупает имение в Мелихове. Как Чацкий бежал от московских Фамусовых, так Чехов — от московских гамлетов. В таком случае язвительный фельетон на гамлетовские темы — своего рода прощальное слово, сказанное в сердцах о Москве и москвичах. Но всего за три месяца до фельетона Чехов сам пишет Суворину, совершенно в гамлетовском, ивановском, «кисляйском» духе: «Мне надоело жить в сильнейшей степени»[[161]](#footnote-162). И меньше чем за месяц до фельетона — тому же Суворину: «Я продолжаю тупеть, дуреть, равнодушеть, чахнуть и кашлять и уже начинаю подумывать, что мое здоровье не вернется к прежнему своему состоянию»[[162]](#footnote-163). Он спешит уехать из Москвы в Мелихово, потому что оставаться на старом месте — значит «тянуть старую канитель».

Раба Чехов выдавливал из себя по каплям. А Гамлета хотел совлечь с себя одним движением. Да так до конца и не совлек.

Пройдет несколько лет, и он создаст свою собственную концепцию гамлетизма, свободную от «кисляйства», рассчитанную «на всех», а не на одинокую героическую личность.

Одна из особенностей чеховского литературного дарования состоит в том, что он при его закрытом характере мог исповедоваться только в форме, отчужденной от его собственной личности. (Если бы он был актером, то, конечно, характерным, как Станиславский или Москвин.) Лириком Чехов бывал и в прозе, но по-настоящему исповедоваться мог только в драме, через театральных героев, чье существование шло как бы независимо от него, отгороженное от смущающей авторской близости их прямой речью и огнями рампы. Может быть, это и была одна из причин, по которой он уклонялся от создания большой прозаической вещи — романа, хотя постоянно мечтал о романе, каждый раз предпочитая эпическому, как говорится, полотну пьесу. Как правило, личные мотивы проступают в его пьесах широко и вольно, по всей словесной ткани, неожиданно обнаруживаясь и в общей драматической ситуации, и в господствующем настроении, и в отдельных {230} сюжетных мотивах, и в репликах, прямо заимствованных из его писем и записных книжек.

Каждая пьеса Чехова — плавильный тигль, где при высоких температурах лирического переживания переплавляются автобиографические признания, сюжеты и впечатления. И в этом смысле Чехов крайне демократичен и не предвзят. Разные персонажи равны перед стихией его лиризма, мысли автора может высказать почти любой, каждый может оказаться в драматической ситуации, которую автор заимствует из собственной жизни. «В первый день праздника вечером возился с больным, который на моих же глазах и умер». Фраза из письма Суворину от 26 декабря 1888 г. впоследствии отзовется в репликах доктора Астрова и доктора Чебутыкина. Мысли Чехова о литературе высказывают и Тригорин, и Треплев.

В отличие от более поздних пьес, образующих основной состав театра Чехова, личная авторская тема отдана в «Иванове» одному герою. Вот почему образ русского Гамлета 80‑х годов так притягивает к себе — в нем чувствуется лирическое волнение Антона Павловича, через него выразился переломный — самый трудный этап духовных исканий писателя.

Говоря о личных авторских мотивах «Иванова», следует, само собою, не забывать любовный сюжет, который предшествовал созданию этой пьесы, как сюжет романа с Ликой Мизиновой — созданию «Чайки».

Молодой Чехов был влюблен в Дуню Эфрос, считался ее женихом, носил вместо галстука шнурок, подаренный ему невестой, — как бы знак состоявшегося обручения. Брак неожиданно был расстроен, потому что Дуня не смогла переменить религию предков, не сделала того, на что пошла Сарра, став Анной Петровной. Письма Чехова к Эфрос не сохранились. Все же по некоторым косвенным свидетельствам можно заключить, что душа молодого Чехова была глубоко оскорблена внезапным отказом невесты. История взаимоотношений Чехова с Дуней Эфрос имела продолжение и после «Иванова» подобно тому, как история взаимоотношений с Ликой Мизиновой не кончилась «Чайкой».

Анна Петровна, жена Иванова, была проклята родителями, с горя зачахла, заболела, ее нужно было везти в Крым, а Иванов не смог или не захотел этого сделать. Дуня Эфрос, став Елизаветой Исааковной Коновицер, женой известного издателя, тоже должна была отправиться {231} в Крым поправлять здоровье. Чехов, став знаменитым писателем, жителем Ялты, хлопотал, помогая ей устроиться в Крыму — сделать это было нелегко: в Ялте, где находилась летняя царская резиденция, лицам иудейского вероисповедания жить было запрещено. Жизнь Е. И. Коновицер окончилась еще трагичнее, чем судьба несчастной Сарры, для которой невеста Чехова послужила прототипом. Она не вышла замуж против воли родителей, и не была ими проклята, и не умерла молодой от чахотки — в годы второй мировой войны глубокой старухой русская эмигрантка, которую звали когда-то Дуня Эфрос, была брошена в фашистский концлагерь и там погибла[[163]](#footnote-164).

Подтекстовый сюжет «Иванова» стал сюжетом «Скучной истории» (1888) и «Записок неизвестного человека» (1893). Оба рассказа относятся к периоду работы над «Ивановым». Правда, «Рассказ неизвестного человека» окончен после возвращения Чехова с Сахалина, но начат в 1877 – 1878 гг. Одно из предполагаемых названий — «В восьмидесятые годы» говорит о времени, которому рассказ посвящен.

Драматизм первого рассказа в том, что отсутствие общей идеи замечает в себе «только незадолго до смерти» знаменитый ученый, безупречно проживший свою жизнь. Он теряет душевное равновесие, впадает в беспокойство и иногда ловит себя на мысли, что те 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропащими. Герой рассказа — знаменитый ученый, гордость русской науки. Но сознание, что у него нет и никогда не было общей идеи и он не знает, чему научить и как напутствовать перед смертью свою воспитанницу, превращает его в человека с больной совестью, который мучится стыдом и раскаянием. «Я гляжу на нее, и мне стыдно, что я счастливее ее. Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней, а ведь душа этой бедняжки не знала и не будет знать приюта всю жизнь, всю жизнь!»

Герой «Скучной истории», известный ученый, страдает перед смертью, обнаружив в себе отсутствие общей идеи, а герой «Рассказа неизвестного человека», известный революционер, народоволец, страдает от того, что {232} разочаровался в своей общей идее. Не веря больше в то, что героизм одиночек может изменить жизнь, он утомился, пал духом. Крайнее возбуждение — одним из его проявлений Чехов считал молодежное движение народовольцев — сменяется у Неизвестного крайней апатией. По «Рассказу неизвестного человека» еще больше, чем по «Иванову», видно — из 80‑х годов Чехов вынес недоверчивое отношение ко всем видам чрезмерной возбудимости общественного и личного сознания, за которой — он был уверен — обычно следует ранняя усталость. Он не придает существенного значения действиям, рассчитанным на шумный быстрый эффект, и отвергает эстетику публичного скандала. Он вырабатывает принципы поведения, рассчитанные на длительное время — на всю жизнь. Об этом свидетельствует его программа самовоспитания, многолетняя борьба с болезнью, неутомимые творческие усилия. Подвиг, которой он совершил, преодолевая безвременье 80‑х, действуя ему наперекор, — трудная, тем более для него, уже тогда больного человека, поездка через всю Сибирь на Сахалин, перепись островного населения, подробное научное исследование о каторжном Сахалине — исключал какую-либо возможность крайнего возбуждения; любое возбуждение должно было замерзнуть на пути к месту назначения.

Разочаровавшись в народовольческих идеях, герой «Рассказа неизвестного человека» проникается жаждой обыкновенной обывательской жизни. Но женщина, которую он любит, прекрасная «тургеневская женщина», с благоговением и восторгом выслушивает длинные истории из его революционного прошлого и без всякого сочувствия принимает его новое умонастроение. Стремление героя «жить — и больше ничего!» вызывает у нее презрение. Она просит его, как Катя старого профессора в «Скучной истории», чтобы он указал, куда ей идти, если уж сам не в силах идти и вести за собою других, а он отвечает: «Мне жить хочется!.. Жить, жить! Я хочу мира, покоя, тишины, хочу тепла, вот этого моря, вашей близости. Ох, как бы я хотел внушить и вам эту страстную жажду жизни!». Жажда жизни и стремление знать, для чего живешь, борющиеся друг с другом в «Рассказе неизвестного человека», в «Иванове» согласуются в негативном, отрицающем смысле — перестав понимать, зачем он живет, Иванов утратил жажду жизни. А можно предположить другое — утомившись, Иванов перестал понимать, для чего живет.

{233} В финале «Трех сестер» эта двойная драматическая тема — жажда жизни и жажда смысла жизни — звучит наконец как гармонический аккорд. «Ольга *(обнимает обеих сестер.)*… Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем… Если бы знать, если бы знать».

Из плачевной ситуации, в которую попадает Иванов, можно выбраться двумя путями. Один из них указал в скандально известном монологе сам герой чеховской пьесы и примкнувший к нему в статье об «Иванове» А. С. Суворин. В обширной рецензии он по-своему, чрезвычайно умно интерпретировал письмо Чехова от 30 декабря 1888 г. и «в собственных оценках, вплетенных в изложение письма, сместил акценты и преподносил читателю вывод, чуждый Чехову»[[164]](#footnote-165). По утверждению Суворина, Чехов в «Иванове» «сам как будто хочет сказать, что надо жить просто, как все, и вносить свои лучшие силы, лучшие намерения в развитие этой простой обыкновенной жизни, а не тратить их на подвиги несоразмерные и без пути не стремиться зажигать моря… Мы легковерно беремся за непосильные задачи и слушаем с верою призыв: “Вперед, без страха и сомненья, на подвиг доблестный, друзья”… Мы воображаем, что за сильною возбуждаемостью последуют сильные результаты. И это как в личной жизни, так и в общественной. Создадим реформу и воображаем, что она сейчас же даст прекрасные результаты. Не дает она их сейчас, мы начинаем сомневаться не только в пользе реформы, но отрицаем ее вовсе»[[165]](#footnote-166). Точку зрения Чехова хозяин «Нового времени» смещает едва заметно. Голосом Чехова он произносит фразы, которые тот, казалось, мог произнести, но никогда бы не произнес. Разве драма Иванова в том, что, поверив смелым призывам «левых», стремясь совершить «подвиги несоразмерные», он не захотел жить, как все, и не стал достаточно усердным проводником правительственных реформ, не дождался, пока реформа даст «прекрасные результаты»? Для Суворина, ренегата-шестидесятника, не только деятельность революционных демократов или народников, но и поездка писателя на Сахалин, от которой он отговаривал Чехова, тоже должна была казаться {234} «подвигом несоразмерным». Не зря Суворин, говоря об «Иванове», в типично нововременском стиле иронизирует над пылкой призывной строкой А. Н. Плещеева, старшего друга и горячего почитателя Чехова, социалиста-петрашевца, сотрудника «Современника» и «Отечественных записок». Вывод, который Суворин делает от имени Чехова, — «надо жить просто, как все» — в облагороженном виде выражает общественную позицию «Нового времени», а не автора «Иванова». Точка зрения Суворина совпадает с монологом героя пьесы, у которого она выражена гораздо откровеннее, чем в корректной, лукавой, прикрытой флером подчеркнутого демократизма версии шефа «Нового времени». Вот он, устало-отчаянный, звучащий не то как поучение, не то как покаяние монолог Иванова, обращенный к молодому доктору Львову: «Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены… Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей… Закройтесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело…».

В разъяснениях к пьесе Чехов решительно отделяет позицию героя, изложенную в его главном монологе первого действия, от своей собственной, авторской. Между прочим, приводя в упомянутом письме Суворину капитулянтскую декларацию Иванова, он заключает цитату иронической фразой: «Таков тон у этих преждевременно утомленных людей». Монолог из первого действия — это не только не Чехов, но и не весь Иванов. О неустойчивом смятенном состоянии его духа Чехов говорит: «Перемена, происшедшая в нем, оскорбляет его порядочность»[[166]](#footnote-167).

Итак, по Суворину, вина Иванова состоит в том, что и в общественной и в личной жизни он жил не просто, не как все. И на Сарре, должно быть, женился не потому, что полюбил ее, а из своего рода тщеславной корысти — захотел выделиться из общей массы, совершить, как теперь говорят, поступок. За что и был наказан. И Чехов по этой нововременской логике, должно быть, {235} собирался жениться на Дуне Эфрос не потому, что влюбился в нее, а потому, что хотел заработать моральный капитал, поступить не как все.

Суворинская традиция толкования «Иванова» и Чехова вообще напоминает традицию толкования Шекспира, которая восходит к трудам популярного немецкого литературоведа Гервинуса. Рассуждая о героях Шекспира, Гервинус призывает к тому же, в сущности говоря, что Суворин, рассуждая о герое Чехова. Сходство литературных воззрений, как это часто бывает, предопределено сходством общественно-исторической ситуации и общественно-политической позиции. Гервинус размышлял о Шекспире, находясь под тягостным впечатлением неудачной немецкой буржуазно-демократической революции 1848 г., а Суворин — о Чехове под впечатлением разгрома и упадка русского освободительного движения 70 – 80‑х годов. У обоих у них пафос в общем один и тот же: «не надо было браться за оружие». Гервинус сокрушается, что и Отелло, и Ромео и Джульетта не смогли прийти в гармонию с окружающей обстановкой: Отелло и Дездемона, объятые страстью, женились тайно, не испросив разрешения Брабанцио. Выйдя замуж (против воли отца, да еще за мавра), Дездемона, стало быть, поступила так же опрометчиво, как Иванов, женившийся на Сарре против воли ее родителей — они отреклись от нее так же, как венецианский сенатор отрекся от своей дочери. А Ромео с Джульеттой слишком предались своему юношескому чувству, переступив через принятые в их кругу обычаи и нормы поведения. И Суворин утверждает, что Чехов учит своей пьесой жить «просто, как все» и не стремиться без пути зажигать море. Гервинус Шекспиру, а Суворин Чехову навязывают мещанскую благонамеренную мораль.

В толковании публицистов и критиков «Нового времени» требование быть оптимистами и жить как все приобретало антиинтеллигентский и охранительный смысл, что так убедительно показали в своей статье И. Соловьева и В. Шитова[[167]](#footnote-168). Эта статья заслуживает того, чтобы напомнить о ней поподробнее. Она как нельзя лучше дает понять, насколько остры и принципиальны, насколько перспективны были вопросы, которые Чехов задал себе и другим в «Иванове».

«Жизнь — пыль, прах, суета. — Эту фразу Суворин {236} словно бы произнес, найдя совсем иную, так сказать, антиэкклезиастовскую интонацию: пыль есть жизнь, прах есть жизнь, суета есть жизнь, так уважим же их и возлюбим. Так будем же им служить… Все то, что привычно внушало людям его поколения стыд и тоску жизни, от чего полагалось отшатываться как от обывательщины, Сувориным было признано естественным, восстановлено в правах и возведено в закон»[[168]](#footnote-169). Приятие обывательщины-жизни и упоение обывательщиной-суетой, составляющие психологическую основу мировоззрения Суворина, олицетворены в «Иванове» в водевильном Боркине. Упреки в меланхолии и мерлехлюндии, которыми наглый управляющий осыпает своего хозяина, так напоминают наглые упреки, которыми молодцы из «Нового времени» без конца уязвляли интеллигенцию — в том числе, когда придет их очередь, героев Чехова и самого Чехова, — что сходство здесь нельзя не заметить[[169]](#footnote-170).

Если в народнических и либеральных кругах возникла версия о равнодушии молодого писателя к общественным проблемам — свойство таланта, которое должно было не отпугнуть, а привлечь Суворина, то на страницах «Нового времени» чем дальше, тем агрессивнее — особенно когда на сцене Художественного театра пошли пьесы Чехова — формировалось мнение о его пессимизме. В рецензии на «Три сестры» упреки в пессимизме, глубоко отрицательном отношении к жизни приобретали характер верноподданнического доноса, а в рецензии на «Вишневый {237} сад» — характер типично нововременских, едва завуалированных инсинуаций, направленных на личность тяжелобольного писателя и выразившихся, в частности, в намеках на то, что Чехов устал и исписался.

Звучащий в «Трех сестрах» рефрен-заклинание Кулыгина, обращенный скорее к себе самому, чем к другим, — «я доволен, я доволен, я доволен» — мог бы стать эпиграфом суворинской газеты, как, впрочем, и заклинание Лебедева, обращенное к Иванову: «Успокой свой ум! Гляди на вещи просто, как все глядят!».

Проблема взаимоотношений Чехова и Суворина, косвенно относящаяся к «Иванову», история их тесного сближения и разрыва имеет несколько аспектов. Один из них — дело Дрейфуса, травля Золя, позиция «Нового времени», позиция Чехова — хорошо освещен. Не раз говорилось и об опасности, которую представляло для молодого писателя влияние Суворина. Когда-нибудь будет внимательно изучен и вопрос о том, какой упорной критике подвергались в произведениях Чехова нововременская философия и мораль. По этому поводу можно вспомнить рассказы «Печенег», «Крыжовник» или пьесу «Три сестры». Но вернее было бы расценить все творчество Чехова как постоянно усиливающуюся антитезу нововременству. Расхождения касались взглядов на жизнь и на искусство.

В «Новом времени» пересказывалась речь Суворина, на праздновании юбилея К. Маковского объяснившего, чем дорог нам художник. «“Он любит все яркое, светлое, лучистое; его квартира и мастерская — целый музей изящных и красивых вещей”. В толковании сюжетов — “широкая русская черта яркой симпатии ко всему милому, задушевному, красивому, ясному”. В выборе предмета — склонность к тому, что говорит о “сладостях и радостях”. Взять хоть полотно “Русалки”: “Это не те несчастные утопленницы, тоскующие о земле и погибшей жизни, а веселые, радостные, шаловливые женщины, уносящиеся красивой гирляндой в небо, в светлую лазурь”.

Это — насчет красоты»[[170]](#footnote-171).

А в жизни главный враг «Нового времени» — беспокойные вечные вопросы, «высшие соображения», как иронически называл их Суворин, не дающие интеллигенции жить в довольстве и спокойно наслаждаться «сладостями {238} и радостями» жизни, возделывая свои сад, заставляющие ее лезть не в свои дела, с жиру беситься — тосковать, тревожиться, предаваться вредным мечтаниям, браться за непосильные задачи, печалиться и бунтовать.

Разрыв между Чеховым и хозяином «Нового времени» был запрограммирован с самого начала. «Суворин все чаще угадывал: Чехов — находка, оправдание его жизни, выпестованный им талант — уходит из-под рук. Меняется. Предается тревогам мысли, для него, Суворина, изначально ложным. Суворин сам был человеком, органически считавшим: вопросы и тревоги — это от лукавого, это наносное, жизнь сама по себе их не рождает. Он жил без них, был счастлив сам, чего и всем желал. “Жить просто, *как все*” — это значит жить как **он**»[[171]](#footnote-172).

Да и кто в «Иванове» суворинские «все», по чьему ранжиру герой чеховской пьесы должен был бы строить свою жизнь, если бы захотел? Чехов говорит об Иванове: его враг — «это одиночество… он живет в усадьбе. Он в уезде. Люди — или пьяницы, или картежники, или такие, как доктор… Всем им нет дела до его чувств и перемен в нем. Он одинок»[[172]](#footnote-173).

Представим себе еще раз действующих лиц «Иванова», этих «всех» — пьяниц, или картежников, или таких, как доктор, — окружающих Иванова и его умирающую жену.

Какой-то Боркин, управляющий Иванова, учащий его жизненной мудрости и оптимизму.

Какая-то Зинаида Савишна, помещица-ростовщица, рехнувшаяся от скупости.

Какая-то Бабакина, дебелая вульгарная вдова богатого купца, уличающая Иванова в корыстных интересах, мерящая его по себе.

Какой-то Косых, молниеносный молодой человек, окосевший от азарта карточной игры.

Какие-то унылые молодые люди, гости Лебедевых, мечтающие о выгодном помещении капитала и о выгодной женитьбе.

Какая-то Авдотья Назаровна, «старуха с неопределенною профессией».

Лебедев, спившийся приятель Иванова, благородный человек, потерявший себя, кряхтящий под каблуком жены-процентщицы.

{239} Доктор Львов, допекающий Иванова настырным крикливым правдолюбием, завидующий его успеху у женщин.

Саша — доктор Львов в юбке.

Шабельский — дядя Иванова, брюзга.

Егорушка, нахлебник Лебедевых.

1‑й гость.

2‑й гость.

3‑й гость.

4‑й гость.

Петр, лакей Иванова.

Гаврила, лакей Лебедевых.

Гости обоего пола, лакеи…

Но если стать как эти «все», изображенные Чеховым по видимости беспристрастно, а на самом деле беспощадно, Иванову не дано, если он не может, как не могут и герои более поздних чеховских пьес, успокоить свой ум, к чему со слезами на глазах призывает его Лебедев, и не в состоянии зажить обыкновенной обывательской жизнью, хотя иногда, в минуту отчаяния, ему, как и герою «Рассказа неизвестного человека», кажется, что именно этого он и хочет, что здесь его спасение, если он не в состоянии перестать задаваться вечными вопросами, то существует ли тогда вообще какой бы то ни было выход из ситуации Иванова, неизбежно обрекающей его на одиночество? На этот вопрос Чехов отвечает всеми своими пьесами, начиная с «Чайки».

Если Иванов не в состоянии жить «просто, как все» — чего хотели бы от интеллигенции Суворин и его «Новое время», — может быть, выход в том, чтобы «все» стали жить как Иванов — в том смысле, что не запирались бы в свою раковину, не строили бы жизнь по шаблону пошлой обывательщины. Не только Иванов — этот русский Гамлет эпохи безвременья — все люди должны решать вечные вопросы — искать смысла жизни и размышлять о назначении человека. Тогда и Иванов перестанет быть Ивановым — неприкаянным и непонятным, как Гамлет или Чацкий, и ему не придется в одиночку воевать с тысячами и биться лбом о стены, и ему не будет грозить ранняя усталость и апатия, и не будет его каждую минуту томить вопрос, куда деваться. В этом альтернативном решении, к которому приходит Чехов, заключается коренное отличие его демократизма от мещанского демократизма Суворина.

Когда Чехов нашел это решение и утвердился в нем, он создал новую театральную систему.

{240} Не три сестры должны раствориться в ста тысячах населения губернского города и жить как все его обыватели, а жители этого города в лесном краю должны стремиться стать такими, как сестры Прозоровы. Об этом с присущей ему великолепной уверенной обстоятельностью говорит Вершинин: «Вот таких, как вы, в городе теперь только три, в следующих поколениях — больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас». Вершинин подсчитывает: «таких, как вы, в городе теперь только три». А можно сказать, оглядываясь назад, на одинокую фигуру Иванова, — уже три! Но ведь, кроме этих трех, есть еще и Тузенбах, и Федотик, и Родэ, и сам Вершинин… Это среди уездных картежников и пьяниц, это рядом с доктором Львовым помещик Иванов кажется неуместно рефлексирующим умником. Между героями «Чайки» или «Трех сестер» он в этом отношении никак бы не выделялся — в этих пьесах почти все «гамлетизируют» — размышляют и рассуждают о высших целях бытия. Одинок и неприятно выделяется среди героев «Трех сестер» штабс-капитан Соленый, которого раздражают философствующие женщины и умник Тузенбах: «барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать».

Чехов не был так наивен, чтобы отрицать влияние среды на человека. По этому поводу у него как у писателя и врача не было никаких иллюзий. «Во всем уезде, — говорит Астров дяде Ване, — было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все». Астров и Войницкий не стали такими же пошляками, как все в уезде, но уездная обывательщина наложила на них печать.

Астров говорит: *жизнь* обывательская, *жизнь* презренная, а не *среда* обывательская и презренная. Введенное западными авторами новой драмы понятие среды, враждебной герою, вступающей с ним в конфликтные отношения, у Чехова в его главных пьесах, начиная с «Чайки», заменяется более ответственным, широким и напряженным понятием: жизнь. Среда — это нечто постороннее герою, хотя и связанное с ним родственными узами — {241} то, что располагается вовне, вокруг человека, безразлично — на близком расстоянии или далеком. А жизнь касается столько же среды, сколько и самого героя, к его душе она имеет такое же отношение, как и к внешним условиям его существования.

Влияние среды у Чехова не отменяется, но очерчены границы, дальше которых это влияние не идет, не должно идти. Попав в положение Иванова, «узкие и недобросовестные люди обыкновенно сваливают всю вину на среду или же записываются в штат лишних людей и гамлетов и на том успокаиваются»[[173]](#footnote-174). Иванову претит роль лишних людей и гамлетов, и он не дает себе потачки, свалив все на среду. Да и вообще в жизни, полагает Чехов, есть кое-что поважнее и поинтереснее среды. Герой-интеллигент — главное лицо в новой драме — лишен у Чехова индивидуалистических притязаний, с него снят терновый венец исключительности, который так долго сжимал ему голову. Но и у среды отняты диктаторские права, роковая роль, ей указано ее место — указано на дверь. Если тех, кто действует по наущению среды, невозможно, как Наташу в «Трех сестрах», изгнать из дома, уходят все остальные, покидая загаженное, зачумленное место.

Среда может пытаться отравить жизнь чеховским героям. Но на сцену ей нет хода.

«Все» в главных пьесах Чехова — это не уездная обывательская среда, мелькающая у Иванова перед глазами, забирающаяся к нему в дом. («Иванов *(с горечью)*. Господа, опять в моем кабинете кабак завели!.. Тысячу раз просил я всех и каждого не делать этого… *(Подходит к столу.)* Ну, вот, бумагу водкой облили… крошки… огурцы… Ведь противно!»)

Все — это Заречная, Треплев, Тригорин, Дорн, Сорин, Маша, Войницкий, Астров, Соня, Телегин, три сестры, Вершинин, Тузенбах, Федотик, Родэ, Петя, Аня, Раневская, Лопахин…

Вообще все действующие лица — за редким исключением.

Жить как все — значит у Чехова жить как Нина Заречная или Астров. А не так, как Шамраев или Наташа или Епиходов с Яшей. Не так, как Ионыч или Чимша-Гималайский, про которого сказано: «того и гляди хрюкнет в одеяло». И сам он, мы помним, похож {242} на свинью, и толстая кухарка его тоже похожа на свинью, и даже собака у него «рыжая… толстая, похожая на свинью». В пьесах, написанных после «Иванова», одинок не мыслящий интеллигент, преданный высшим соображениям, ответственный перед историей, решающий вечные вопросы о смысле бытия и назначении человека, живущий беспокойной требовательной духовной жизнью, а тот, кто действует именем обывательщины и олицетворяет собою ее пошлую самодовольную сущность.

Герои «Чайки», герои чеховских пьес — это не просто Заречная, Треплев, Тригорин, Дорн, Сорин, Маша… но группа лиц, которую образуют Заречная, Треплев, Тригорин, Дорн, Сорин, Маша… (У Горького босяк говорит, широко размахнувшись: «Ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет…».) В этой группе лиц рождается новый тип человеческих отношений, предвещающий лучшее будущее еще вернее, чем пророчества Вершинина или Пети Трофимова.

Эти отношения не похожи ни на противоборство героев классической драмы, стоящих друг против друга с оружием в руках, ни на показанные в западной новой драме и отчасти в «Иванове» распри одинокого героя и среды, в которых силы взаимного притяжения уравновешиваются силами отталкивания.

Дело не в том, что внимание автора, сосредоточенное в «Иванове» на главном персонаже — героической личности, переживающей кризис своего героизма, распределяется в более поздних пьесах между всеми действующими лицами и таким образом они уравниваются в правах, — в «Чайке» и трех пьесах, написанных после «Чайки», драматические герои образуют, подобно странствующим комедиантам на картинах раннего Пикассо, «группу лиц», объединенных общностью исторической судьбы, общностью психического и душевного склада. От пьесы к пьесе группа лиц становится у Чехова все более слитной, все отчетливее проводится объединяющая их контурная линия. Тем острее воспринимается чувство одиночества, охватывающее того или другого из драматических героев.

Действующие лица «Чайки» сближены друг с другом темой искусства и далекими планетарными пророчествами общей мировой души, которые напоминают драматическим героям, что все они — земляне, связанные друг с другом родственными узами. В других пьесах Чехов {243} не прибегает к столь наглядным и сильно действующим средствам, но и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах», и в «Вишневом саде» судьба героев рассматривается с этой же, в «Чайке» высоко вознесенной, точки зрения. Чехов многое обещает своим героям, но и много с них спрашивает. Наиболее смелые и максималистские требования к жизни содержатся, как это ни покажется неожиданным, в «Дяде Ване», самой камерной и невеселой драме Чехова, уходящей своими корнями в сумеречные 80‑е годы, в эпоху «Иванова».

Да, в этой пьесе говорится об оскудении природы, об оскудении жизни, об изживших себя идеалах, ложных кумирах, о застое и пошлости безвременья, отравляющего кровь благородных интеллигентных людей, и об их противостоянии безвременью, против которого они вооружаются терпением, пониманием, работой, уютным бытом, безупречным выполнением повседневных обязанностей, взятых на себя когда-то. Но здесь есть и другие мотивы, поразительные по своему необычному смысловому наполнению, уходящие далеко в будущее.

Драма о людях 80‑х годов, затерянных в глухих российских углах, — это восстание Чехова против всех форм неполноты и урезанности жизни. Чехов в «Дяде Ване» проявляет, может быть, не меньшую непримиримость, чем Достоевский, у которого Иван Карамазов отказывается от будущей высшей гармонии. «Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачонком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезами своими к “боженьке”!» Максимализм Чехова в его требованиях к жизни и к людям проявляется и в вдохновенных словах Астрова — «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», и в трагическом вопле Войницкого — «из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский» — он пронизывает собою всю пьесу, сказываясь в ее конструкции и расстановке действующих лиц.

Авторский максимализм в «Дяде Ване» — высшая степень чеховского демократизма, ни в одной другой пьесе он не проявляется с такой трагической силой. Ненависть Чехова к удушающей власти безвременья раскаляется в «Дяде Ване» убеждением, что эта эпоха прежде всего крайне недемократична. Она обрекает множество людей на замкнутое пассивное существование в границах обывательщины, оттирает их от высоких сфер жизнедеятельности. Все формы, все проявления неполноты {244} жизни, отнимающие у человека возможность гармонического самоосуществления, показаны в «Дяде Ване» как нечто несправедливое, неприемлемое и противоестественное. При этом с человека не снимается ответственности за свою судьбу. Напротив. Строя свою личность, он помогает осуществиться другим, рядом стоящим, укрепляет в них надежду на лучшее будущее. Не выполнив того, к чему был предназначен, загасив в себе искру божью, данную ему от рождения, драматический герой у Чехова — один из группы лиц — совершает преступление по отношению к другим. Тянет их вниз за собою. Что говорить, Серебряков виноват в том, что годы и годы жил за счет труда Сони и Войницкого, не замечая их в сущности говоря. Но виноват и Войницкий. Избрав столичного профессора себе в поводыри, сотворив себе кумира, он тоже ведь жил на чужой счет — не выработал собственного миросозерцания и прожил жизнь, пользуясь идеями Серебрякова. Вина Войницкого — поистине трагическая вина — не сводится к тому, что он ошибся, уверовал в надутое ничтожество и ради его выживших из ума идей загубил свою жизнь. У автора «Дяди Вани» взгляд на проблему гораздо шире и требовательнее. Человек, по Чехову, вообще не имеет права передоверять и перепоручать кому-нибудь поиски смысла жизни — это должно стать долгом и призванием каждого. Перед общей идеей все равны. В этом смысле жертвенный подвиг Войницкого — сапоги всмятку, — оборотная сторона душевной робости и лени, той самой, что когда-то, десять лет назад, помешала ему разглядеть красоту Елены Андреевны и сделать ей предложение. Превратив себя в приказчика высоколобого хозяина общей идеи, Войницкий довел до логического, рабского завершения идею разделения труда, на котором держится классовое общество. Чехову вообще не по душе, чтобы одни витийствовали на кафедре, в столичных салонах, а другие безвылазно горбатились в огороде. Человек, по Чехову, в идеале должен иметь возможность жить и в деревне и в больших городах, вести оседлый образ жизни и путешествовать, заниматься искусством и хозяйничать на земле. И все это для него не пустые мечтания, не далекая туманная утопия — конкретная жизненная программа, которую он осуществлял так же решительно и просто, как великие гуманисты Возрождения. Он писал беллетристику, обследовал каторжный Сахалин, сочинил научный труд о Сахалине, {245} врачевал, закладывал новые сады, открывал школы, устраивал столовые для голодающих… Жил на одном месте, больной объездил Россию и Европу, любил Москву, уехал из Москвы, поселился в Мелихове, чтобы зажить более деятельной и разнообразной — не столичной, не дачной — жизнью. А профессор Серебряков панически боится большого барского дома — он спешит вернуться в столицу; вместо проданного имения можно будет купить дачу в Финляндии, близко, стало быть, от Петербурга. Там, на даче в Финляндии, можно будет продолжить ту же призрачную, как прежде, жизнь, вести те же дежурные разговоры, к которым он привык за долгие годы, — о новых журнальных статьях и брошюрах, новых театральных спектаклях, сплетничать о знакомых профессорах и знакомых артистках. А здесь, в усадьбе, среди нищих деревень, — своя, особая, самодостаточная жизнь, на ее фоне столичные и дачные темы покажутся смешными, пустяковыми. Чехову после Сахалина даже «Крейцерова соната» показалась смешной, а до Сахалина была для него событием. Серебряков привык к аудитории, к почитательницам, к обществу за столом, внимающему его красноречию; разговоров с глазу на глаз, которые обычно ведутся в усадьбе, — годами ведут их между собою Астров и Войницкий, Войницкий и Соня — этих диалогов наедине Серебряков не переносит, он их боится как огня. Боится остаться один на один с дядей Ваней или доктором Астровым — в диалоге он не сможет их заговорить, они, не без оснований предполагает словоохотливый профессор, его самого заговорят, в разговоре наедине можно услышать правду, против которой нечего будет возразить, которую Серебряков старается не замечать. Драма одностороннего, однобокого существования постигает не только доброго, способного к самопожертвованию Войницкого, обрекшего себя на приказчичью должность, но и сухого эгоиста профессора. Писать всю жизнь об искусстве, читать всю жизнь лекции об искусстве, ничего не видя вокруг, не зная настоящей жизни, — это в конце концов еще ужаснее, быть может, чем протрубить всю жизнь управляющим в имении. В тексте «Лешего», который был переделан в «Дядю Ваню», есть место, где Серебряков вспоминает молодость. Бесстрастный, но с едва заметным оттенком самодовольства рассказ (Чехов не перенес его в «Дядю Ваню», потому, вероятно, чтобы не вызывать излишнего сочувствия к Серебрякову, но он включен в текст нынешнего спектакля {246} Художественного театра) звучит для наших ушей так же, как вопль Войницкого о пропавшей жизни: «Жизнь моя была тяжела. Я и Иван Иванович в одно время были студентами. Спроси его. Он кутил, ездил к цыганкам, был моим благодетелем, а я в это время жил в дешевом, грязном номере, работал день и ночь как вол, голодал и томился, что живу на чужой счет. Потом был в Гейдельберге и не видел Гейдельберга; был в Париже и не видел Парижа: все время сидел в четырех стенах и работал. А получив кафедру, я всю свою жизнь служил науке, как говорится, верой и правдой! И теперь служу». Драма несправедливо урезанной, обобранной жизни проникает в каждую клеточку «Дяди Вани», затрагивая сферы, неподвластные человеческой воле, приобретая порою чуть ли не богоборческий характер. У Сони — нежная, тонкая любящая душа, но она некрасива. У красавицы Елены Андреевны — душа ленивая, сонная, непробудившаяся. Обе несчастны. Муж Елены Андреевны стар, ворчлив и болен, а она молода и прекрасна, ей жить хочется. Оба несчастны. Доктор Астров шатается от усталости, а Елена Андреевна — от безделья и лени. Оба не находят себе места. Астров хочет победить иссушающую неполноту предназначенной ему жизни хотя бы тем, что лечит людей и сажает леса. «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени…», о чьей печальной судьбе пророчествует в «Чайке» общая мировая душа, для Астрова те, о ком ему надлежит заботиться: на картограмме уезда обозначена картина быстрого вырождения природы — испорченная картина, Астров берется ее исправить как врач, возвращая здоровье больному.

В «Трех сестрах» многое говорит уже название пьесы — к нему следует отнестись как можно внимательнее. У художников второй половины нашего века стал все больше популярен образ корабля, на борту которого — разные люди, объединенные общей кают-компанией, общим маршрутом. Этот образ предвосхищен чеховской пьесой о трех сестрах, о доме Прозоровых, вплывающем в двадцатый век. Вот она, главная, кульминационная, ключевая мизансцена пьесы, написанной в далеком от нас 1900 г.: «три сестры стоят, прижавшись друг к другу». «Три сестры» — тема с вариациями. У сестер одна общая судьба, но каждая проживает ее по-своему.

Драма трех сестер — которые жаждут взлететь, {247} но не могут расправить крылья[[174]](#footnote-175) — связана с перемещениями артиллерийской бригады — было время, она пришла в город в лесном краю, а теперь уходит в царство Польское; с гимназией, где начальствует Ольга, и с гимназией, где учительствует Кулыгин; с телеграфом, где Ирина нагрубила даме, у которой умер сын; с женщиной на Засыпи, которую лечил и угробил Чебутыкин; с заревом ночного пожара; с невежественным стотысячным населением провинциального города; с Москвой; с белыми перелетными птицами; с давними набегами кочевников и будущим — далеким и близким. В известном смысле эта пьеса — как ее поняли в Театре на Таганке — «народная драма», по эпическому размаху и напряженной силе исторического движения не уступающая, например, «Хованщине». По «Трем сестрам» особенно заметно, что характеры чеховских героев разомкнуты — навстречу будущему и друг другу.

Сравнивая театр Чехова с театром древних греков и Шекспира, «где в центре герой», Мейерхольд говорит: «“Индивидуальности” у Чехова расплываются в группу лиц без центра»[[175]](#footnote-176). В этой фразе особенно важен глагол. Режиссер точно уловил действенный смысл чеховского переосмысления старых театральных систем. Индивидуальности у Чехова не растворяются в хоре и не оттесняются на задний план главным героем, они «расплываются» — расплываются в группу лиц; границы между отдельными лицами размыты. Нечто подобное можно иногда увидеть на полотнах импрессионистов. Чеховская группа лиц, где каждый связан с другими и существует сам по себе, принимает на себя роль главного героя.

Образы людей в театре Чехова рифмуются, подобно словам в поэтической строфе. Вершинин мог бы произнести некоторые слова Тузенбаха, а Тузенбах иногда говорит за Вершинина. У каждой из сестер свой голос, каждая ведет свою собственную тему — и вторит другой. Ирина, Маша и Ольга невозможны друг без друга так же, как Федотик без Родэ и Тузенбах без Вершинина. Как Вершинин без его нервной жены и двух дочерей. Как дом Прозоровых без старой няни. Наташа, жена Андрея, ему не пара. Зато она пара Протопопову, которого мы не видим на сцене. Соленый не созвучен никому {248} из героев пьесы. Но он убеждает себя, что в прошлом существовал человек, с которым он мог бы сойтись душой, — Лермонтов, тоже, как Соленый, поэт и дуэлянт. Внимание зрителей в «Вишневом саде» постоянно перемещается с действующих лиц на окружающий пейзаж. То «Иванов», «Дядя Ваня», то «Три сестры», а то — «Вишневый сад». Пейзаж в последней чеховской пьесе, как и в «Чайке», вдвигается в группу действующих лиц. Не только с точки зрения сценического пространства, но и в перспективе развития своих мотивов и поступательного движения от «Иванова» к «Вишневому саду» театр Чехова — расширяющаяся Вселенная.

# **{****249}** «Чайка» и рождение новой театральной системы

Сплошь и рядом конфликт «Чайки» видят в столкновении поколений. С одной стороны, Аркадина и Тригорин, маститые, преуспевающие, щедро взысканные славой. С другой — Треплев и Нина Заречная, непризнанные, неузнанные, проведенные сквозь строй надежд и разочарований. Они обижены, обмануты, оставлены на произвол судьбы. Опытным художникам бросают вызов начинающие, пробующие голос любители. Старшие шагают по дороге цветов, младшие с трудом торят свою жизнь в искусстве.

Искусная профессионалка тяготеет к школе представления, а неумелая любительница — к искусству переживания. Одна лукавит, мастерит, другая играет кровью сердца. Известный писатель выработал себе приемы, ему легко, он пишет в духе собственной традиции, а неуверенный в себе дебютант ненавидит рутину, грезит о новых формах и сочиняет нечто странное, свежее, наивное…

Критики, да и режиссеры, постановщики «Чайки», обычно симпатизируют Треплеву, Нине и неодобрительно относятся к Тригорину — он весь ушел в свою профессию, пресытился славой, и к Аркадиной — эгоистичной, равнодушной ко всему на свете, кроме своих ролей, своих триумфов и своего романа с известным писателем. Впрочем, иногда на действующих лиц «Чайки» смотрят совсем по-другому, имея в виду, что Тригорин и Аркадина, как говорится, мастера своего дела, а Треплев — неудавшийся новатор, да и Заречная не более чем неумелая растерянная любительница. Она только еще обещает стать большой актрисой. Может быть, она будет второй Комиссаржевской, а может быть, и нет. Твердо о ней можно сказать лишь одно: завтра утром она уедет в Елец, где у нее ангажемент на всю зиму. Одни убеждены, что в финале Нина — победительница, чайка, готовая высоко взлететь, другие видят в ней больную раненую птицу; она мечется, стонет, мучительно бьет крылом.

{250} Между тем Аркадина, как бы мы на нее ни сердились, настоящая актриса, ее любят и студенты, и состоятельная публика.

Требуется приложить некоторые усилия, чтобы понять, что это, казалось бы единственно возможное толкование «Чайки», независимо от того, кому отдается предпочтение, старшим или младшим, не вполне соответствует сути чеховского театра. Рассматривая «Чайку» как поле битвы, арену, где борются друг с другом люди разных поколений, принадлежащие к различным направлениям в искусстве, мы, ничем не согрешив против сюжета пьесы, все-таки, незаметно для себя, беремся судить о ней по законам старой, дочеховской театральной системы.

Аркадиной не нравится пьеса сына, она видит в ней «что-то декадентское», не пьеса, а «декадентский бред», но ведь и Заречная не в восторге от текста, который ей предстоит произнести с театральных подмостков. Готовясь выйти на сцену, она говорит Треплеву, что в его пьесе трудно играть — нет живых лиц, мало действия, одна только читка. После провала спектакля, едва выйдя из-за эстрады, она обращается к Тригорину с вопросом, который звучит по отношению к Треплеву чуть не предательски: «Не правда ли, странная пьеса?».

Не Аркадина и не Тригорин, а Заречная наносит молодому литератору самый болезненный удар — она пренебрежительно отзывается об его театральном дебюте и отвергает его самозабвенное юное чувство, предпочитая Треплеву знаменитого писателя, любовника Аркадиной, которого Треплев не переносит, которому он завидует. Константин Треплев уходит из жизни, потому что не удалась литературная карьера и не удалась любовь — Нина любит не его, а Тригорина.

С неопытной дебютанткой соперничает в «Чайке» известная актриса.

В Аркадиной воплощено все, что притягивало Чехова к театру, и все, что отвращало его от огней рампы. Она может быть заботливой и нежной, как ангел, а может устроить безобразную сцену. Она знает, когда можно раскапризничаться, разгневаться и раскричаться, а когда следует подыграть, польстить и подсюсюкнуть. Она способна на благородный жест, на искренний душевный порыв и владеет искусством неискренних расчетливых {251} маневров. В ее мелодраматическом репертуаре — роль честолюбивой эгоистки и романтической самоотверженной мечтательницы. Бальзак или Достоевский увидели бы в этой женщине целую психологическую проблему, а для Треплева, для Чехова Ирина Николаевна Аркадина всего лишь «психологический курьез», типичный для мира кулис. «Обворожительная пошлячка», — снисходительно отзывается о ней Немирович-Данченко. «Каботинка», — презрительно, походя бросает по ее адресу ненавистное ему слово Станиславский.

А в Нине Заречной угадан новый тип артистки, который через несколько лет после создания «Чайки» так трогательно и законченно выразится в искусстве Комиссаржевской. Она играла Нину в злосчастном спектакле Александринского театра, и судя по всему чудесно играла, и нравилась Чехову. (Исполнительницей роли Аркадиной, артисткой А. Дюжиковой, автор остался недоволен, потому что она идеализировала свою героиню. «Аркадина, — настаивал Чехов, по свидетельству Евт. Карпова, постановщика “Чайки” в Александринском театре, — лживая, неумная, быстро переходящая от одного настроения в другое, самолюбивая эгоистка…»[[176]](#footnote-177))

Значит ли это, что Чехов твердо держит сторону Заречной и безнадежно плохо относится к Аркадиной? Кажется, праздный вопрос. Провинциальная примадонна изображена в пьесе беспощадно, в ее портрете подчеркнуты иронические штрихи, а роль Нины подана в романтическом освещении.

И все-таки.

Вспомним еще раз некоторые хорошо известные и не один раз прокомментированные эпизоды из жизни Чехова, которые предшествовали пьесе и отразились в ее сюжетных ситуациях и персонажах[[177]](#footnote-178). Биографический подход нередко ведет к поверхностным выводам, но в данном случае кое-что проясняет — личные, лирические мотивы в «Чайке» звучат слишком взволнованно, чтобы их можно было не услышать. Они не спрятаны здесь так глубоко и не заштрихованы так сложно, как в «Трех сестрах» или «Вишневом саде».

{252} В актрисе Аркадиной многое напоминает актрису Яворскую, с которой у Чехова был короткий роман, и актрису Савину, знаменитую премьершу Александринского театра, которую Чехов не любил. Слова Треплева: «… попробуй похвалить при ней Дузе! Ого‑го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в “La dame aux camélias” или в “Чад жизни”» — можно, без сомнения, отнести к Лидии Борисовне Яворской, она играла главные роли в обеих пьесах. Впрочем, Ольга Ранцева в мелодраматическом «Чаде жизни» презираемого Чеховым Болеслава Марковича — коронная роль Марии Гавриловны Савиной, специально для нее, по ее просьбе написанная. К прославленной петербургской актрисе Чехов относился без пиетета; он видел в ней главным образом умелую профессионалку — как иначе можно расценить убийственную фразу из его записной книжки: «Савина среди актеров — то же, что Крылов среди писателей»[[178]](#footnote-179)? Она, как известно, под благовидным предлогом отказалась играть в «Чайке», когда пьесу приняли к постановке в Александринском театре. Новаторское сочинение Чехова было Савиной, наверное, так же чуждо, как Аркадиной — сочинение ее сына.

Савина — одно из самых замечательных имен в истории русского театра. Виртуозная, тонкая актриса с живым и заразительным темпераментом, она продолжала блистать на петербургской сцене и после того, как в Москве, в Художественном театре были поставлены пьесы Чехова…

Да, в Аркадиной, несомненно, есть что-то и от Савиной, приятельницы Тургенева, и от Яворской, приятельницы Чехова. Она олицетворяет собою тип артистки, который был широко распространен в европейском театре конца века и будет существовать всегда — со всеми своими достоинствами и недостатками. Пока будет жить театр, будут и такие артистки, как Аркадина: талантливые, расчетливые, трудолюбивые, жизнерадостные, капризные, тщеславные, отзывчивые, нетерпимые к чужому успеху, играющие в жизни так же мастерски и темпераментно, как на сцене.

На короткое время соперницей Лики Мизиновой, некоторыми чертами судьбы и характера похожей на Нину {253} Заречную, оказалась молодая актриса Яворская. Лика, обладавшая на этот счет безошибочным чутьем, сразу же угадала в ней счастливую соперницу, как впоследствии угадала ее в Книппер[[179]](#footnote-180). Яворская, как бы шутя, становилась перед Чеховым на колени и обращалась к нему с теми же восторженными льстивыми словами, что и Аркадина к Тригорину: «единственный, великий, дивный…»[[180]](#footnote-181).

В некрологе о Лидии Борисовне Яворской, написанном в 1921 г., театральный критик Н. Е. Эфрос говорит о ней так, как если бы он одновременно характеризовал и чеховскую Аркадину: «Это была натура бурная и волевая, с громадною волею к действию и, если можно так выразиться, волею к самоутверждению и славе. Со всем могла помириться эта натура, только не с бездействием и безвестностью. В незамеченности Яворская задыхалась. По методам своего утверждения во что бы то ни стало, во внимании к симпатиям публики она очень напоминала Сару Бернар, которая была для Яворской идеалом и первым образцом для подражания»[[181]](#footnote-182). Вспоминая Яворскую, знаток актерского искусства и актерской психологии Н. Е. Эфрос говорит об ее «самоутверждении», театральном «эгоцентризме», который помог ей выдвинуться и занять заметное положение. (И Аркадину Чехов назвал «самолюбивой эгоисткой».) Честолюбивицу Яворскую как определенный тип артистки Эфрос противопоставляет Ермоловой. Как в «Чайке» актрисе Аркадиной противопоставлена актриса Заречная: одна любит себя в искусстве, другая — искусство в себе.

Треплев говорит, что его мать не выносит, когда при ней хвалят Дузе. В надгробном слове о Яворской Николай Эфрос как раз и сравнивает ее игру в «Даме с камелиями» с игрой Дузе — сопоставление, конечно же, делается в пользу итальянской трагической артистки. Две эффектные роли, которыми дорожит Аркадина, — Маргарита Готье в «Даме с камелиями» и Ольга Ранцева в «Чаде жизни» — вошли в репертуар Яворской незадолго до того, как Чехов начал писать «Чайку», — в 1893 и 1894 гг. Значит, Аркадина, провинциальная гастролерша, унаследовала свои мелодраматические роли непосредственно {254} от Яворской, столичной актрисы; в Москве она играла у Корша, в Петербурге — у Суворина.

Не один раз говорилось о том, что в «Чайке» нашла быстрый отзвук любовная драма, в которой Чехов был одним из главных действующих лиц. Приходится напоминать о фактах, читателю хорошо знакомых. Подруга его сестры, Лика Мизинова, влюбилась в Антона Павловича. И она нравилась Чехову. Он тосковал без Лики, постоянно звал ее к себе в Мелихово, ревновал — то к Левитану, то к Потапенко. И все-таки не ответил на ее страстное чувство. Он был увлечен Ликой и боялся своего увлечения. Отвергнутая Чеховым девушка сблизилась с его другом беллетристом Потапенко, родила от него ребенка. Роман оказался недолгим и несчастливым. Потапенко вернулся к жене и бросил Лику, как Тригорин — беспомощную, потерявшую себя Нину Заречную. Мы так никогда и не узнаем, почему Чехов в конце концов оттолкнул от себя Лику. Да и сам он вряд ли понимал отчетливо, почему не женился на ней. Читая письма Чехова, адресованные Лике, можно предположить: что-то все-таки настораживало писателя в этой чудесной красивой девушке, влюбленной в него так же безоглядно, как Нина в Тригорина. Может быть, избыток открытого нервного темперамента, налет экзальтации, некоторая эмоциональная неуравновешенность, быстро сменяющие друг друга увлечения? Письма Лики к Чехову, написанные после короткого несчастливого романа с Потапенко, по своему тону и настроению напоминают смятенные монологи Нины Заречной в последнем действии «Чайки». У Лики была склонность к дилетантизму, которым отмечены и первые театральные выступления Заречной. Хорошо, если Нина станет настоящей актрисой. А если она не одолеет порога любительщины? Как Лика — у нее был хороший голос и эффектные сценические данные — не стала настоящей певицей, хотя и намеревалась стать. А может быть, Чехов, как и некоторые его герои, вообще избегал сильного, всепоглощающего любовного чувства?

Чехов не решился ответить на глубокое чувство Лики Мизиновой — в известной мере она стала прообразом Нины Заречной — и легко пошел на короткий необременительный, как игра, роман с Яворской, которая оказалась одним из прототипов Аркадиной.

«Когда б вы знали, из какого сора…»

Ирина Николаевна Аркадина обворожительна, но она — пошлячка. Она пошлячка, но — обворожительна. {255} Предпочитая актрису Заречную актрисе Аркадиной, всей душой сочувствуя одной и вооружаясь неприязнью против другой, не будем все-таки забывать о далеко не однозначном отношении автора к жизненным прототипам своих героинь. Тем более что эта неоднозначность сказалась в тексте «Чайки». (Станиславский, поставив «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад», пришел к выводу, что пьесы Чехова глубоки «своей неопределенностью».)

Взаимодействие сценических персонажей «Чайки» с людьми, которые в той или иной степени оказались их прототипами, не прекратилось в тот день, когда пьеса была закончена автором. Участники драмы, только что разыгравшейся в реальной жизни, могли узнать себя в персонажах театрального спектакля. И узнавали, и рассказывали автору, как взволнованы увиденным. (Само собою, между героями «Чайки» и ее прототипами нет прямых соответствий; у жизни скорее заимствуются ситуации, штрихи человеческих характеров, а не фигуры действующих лиц, взятые целиком, какими они встретились А. П. Чехову.)

В Нине Заречной угаданы были некоторые черты характера и судьбы Веры Федоровны Комиссаржевской, с которой Чехов близко познакомился уже после того, как была написана «Чайка» и Комиссаржевская сыграла Нину.

Письма Комиссаржевской к Чехову еще больше, чем письма Лики, напоминают по своему тону монолог Нины в последнем действии. Иногда кажется, актриса сознательно стилизует себя под Нину. Обманчивое впечатление. Конечно, Комиссаржевская глубоко проникла в душу чеховской героини. Но ведь это Чехов в своей пьесе предвосхитил тип актрисы и женщины, который позднее с такой магнетической силой выразился в жизни и творчестве Веры Федоровны. Автор «Чайки» был восхищен игрой молодой артистки Александринского театра. А она страстно увлеклась Чеховым, как Нина Заречная — Тригориным. Писатель не ответил на ее чувство. Он готов был аплодировать ее искренней, трепетной и тонкой театральной игре, но в жизни ему, судя по всему, трудно было переносить экзальтированный, нервный и требовательный стиль женщины эпохи модерн.

Любимой актрисой Чехова и его женой стала Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, актриса Художественного театра. В «Чайке» она играла Аркадину и среди участников {256} московского спектакля прошла первым номером: «… удивительная, идеальная Аркадина… — писал о ней Чехову Немирович-Данченко. — До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности, прекрасных туалетов обворожительной пошлячки, *скупости*, ревности и т. д.»[[182]](#footnote-183).

Чехов познакомился с двадцативосьмилетней Книппер через два года после того, как закончил «Чайку». В расчете на нее написана роль Маши в «Трех сестрах». В этой женщине не было ни восторженной наивности и смятенного надрыва Заречной, ни расчетливого актерского наигрыша и обворожительной пошлости Аркадиной. Ее отличает естественность поведения, безупречный вкус, душевное изящество, очаровательное легкомыслие, способность сдержанно и стойко переносить удары судьбы — все, что сделало Книппер ведущей артисткой раннего Художественного театра.

Чехов нашел в Книппер идеал актрисы и женщины, который искал в «Чайке» и которому не отвечала ни Заречная, ни тем более Аркадина.

Еще сложнее сопоставлены фигуры Треплева и Тригорина.

Когда-то в диспуте о проблемах театральной интерпретации Чехова один известный режиссер критиковал другого известного режиссера за то, что тот в своей постановке «Чайки», симпатизируя Треплеву, дружелюбно относится к Тригорину. «Чайку», утверждал непримиримо настроенный оратор, сам поставивший не одну пьесу Чехова, можно интерпретировать только с позиций Треплева или Тригорина. (Имелось в виду, разумеется, что нужно защитить Треплева и обличить Тригорина.)

На самом деле «Чайку» предпочтительно ставить с позиций и того и другого: Треплева и Тригорина. Иначе можно нарушить один из главных законов чеховской театральной эстетики. Автор «Чайки» раздвоил себя между главными героями пьесы, каждому отдал свои заветные мысли, ни с одним не отождествил себя полностью.

Чехов разделяет негодование Треплева по поводу современной сцены, погрязшей в пошлости и рутине.

Когда же Тригорин говорит о тяготах и обязательствах {257} писательской профессии, об участи беллетриста, который обречен, едва закончив одну повесть, тут же думать о другой, новой, он повторяет жалобы самого Чехова — не один раз они звучат в его письмах. Признания Тригорина в страстной любви к родной природе, его мысли о писательском долге, о том, что в России писателю нельзя быть только пейзажистом, Чехов мог бы повторить слово в слово. Иногда Тригорину кажется, что он хотел бы родиться пейзажистом, а не писателем, который должен писать о народе, правах человека… До Тригорина о том же думал Тургенев, авторитетом которого критики колят глаза писателю Тригорину, сверстнику Чехова. («Если бы можно было… родиться снова, — писал Тургенев, — если бы можно было выбирать себе карьеру, я не выбрал бы карьеру писателя… Я выбрал бы карьеру пейзажиста».)

Лев Толстой, нежно любивший Чехова — но не его драматургию, был убежден — в Тригорине, в словах Тригорина много от самого автора «Чайки»[[183]](#footnote-184).

Тригорин говорит о литературе, как мог бы говорить — и говорил — автор «Чайки». О Чехове напоминают и некоторые черты его биографии, отдельные привычки и пристрастия. У обоих позади — бедная разночинная юность, оба стали профессиональными писателями и заслужили известность ценою жертв, рискуя во имя бесконечных обязательств перед литературой прозевать молодость, любовь и здоровье.

Известный беллетрист разделяет страсть Чехова к ужению рыбы и привычку заносить в записную книжку мелькнувший в воображении сюжет или удачное выражение. У него в книжечку вписано чудесное название «Девичий бор», у Чехова — богородицыны слезки, малиновка, вороньи глазки… В письме А. М. Евреиновой от 10 марта 1889 г. — за шесть лет до «Чайки» — Чехов сообщает: «У меня есть сюжет для небольшого рассказа», предвосхищая реплику Тригорина. Комментаторы полагают, что в письме речь идет о «Скучной истории»[[184]](#footnote-185).

Наконец, самое главное. Тригорин владеет литературной техникой Чехова. Ему не нужны эффектные и подробные {258} описания, чтобы создать картину лунного вечера, достаточно сказать, что на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса… Чехов отдал Тригорину прекрасный литературный образ из собственного рассказа. Такой щедрый дар о чем-нибудь да говорит… (Насколько дорожил Чехов своим описанием лунного вечера, справедливо расценивая его как образец новой литературной манеры, которая приходит на смену повествовательной традиции литературы XIX в., можно судить хотя бы по тому, что он употребил его трижды: в рассказе «Волк», в «Чайке» и письме к брату Александру, объясняя ему смысл современной пейзажной техники.)

Для современников, близких чеховскому кругу, было ясно — в романе Нины с Тригориным использован сюжет несчастного романа Лики с Потапенко. Но ведь известно: не один же этот сюжет. Разве мог Чехов не ощущать своей вины перед Ликой и своим собственным чувством, которому он, как многие его герои, не дал воли? Разве не звал он Лику к себе в Мелихово, не удерживал около себя, зная о ее любви к нему, не позволяя себе ответить на ее восторженную романтическую страсть, охлаждая иронией ее признания, когда они становились слишком откровенными? Разве не его сдержанность толкнула Лику к Потапенко?

Во всяком случае Лика именно так и думала, и Чехов об этом был прекрасно осведомлен. Вот почему — помимо прочего — следует хорошенько подумать, прежде чем бросить камень в Тригорина, постоянного спутника Аркадиной (так же опрометчиво поступают те, кто выговаривает Треплеву за декадентство).

Не стоит видеть в Тригорине чеховскою двойника. Идентификация жизненного прототипа и литературного образа почти всегда рискованное занятие, даже если кажется, что в роли прототипа выступает сам автор. У Тригорина есть непривлекательные черты, чуждые Чехову. Любовник Аркадиной равнодушен к сочинениям коллег, совершенно неспособен к решительным поступкам. Не говоря уже о том, что он дурно поступил с Ниной Заречной. Как Потапенко — с Ликой Мизиновой. Зажегся, было, ее молодым пылким чувством, решил наверстать то, в чем отказала ему его бедная, хлопотливая молодость, а потом бросил Нину вместе с ребенком, вернувшись к своей прежней необременительной привязанности. И равнодушно забыл о чайке, о колдовском озере, {259} о романе, который начался так поэтично, а кончился так пошло.

Тригорин — сытый преуспевающий мужчина средних лет, исправно тянущий лямку профессионального беллетриста, безвольный с женщинами и с обстоятельствами своей жизни.

А Треплев — пылкий, добрый, несправедливо обиженный, нищий молодой человек. Он убивает себя в тоске во цвете лет. Маша говорит о Треплеве, едва сдерживая восторг: «Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта». В последнем действии Полина Андреевна сообщает, что Треплев стал красив. Между тем Тригорин выглядит совсем не авантажно в своих клетчатых брюках и рваных башмаках, с удочками и ведром в руках. Один мечтает совершить переворот в искусстве, другой хотел бы всю жизнь прожить у озера и удить рыбу. Один — нервный, легкоранимый, решительно настроенный новатор, другой — утомленный профессионал, в свое время прошедший унизительную школу безвестности, которую еще предстоит осилить его начинающему собрату по литературному цеху.

Что говорить, сын Аркадиной, начинающий драматург, куда симпатичнее ее любовника, популярного беллетриста. Но ведь это Тригорин пишет, как Чехов, в той же лаконичной, новаторской манере, а Треплев, мечтая о новых формах, написав смелую необычную пьесу, быстро, в какие-нибудь два года, заходит в тупик в своих художественных исканиях. И Нина предпочитает Треплеву Тригорина. В последнем действии, расставшись с восторгами и обольщениями юности, похоронив своего ребенка, брошенная Тригориным, Нина Заречная все-таки говорит, что любит его, любит даже сильнее, чем прежде. И еще раз отвергает чистое, самоотверженное чувство Треплева.

Это только одна из загадок, которые делают «Чайку» самым сложным театральным произведением Чехова.

Герои «Чайки» переживают жизненную драму, типичную для русских интеллигентов конца XIX в. Вместе с тем они принадлежат к числу избранных натур, отмеченных творческим даром. Избранных в пьесе целый квартет: Треплев, Нина, Аркадина, Тригорин. Зрители видят, как эти люди ведут себя в жизни и догадываются о том, {260} как они пишут или играют на сцене. (Выясняется — между одним и другим нет прямых соответствий.) Писатели и артисты, они предстают перед нами, очерченные двойным неровным контуром.

Мы горячо сочувствуем Треплеву — благородному несчастливому юноше — и не прощаем Тригорину равнодушия к судьбе начинающего собрата и к судьбе Нины; он губит ее по слабости характера, из боязни перемен, которые могут помешать его работе и привычному необременительному укладу жизни, в которой ему не приходится принимать ответственных решений, где от него мало что зависит.

Но из всего этого, увы, никак не следует, что начинающий литератор Константин Треплев когда-нибудь станет писать лучше, чем Тригорин.

Жестокость сюжетной ситуации, развернутой в «Чайке», состоит в том, что дерзкий новатор быстро скатывается к описательной банальной литературщине, а заезженный нескончаемыми профессиональными обязательствами беллетрист, для которого нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок, владеет лаконичной чеховской манерой и говорит о писательском труде примерно то же, что мог бы сказать Антон Павлович. Сначала Треплев выступает в роли непримиримого новатора, а Тригорин выглядит усталым традиционалистом, потом первый скатывается к старомодной напыщенной литературщине, а второй предстает перед нами как создатель новой, оригинальной манеры письма, которая предвосхищает важные особенности искусства XX в. Мы горячо сочувствуем мечтам Константина Треплева о новых формах, с волнением слушаем прекрасный монолог, который он написал для Нины Заречной, и должны стать свидетелями его творческих терзаний. Мы видим, как чисто, глубоко и самоотверженно любит он Нину Заречную и как он несчастлив в своем чувстве. А беллетрист Тригорин уже не способен на сильную романтическую страсть. Любовь вспыхивает в его душе и быстро гаснет. Это совсем не старый еще писатель — ему далеко до сорока — пьет одно только пиво и любит только немолодых.

Но Нина любит его, а не Треплева.

Каторжная профессия, необходимость, едва закончив одну повесть, тут же «писать другую, погон третью, после третьей четвертую», постоянные обязательства перед литературой съедают жизненную энергию Тригорина, {261} послушного спутника немолодой, опытной, льстящей ему Аркадиной. Но ведь, кроме этого весьма не романтического господина с удочками и ведром в руках, есть еще Тригорин — известный писатель, который тонко чувствует родную природу и помнит, что обязан говорить о народе, о правах человека…

Личность столичного беллетриста не сводится к его житейскому облику и не вся проявляется в сюжетных ситуациях пьесы. Есть Тригорин — погубитель Нины, послушный любовник властной эгоистичной Аркадиной, и есть Тригорин — известный писатель; «умный, простой, скромный, немножко меланхоличный и очень порядочный», как аттестует его Треплев.

В последних пьесах Чехова, написанных с расчетом на Художественный театр, авторская манера неоднозначно характеризовать сценических героев усугубляется, хотя ни в «Трех сестрах», ни в «Вишневом саде» среди действующих лиц нет людей искусства.

Когда артисты Художественного театра, казалось уже привыкшие к Чехову, познакомились с текстом «Трех сестер», они, мы знаем, были обескуражены: им казалось — в пьесе нет образов, одни штрихи. Сложность проблемы не только в том, что Чехов изображает театральных героев недостаточно подробно: один штрих не всегда идет в том же направлении, что другой.

Удвоенное бытие главных героев «Чайки», принадлежащих миру обыденности и миру искусства, тем более не позволяет свести их личность к «зерну». В житейской практике и в творчестве они проявляют себя неодинаково.

Станиславский, играя Тригорина в спектакле Художественного театра, слишком однотонно истолковал свою роль и решительно не понравился автору. Одно из качеств чеховского героя — безволие, дающее себя знать в жизненных ситуациях пьесы, он понял как зерно образа и к нему свел всего Тригорина. (Ошибка, которую Станиславский старался потом исправить и которую никогда не повторял, играя другие чеховские роли: Астрова, Вершинина, Гаева, Шабельского.) Опираясь на опыт реалистического искусства XIX в., артист понял Тригорина как «характер», поддающийся логике подробного психологического анализа. Очень скоро Станиславский понял, что на героев Чехова эта логика не распространяется. Войницкий — погибший опустившийся человек, погрязший в деревенской глуши; но он одевается со вкусом и выписывает {262} шелковые галстуки из Парижа. А Тригорин — столичный житель, литературная знаменитость — мечтает о рыбной ловле и ходит в клетчатых брюках и рваных башмаках. (Руководствуясь привычной логикой театрального характера, Станиславский — к неудовольствию Чехова — играл известного писателя в изысканном белом костюме.) Но из того обстоятельства, что Тригорин небрежно одет, нельзя было заключать, что он пишет ничтожные, пустенькие рассказы. Для этого вывода, к которому пришел Станиславский, анализируя свою неудачу в роли Тригорина, в пьесе нет никаких оснований. Ошибочным оказывается не то или иное толкование чеховского героя, но любое слишком определенное и подробное толкование, в котором содержится стремление договорить за автора все, чего он сам не пожелал сказать, ограничившись намеком.

Это, может быть, самый главный и самый неожиданный урок, который Станиславский извлек из работы над пьесами Чехова в качестве актера и постановщика[[185]](#footnote-186).

Вот оно, поразительное место из отчета Станиславского о десятилетней деятельности Московского Художественного театра, на которое обратил внимание еще С. Балухатый в своем предисловии к режиссерской партитуре «Чайки». Задаваясь вопросом, как увлечь зрителя, Станиславский говорит: «Чтоб завладеть зрителем без интересной фабулы и без эффектной игры артистов, надо увлечь его духовной и литературной стороной произведения.

Но как достигнуть этого в произведениях Чехова, глубоких своей неопределенностью, где нередко люди чувствуют и думают не то, что говорят?

Слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу, лишил бы Чехова присущей ему поэтической дымки. Неясность же психологии лишила бы артистов последней опоры при их переживаниях.

Как быть?

Чтобы играть Чехова, надо проникаться ароматом его {263} чувств и предчувствий, надо угадывать намеки его глубоких, но недосказанных мыслей»[[186]](#footnote-187).

Чеховское направление в искусстве Художественного театра Станиславский определил как линию «интуиции и чувства».

Мейерхольд утверждает, что ритм чеховского языка, скрывающий в себе секрет чеховского настроения, был услышан актерами Художественного театра «через влюбление в автора “Чайки”»[[187]](#footnote-188).

Придя к выводу, что пьесы Чехова глубоки «своей неопределенностью» и, следовательно, «слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу», для них убийствен, основатель Художественного театра провел границу, отделяющую поэтический реализм Чехова от традиционного психологического реализма второй половины прошлого века.

В смелом толковании Станиславского пьесы Чехова неожиданно предвещают некоторые особенности брехтовского эпического театра, в котором — вопреки его вызывающе рационалистическим предпосылкам — всегда остается нечто недосказанное — то, что не может быть разъяснено слишком подробным психологическим анализом, в особенности если иметь в виду душу драматических персонажей. (Не зря же создатель эпического театра был так благодарен американскому актеру Лаутону за «сдержанность, вызываемую нежеланием копаться в психике»[[188]](#footnote-189).)

В «Чайке» эта черта чеховских пьес, «глубоких своей неопределенностью», ускользающих от слишком подробного психологического анализа, проявляется, как уже говорилось, особенно сложно: в жизни и в творчестве герои пьесы — писатели и артисты — проявляют себя различно.

И все-таки существует неизбежная зависимость между их поведением в жизни и их жизнью в искусстве.

О сценической манере Заречной, о том, как меняется эта манера, можно судить по ее монологу о мировой душе и по ее горячечной исповеди в последнем действии пьесы. Если она, и в самом деле, станет большой актрисой, то, подобно Комиссаржевской, прославится как художник исповедального типа — в пьесах, противопоказанных Аркадиной.

Глядя на то, как уверенно, с каким безошибочным {264} мастерством управляется с Тригориным Ирина Николаевна Аркадина, как бесстрашно и безбожно льстит ему, как падает перед ним на колена, не боясь наигрыша, ни на миг не забывая себя, легко представить себе, как исполняет она свои эффектные мелодраматические роли.

«Новые формы», о которых думает начинающий драматург Константин Треплев, совсем небезразличны к его личности. По этому поводу у Чехова в записной книжке высказана смелая, не вызывающая сомнений мысль: «За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвозвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу»[[189]](#footnote-190).

Мечты Треплева о новых формах в искусстве, как и художественные искания всех выдающихся театральных новаторов рубежа веков — будь то Станиславский, Комиссаржевская, Мейерхольд или европейские авторы новой драмы — Стриндберг, Гауптман, Метерлинк, — это «предвозвестники» новых форм жизни.

Молодой драматург размышляет о том, каким должен стать будущий театр и какой будет жизнь, когда материя и дух сольются в прекрасной гармонии и человек перестанет чувствовать холод одиночества.

Современный театр изжил себя, потому что изжила себя современная жизнь.

Треплеву не нравится, как играет его мать, известная актриса. И как она живет. Ему претит ее пошлый репертуар и пошлый образ жизни, ее эффектные театральные манеры и эффектный престижный, выставленный на показ роман с Тригориным. Константин Треплев страдает от того, что мать его не любит, и от того, что она играет и ведет себя как каботинка. Дерзкий новатор не хочет писать пошлые жалкие пьесы, похожие на мещанский псевдоромантический репертуар его матери, и отказывается любить так, как принято в ее богемном кругу, — не хочет такой любви, как у нее с Тригориным. У Аркадиной и Тригорина — тривиальный буржуазный роман, из тех, что описаны у Мопассана, у Треплева и Нины — чувства нежные, как цветы.

В пьесе, где главные действующие лица — артисты и литераторы, рождается новая концепция таланта, которую не найдешь ни в старой классической драме, ни у современников Чехова, европейских авторов, в той или {265} иной степени близких его театральным исканиям. В новой драме, у Гауптмана, Стриндберга, тем более Ибсена, ближе других стоящего к старой, индивидуалистической театральной системе, выдающемуся, талантливому человеку, как правило, противостоят заурядные обыватели. Иногда они сочувствуют герою, одухотворенной художественной натуре, преклоняются перед ним, чаще ополчаются против него — бездарное злобное большинство. Талантливый человек в европейской новой драме — это Единственный. И Аркадина, когда льстит Тригорину, внушает ему: «Ты единственная надежда России». Рядом с Единственным иногда оказывается его подруга, осененная тем же злосчастным ореолом избранничества. Но у Чехова все таланты: и Тригорин, и Треплев, и Аркадина, и Нина. Напряженные, полные драматизма отношения возникают в «Чайке» не между одиноким талантом и захудалой мещанской средой, а между артистами, олицетворяющими разные типы художественной одаренности.

Аркадина — актриса не хуже Заречной. (И Савина была актриса не хуже Комиссаржевской.) Начинающий литератор вовсе не считает, что он менее талантлив, чем его мать, известная актриса, или Тригорин, популярный беллетрист. Преуспевшим, купающимся в славе собратьям по искусству он бросает отчаянный вызов — «я талантливее вас всех». Однако же Тригорин отказывается видеть в писателе-дебютанте соперника на литературном поприще и находит, что тот ведет себя «крайне бестактно»: «Дуется, фыркает, проповедует новые формы… Но ведь всем хватит места, и новым и старым, — зачем толкаться?».

Уже у Ибсена, которого Чехов хорошо знал, но недолюбливал, показана исчерпанность традиционного индивидуалистического способа самоутверждения личности. Уже у Стриндберга, которого Чехов высоко ставил, говорится о бесцельности борьбы за звание сильнейшего, об ее разрушительных, испепеляющих итогах, поскольку борьба в пьесах шведского драматурга идет между мужчиной и женщиной: они не уступают друг другу в своей незаурядности, своих амбициях и завоевательных стремлениях.

У Чехова закон конкуренции понят в соответствии с этическими и пространственными воззрениями писателя. Как закон вытеснения друг друга. Один теснит, гонит прочь другого, двум вместе тесно, кто-то один вынужден {266} потесниться, уйти, исчезнуть: из комнаты, из дома, из города — с лица земли. (Оскорбленный общим ропотом, с каким воспринимаются в гостиной у Прозоровых его слова, Соленый грозится: «Я могут не говорить. Я даже могу уйти в другую комнату».)

Когда отец Чехова стал неконкурентоспособен, ему пришлось бежать из Таганрога. Его сын Антон должен был до окончания гимназического курса жить на чужих хлебах в родном доме, из которого его семья была вытеснена.

И Серебряков теснит Войницкого, выживает из родового имения; потом оказывается, что это ему, старому больному профессору, нужно срочно складывать чемоданы и бежать от дяди Вани — сначала в Харьков, а потом куда глаза глядят. Наташа теснит («уплотняет», — скажет много лет спустя Станиславский) трех сестер; отбирает у них комнату за комнатой и в конце концов самодержавно владеет всем домом и пространством вокруг дома; она хочет, чтобы рядом с нею не было сестер, чтобы духа их не было.

Новый хозяин вытесняет старых владельцев «Вишневого сада».

В «Чайке» идея конкуренции, понятая как закон вытеснения друг друга, совершенно обессмысливается, потому что главные действующие лица пьесы — люди искусства — на самом деле не мешают один другому: «всем хватит места». Только в уязвленной душе Треплева может возникнуть чувство, что Аркадина или Тригорин — препятствие на его, как говорится, творческом пути. Только Аркадина с ее ревнивым актерским тщеславием не переносит, если при ней хвалят Дузе. Разве Дузе может помешать ее триумфу в Харькове? Но для артистов и писателей, часто неуверенных в себе, жаждущих признания и славы, все это не резон. Пейзажист, обаятельный герой рассказа «Дом с мезонином», говорит о себе: «Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна, потому что я художник, я странный человек, я издерган с юных лет завистью, недовольством собой, неверием в свое дело, я всегда беден, я бродяга…».

Больное самолюбие писателей и артистов создает ложное впечатление о роли, которую один играет в судьбе другого: вот он, стоит у меня на дороге и не дает продвинуться. (В записных книжках Чехов говорит о Москве с ее «юбилеями, плохим вином, мрачными {267} самолюбиями»[[190]](#footnote-191); ясно, он имеет в виду прежде всего москвичей своего круга — людей искусства или близких искусству.)

Чехов мечтал о гармонии между человеком и природой и о гармонии человеческих отношений, растоптанной законом конкуренции. Он тревожился, что гармония не наступит даже и тогда, когда всем гражданам будет дарована политическая свобода, — слишком глубоко проник в человеческие отношения всеобщий антагонизм, слишком давно и сильно отравлены души ядом взаимной неприязни. «И я думал, — сказано в записных книжках, — что если бы теперь вдруг мы получили свободу, о которой так много говорим, когда грызем друг друга, то на первых порах мы не знали бы, что с нею делать, и тратили бы ее только на то, чтобы обличать друг друга в газетах в шпионстве и пристрастии к рублю и запугивать общество уверениями, что у нас нет ни людей, ни науки, ни литературы, ничего, ничего!»[[191]](#footnote-192)

По этому поводу Елена Андреевна во втором акте «Дяди Вани» произносит беспощадные слова: «Мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг…».

В известном отзыве о пьесе Горького «Мещане» Чехов, восхищаясь ролью рабочего Нила, предлагая сделать ее главной, дает начинающему драматургу неожиданный совет. «Только не противополагайте его Петру и Татьяне, пусть он сам по себе, а они сами по себе, все чудесные, превосходные люди, независимо друг от друга»[[192]](#footnote-193). Этот принцип человеческих отношений — «он сам по себе, а они сами по себе» — вполне осуществляется в судьбе Треплева и — с другой стороны — Аркадиной и Тригорина, обнаруживая свою двойственную, истинно драматическую природу, чреватую пагубными последствиями.

Если герои «Чайки» и вредят друг другу, то не кознями, а равнодушием. Грубое, бесцеремонное, почти издевательское равнодушие Тригорина; едва прикрытое, проникнутое нетерпением и разочарованием равнодушие Нины — все, все приходится испытать на себе начинающему литератору Константину Треплеву.

Однако же Треплев терпит крах не от того, что его бросила Нина и не замечает Тригорин. На этот счет Чехов не оставил нам возможности разночтений. Молодого {268} писателя, говорит он в «Записных книжках», погубил его собственный талант, не нашедший дороги. «Треплев не имеет определенных целей, и это его погубило. Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: “Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб”»[[193]](#footnote-194).

В драме Треплева дает себя знать трудная ситуация, в которой оказалось искусство рубежа веков. Выстрелу Треплева предшествовал самоубийственный прыжок Гаршина в пролет лестничной клетки, попытки Левитана покончить с собой и тяжелый период в жизни самого Чехова, предшествующий поездке на Сахалин.

Вначале Треплев кричит, что он талантливее всех, а потом приходит к мысли о своей творческой несостоятельности. Пока Константин Треплев пребывает в нищете и безвестности, ему кажется — его затирают, теснят конкуренты — пошляки, консерваторы, высокомерные, преуспевающие недруги, а когда пришла популярность и стали присылать деньги из журналов, он с ужасом убеждается, что поиски новых форм неожиданно привели его к рутине — на изъезженную дорогу описательной высокопарной литературщины.

Чеховская концепция таланта, проникнутая великодушным и требовательным демократизмом, распространяется не только на людей искусства.

Если иметь в виду действующих лиц, выходящих за круг главных героев «Чайки», то легко заметить, например, что талантлив, изящен и артистичен доктор Дорн.

И действительный статский советник Сорин в молодости не зря, наверное, хотел стать писателем и научиться красноречию. Скорее всего, в нем, как в его сестре и племяннике, была искра божья, но у него не хватило воли, чтобы разжечь ее, как не хватило времени, чтобы жениться, свой талант он проморгал так же, как свою жизнь.

В «Дяде Ване» женщины восторгаются талантом Астрова, земского врача, лесовода-любителя. Талантлива и Елена Андреевна, жена профессора Серебрякова, консерваторка, она прекрасно играет на фортепиано. Талантлив, чуток к прекрасному рябой конфузливый Вафля, аккомпанирующий Астрову на гитаре, — как был талантлив учитель чистописания Артем, который играл Вафлю в спектакле Художественного театра. У Сони тонкая любящая талантливая душа. Как у княжны Марьи в «Войне {269} и мире». Или у Маши, сестры А. П. Чехова, с которой, полагали современники, Соня отчасти списана. В пьесе «Леший» говорится, что у Сони прекрасный голос. В «Дяде Ване», переделанном из «Лешего», эта подробность снята. Чтобы иметь талант, не обязательно хорошо играть на фортепиано или на гитаре или красиво петь. (Все-таки певческий скрипичный голос Сони слышен в ее репликах. Известно, на слова ее финального монолога впоследствии была написана музыка.) Доктор Астров, доктор Дорн талантливы, хотя и не музицируют, не пишут повестей и не выступают на сцене. И, конечно, даровит и значителен Войницкий. Он рожден для чего-то более важного, чем быть управляющим в имении и содержать своими трудами Серебрякова. Если отнестись свысока, недоверчиво к его словам: «Я талантлив, умен, смел… Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский…», — пьеса лишится нерва и потеряет свой смысл. Одно дело, если пропала жизнь у человека с задатками Достоевского и Шопенгауэра, другое — у заурядной личности, которой на роду написано прозябать в приказчичьем звании. В первом случае перед нами — трагическая жертва безвременья, ложно понятого долга и изживших себя общественных идеалов, во втором — жертва собственного ничтожества. (В последнем смысле думает о Войницком бездарный профессор Серебряков.)

Театральные герои Чехова — одаренные люди, хотя, как правило, они и не принадлежат к художественной интеллигенции. Они в принципе талантливы, по-человечески, по-русски широко талантливы. Чеховский диалог вообще возможен лишь постольку, поскольку его ведут одаренные люди. Среди них редкость не талант, а отсутствие таланта. Бездарные люди — это управляющий Шамраев, профессор Серебряков, учитель Кулыгин, конторщик Епиходов — по пальцам можно пересчитать.

В «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» талантливые люди часто живут не талантливо, не вровень со своим талантом.

Чехов мечтал о времени, когда люди станут свободны в своих чувствах и поступках, будут жить в доме с садом и смогут раскрыть таящийся в них талант, не дадут ему пропасть. Как в юриспруденции есть понятие презумпции невиновности, так чеховские герои обладают презумпцией талантливости. По «Чайке» это особенно ясно, потому что главные герои пьесы — люди с ярко {270} выраженным художественным дарованием. Но и в других пьесах сохранится эта генерализирующая характеристика театральных героев как людей талантливых, вообще талантливых, а не в связи с родом своих занятий и своей профессией.

Может быть, ни в чем другом так глубоко не проявляется потрясающий, направленный в будущее демократизм Чехова, как в его понимании таланта — не принадлежности Единственного, а неотъемлемого, само собою разумеющегося свойства каждого человека — уже потому, что он человек — венец Вселенной.

Чтобы изобразить в своих пьесах почти сплошь талантливых, изящных и многообещающих людей, писателю не приходилось напрягать воображение и пользоваться чрезмерными романтическими красками. Собственная семья, друзья и знакомцы, люди, среди которых он вырос, которых близко знал, дали ему достаточно оснований для его концепции таланта.

В 1887 г. Чехов посетил Таганрог и был поражен убожеством местной жизни. И все же инертный, нецивилизованный быт родного города не заставил Чехова усомниться в поголовной одаренности таганрожцев. «Все музыкальны, одарены фантазией и остроумием, нервны, чувствительны…»[[194]](#footnote-195) Как характерно для Чехова это «все».

Следует иметь в виду, что «нервный» у Чехова означает в сущности то же, что «талантливый». Он думает, что Миша, сын брата Александра, будет талантливым человеком, потому что у него «в… глазах блестит нервность»[[195]](#footnote-196). И у доктора Астрова «нервное лицо». Чехов радуется, что главную роль в «Дяде Ване» играет артист Вишневский, его земляк и однокашник. Еще одно доказательство поразительной одаренности таганрожцев!

Было бы большим преувеличением утверждать, что Чехов, сын разорившегося таганрогского лавочника, студент-медик, зарабатывающий на жизнь публикациями в тонких юмористических журнальчиках, а потом профессиональный беллетрист, литературный поденщик, долгие годы стесненный в средствах, обязанный писать одну вещь за другой, что он провел жизнь в кругу интеллектуальной и художественной элиты. Но несомненно — с детства он находился среди одаренных людей. Начать с того, что вся его семья была талантлива.

{271} Отец обладал музыкальным даром, от матери дети унаследовали прекрасный русский язык и тонкую душу, старший брат Александр — журналист и литератор, разносторонне образованный человек, другой брат — Николай — художник с большими задатками, друг Левитана, отличные способности к живописи были и у сестры Маши, младший брат Миша — художественная натура — отличался музыкальностью, рисовал, писал акварели, его перу принадлежат интересные мемуары об Антоне Чехове и его семье. Племянник Антона Павловича, Миша, сын Александра, стал гениальным актером.

Маша, сестра Антона Павловича, рассказывала: «Талант у нас со стороны отца»[[196]](#footnote-197). Она говорила «у нас» — не «у Антона». Братья Чеховы обладали актерскими комедийными задатками. И в Москве, и в Мелихове у них был радушный, веселый, легкий дом[[197]](#footnote-198).

И журналистская братия, в кругу которой вращался молодой Чехов, и его работодатели, выходцы из низов, от Лейкина, хозяина «Осколков», до Суворина, хозяина «Нового времени», отмечены печатью несомненной одаренности. Что же тогда говорить о молодых московских {272} живописцах, с которыми он был близко знаком и которые вскоре стали гордостью русского искусства, или о его литературных и театральных друзьях.

Чехов не кокетничал, когда говорил, что его самого и его современников-литераторов будут помнить не каждого в отдельности, а всех вместе, как артель, составленную из писателей 80‑х годов или конца XIX столетия[[198]](#footnote-199). И хотя он, конечно, ошибся в своих прогнозах, важно уловить направление его мысли — искреннюю уверенность в нешуточной одаренности окружающих его литераторов, среди них имелись и начинающие и вечные поставщики мелочей, и дамы, пишущие беллетристику, — постоянные корреспондентки Чехова, их рукописи он внимательно читал и рецензировал. Среди близких Чехову интеллигентов-разночинцев были, начиная с его собственных братьев, люди непутевые, пьющие, не нашедшие в себе воли, чтобы вопреки дурному воспитанию и жизненным невзгодам развить свое дарование. Но недостатком талантов в чеховском окружении не страдали. Еще студентом он влюбился в своего профессора Г. А. Захарьина, талантливого врача, революционера в науке: смелые идеи этого выдающегося медика оказали большое влияние на формирование творческого метода писателя[[199]](#footnote-200). Не зря у Чехова — как не один раз было замечено — особенно талантливы врачи: Дорн в «Чайке», Астров в «Дяде Ване». В рассказе «Попрыгунья» прославлен талант скромного доктора Дымова. В «Вишневом саде» талантлив и артистичен Лопахин — купец из крепостных.

В чеховское время на смену дворянской и специфически разночинной культуре приходит культура демократической интеллигенции, захватывающая все более широкие социальные слои, выдвигающая созвездия талантов. Снова, как в пушкинскую эпоху, талантливы стали целые семьи. Творческую одаренность неожиданно и бурно проявили люди, которые в первом поколении приобщились к культуре и искусству, начиная с Чехова и его друга Левитана, кончая Горьким и его другом Шаляпиным. Талант демократических низов через считанные десятилетия после отмены крепостного права и как бы в преддверии новых грандиозных исторических перемен обнаруживает энергию, которая накапливалась годами и десятилетиями.

{273} Бывают неподвижные, неподъемные, бездарные времена, когда талантливый человек — исключение из правила, а в иные времена — все талантливы. Пастернак говорит даже не о талантливости, но о духе гениальности, характерном для конца века — эпохи канунов. «Весь девятнадцатый век, в особенности к его концу, Россия быстро и успешно двигала вперед свое просвещение. Дух широты и всечеловечности питал ее понимание. Начало гениальности, подготовлявшее нашу революцию как явление нравственно-национальное (о политической подготовке ее мы не смели судить — это не наша специальность), было поровну разлито кругом и проникало собой атмосферу исторического кануна. Этот дух особенно сказался во Льве Толстом, русскими средствами выразившем природу гения и его предвзятость, подобно тому как на заре английской самобытности такое же начало, общее двадцати предшественникам, впитал и воплотил в себе Шекспир»[[200]](#footnote-201).

В этом рассуждении поэта, в свою очередь озаренном светом гениальности, — оно было написано в 1943 г. в разгар войны, в пору, когда магистральные линии русской культуры стали видны с особенной отчетливостью, — особенно важны два места: поэт утверждает, что начало гениальности в атмосфере исторического кануна было «поровну разлито кругом», свидетельствуя о широте и всечеловечности ожидаемых исторических перемен, и что это была эпоха, которая в России, русскими средствами выразила природу гения так же широко и самобытно, как в Англии эпоха Шекспира. (Система Станиславского выросла из этой же — чрезвычайно характерной для эпохи исторических канунов, «когда начало гениальности… было поровну разлито кругом», — веры в бесконечные творческие возможности человека, не только исключительной личности, такой, как Ермолова или Сальвини, но и «обыкновенного человека», «среднего актера». Магическое «если бы», требование «идти от себя» предполагают в каждом артисте-творце наличие достаточных внутренних ресурсов для того, чтобы вырастить в своей душе образ Отелло, Гамлета, Брута или Астрова и доктора Штокмана, поставить себя на их место и действовать по их логике — от своего имени. Легендарные репетиции Станиславского, на которых он доводил до изнеможения артистов Художественного театра, требуя от {274} них невозможного, имели своей основой непоколебимую веру режиссера в то, что нет такой степени совершенства, какую творческая личность, разрабатывая и утончая свой душевный мир, не могла бы достичь.)

В эпоху канунов начинаются годы русского духовного ренессанса. Чтобы понять душу чеховских героев, оценить самобытную значительность и одаренность этих скромных интеллигентов, рассеянных по медвежьим углам России, отданных на растерзание обыденности, нужно всегда помнить, что они рождены атмосферой начинающегося духовного ренессанса, когда начало гениальности «было поровну разлито кругом»: они сами в первую очередь и создали эту атмосферу. (В «Чайке» особенно сильно чувствуется близость русского духовного ренессанса — расцвета художественных, философских, публицистических дарований.)

Все это не было идиллией. Таланты из разночинцев пробивали себе дорогу ценой молодости и здоровья. Иногда они заболевали и гибли до времени, как сам Антон Павлович, как его брат Николай. Часто у них не хватало сил победить тяжелые житейские обстоятельства и собственную слабость — раннюю меланхолию или лень, душевную невоспитанность, на этот счет у Чехова сказано немало трезвых беспощадных слов. Но важна уверенность писателя, что талант в России — достояние многих. Чехов мечтал о времени, когда его страна превратится в сад и талант народа расцветет во всей силе. Он знал — это время еще не наступило и надеялся, что оно наступит, рано или поздно.

Вот почему герой чеховских пьес, обычный, средний интеллигент, как правило, человек талантливый. Как когда-то были талантливы люди избранного круга, дружившие с Пушкиным. (У Горького в «На дне» босяки так же ярко талантливы, как интеллигенты в пьесах Чехова.)

Вот почему «Чайка», пьеса, где главные персонажи — люди художественно одаренные, — манифест Чехова-драматурга.

Если оказывается, что у кого-нибудь из персонажей этой пьесы не осталось таланта, то это — результат душевной робости, как у Сорина, или заезженности жизнью, как у Медведенко. Однако же и они наделены своеобразным даром — талант верной бескорыстной любви у Медведенко, талант доброты, душевной деликатности у Сорина.

{275} Только у Шамраева нет никакого таланта. Потому что у него грубая, пошлая, хамская душа.

А вообще-то в «Чайке» все талантливы.

И все, как Гамлет, думают о своем предназначении, о смысле жизни.

В чеховской пьесе, где действует Треплев, молодой русский писатель, Нина, девушка, которую он любит, Аркадина, его мать, известная актриса, Тригорин, его соперник в любви и литературе, сквозят сюжетные линии трагедии о принце Датском. Если не принимать во внимание реминисценций из «Гамлета», «Чайка» покажется пьесой гораздо более ординарной, чем ее написал автор[[201]](#footnote-202).

У Пастернака в «Охранной грамоте» рассказывается о знакомстве молодого поэта с живописью итальянского Возрождения, в которой великосветское язычество гуманистов приходит в столкновение с христианской верой и каноническими библейскими темами. «Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры»[[202]](#footnote-203).

Если толковать «Чайку» как уравнение в образах, то известным, заложенным в основание традиции, окажется «Гамлет» Шекспира, а неизвестным, актуальным моментом текущей культуры — чеховские коррективы к «Гамлету». (Рядом с известным особенно внятным становится значение неизвестного.)

Пастернак существенно дополняет свою мысль — применительно к судьбе гения и его природе, говоря, что «его существо покоится в опыте реальной биографии, а не в символике, образно преломленной», что «его {276} корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья»[[203]](#footnote-204). В «Чайке» с ослепительной четкостью видны и опыт реальной биографии Чехова, и его нравственное чутье, и образно преломленная символика легендарной трагедии Шекспира.

Столкновение новой драмы с «Гамлетом», происходящее в «Чайке», рождает у нас чувство, может быть, и неосознанного, но глубокого праздничного волнения — подобное тому, что вызывает столкновение великосветского языческого гуманизма с каноническими темами христианской древности в живописи Ренессанса, которое когда-то так поразило молодого Пастернака. Мы ощущаем, как велика сила сцепления далеко отстоящих художественных эпох, как близко они могут подойти одна к другой и как велика сила духа у новатора, иконоборца, оставляющего будущим поколениям «долговечнейшие образы»[[204]](#footnote-205).

Интимная драма, возникающая в кругу русской художественной интеллигенции конца XIX в., между приватными людьми — артистами, литераторами, отставными чиновниками, провинциальными врачами и учителями, приравнивается в «Чайке» к великой трагедии, где действуют царственные особы и решаются судьбы государства, судьбы века. Что раньше было уделом исключительных натур, теперь становится признанием каждого порядочного человека.

Но разве значение чеховских решительных коррективов к шекспировской трагедии только в том, что о смысле жизни в «Чайке» размышляет не один Треплев?

У Чехова по-новому, не так, как у Шекспира, расставлены действующие лица и по-другому распределены симпатии автора между Треплевым, занимающим в «Чайке» положение принца Гамлета, и «королем» — Тригориным, который сошелся с Аркадиной, матерью Треплева, подобно тому как Клавдий — с королевой Гертрудой, матерью принца Датского, и захватил царское место в литературе, вызывая у начинающего собрата ревнивое чувство.

Мы всей душой сочувствуем Треплеву, русскому Гамлету конца века, но наши симпатии отданы молодому герою не безраздельно. В «Чайке» у каждого — своя правда, у принца и у короля. Нина Заречная — Офелия {277} чеховской пьесы — предпочитает Треплеву Тригорина, как бы замещающего в «Чайке» Клавдия. И не изменяет своему выбору, несмотря на все разочарования, вопреки неблагородному поведению Тригорина. Что за человек Тригорин, провинциальная девушка угадала по его прозе — еще до того, как познакомилась с заезжим писателем.

Сначала Треплев вызывает Тригорина на дуэль и мечтает убить его, как Гамлет Клавдия или Войницкий Серебрякова. А потом, как Войницкий, решается на самоубийство, о котором принц Датский только задумывается, на которое не имеет права — сначала нужно покарать короля.

В «Иванове» схема шекспировской трагедии сохраняется — в том смысле, что главному герою, человеку исторического сознания, противостоит пошлая обывательщина. Молодые женщины, героини этой пьесы, идеалистки, Анна Петровна и Шура, тянутся к Иванову, любя его, как Офелия принца Датского. А в «Чайке» Нина вольна выбирать между Треплевым и Тригориным: один так же одарен и незауряден, так же предан высшим запросам духа, как другой. (Пошлая среда, докучающая Иванову — насколько это в ее силах, в «Чайку» не допущена. Она изгнана из этой пьесы, как рано или поздно изгоняют даже из самого деликатного дома завистливого зарвавшегося наглого гостя.) Треплев первый осознает эту необычную, опасную для него ситуацию. Пока не провалилась его пьеса и не было рядом Тригорина, Треплев к себе мог примерить роль Гамлета. Но вот он видит Тригорина и говорит о нем с раздражением: «Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. *(Дразнит.)* Слова, слова, слова…».

О высоких материях в «Чайке» размышляет и «принц» — Треплев, и «король» — Тригорин. Битва, которая, кажется, вот‑вот разгорится между ними, никак не начнется. Для нее нет причин, в ней нет смысла. Выбрав «короля», отставив «принца», Нина Заречная уравнивает их в правах и разводит в разные стороны. Дуэль с Тригориным, которой жаждет Треплев, была бы еще более нелепой, чем дуэль Соленого и Тузенбаха. Чтобы дуэль состоялась, один из дуэлянтов должен помутиться рассудком. В четвертом действии Тригорин и Треплев беседуют друг с другом любезно и отчужденно; им не из-за чего ссориться и не на чем сойтись. Пьеса, начавшаяся forte, {278} кончается pianissimo «вопреки всем правилам драматического искусства»[[205]](#footnote-206).

Сюжетная схема шекспировской трагедии копируется, чтобы быть перечеркнутой и смятой.

«Человечество, — дважды замечает Чехов в своих записных книжках, — понимало историю как ряд битв, потому что до сих пор борьбу считало главным в жизни»[[206]](#footnote-207).

«Чайка» написана о том, что в жизни есть нечто более важное, чем битва противоположно направленных воль и интересов.

Ровное течение действия быстро нарушается конфликтом, который заставляет действующих лиц занять привычное для театральных героев положение — стать друг против друга с оружием в руках; кажется, вот‑вот они схватятся не на жизнь, а на смерть. Однако же по ходу действия привычный и как будто бы нарастающий драматический конфликт заслоняется более важными противоречиями жизни. Готовый разгореться традиционный индивидуалистический конфликт несет на себе следы устаревших, как полагает Чехов, общественных отношений и может быть воспринят как своего рода «архетип», в котором хранится память о долгом прошлом человечества, когда история понималась как ряд битв, а борьба людей друг с другом считалась главным в жизни. Драматическое столкновение, которое сначала оценивается действующими лицами как важнейшее событие их жизни, быстро теряет над ними власть, обнаруживая свой неподлинный атавистический характер.

Для сорокасемилетнего Войницкого профессор Серебряков — погубитель, смертельный враг, его необходимо убить. Двадцатидвухлетний Треплев ненавидит писателя Тригорина и хочет драться с ним на дуэли. Проходит некоторое время, и становится ясно, что депо не в Серебрякове и не в Тригорине.

Ольга, Маша и Ирина сначала возмущаются дурным вкусом и пошлым нравом Наташи, а потом с каким-то странным безучастием дают ей овладеть душой их любимого брата и домом, где Наташа становится полновластной хозяйкой.

В «Вишневом саде» развенчание традиционного драматического конфликта, побуждающего действующих лиц {279} вступить в борьбу друг с другом, приобретает почтой гротесковый характер. Раневская должна была бы ненавидеть Лопахина, купившего на торгах ее родовое имение, а она хлопочет, сватая ему Варю, свою воспитанницу.

Судя по всему, конфликт Войницкого с Серебряковым набирает силу так же неотвратимо, как летняя гроза, которая движется на усадьбу; но гроза проходит стороной, и битва Войницкого со старым профессором, едва начавшись, тут же и прекращается.

Кажется, три сестры вот‑вот схватятся с Наташей, но они уступают ей поле битвы и в финале даже не смотрят в ее сторону, как будто ее и нет на свете. Что-то гораздо более важное привлекает к себе их внимание.

Драматический конфликт, который должен подчинить себе и направить в определенную сторону все мысли и поступки театральных героев, от сцены к сцене теряет в своем значении, падает в цене. Старая привычная логика антагонистических человеческих отношений утрачивает свою непреложность. Драма в жизни уступает место драме жизни.

Ситуация мнимого или рудиментарного конфликта прежде, чем она была развернута в водевилях и пьесах Чехова, много раз испытывалась в его рассказах. И в этом смысле проза Чехова по отношению к его пьесам играет предваряющую роль: сюжет, пригодный для мелодрамы, влекущий героев к кровавым междоусобицам, вдруг меняет свое течение и жанровую окраску. Привычный, знакомый по классическим образцам конфликт преломляется через непривычное, нетрадиционное поведение персонажей. Иногда это несовпадение ситуации и образа действий героя усиливает у Чехова драматический тон повествования, иногда создает оглушительный комедийный эффект. Между сюжетом и темой появляется зазор, за одним сюжетом неожиданно вырисовывается другой, более истинный.

У Пушкина, если повесть озаглавлена «Выстрел», значит, в ней и рассказывается о выстреле — таинственной роковой дуэли; если название повести «Метель», то будет показано, как она разыгралась и спутала намерения героев — развела одних, а других навек соединила. У Чехова сплошь и рядом наоборот: если повесть называется «Дуэль», можно быть уверенным, что настоящей {280} дуэли не будет, если — «Враги», то встретятся люди, которым не из-за чего враждовать, если «Мститель», значит, месть не состоится. Жанр рассказа становится зыбким: сначала проектируется один, потом выстраивается другой, контрастный ему.

В рассказе «Враги» действуют двое: земский доктор Кирилов и богатый барин Абогин. У одного только что скончался от дифтерита шестилетний сын, у другого жена бежала с любовником. Доктор угловат и некрасив, «в свои 55 года… он уже сед и выглядит стариком», а вся фигура Абогина, плотного солидного барина, одетого изящно, по последней моде, дышит сытостью, здоровьем и апломбом. Холеный изящный барин отрывает земского доктора от кроватки умершего сына, убитой горем жены и везет к себе домой — за чаем его жене вдруг сделалось плохо, и теперь она лежит бездыханная. Но, пока Абогин ездил за доктором, жена, разыгравшая обморок, чтобы услать мужа, бежала с его приятелем. Абогин потрясен изменой жены так же сильно, как Кирилов — смертью единственного сына. «Со слезами на глазах, дрожа всем телом, Абогин искренно изливал перед доктором свою душу… Поговори он таким образом час, другой, вылей свою душу, и, несомненно, ему стало бы легче. Кто знает, выслушай его доктор, посочувствуй ему дружески, быть может, он, как это случается, примирился бы со своим горем без протеста, не делая ненужных глупостей…»

Но доктор выслушивает излияния Абогина с чувством горькой обиды. Страдания богатого импозантного барина рядом с его собственным горем кажутся ему пошлой комедией, искреннюю исповедь случайного собеседника он воспринимает как глумление над ним, доктором-разночинцем. В свою очередь, Абогин оскорблен грубым и пренебрежительным отношением земского врача к его семейной тайне. «Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого. В обоих сильно сказался эгоизм несчастных. Несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга. Не соединяет, а разъединяет людей несчастье, и даже там, где, казалось бы, люди должны быть связаны однородностью горя, проделывается гораздо больше несправедливостей и жестокостей, чем в среде сравнительно {281} довольной». И, уезжая от Абогина, в котором он видит теперь смертельного врага, доктор всю дорогу думал не о своем умершем ребенке и не своей несчастной жене, а «об Абогине и о людях, живших в доме, который он только что оставил. Мысли его были несправедливы и жестоки. Осудил он и Абогина, и его жену, и Панчинского, и всех, живущих в розовом полумраке и пахнущих духами, и всю дорогу ненавидел их и презирал до боли в сердце. И в уме его сложилось крепкое убеждение об этих людях.

Пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы».

Рассказ «Враги» — одни из шедевров чеховской новеллистики — заслуживает самого пристального внимания, потому что ясен его программный характер и потому что он написан в один год с «Ивановым». В рассказе, психологически подробном, но сжатом и многозначительном, как притча, в непривычном свете показан привычный, примелькавшийся тип человеческих отношений, который еще дает себя знать в «Иванове», но признается недействительным и изживается в более поздних пьесах Чехова. Ненависть извращает природу душевных чувств доктора и Абогина и рвет нить человеческого общения: кажется, эти двое должны посочувствовать один другому и протянуть друг другу руки, а они расходятся в разные стороны и, как дуэлянты, становятся лицом к лицу, чтобы сразиться. Люди, связанные однородностью горя, не могут взяться за руки и — хоть на минуту — образовать «группу лиц», неизбежно возникающую в каждой чеховской пьесе, начиная с «Чайки».

Что в рассказе «Враги» составляет сущность и стиль человеческих отношений, то в пьесах Чехова, даже в раннем «Иванове», прорывается как эпизод, звучащий внезапным диссонансом в общей мелодии драматического действия: безобразная мучительная сцена между Анной Петровной и Ивановым, где она, терзаемая ревностью, упрекает мужа в том, что он женился на ней из-за денег, а он, доведенный до исступления, обзывает ее жидовкой; быстро накаляющийся диалог Аркадиной и Треплева, где они оскорбляют друг друга так же неуместно и безжалостно, как Кирилов и Абогин; ссора Войницкого с Серебряковым, завершающаяся двумя нелепыми выстрелами; в «Трех сестрах» два персонажа — Соленый {282} и Наташа, — каждый по-своему, вносят в дом Прозоровых чуждые ему ревнивые, завистливые чувства.

Действиями Абогина руководит жгучая обида. В конце рассказа говорится о том, как он мчится ночью в своей карете вслед за женой и ее любовником — «протестовать, делать глупости». Тема адюльтера, супружеской измены неизбежно переходит в тему ревности. И одна и другая тема для доктора Кирилова — бедняка, только что потерявшего единственного сына, — «пошлая комедия», о которой стыдно говорить, причуды богатых людей, которые с жиру бесятся.

«Добрый немец» был напечатан через четыре дня после «Врагов». Тема ревности, только что разработанная в драматической минорной тональности, приобретает здесь водевильное звучание.

Добрый немец — Иван Карлович Швей, старший мастер на сталелитейном заводе «Функ и Ко», возвращается к своей молодой жене Наташе после четырехмесячной отлучки. Он полон нетерпеливых сентиментальных чувств, подогретых двумя бутылками пива, выпитыми в буфете на вокзале. Пока извозчик вез его домой на Пресню, немец все время бормотал:

— Ты, извозчик, хороший извозчик… Я люблю русских людей!.. Ты русский, и моя жена русский, и я русский… Мой отец немец, а я русский человек… Я желаю драться с Германией…

Но когда бедный немец вошел в спальню, то увидел на постели женщину, укрытую с головой, и громадного рыжего мужчину с длинными усами…

Сначала Швей хотел взять стул и хватить им со всего размаха по рыжей голове, а жену вышвырнуть в окно, потом решил осрамить любовников и позвать полицию и родню, потом надел шубу, вышел на улицу и заплакал от людской неблагодарности, потом оттер глаза, зашел в трактир и написал негодующее письмо родителям жены в Серпухов, опустил его в ящик, вернулся домой, чтобы лишить себя жизни, сделав жену наследницей и убив ее своим великодушием…

Поднятая ночью с постели, в одной сорочке босая Наташа сердито объясняет расшумевшемуся супругу, что в комнату, где была их спальня, теперь пущены жильцы — слесарь с женой — за четыре рубля в месяц. И муж, который только что кричал: «Русский нехороший человек! Варвар, мужик! Я желаю драться с Россией, черт меня возьми!» — снова приходит в прекрасное {283} чувствительное расположение духа и снова говорит, что он русский и желает драться с Германией.

«Добрый немец» — один из перлов осколочной юмористики Чехова. По своей шутливой стилистике он близок чеховским водевилям, где высмеивается пустое кипение эффектных театральных страстей. Шуточное звучание мелодраматической темы ревности — темы Отелло — основано в рассказе прежде всего на неправильной русской речи главного героя, превращающей страдающего ревнивца в буффонного персонажа, и на совершенно анекдотичном недоразумении (рассказ впервые появился в «Осколках» под заглавием «Анекдот»).

А в рассказе «Мститель» (тоже написанном в 1887 г. — год «Иванова»!) сюжетная ситуация остается неподвижной и не вызывает к себе внимания; единственным объектом шутки оказывается характер современного героя, который задумал сыграть роль Отелло.

Мститель, пробующий себя на роль венецианского мавра, появляется в оружейном магазине, чтобы выбрать револьвер и покарать неверную жену, которую он застал на месте преступления. Как и подобает случаю, «лицо его выражало гнев, скорбь и беспощадную решимость». Но, пока приказчик-француз с восторгом показывает оружие самых различных систем, от бесповоротной решимости героя не остается и следа. Жаждущий Мщения ревнивец хочет убить жену, любовника и себя — «его воображение уже рисовало три окровавленных трупа, размозженные черепа, текущий мозг, сумятицу, толпу зевак, вскрытие», затем решает убить только любовника и себя, а жену оставить жить, чтобы она чахла от угрызений совести и презрения окружающих. В конце концов обманутый муж, которому уже мерещится каторга, приходит к выводу, что не станет никого убивать, а неверную жену и ее любовника будет казнить презрением и поднимет скандальный бракоразводный процесс. Стесняясь уйти из оружейного магазина с пустыми руками после того, как он отнял у приказчика столько времени, несостоявшийся Отелло покупает за восемь рублей сетку для ловли перепелов.

Чехов-прозаик возвращается к этой теме не один раз, завершая ее в «Попрыгунье» и «Соседях». И тот и другой рассказ появляются в печати в 1892 г., в недалеком преддверии к «Чайке»; в обоих — современные люди попадают в ситуацию, характерную для героев классической литературы, для прежних, привычных, но изживающих {284} себя человеческих отношений. В старой, хорошо известной жизненной ситуации чеховские герои самоопределяются заново и действуют совершенно по-новому в то время, как у Ибсена, например, герои в новых обстоятельствах жизни часто ведут себя — или пытаются вести — по-старому, согласно традиционному индивидуалистическому кодексу нравственности.

Для понимания чеховской драмы «Попрыгунья» и «Соседи» представляют тем больший интерес, что в обоих рассказах развернуты эффектные, чисто театральные сюжетные положения, излюбленные профессиональными драматургами.

Герой «Соседей» — молодой дворянин, помещик, в свое время кончивший курс в университете, отправляется мстить обидчику, который похитил и обесчестил его сестру, — сюжет, достойный романтической мелодрамы, старинной комедии плаща и шпаги или «Кровавой свадьбы» Гарсиа Лорки.

Петр Михайлыч Ивашин, приняв решение покарать обольстителя, как и подобает в подобных случаях, ударил кулаком по столу, вскочил, выбежал из столовой, ворвался в конюшню, сел на оседланную лошадь и поскакал к обидчику, чтобы дать ему пощечину, вызвать на дуэль или на худой конец ударить при сестре хлыстом и наговорить ему дерзостей. Но добрый, деликатный, покладистый Петр Михайлыч, располневший в свои двадцать семь лет, со своими замашками помещика — старого холостяка, не годится на роль беспощадного мстителя, а главное, Власич, к которому ушла сестра Петра Михайлыча, — «немолодой — ему уже 41 год, — тощий, сухопарый, узкогрудый, с длинным носом, с проседью в бороде», печальный и несчастный на вид, болезненно улыбающийся, безвкусно одетый — меньше всего похож на злодея соблазнителя. «В практической жизни это наивный, слабый человек, которого легко можно обмануть и обидеть… Он либерал и считается в уезде красным…», гостям на ночной столик он кладет Писарева или Дарвина, «если скажешь, что я это уже читал, то выйдет и принесет Добролюбова». И вольнодумство его скучно, в нем нет ни оригинальности, ни пафоса. «Но все-таки Петр Михайлыч любил Власича, чувствовал присутствие в нем какой-то силы, и почему-то у него никогда не хватало духа противоречить ему». Власич — несчастный безответный печальный человек и вместе с тем «Дон-Кихот, упрямый фанатик, маньяк», {285} что-то влечет к нему и Зину, и самого Петра Михайлыча; прискакав в запущенное имение своего соседа, Ивашин не думал уже ни о пощечине, ни о хлысте «и не знал, что будет он делать у Власича».

«Соседи» кончаются не кровавой местью, не пощечиной и не дуэлью, а прочувствованным рассказом Власича о том, как сегодня после обеда он читал своей молодой жене превосходную статью по переселенческому вопросу, как послал в редакцию письмо для передачи автору — только в одну строчку: «Благодарю и крепко жму честную руку!» — и грустными размышлениями Петра Михайлыча о том, что его сестра и Власич глубоко несчастны, а их любовь — печальная непоправимая ошибка. Вместо того чтобы расправиться с Власичем и наказать сестру — девушку, тайно от матери и брата ушедшую к женатому человеку, Петр Михайлыч обещает, что будет приезжать к ним ночевать, а сестре на прощание говорит: «Ты, Зина, права. Ты хорошо поступила!» — и уезжает от нее поскорее, «чтобы не сказать больше и не расплакаться».

Нетрадиционное и нетеатральное поведение чеховского героя в традиционной, театрально-напряженной ситуации оттеняется вставной новеллой о том, как вел себя когда-то в подобной ситуации некий Оливьер — француз-арендатор; в 40‑х годах он хозяйничал в имении, которое теперь по наследству принадлежит Власичу. Француз действовал без колебаний. Когда его красавица дочь полюбила бурсака, отец в один прекрасный вечер позвал его, сделал ему допрос и приказал конюхам бить несчастного. К утру бурсак умер от истязаний. Француз-арендатор расправился с бурсаком, который приглянулся его дочери, как бесчеловечный средневековый феодал, а Петр Михайлыч, дворянин, помещик, не может отомстить за поруганную честь сестры, которая ушла к женатому человеку.

Образ Оливьера как тень преследует несостоявшегося мстителя. В столовой, где он сидит вместе с Власичем и Зиной и ест землянику, когда-то пытали бурсака. Круглый стол из двух половинок на шести толстых ногах — тот самый, за которым сидел жестокий француз и пил бордо, пока бурсака били конюхи. И пруд, мимо которого в потемках едет Петр Михайлыч, возвращаясь от сестры домой, напоминает ему про злосчастного юношу — его убили и бросили в этот пруд.

«Оливьер, — думает Петр Михайлыч, — поступил бесчеловечно, {286} но ведь так или иначе он решил вопрос, а я вот ничего не решил, а только напутал… Он говорил и делал то, что думал, а я говорю и делаю не то, что думаю; да и не знаю наверное, что собственно я думаю…»

Герой чеховского рассказа, напечатанного в 1892 г., русский интеллигент конца века, страдает, потому что, призванный отомстить за поруганную честь семьи, не может действовать так же решительно и беспощадно, как действовал когда-то, в 40‑х годах, француз-арендатор. А всего через четыре года после того, как появился в печати рассказ Чехова, Станиславский, играя «Отелло» на сцене Охотничьего клуба, будет терзаться от того, что не сумеет оправдать для себя беспощадное мстительное поведение мавра в последних актах шекспировской трагедии. То, что было естественно для героя Шекспира, для француза-арендатора 40‑х годов, неестественно для интеллигента конца века, героя Чехова и Станиславского.

Будущий постановщик Чехова, будущий исполнитель роли Тригорина, Астрова, Вершинина, Гаева и Шабельского проникновенно передавал страдания опечаленного мавра, но не мог оправдать для себя как для артиста расправы, которую тот учиняет над Дездемоной, не мог сыграть как следует сцены мщения, как Петр Михайлыч Ивашин, герой чеховского рассказа, не мог выступить в роли мстителя и дать пощечину Власичу. Станиславский прекрасно играл первые акты, где Отелло, похожий в его исполнении на большого ребенка, радуется, конфузится, страдает и приходит в отчаяние, но никак не мог найти ключ к последним двум актам, где Отелло становится мстителем и убийцей. Логика чувств, логика «физических действий» шекспировского героя в последних актах трагедии была Станиславскому чужда; в его душе жил уже образ нового героя, который повинуется другим нравственным законам.

Где-то здесь проходит граница, разделяющая старую, индивидуалистическую и новую театральную систему…

Ольга Ивановна, героиня «Попрыгуньи», изменяет своему мужу, доктору Дымову, с известным живописцем. Ее влекут к себе знаменитые люди: «она боготворила знаменитых людей, гордилась ими и каждую ночь видела их во сне». Ей не дано было заметить, что ее Дымов — скромный больничный врач с ничтожной частной практикой — {287} редкий, великий человек, талант, надежда науки. Живописец, избалованный успехом у женщин, быстро охладевает к Ольге Ивановне и тайно от нее заводит новую связь. Осип Дымов оказывается в положении обманутого мужа, а его жена — в роли обманутой любовницы.

После того как доктор стал догадываться, что его обманывают, он повел себя так, как будто это у него совесть не чиста, — «не мог уже смотреть жене прямо в глаза, не улыбался радостно при встрече с нею».

Доктор Дымов ведет себя не так, как положено по отведенной ему постыдной роли обманутого мужа. Он страдает молча, ничем не давая понять жене, что знает об ее романе. Когда, брошенная и оскорбленная художником, не в силах усмирить в себе тяжелую ревность, Ольга Ивановна шла к себе в спальню и ложилась в постель и «вт ревности, досады, чувства унижения и стыда она кусала подушку и начинала громко рыдать», «Дымов шел в спальню и, сконфуженный, растерянный, говорил тихо:

— Не плачь громко, мама… Зачем? Надо молчать об этом… Надо не подавать вида… Знаешь, что случилось, того уже не поправишь».

Ольга Ивановна аттестует деликатное поведение мужа в свойственном ей аффектированном и пошлом стиле: «Этот человек гнетет меня своим великодушием».

Дымов и Ольга Ивановна попали в одинаковое положение — но действуют совершенно различно, как Ивашин и Оливьер в рассказе «Соседи». Она — в духе трескучей буржуазной мелодрамы — из тех, где блистает Аркадина; он, как и подобает истинно чеховскому герою, не дает втянуть себя в пошлую ситуацию треугольника, не позволяет ревнивым и мстительным чувствам овладеть своей душой. Она преследует охладевшего любовника внезапными визитами, назойливой слежкой, письмами, в которых грозит покончить с собою, а он — молчит, вздыхает и за обедом ведет с приятелем долгий медицинский разговор, «чтобы дать Ольге Ивановне возможность молчать, т. е. не лгать», слушает музыку, задумывается…

Образ действий Ивана Михалыча Ивашина и Осипа Дымова может быть расценен различно: как следствие рыхлости характера или как проявление доброты, деликатности, образец новых человеческих отношений. Не в силах наказать Власича и сестру Зину, ничего не решив и не распутав, Ивашин корит себя за бесхарактерность. Но вот доктор Дымов: он может работать за двоих, совершить смелое научное открытие, не задумываясь, рискнуть {288} жизнью, чтобы спасти больного ребенка, но у него не хватает духу устроить скандал жене, которая ему изменила, или хотя бы подать вид, что он знает об измене.

(Подполковник Вершинин решительно ведет себя на пожаре и — нет сомнения — не струсит на поле брани, но пасует перед истериками своей полубезумной жены.)

Тема ревности, обманутого любовного чувства, различно повернутая, проходит, как и тема утраченного, оскверненного, отнятого дома, через все творчество Чехова — от ранних, юмористических рассказов до «Вишневого сада». Можно с уверенностью сказать — две трагедии Шекспира произвели на русского писателя наибольшее впечатление: «Гамлет» и «Отелло» (обе были особенно популярны в театре конца века. Приятель Чехова, знаменитый артист Малого театра А. П. Ленский, играл в той и в другой трагедии).

Тема Гамлета теряет у Чехова индивидуалистическую окраску и, преображенная, уходит в будущее, к тем временам, когда размышления о смысле жизни станут призванием и долгом каждого, а тема Отелло навсегда застывает в кругу традиционных, уходящих в прошлое человеческих отношений. Гамлетизм в пьесах Чехова направляет духовную жизнь человека к надличным целям бытия и уводит на второй план борьбу за личные интересы, чувство ревности обособляет людей друг от друга, отдает их во власть атавистических чувств, заставляя забыть о своем человеческом достоинстве.

Анна Петровна ревнует Иванова к Саше, следит за ним и устраивает ему сцену. Треплев ревнует Нину к Тригорину и вызывает его на дуэль. Полина Андреевна ревнует Дорна ко всем женщинам, она рвет и бросает в сторону цветы, которые преподнесла ему Нина. Войницкий ревнует Елену Андреевну к ее собственному мужу и дважды стреляет в него. Соленый ревнует Ирину к Тузенбаху и убивает его на дуэли — он стреляет в соперника, а метит в девушку, которая не ему досталась.

Тема Отелло звучит в пьесах Чехова так же часто, как тема Гамлета, составляя ей резкий контраст. Одна тема проходит рядом с другой как парная ей, противоположно направленная. Из пьесы в пьесу гамлетовская тема светлеет, возвышается в своем значении и подчиняет себе умонастроение все большего числа действующих лиц, а «тема Отелло» снижается, съеживается, приобретая в страданиях Епиходова, который ревнует горничную Дуняшу к лакею Яше, шаржированный и водевильный {289} характер, побуждая вспоминать не столько об Отелло, сколько о Мальволио.

В «Чайке» тема Отелло — отвергнутой, обманутой любви — приобретает различное жанровое звучание — от трагедийного, которое кончается траурным оборванным аккордом, до комедийного, бесследно растворенного в бытовом обиходе. Пять пудов любви — и пять пудов ревности.

Тема ревности воспринимается, как это часто бывает у Чехова, двояко: ревнивые, соревновательные чувства.

Треплев ревнует Тригорина к любимой девушке и литературной славе, он страдает, потому что Тригорин нравится Нине и потому что книги Тригорина нравятся читателям. Он ревниво относится к любовному роману столичной знаменитости и к его превосходной литературной технике.

Известная актриса ревнует к сценическому успеху дебютантки Заречной и к ее успеху у Тригорина.

Чувство ревности обнаруживает в «Чайке» свою индивидуалистическую, конкурентную — «неродственную», как сказал бы философ Н. Федоров, — природу. Разрушительная тема Отелло, ставящая героев в положение соревнователей, на всем протяжении пьесы противостоит теме Гамлета, проникнутой надличным сознанием, устремленной к высокой, объединительной цели.

Не из-за Аркадиной стреляется Треплев. Но, конечно же, душа начинающего писателя оскорблена равнодушием матери к его судьбе и литературным занятиям.

Не Серебряков погубил Войницкого, а мрачная, лишенная воздуха, не освещенная никакой идеей эпоха безвременья — рядом с дядей Ваней дичает и опускается доктор Астров, не имеющий к профессору-доктринеру никакого отношения. Однако же драма Войницкого становится еще более унизительной из-за эгоизма столичного небожителя — двадцать лет он, как бы не замечая этого, пользовался трудом Войницкого, а теперь готов согнать его с насиженного гнезда.

Разве Наташа удерживает в губернском городе трех сестер, разве она не пускает их в Москву и отнимает надежду на личное счастье? Но ее вторжение в дом Прозоровых так же, как и присутствие в доме Соленого, уязвленного завистливого ревнивца, ускоряет и отягощает драму жизни, которая настигает трех сестер и их брата Андрея.

{290} Если бы имение купил не Лопахин, его все равно оттягали бы за долги. И все-таки не кто другой, как Лопахин, друг дома, тот, кто, кажется, больше всех хлопочет, чтобы имение не продали с молотка, становится хозяином вишневого сада и, пьяный, куражится в старом барском доме.

Бессмысленно преувеличивать роль традиционного, индивидуалистического театрального конфликта в чеховских пьесах — но ее нельзя не замечать. Как и в других случаях, глубина драматургии Чехова обнаруживается здесь через ее многозначность — то, что Станиславский называет «неопределенностью», открывающей возможность бесконечного ряда трактовок. Театр может подчеркнуть в «Чайке» или «Трех сестрах» традиционный, «остаточный» конфликт, привычный для старой театральной системы и старых антагонистических отношений между людьми (когда, говорит Чехов, борьба считалась главным в жизни), а может затушевать его, чтобы лучше видна была новая драматическая ситуация, характерная для новой театральной системы. (К тому же соотношение драмы в жизни и драмы жизни в разных пьесах складывается у Чехова не одинаково: «Дядя Ваня» в этом отношении стоит, например, ближе к ренессансной театральной системе, чем «Чайка» или «Вишневый сад».)

Новая театральная система в пьесах Чехова опознает себя, встречаясь со старой. Сквозь ткань новаторского чеховского драматизма проступает традиционный, как бы рудиментарный театральный конфликт. Драма в жизни случается на фоне драмы жизни. У Чехова современная театральная культура приходит в столкновение с ренессансной художественной традицией, глубоко проникает в нее и по-новому ее осмысливает, подобно тому как в произведениях Ренессанса происходит волнующая встреча с античностью и библейской древностью. Новый тип человеческих отношений («группа лиц» с общим настроением и общей судьбой) рождается в лоне старой традиции антагонистических человеческих отношений, построенной на индивидуализме и идее конкуренции между людьми. Старое оттесняется новым и стушевывается передним.

Так возникает особая внутренняя подвижность чеховской пьесы, ее пленительная беглая светотень.

Привычный, традиционный театральный конфликт и новый, тот, что рождается на наших глазах, определенным образом располагаются во времени и пространстве чеховского спектакля. Сначала острее воспринимается драма в {291} жизни, показанная на авансцене, потом ее вытесняет Драма жизни. В духовном пространстве чеховского спектакля драма жизни образует таким образом второй план, а на первом плане разворачивается событийный сюжет — драма в жизни. Постепенно второй план заполняет почти все пространство спектакля. Художественный метод Чехова можно и в данном случае уподобить (как и в трактовке времени и пространства) лессировке в живописи, при которой один красочный слой проступает сквозь другой, глубже лежащий. Игра первого и второго плана, постигаемая интуицией и чувством, разнообразит драматизм чеховского спектакля и открывает зрителю глубокий, постоянно действующий источник эстетического наслаждения. Второй план — душа чеховской театральной поэтики и русского сценического реализма XX в.

Итак, традиционная расстановка драматических персонажей, стоящих друг против друга с оружием в руках, которая возникает, было, в разгоряченном воображении Треплева, которую он хотел бы проиграть в обыденной реальности усадебной жизни, разрушается по ходу действия.

Но если конфликт «Чайки» нельзя свести к столкновению «принца» и «короля», новаторов и традиционалистов — двух поколений и двух направлений в искусстве, то где же тогда искать точные ориентиры, которые бы указали, в каком направлении развивается общая ситуация чеховской пьесы?

— В словах Нины Заречной, которые она произносит с подмостков летней эстрады.

Странный, непредсказуемый, как сон, театральный монолог, написанный молодым драматургом Константином Треплевым, переносит действие на двести тысяч лет вперед. Герои чеховской пьесы и зрители, которые смотрят «Чайку», видят чудесный пейзаж — лесное озеро, луну над горизонтом, отражение ее в воде. Пьеса Треплева переносит действие в мрачную фантастическую обстановку. Вместо озера — гнилое болото, вместо живых существ — бледные болотные огни. Мертвая голая земля. Из этого угрюмого дьявольского царства неодушевленной материи воображение зрителей должно еще раз перенестись через длинный ряд тысячелетий в царство мировой воли, когда материя и дух сольются «в гармонии прекрасной». А до тех пор «холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно».

{292} Монолог общей мировой души, произнесенный при свете луны с открытой сцены летнего театра, — это высшая точка, с которой обозревается пьеса. Ослепительный, кинжальный луч, прорезающий обыденную реальность драматического действия.

Подмостки деревянной эстрады подняты над сценой, где происходит действие «Чайки». И монолог, написанный Треплевым, — далекие всемирные пророчества — поднимает зрителей усадебного театра над временем их жизни, раздвигает видимые пределы театрального пространства, дает ему бесконечную глубину, уводит в фантастическую даль. Театральный текст, в котором Аркадина видит «что-то декадентское», доктор Дорн воспринимает всерьез: «Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки».

Под впечатлением театрального монолога Нины Заречной зрители чеховской «Чайки» видят в хозяевах и гостях скромной усадьбы в средней полосе России землян, обитателей планеты, где жизнь, развиваясь, стремится к высшим совершенным формам и вместе с тем находится под угрозой разрушения и страшной — экологической, как говорим мы теперь, — катастрофы. С этой высоко вознесенной точки зрения судьба драматических персонажей видится в новом масштабе, в неожиданном ракурсе. Соотнесенные с планетарными пророчествами Нины, их раздоры выглядят досадным недоразумением, проявлением легкомысленной и неоправданной жестокости, их тяготение друг к другу кажется неизбежным — ведь они земляне, жители прекрасной одинокой планеты, которой предсказана страшная и благословенная судьба.

Послушаем еще раз монолог Нины Заречной.

Она декламирует об ужасе одиночества, о разъединении материального и духовного начала и о будущей — страшно далекой — гармонии враждующих начал жизни. Ей мерещится пустынное мертвое пепелище, в которое превратится когда-нибудь земля, озаряемая лишь бедной луной и безвольными бестрепетными блуждающими огнями — порождением гнилых болотистых испарений; она грезит о царстве мировой воли, которое наступит когда-нибудь, через много, много тысячелетий.

Текст, написанный Константином Треплевым, напоминает о некоторых эсхатологических и мечтательных умонастроениях, характерных для философских сочинений Вл. Соловьева 90‑х годов и для первого поколения {293} русских символистов[[207]](#footnote-208). Соловьеву было присуще, во-первых, «презрение ко всякого рода обывательщине… а также вера в какие-то небывалые синтезы жизни, несмотря на их неопределенность, даже какую-то туманность, несмотря даже на их какой-то анархический размах и несмотря на их без всякой мыслительной точности всемирно-историческое духовное освобождение», а во-вторых, упование «на преображение мира после окончательной мировой или даже космической катастрофы»[[208]](#footnote-209).

Отрывок из пьесы Треплева — это и поэтическая интерлюдия к «Чайке», предваряющая развитие ее главной темы, и вставной, как бы чужеродный, чуть-чуть шаржированный эпизод, контрастирующий с жизненной средой и стилистикой основного театрального действия.

Судьба нескольких действующих лиц, которые собрались вместе в усадьбе у лесного озера, осмыслена с оглядкой на «Гамлета» и поставлена в контекст грозящих планетарных катастроф — в перспективу тысячелетий.

Между пьесой Шекспира, пьесой Чехова и «пьесой Треплева» — сложный драматический контрапункт.

В мистическом монологе Заречной, который написал для нее Треплев, говорится про Общую мировую душу, а в реальности театрального действия ни одна душа не может слиться с другой. Как говорит Маше учитель Медведенко, «играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ. А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения». Быстро выясняется, что души Треплева и Заречной тоже не могут слиться одна с другой. Фантастические мечты о всеобщем слиянии душ рождаются из одиночества Треплева, Нины, доктора Дорна, учителя Медведенко.

В пейзаже «Чайки», мы помним, преобладают круговые линии: круглое озеро, круглая луна. И действующие {294} лица хотят, взявшись за руки, образовать круг. Кажется, они рождены для того, чтобы слиться в общую душу: один тонко чувствует настроение другого, один другому сочувствует. Но с какой-то неотвратимой неизбежностью звенья единой цепи, которую они готовы сомкнуть, рвутся и рвутся.

Как и в духовном пространстве чеховской драматургии, в отношениях между героями «Чайки» дают себя знать силы притяжения и отталкивания. Действующие лица тянутся друг к другу вопреки ревнивым или равнодушным чувствам — даже дьявол, могучий противник Общей мировой души, «скучает без человека».

Желание — и невозможность слиться с чужой душой «в гармонии прекрасной» составляют конфликт «Чайки». Драматические ситуации возникают в этой пьесе не вследствие вражды, а из-за недостатка любви.

Развертывается бесконечный ряд несоответствий и несмыканий. Старая легенда о двух половинках когда-то единой человеческой души, которые на земле ищут друг друга, чтобы обрести утраченную цельность, по «Чайке» можно интерпретировать таким образом, что одна половина так и не находит другой, парной себе. С жестокой неукоснительной последовательностью обнаруживается, что тот, кто любит, не любим. Это давно уже заметили критики. Да и мудрено было не заметить[[209]](#footnote-210).

Учитель Медведенко любит Машу, а Маша страстно любит Треплева, который к ней совершенно равнодушен, потому что любит Нину, бросающую его ради Тригорина. В свою очередь, Тригорин бросает Нину и возвращается к Аркадиной. Полина Андреевна, жена Шамраева, нежно любит Дорна, которому она за долгие годы их романа порядком надоела. Треплев ищет у Аркадиной материнской ласки, а она стыдится сына, потому что в его присутствии ей нельзя скрывать свой возраст. Вот вам и Общая мировая душа… Вот вам и пять пудов любви…

Коллизия, которая встречается и в других чеховских пьесах. Соня любит Астрова, но тот не замечает ее чувства и увлекается Еленой Андреевной, в которую безнадежно влюблен его друг Войницкий. Тузенбах и Соленый влюблены в Ирину Прозорову, а она не любит ни того, ни другого. Лопахин не питает особенно нежных чувств к Варе, которая мечтает выйти за него замуж, а горничная {295} Дуняша безразлична к Епиходову, зато без памяти любит лакея Яшу, а он, не раздумывая, бросает ее, уговорив барыню взять его с собою в Париж.

В «Чайке» несовпадение сердечных чувств и стремлений касается всех действующих лиц.

Когда-нибудь, пророчествует Треплев, после страшной катастрофы, когда тела всех живых существ исчезнут в прахе и обратятся в камни, в воду, в облака, все души сольются в одну Общую мировую душу. В ней душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. А пока душа одного человека не может слиться с душой другого.

К тому далекому-далекому времени, когда наступит гармония материи и духа и родится Общая мировая душа, все жизни на земле угаснут, а потом «и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль» — утопия Треплева развертывается на фоне мертвого пейзажа. Не прошло и ста лет, и эти странные пророческие фантазии приобрели реальный смысл — люди почувствовали себя землянами, оказавшись перед близкой опасностью планетной катастрофы, которая может произойти не только из-за безумия ядерного взрыва, но и вследствие дурного, хищнического хозяйствования; в «Дяде Ване» о дурном, безрассудном землепользовании, убивающем природу, говорит доктор Астров. Отсутствие гармонии в отношениях между одним человеком и другим и между людьми и природой для Чехова — писателя и естественника — два звена одной цепи. Треплев мечтает о слиянии душ так же горячо, как о слиянии материи и духа.

Можно сказать, как говорил сам Чехов, что в «Чайке» пять пудов любви. А можно — пять пудов неразделенной любви. Прав был, конечно, Чехов: не так важно, что любовь героев оказывается безответной, как то, что они тянутся друг к другу и в душе у них расцветают чувства нежные, как цветы.

Человек в «Чайке» в состоянии осуществить себя только через другого.

Даже если — как говорит Ирина в «Трех сестрах» — «любви нет», потребность в другом не гаснет и не исчезает возможность интимного дружеского общения. Не говоря уже о том, что рано или поздно один находит отклик у другого — пусть не у того, к кому стремится его душа.

Пьеса Треплева с треском проваливается в летнем театре, как пьеса Чехова — у премьерной публики Александринки. {296} И все-таки нашелся кто-то, кому она пришлась по сердцу. Свежая наивная пьеса начинающего драматурга произвела сильное впечатление на доктора Дорна. Да и Тригорин, писатель иного направления, чем Треплев, хотя и говорит, что «ничего не понял», признается, что смотрел представление с удовольствием. И среди недоброжелательной консервативной публики Александринского театра у автора «Чайки» тоже нашлись расположенные к нему ценители: посмотревши спектакль, они отправили автору восторженные письма.

Аркадина равнодушна к своему сыну, зато Сорин любит племянника и, задыхаясь, доводя себя до приступа, выступает за него ходатаем перед сестрой, скупой на денежную помощь и материнскую ласку.

Осуществить себя через другого. Для чеховского героя это значит не победить его в конкурентной борьбе, борьбе страстей и интересов, не подчинить себе, как Серебряков, быть может и не замечая того, подчинил себе дядю Ваню, не возвыситься над другими в ореоле славы, как мечтает юная безвестная провинциалка Нина Заречная, а завоевать приязнь другого, через общение найти отклик в чужой душе, иметь перед кем выговориться и распахнуть душу и, объединившись с другими, победить холод одиночества. Слияние душ легче всего происходит в «Чайке» через настроение, общее для всех действующих лиц, пребывающих на сцене. Монолог Нины Заречной заражает зрителей летнего усадебного театра необычным небудничным настроением. Срывая спектакль своими бесцеремонными издевательскими репликами, Аркадина дает понять, что она не поддалась гипнозу мистического текста Треплева и взволнованного голоса Заречной. Аркадина убивает настроение, как леди Макбет убивает сон.

Объединяющую роль играет в «Чайке» пейзаж — вид на озеро. Через переживание пейзажа драматические персонажи легче всего сливаются в «общую душу» — группу лиц, разделяющих одно, общее для всех настроение, растворяющих в природе драму своей жизни, как растворяются в сумеречной воздушной дымке чересчур резкие разграничительные очертания фигур и предметов.

Поэтичный, полный блеска лунный пейзаж воспринимается особенно остро после мрачных пророчеств Нины. Представить только: «На лугу уже не просыпаются с криком журавли и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах». Там, где сейчас озеро, расползется безжизненное гнилое болото. Перед действующими лицами {297} «Чайки» — зрителями в театре Константина Треплева — вдруг раздвигается окружающий горизонт. Предсказано: их жизнь неизбежно связана с судьбой планеты, на которой жили их далекие предки и будут жить потомки. «Окружающая среда» простирается в «Чайке» как угодно далеко. И вместе с тем тяготеет к лесному озеру.

Порой кажется, Тригорин, страстный поклонник родной природы, великолепный пейзажист, увлекся юной провинциалкой, потому что она родилась и выросла на берегу колдовского озера — он воспринимает Заречную как часть озерного пейзажа, необходимое и радостное завершение его. Вспомним: когда поднимается занавес, «открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом». Актриса и природный пейзаж в театре Треплева составляют одно целое. Не зря Тригорин хвалит исполнение Нины и декорацию: ее игра была так же красива и естественна, как вид на озеро. Можно предположить, дачный роман утратил для столичного писателя свою прелесть, когда Нина обосновалась в Москве, в номере «Славянского базара» и из чаровницы, выросшей на берегу лесного озера, превратилась в неловкую нервную актрису, обитательницу пыльного мира закулисья.

В других пьесах Чехова театральные герои, утрачивая надежды на личное счастье, запасаются терпением и уповают на лучшее будущее, в «Чайке» — возлагают надежды на творчество. В искусстве ищут они полноты бытия, в которой отказывает им окружающая реальность.

Нина Заречная не нашла настоящего отклика в душе Тригорина, теперь она взывает к душам людей с театральных подмостков. Известный писатель не вслушался в мелодию ее души; может быть, ее услышат провинциальные зрители, которые наполнят театральную залу где-нибудь в Ельце? Когда-то Нина мечтала о сцене ради шумной славы, теперь сцена для нее — жизнь. Она не стала счастливой женщиной. Может быть, она станет счастливой актрисой? И в театре изведает высшую радость слияния человеческих душ, которую искала в любви. Маша в «Трех сестрах» с нежностью смотрит на стаю белых перелетных птиц: «Милые мои, счастливые мои…». У нее нет крыльев, чтобы сняться с места и улететь из постылого губернского города вслед за Вершининым — хоть в Читу, хоть в царство Польское. Нине крылья дает театр. Пусть в доме Сорина стоит чучело погубленной от {298} нечего делать чайки. Актриса Заречная — вольная перелетная птица, вчера в Москве, завтра в Харькове или Ельце. Каждый вечер душа Нины перелетает через огни рампы, чтобы слиться с душами зрителей.

Треплев ведет одинокую затворническую жизнь в глухой усадьбе. Собственная мать безразлична к его судьбе. Зато им заинтересовались столичные читатели — люди, которые его никогда не видели.

У главных героев «Чайки», писателей и артистов, есть обыденная жизнь — и жизнь в искусстве. К другому, к другим они взывают с книжных страниц и с театральных подмостков. Искусство должно дать им все, чего не додала, в чем обманула их жизнь.

Однако же в судьбе Нины, Треплева или Тригорина искусство играет двойственную роль. Оно исцеляет их души, дает существованию высшую надличную цель, открывает дорогу к другим людям — и ранит, рождая мучительное чувство неудовлетворенности собою, не оставляя сил для «жизни».

В молодости Тригорин «обивал пороги редакций, боролся с нуждой», потом оказался в плену бесконечных обязательств профессионального писателя. По этому поводу он делает Нине взволнованное признание, в которое Чехов вложил немало личного. «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен… Едва кончил повесть, как уже должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую… Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю? О, что за дикая жизнь! Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вот вижу облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю себе на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится! Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан‑нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, {299} я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни».

Творить, т. е. отдавать мед своей жизни кому-то в пространство.

Может быть, Тригорин — исключение среди писателей? И его драма типична только для разночинца, выбившегося из нужды?

Но вот что говорит о себе сорокалетний Тургенев, писатель из дворян, чье творчество тревожит самолюбие Тригорина, как тревожило Чехова: «… теперь я уже отяжелел — лень выскакивать из проложенной колеи, по которой со скрыпом и не без толчков — а все-таки катится “Телега жизни”. — Все, что осталось у меня жару, ушло на сочинительскую способность. Все остальное холодно и неподвижно»[[210]](#footnote-211).

Для настоящей любви у Тригорина не осталось ни сил, ни времени. Он вспыхивает ненадолго, чтобы скоро погаснуть. Другое дело — роман с Аркадиной, не требующий сильных душевных движений. Творчество пожирает «частную жизнь» Тригорина, укорачивает и обрывает связи с близкими людьми, зато дает ему сознание духовной связи с дальними людьми, читателями его книг. Писатель, которому нет еще и сорока, «пьет одно только пиво и может любить только немолодых». Он не достоин чувств, которые пробудил в романтически настроенной девушке. Зато стремится быть достойным звания русского писателя.

Игра Аркадиной принесла радость студентам в Харькове, они устроили актрисе овацию и подарили цветы. Но к своему сыну она совершенно равнодушна и доставляет ему одни страдания.

Треплев страстно любит Нину, нежно относится к матери и дяде, но в своих сочинениях, судя по всему, мало думает о живых лицах.

Близкие люди безразличны к Треплеву: родная мать не удосужилась прочесть ни одного его сочинения — «все некогда»; Тригорин свою повесть в журнале прочел, а треплевскую даже не разрезал; о творчестве молодого собрата по перу он отзывается убийственно: «Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица». Нина верит Косте, открывает ему душу, но любит не его, а Тригорина.

{300} В последнем действии «Чайки» Тригорин привозит начинающему писателю журнал с его новым рассказом и передает приветы от столичных читателей. «Вам шлют поклон ваши почитатели… В Петербурге и Москве вообще заинтересованы вами, и меня все спрашивают про вас. Спрашивают: какой он, сколько лет, брюнет или блондин? Думают все почему-то, что вы уже не молоды. И никто не знает вашей настоящей фамилии, так как вы печатаетесь под псевдонимом. Вы таинственны, как Железная Маска».

Константин Треплев — сын Аркадиной — киевский мещанин, студент, не кончивший курса, заброшенный судьбою в глухую усадьбу, — как приватное лицо мало кого занимает: в столицах пробудил к себе интерес никому не знакомый литератор, пишущий под псевдонимом. Значит, дошло-долетело послание, отправленное Треплевым в пространство. И все-таки он чувствует — искусство обманывает его надежды, как обманула жизнь.

Зато у Аркадиной полная гармония — в усадьбе она действует так же уверенно и мастерски, как на сцене.

У Аркадиной, у Нины стирается граница между искусством и действительностью. Одна в жизни ведет себя как на подмостках — притворствует, мастерит, устраивает сцены, другая произносит свой тоскливый пророческий монолог о мировой душе с тем же искренним темпераментом, который слышится в ее бесконечной исповеди последнего действия.

Ни любовь, ни искусство, ни пейзаж с видом на озеро не являются темой «Чайки». Тема пьесы — любовь, искусство, пейзаж с видом на озеро, вместе взятые, т. е. полнота и разнообразие бытия, дающие ощущение всемирной гармонии и личной свободы.

Стремление чеховских героев к полноте и разнообразию бытия не может осуществиться. А между тем создается впечатление удивительной полноты и гармоничности жизни, запечатленной в «Чайке». Несоответствие между судьбами театральных персонажей и впечатлением, которое производит пьеса, — еще один вполне самостоятельный источник волнующего драматизма — своего рода стимул, возбуждающий надежду на лучшее.

Чеховское, идущее еще от Пушкина представление о личной свободе как о полноте и разнообразии бытия[[211]](#footnote-212) {301} дает о себе знать и в стремлениях театральных героев, и в структуре пьесы. Что там, в разговорах действующих лиц, обнаруживает себя как душевная потребность, мечта, томительное и стойкое ожидание, то здесь, в формальном строе «Чайки», предстает как нечто сущее, гармонически воплощенное. «Дисгармонии действительности противостоит скрытая гармоничность формы…»[[212]](#footnote-213)

Камерная пьеса, где всем и всему находится место, где за первым планом всегда виден второй, ничем не загороженный и не загроможденный. Внимание театральных зрителей легко, без сожаления переходит с одного действующего лица на другое, никому не отдавая решительного предпочтения. И сюжетные мотивы пьесы, тяготеющие к разным сферам жизни, звучащие один подле другого, слышны с равной силой, ни один не заглушается другим — начиная с мирного и монотонного мотива усадебной обыденности, с романтического мотива искусства, кончая эсхатологическим мотивом планетарной катастрофы и едва брезжущим, звучащим по ту сторону катастрофы, как далекое обещание, мотивом будущей мировой гармонии. Между отдельными мотивами устанавливаются такие же отношения полнейшего демократизма, как и между действующими лицами.

В известном письме Суворину Чехов, в сущности, говорит о том, как он понимает полноту и гармонию жизни и как это понимание воплощено в художественной структуре «Чайки»: «пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия и пять пудов любви»[[213]](#footnote-214).

Названы сферы бытия, которые цельный, разносторонне живущий человек должен объединить — в которых ему надлежит проявить себя. Действующим лицам эти материальные и духовные сферы в своем синтезе, «всеединстве», как сказал бы Вл. Соловьев, еще не доступны. Зато они объединены и гармонически согласованы друг с другом в тематическом развитии «Чайки».

«Пейзаж», т. е. жизнь на лоне природы, в постоянном общении и согласии с нею. В «Чайке» снимается противоречие между духом и природой, театральные герои становятся необходимой частью пейзажа; без них он не полон и не завершен, — а пейзаж, погода, время суток влияют на перипетии пьесы и перепады настроения; природа {302} принимает неслышное участие в диалоге людей, как старый, темнеющий к вечеру вяз — в любовном объяснении Треплева с Ниной. Действующие лица у Чехова, мы помним, впаяны в пейзаж, а пейзаж одушевлен, окультурен и очеловечен.

«Разговоры о литературе», т. е. тема искусства, близко затрагивающая почти всех действующих лиц. Творчество делает созерцателя или пленника жизни свободным человеком, вольным стрелком, но и накладывает на него неумолимые, жертвенные обязательства. Через искусство драматические герои стремятся сблизить далеко отстоящие друг от друга сферы бытия, вступить с ними в соприкосновение, дать им одну общую душу.

Разговоров о литературе много, а действия мало.

Под действием у Чехова подразумевается цепь «случаев», традиционная борьба противоположно направленных воль и интересов. Вместо действия в «Чайке» — разговоры о литературе, вместо борьбы людей друг с другом — творчество, в себе самом таящее постоянный источник драматизма. Между событийным рядом и разговорами на отвлеченные темы устанавливается непривычная иерархия, в которой за «разговорами» признается более важная роль, чем за «случаем». Вот почему разговоров о литературе много, а действия мало.

«Разговоры о литературе» — духовная жизнь героев — оказываются реальностью высшего порядка по сравнению с «действием» — будничными или экстраординарными событиями текущей жизни.

Разоблачительные суждения Треплева о современном театре воспринимаются как нечто еще более существенное, чем, скажем, жалобы на мать, которая его не любит.

В финальном монологе Нины Заречной тема растоптанной любви звучит менее остро, чем надличная тема искусства.

Тригорин заворожил Нину Заречную своим творчеством и разговорами о долге писателя.

Аркадина ведет себя в родной усадьбе как гостья: она чувствует себя дома, когда сидит в гостинице и учит роль.

Наконец, «пять пудов любви» — любовное чувство как высшая форма близости между людьми.

По «Чайке» — полнота и разнообразие бытия даются творчеством, дружественным и любовным общением человека с природой и с другими людьми, ближними и дальними. Между одной и другой сферой жизни не должно {303} быть глухих преград и непроходимых топких расстояний. Если хотя бы одна из этих сфер — в такой же мере земных, как и небесных — не пересекается с жизнью человека, значит, жизнь его ущербна; урезанность бытия, отнимающая у человека чувство личной свободы, оказывается у Чехова обстоятельством куда более драматичным, чем тот или иной «случай», как бы сильно он ни сотрясал ровного, обыденного течения жизни. Общее звучание сюжетных мотивов, музыка сфер — чеховское полнозвучие и многоголосие — создают «Чайке» впечатление гармонии. Тематическая структура пьесы оказывается идеалом, с которым постоянно соотносится жизнь драматических персонажей.

Каждый из сюжетных мотивов пьесы, развиваясь рядом с другим, приходя с ним в противоречие, через него усиливается и обостряется.

Творческий кризис Треплева отягощается его любовной драмой. Несчастная любовь окрашивает в трагические тона актерское дарование Нины Заречной.

Роман Аркадиной с Тригориным такой же пошлый, как и ее гастрольный репертуар.

Странная пьеса Треплева проникнута тем же максимализмом, что его чувство к Нине.

Сюжетные мотивы «Чайки» тянутся, льнут к образу Нины Заречной: и пейзаж, и искусство, и любовь. Вместе с тем они широко развернуты и устремлены к далеко отстоящим пространственно-временным оппозициям: от русской усадьбы до Генуи, от едва уловимых мимолетностей к тысячелетним планетарным срокам. Каждый мотив звучит в полную силу и развивается с предельно доступной для него полнотой. Мало того. По ходу действия любой из мотивов незаметно расщепляется и приобретает несколько вполне самостоятельных смыслов.

Пейзаж — это и поэтический вид на озеро, и печальное зрелище пустынной, безжизненной земли.

«Пять пудов любви» — это и юное пылкое чувство Треплева, и безответная преданная любовь Маши, и угасшее чувство Дорна, и престижный комфортный роман Аркадиной.

И театр в «Чайке» показан разнообразно, так, как будто это не пьеса, а сочинение, специально трактующее проблемы сценического искусства.

Окутанная романтическими и скандальными легендами русская провинциальная сцена, на которой лет двадцать тому назад, в дни молодости отставного поручика {304} Шамраева, неподражаемо, «лучше Садовского» играл Расплюева знаменитый комик Пашка Чагин. Недавние, но как бы уже допотопные времена, когда на подмостках шумели «могучие дубы»: в те годы необразованные трагики потрясали сердца зрителей в мелодраме, а актрисы блистали на ярмарке, где-нибудь в Полтаве.

Театр Шекспира.

Захолустный театр в Ельце, где Нина Заречная будет играть всю зиму.

Символистский театр Константина Треплева, в котором предвосхищаются художественные искания русской сцены 900‑х годов. Чехов, знакомый с первыми опытами европейского и русского символизма, угадал некоторые черты будущего петербургского театра на Офицерской и отчасти даже предсказал, какие претензии возникнут у первой актрисы петербургской символистской сцены к ее создателю. Вера Федоровна Комиссаржевская, когда-то игравшая Заречную, охладев к Мейерхольду, могла бы попрекнуть его, как Нина — Треплева, в том смысле, что в его символистских спектаклях трудно играть — «мало действия, одна только читка» и «нет живых лиц».

И литература представлена в «Чайке» различно: произведениями Треплева и произведениями Тригорина. Манера одного совсем непохожа на манеру другого.

«Чайка» вбирает в себя разноречивый опыт европейской новой драмы и дает ему целостное и сжатое толкование: возводит его к всеединству. Преграды, которые разделяли театральные течения конца века, Чехов убрал с поразительной легкостью, словно бы в преградах вообще не было никакого резона или если и был какой резон, то ложный, требующий опровержения. После «Чайки» отдельные театральные направления рубежа веков могли быть восприняты как стесняющая художника односторонность — то, что мешает создать по-настоящему правдивую и гармоничную картину жизни и препятствует свободному проявлению творческого гения. В пьесе Чехова — весь спектр театральных направлений его времени, но она не производит впечатления мозаичности. Переходы от бытовой, однозначно трактованной детали к поэтическому символу совершаются так быстро и естественно, что они почти незаметны, сглаженные чеховским музыкальным ритмом и настроением, которое постепенно охватывает большую группу лиц — людей на сцене и людей в зрительном зале. Символ в «Чайке» не выпирает из бытовой {305} ткани пьесы и не требует к себе преимущественного внимания. А самые отчетливые бытовые штрихи смягчаются и облагораживаются поэтической дымкой, которая окутывает пьесу.

Поражающий своей цельностью стиль «Чайки» создается ритмически организованным чередованием бытовых, символистских и импрессионистических звучаний. Историческое развитие европейской новой драмы, происходившее в течение десятилетий, в чеховской пьесе предстает как единовременный спонтанный процесс, который совершается на наших глазах, по ходу спектакля.

Станиславский первый услышал это полнозвучие «Чайки» и разгадал тайну этого загадочно подвижного и многозначного театрального стиля, который вибрирует и меняется в пространстве и времени спектакля, обнаруживая таким образом в себе самом заключенное действенное начало.

«… Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами — он *импрессионист*, в других местах — *символист*, где нужно — *реалист*, иногда даже чуть ли не *натуралист*.

Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина — перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояли пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза, восклицание:

“Не могу… не могу я… не могу…”

Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.

А вот безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот — скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он, на протяжении всей пьесы, долбит ее терпение:

“Пойдем домой… ребеночек плачет…”

Это реализм.

Потом, вдруг, неожиданно — отвратительная сцена {306} площадной ругани матери-каботинки с идеалистом-сыном.

Почти натурализм.

А под конец: осенний ветер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел… жизнь кончилась.

Это уже импрессионизм…»[[214]](#footnote-215)

Разгадав многозначный и многосложный стиль «Чайки», Станиславский дал современной театральной системе новый масштаб. В свете чеховской пьесы проступила недостаточность различных театральных течений рубежа веков и возможность их преображения в высшем художественном синтезе. По отношению к театральному символизму, импрессионизму или натурализму «Чайка» выступает как целое сравнительно с частью. Чеховская пьеса, чеховская постановка Станиславского и Немировича-Данченко дали русскому театру тот идеал художественной полноты и гармонии, по которому так или иначе мерили свое искусство лидеры всех полемизирующих друг с другом театральных направлений, начиная с основателей Художественного театра, с Мейерхольда и кончая Таировым, о чем, между прочим, свидетельствовала его поздняя постановка «Чайки» с Алисой Коонен в роли Нины Заречной.

Подобно тому как души чеховских персонажей стремятся слиться в одну Общую мировую душу, так и различные направления новой драмы, расставаясь со своей односторонностью, сливаются, синтезируются в «Чайке» в один общий театральный стиль, в котором реализм, как заметил еще Горький, отточен до символа.

Но в конце концов: о каком синтезе идет речь?

— Поэзии и прозы.

Пастернак утверждает, что смена поэзии и прозы, их чередование составляют душу театра Шекспира, «широчайший скрытый ритм мысли и настроения»[[215]](#footnote-216). О театре Чехова, его душе и скрытом ритме можно сказать то же самое, теми же словами.

Вот несколько примеров, которые у всех на памяти. Мистический театральный монолог Нины Заречной прерывается репликой Полины Андреевны, обращенной к Дорну: «Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь». {307} Восторженный отзыв Маши о Треплеве: «у него прекрасный печальный голос, а манеры, как у поэта» — сопровождается храпом Сорина. Сцена Аркадиной и Треплева в третьем действии начинается с сентиментальных воспоминаний и нежных объяснений в любви — «в последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве», а кончается безобразной перебранкой, в которой мать и сын стараются как можно сильнее оскорбить друг друга. Вслед за последней предотъездной репликой Аркадиной: «Я дала рубль повару. Это на троих» — сразу же звучит романтический прощальный диалог Нины и Тригорина: «Вы так прекрасны… О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!

*Она склоняется ему на грудь*.

Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную нежную улыбку… эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты… Дорогая моя…».

Одна реплика — торопливая, постыдная проза, другая — любовный бред, наивная лирическая поэзия.

В последнем действии «Чайки» поэзия и проза несколько раз меняются местами — в буквальном смысле слова. Сначала на сцене играют в лото, Аркадина хвалится своим успехом в Харькове, а за сценой Константин Треплев, тоскуя, играет меланхолический вальс. Потом игроки в лото подымутся и уйдут в другую комнату ужинать и слушать продолжение хвастливого рассказа актрисы, а на сцене в кабинете Треплева начнется его торопливо-бесконечный романтический диалог с Ниной. Нина порывисто обнимает Треплева и убегает через стеклянную дверь в холодный голый осенний сад, а он рвет все свои рукописи, бросает под стол и уходит. Появляются, отужинав, сытые сотрапезники, садятся за ломберный стол, туда ставят бутылки красного вина и пиво для Тригорина, чтобы можно было играть и пить. Аркадина велит сейчас же подавать чай, чтобы уютно, со вкусом закончить вечер, но тут «направо за сценой выстрел; все вздрагивают». Погребальная торжественность трагического финала и пошлая — в комедийных тонах — стихия ограниченности, то и дело меняясь местами, в конце концов уподобляются друг другу в смертоубийственном выстреле Треплева, похожем на звук лопнувшей склянки с эфиром. (В «Вишневом саде» наоборот: где-то далеко в шахте всего-навсего сорвалась бадья, а звук «точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».)

У Шекспира поэзия и проза, трагическое и комическое {308} обычно сталкиваются друг с другом в ярких полыхающих контрастах, пошлая стихия ограниченности ржет и врывается в «погребальную торжественность» финалов, проза совершает «вторжения» в поэзию, создавая необходимые перебои тона[[216]](#footnote-217). У Чехова перебои тона, границы между поэзией и прозой, за исключением отдельных, специально подчеркнутых случаев, размыты и кажутся незаметными. Как незаметны в его пьесах переходы от символизма к импрессионизму или почти натурализму. Поэзия у Чехова легко — по наклонной плоскости — скатывается в прозу, а проза естественно и непроизвольно воспаряет к поэтическим высотам. (Сквозь плетение бытовых штрихов проступает возвышенная мечта действующих лиц.)

Лирическая поэзия не дает прозе погрязнуть в обыденности (не говоря уже о том, что и в самой обыденности, в буднях Чехов находит романтические начала жизни), а проза, трезвость, ирония оберегают поэзию от опасности выродиться в риторику.

Лишь иногда проза у Чехова — особенно ясно это видно по «Трем сестрам» — ведет наступление на поэзию, скрещивается с нею со звоном, как клинок с клинком, теснит и угнетает ее, как Соленый — Тузенбаха или Наташа — сестер Прозоровых. Все же и в этих случаях сближения поэзии и прозы, как все у Чехова, не однозначны по своему смыслу. Маша — самая красивая, умная и поэтичная из сестер — любит пустить крепкое словцо. Пошлячка Наташа по-французски — чтобы звучало изысканнее и чтобы прислуга не поняла — выговаривает ей за несколько грубые манеры. Соленый тайно пишет стихи, он мечтает о том, чтобы в нем видели не брутального штабс-капитана, не завистливого, мстительного ревнивца, а поэта — поэта, который похож на Лермонтова. Наташа грозится срубить «мрачную» еловую аллею и старый клен, потому что по вечерам «он такой некрасивый». Чтобы было красиво и был запах, она велит насажать цветочков, цветочков…

По сравнению с другими пьесами Чехова в «Чайке» расстояния между поэзией и прозой самые короткие, чуть ни каждая клеточка диалога полна и поэзии и прозы; меняется лишь акцент, ударная доля. Проза напоена поэзией, а поэзия часто создается из мелких, зорко увиденных деталей.

{309} Монолог о мировой душе с летней эстрады произносит начинающая любительница — Чехов настаивал, чтобы в Нине здесь чувствовалась не актриса, а неопытная провинциальная девушка.

Гордая трогательная девушка пьет водку и нюхает табак. Красивая декорация в театре Треплевым строится из пустого пространства. Самый тонкий и артистичный из действующих лиц, среди которых преобладают писатели и актрисы, — пожилой провинциальный акушер. Чайка, которую бессмысленно убил на охоте Треплев, из которой Шамраев по заказу Тригорина велел сделать чучело, вырастает в символ искусства, поэтической окрыленности. Вообще обиходный смысл слова у Чехова легко прорастает поэтическим значением: чайка, Москва, три сестры, вишневый сад.

Поэзия, которая сознательно, из робости перед жизнью или из пустого чванства, во имя ложных представлений о красоте отгораживается от прозы, — это рутина, от которой Треплев спешит избавиться. «Афиша на заборе гласила… Бледное лицо, обрамленное волосами… Гласила, обрамленное… Это бездарно. *(Зачеркивает)*».

В письме А. В. Жиркевичу, написанном 2 апреля 1895 г., когда уже складывался замысел «Чайки», Чехов, критикуя рассказ своего корреспондента за рутинность приемов и манерность, в частности, замечает: «Теперь уж только одни дамы пишут “афиша гласила”, “лицо, обрамленное волосами”…»[[217]](#footnote-218).

Картина лунного вечера у Тригорина замечательна не только тем, что целое передано через деталь. Для Чехова особенно важно, что поэзия лунной ночи передана через деталь подчеркнуто прозаическую: «На плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса». (Тот же принцип построения поэтического образа через прозаическую деталь в реплике Гаева: «Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в темные ночи».)

Молодой литератор, совсем недавно мечтавший о новых формах, пытается нарисовать романтическую картину лунного вечера с помощью длинного ряда описаний, замкнутых в привычном возвышенно-поэтическом кругу: у него «и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом дремотном {310} воздухе». Треплев перечитывает свой текст и приходит в отчаяние от написанного.

Что может быть дальше одно от другого, чем лунный вечер и горлышко какой-то разбитой бутылки, которая валяется на плотине? Но у Чехова они нераздельны — подобно поэзии и прозе, красоте и обыденности: одно опознается через другое, одно в другом осуществляется.

Как эстетик и стилист Чехов в своей трактовке поэзии и прозы, красоты и обыденности следует русской классической традиции XIX в., нередко придавая ей еще более острый и драматичный смысл. Речь идет о том, что Н. Берковский характеризует как «пушкинский симбиоз прозы и поэзии». «Русская оригинальность, — утверждает Берковский, — состоит в том, что у нас красоту без обыденности не признают красотой, живой силой, что у нас развенчание красоты именно и сводится к обнаружению ее беспочвенности, отсутствия элементов заземления вокруг нее»[[218]](#footnote-219).

{311} Поэзия и красота у Чехова не избегают прозы и обыденности и не совпадают с тем, что можно определить словом «красиво».

Бунин рассказывает: «Вспоминаю с великим удовольствием еще то, что он терпеть не мог таких слов, как “красиво”, “сочно”, “красочно”.

— Хорошо у Полонского сказано, — говорил я, — “красиво — уж не красота”.

— Чудесно, — соглашался он»[[219]](#footnote-220).

Завораживающая музыка чеховского диалога рождается из нейтрального по своему словарю, как бы стертого языка среднего русского интеллигента конца прошлого века, из речи, пронизанной провинциально-восторженными и обиходными, обыденными интонациями.

«Русские писатели, — пишет Берковский, обдумавший эту проблему применительно ко всему XIX в., — отдавали себе отчет, что “снятая красота” стоит в противоречии со стилем русской жизни и русского искусства… Обыденность — массовое, закономерное в человеческой жизни, а классический русский художник верит только эстетике, исходящей из закономерного, обыденностью он не пожертвует ради случайных эпизодов, как бы соблазнительны для литературы они ни были»[[220]](#footnote-221). Принцип верности, которую красота хранит в отношениях с массовой обыденностью, Чехов проводил в своей эстетике с максимализмом, редким даже для классической русской литературы.

Пушкинская идея симбиоза поэзии и прозы, еще раз осуществленная в рассказах и пьесах Чехова, вскоре была поставлена под сомнение символистами. Предчувствие этого сквозит в отношении Чехова к новаторским опытам Треплева, очень сочувственном, но и настороженном.

Нельзя не возмутиться поведением Аркадиной — своими издевательскими репликами она провалила удивительный искренний спектакль Треплева и не дала произнести весь монолог Общей мировой души. Но давайте когда-нибудь наберемся смелости и зададим себе кощунственный вопрос: а что было бы, если бы спектакль Треплева не прервали на полуслове? Если бы нас заставили прослушать всю пьесу? Если бы, наконец, «текст Треплева» не был подготовлен и уравновешен текстом Чехова. {312} Нина жалуется Треплеву, что в его пьесе трудно играть — может быть, эту пьесу было бы и слушать трудно, если бы она прозвучала с эстрады не в форме отрывка, не как исчерпанный в себе фрагмент, а целиком — от начала и до конца? Этот вопрос — бессмысленный и беззаконный в границах чеховской пьесы — приобретает некоторый резон, когда мы задумываемся над историческими судьбами русского символизма и литературной судьбой Треплева — она складывается в те два года, что протекают между третьим и четвертым действиями «Чайки».

Чехов нежно любит Треплева, разделяет его ненависть к пошлости современной жизни и современной сцены, но боится, что тот не найдет своей дороги в искусстве. Отдавшись своим мечтаниям, пренебрегая обыденной прозой, живыми лицами, жизнью, как она есть и какой должна быть, он быстро скатывается к рутине — старомодному описательному эстетизму.

«Трепещущий свет… тихое мерцание звезд… далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе» — вот оно все то, что Мандельштам четверть века спустя, рецензируя «Записки чудака» Андрея Белого, пренебрежительно назовет полустихами и «стертыми в пятачок красотами поэтического языка девятисотых годов»[[221]](#footnote-222). (Вспомним еще раз серебряковские «чудесные виды»).

И говорить нечего, между искренней, свежей — тоскующей и пылкой — поэтической прозой начинающего драматурга 90‑х годов, о которой Чехов размышляет в преддверии русского символизма, и поздней, неестественной постсимволистской прозой не так уж много общего. (Еще сильнее отличаются по своему стилю новаторская символистская пьеса дебютанта Треплева и манерная изысканно-рутинная проза, которую он сочиняет два года спустя, став профессиональным беллетристом.)

Поэтичный, неожиданный и искренний монолог Нины Заречной всегда будет волновать сердца самых изощренных и самых неискушенных зрителей. «Впечатление сильное», — говорит о нем доктор Дорн.

Но проходит два года, и Треплев разочаровывается и в новых формах, и в себе самом, чувствуя, что сползает к рутине и пишет «длинно и изысканно».

В семантике Чехова, «с его, — свидетельствует Бунин, — {313} постоянной жаждой наивысшей простоты, с его отвращением ко всему вычурному, напряженному», слово «изысканно» имеет устойчиво отрицательное значение. Разбирая рассказы Л. А. Авиловой, он упрекает ее: «язык у Вас изысканный, как у стариков».

Чеховское стремление «быть в работе до аскетизма правдивым и простым»[[222]](#footnote-223), его беспредельная верность массовой обыденной жизни ни в чем не нанесли ущерба поэзии. В симбиозе с прозой поэзия Чехова черпает свежие силы.

О Чехове-прозаике, авторе рассказов и повестей, Бунин с полным основанием говорит: «один из самых величайших и деликатнейших русских поэтов».

Синтез материи и духа, о котором мечтает Общая мировая душа в пьесе Треплева, в «Чайке», пьесе Чехова, осуществлен как синтез красоты и обыденности, поэзии и прозы. Этот синтез, применительно к литературе прошлого столетия воспринятый, говоря словами Берковского, как «русская оригинальность», в XX в. становится эстетическим идеалом, который влечет к себе писателей разных стран. Если говорить о драме, то его стремились достичь — каждый по-своему — такие разные театральные авторы, как, скажем, Брехт, Ануй или Гарсиа Лорка.

Пьесы Чехова строятся на быстром чередовании эпизодов, самостоятельных по своему тембру, по теме, которая в них развивается, разно звучащих и разно окрашенных. Первая тема, едва начавшись, перебивается второй, которая звучит совершенно независимо и, кажется, будет длиться долго — по быстро растворяется в воздухе, чтобы смениться третьей, возникающей неожиданно и непроизвольно. Потом, видоизменившись, каждая тема будет повторяться в прихотливой, трудно уловимой последовательности. У Чехова в его пьесах в скрытой, как бы зашифрованной форме возрождается принцип поэпизодного развития драматического действия, который был когда-то характерен для театра Шекспира, а позже, в 20‑е годы нашего века, снова распространится и получит странное — с цирковым эпатирующим оттенком — название: монтаж аттракционов.

(Брехт начиная со второй половины 20‑х годов преобразует принцип монтажа, разработанный Мейерхольдом и Эйзенштейном в принцип разделения элементов — {314} он больше соответствует расхолаживающей эстетике эпического театра.)

Подобно тому как ровное неостановимое течение обыденности, тяготея к вечности, вместе с тем расщепляется у Чехова на длинный ряд мимолетностей, различных по своей протяженности, так и вообще все человеческое бытие делится в его пьесах на множество мелких и мельчайших эпизодов — «ячеек», как сказал бы Эйзенштейн, — находящихся в тесном касании, подвижных и взаимопроникающих, сближенных друг с другом то по принципу контраста, то по принципу схожести. В отдельном эпизоде — «куске», по терминологии Станиславского, — может преобладать комическое или трагическое начало, возвышенная или будничная материальная сфера жизни. Сопоставленные решительно и широко — хотя порой и деликатно, незаметно для постороннего глаза, эти эпизоды образуют сложное плетение драматического действия и безмерно увеличивают объем пьесы. Не говоря уже о том, что даже и в одном эпизоде, как бы мал, микроскопичен он ни был, у Чехова часто бывают смешаны различные стихии жизни и разные театральные жанры — разное настроение, тем более когда текст действующих лиц расходится с подтекстом. В отличие от будущих сторонников идеи монтажа, через Мейерхольда так или иначе восходящих к Чехову, о чем они, конечно, не подозревали, сам он скорее заравнивает (не зализывая!), нежели обнажает, места, где стыкуется один эпизод с другим, стараясь не прерывать кантилену драматического спектакля.

Действие «Чайки», происходящее в доме и в саду вокруг дома, постепенно захватывает все большие пространства (невидимые на сцене, они реально существуют в воображении действующих лиц) и все больше растягивается во времени — от едва уловимого, состоящего из мимолетностей движения летних сумерек, переходящих в лунный вечер, до тех далеких невнятных сроков, о которых пророчествует Общая мировая душа. Камерная, интимная пьеса у Чехова так же широко развернута во времени и пространстве, как любая трагедия Шекспира или эпическая пьеса Бертольта Брехта.

Один эпизод обычно соединяется с другим через паузу, насыщенную ритмом и настроением. Иногда музыкальное значение паузы усиливается пением, игрой на фортепиано, на рожке или выстрелом, звуком поцелуя. Пауза связывает, склеивает эпизод с эпизодом, погружает слово {315} в молчание, чтобы в тишине слышнее было настроение, заравнивает и смягчает переходы от одного эпизода к другому и в то же время устанавливает между ними дистанцию: 10 секунд, 15 секунд.

Уже в первом действии «Чайки» монтаж мельчайших эпизодов-ячеек осуществлен с такой степенью изящества и совершенства, с таким непринужденным драматизмом, которые не будут превзойдены ни в одной другой пьесе Чехова. Способность автора дать целое через деталь, одним штрихом, быстрым, деликатным намеком, равноправное чередование самостоятельно звучащих, быстро и в то же время незаметно сменяющихся мотивов, взятых из разных сфер жизни, далеко отстоящих одна от другой, — вот что, собственно, и придает интимной, камерной пьесе широкий разворот, делает ее беспредельно емкой. Сферы бытия, высоко и низко расположенные, трагическое и комическое показаны в максимальной независимости друг от друга и в неизбежном касании. Переходы от одного эпизода — одного мотива — к другому в «Чайке» размыты еще больше, чем в других пьесах Чехова. Все эпизоды и все темы первого действия объединены общим, как волна поднимающимся и падающим настроением: праздничное и нервное ожидание театральной премьеры, поэзия юной любви, легких летних сумерек, сгущающихся в лунную ночь, сменяются гнетущей атмосферой театрального провала, сердечной маяты, раздраженных и отчаянных признаний.

Сразу, с первых же реплик, тема прозаической бедной обыденности приходит в столкновение с темой любви, душевного томления. Маша жалуется на свою несчастную жизнь, а Медведенко — на свою нищету, у него большая семья, нет средств, поэтому, думает он, Маша и не соглашается стать его женой. «Кому охота идти за человека, которому самому есть нечего?» Ей кажется, что и бедняк может быть счастлив, а он уверен — при большой семье и маленьких средствах счастливым быть нельзя. В диалог, где один говорит другому не в тон, вплетается тема искусства — предстоящего спектакля, в котором души влюбленных, Треплева и Нины, сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ.

Может быть, слияние душ, недоступное Маше и Медведенко, произойдет в спектакле — у Треплева и Нины Заречной?

После нервного, идущего невпопад диалога о бедности, любви и искусстве — резкий перепад тона. Маша {316} раздраженно обрывает свое объяснение с Медведенко («вам не понять этого…»), а на сцене появляются Сорин и Треплев. Сорин идет медленно, опираясь на трость, я начинает ленивый — спросонья — послеобеденный разговор о том, о сем — о непривычной для него деревенской жизни, о собаке, которая выла всю ночь и мешала спать Аркадиной, о том, что собаку надо отвязать, но никому не хочется просить об этом управляющего…

Маша и Медведенко уходят, рабочие, которые заколачивали что-то на эстраде, за закрытым занавесом, отпрашиваются купаться. До спектакля еще далеко — целых десять минут! Треплев (продлевая томительную паузу) окидывает взглядом эстраду и как бы нехотя, постепенно распаляясь, начинает свой страстный, желчный монолог, время от времени прерываемый наводящими и успокоительными репликами Сорина. Кажется, молодой драматург говорит о чем попало — о предстоящем спектакле, который будет разыгран на пустой сцене, о Нине Заречной, о своей матери, о падении современного театра и о том, что нужны новые формы, о Тригорине — про его писания, что можно сказать? «Мило… талантливо… но после Толстого и Золя не захочешь читать Тригорина». Сам монолог Треплева построен на принципе монтажа: в манифест театрального новатора, романтика и максималиста вплетается жалоба обиженного, заброшенного юноши — его молодящаяся мать, окруженная знаменитостями, стесняется Кости и не любит его.

Треплев говорит, говорит, а сам все глядит на часы, боится, что Нина опоздает на спектакль. Наконец, слышатся ее шаги («даже звук ее шагов прекрасен…»), счастливый Костя обнимает дядю и быстро идет навстречу Заречной.

Сразу после ухода Сорина начинается торопливое любовное объяснение, которое кончается неожиданно — восторгами Нины по поводу рассказов Тригорина и беспощадными замечаниями о пьесе Треплева; только что прозвучал поцелуй, были произнесены пылкие признания, и тут же первые предвестия близкого охлаждения Нины и самоубийственной драмы Треплева.

Нина и Треплев уходят за эстраду, чтобы подготовиться к представлению, а на стульях перед эстрадой в наступающей темноте рассаживается публика и, пока не открыт занавес, продолжает свой пестрый будничный разговор — о вечерней сырости, например, которая вредна Дорну, поэтому он должен вернуться в дом и надеть {317} калоши, о каких-то допотопных ярмарочных актрисах и комиках, когда-то поразивших воображение отставного поручика Шамраева, — будничная стихия ограниченности растекается, плещется вокруг эстрады, где через мгновение появится Заречная — вся в белом и произнесет первые слова пророческого монолога: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени…». (У Дорна и Полины Андреевны — короткая полуводевильная сцена, где она ревнует, а он оправдывается, напевает, пожимает плечами.)

Между вялыми будничными разговорами зрителей и прологом к пьесе Треплева — его громко произнесет сам автор — еще одна резкая перемена тона: короткий внезапный эпизод, где мать и сын быстро, как бы фехтуя, обмениваются репликами из «Гамлета»; шекспировские строчки для обоих полны скрытого ранящего смысла.

За эстрадой играют в рожок; пауза; поднимается занавес, и в тишине, в сыром вечернем воздухе на фоне озера, при свете луны, которая отражена в воде, начинается спектакль, состоящий из одного длинного монолога. В странный, завораживающий текст Треплева вторгается пошлая стихия ограниченности, перехлестывая из зрительного зала на подмостки летней эстрады.

Оскорбленный автор топает ногой, кричит, чтобы дали занавес, и убегает куда-то за кулисы; после этого действие меняет свой тон и ритм, хотя никак не утихомирится, колеблясь между вспышками оскорблений, исповеднических признаний и привычным обыденным диалогом, который прерывается нервными сентиментальными воспоминаниями о прошлом. Все хотят успокоиться, успокоить других и ищут друг друга: Маша — Треплева, Нина — Тригорина, Треплев — Нину.

К финалу первое действие снова стягивается к пейзажу — лесному озеру: Тригорину в спектакле понравилась искренняя игра Нины и чудесная декорация с видом на озеро — «должно быть, в этом озере много рыбы»; Нина уезжает к себе домой, на другой берег озера; в последней, под занавес, реплике Дорна ударная фраза — «О, колдовское озеро!».

«Чайка» — самая трудная и трепетная из пьес Чехова. Оспаривая тех, кто предпочитает ей «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад», Бунин, горячась, утверждает: «лучшая “Чайка”, единственная».

Чехова в этой пьесе мало заботят возможности современного театра, и он не соизмеряет с ними свои собственные художественные задачи, пренебрегая тем, что сам {318} называет «условиями сцены». Драматические произведения, появившиеся после «Чайки», построены более умело и осмотрительно. «Дядя Ваня», переделанный из «Лешего», ближе стоит к старой, испытанной театральной традиции. «Три сестры» написаны с расчетом на артистов и режиссеров Художественного театра. «Вишневый сад», выходящий из границ искусства раннего Художественного театра, создан рукой гениального виртуоза, бесстрашно, чуть ли не весело смотрящего в близкое лицо смерти.

«Чайка» безрассуднее и безыскусней. Это и первая пьеса Чехова, написанная по законам новой театральной системы, сопоставленная со старым, классическим театром, и манифест о новом театре, провозглашенный в монологах действующих лиц, и точная картина современных настроений и состояний, и, наконец, лирическая исповедь, сделанная взахлеб — по следам только что случившейся и еще длящейся жизненной драмы.

Асафьев в статье о Скрябине, младшем современнике Чехова, пишет, что этот композитор «создал новые миры звучаний» и что «тут искушение, ибо для многих тут кончается Скрябин: он выдумал непривычные, неупотреблявшиеся до сих пор аккордовые сочетания — и все». Не подвергаются ли такому же искушению люди, думающие о Чехове, ставящие его на сцене? Что скрывается за этими новыми мирами звучаний? Кто он, этот художник, который смог их сочинить? Это, — отвечает Асафьев, говоря о Скрябине, — «такой же строитель жизни, какими были и Достоевский, и Соловьев, и другие»[[223]](#footnote-224). То же самое можно сказать о Чехове.

Если у Шекспира в «Гамлете», «Отелло», «Короле Лире» и «Макбете» трагически осознан всемирно-исторический переход от патриархального уклада средневековья к индивидуализму нового времени, когда рвутся привычные, казалось бы, незыблемые, как сама природа, связи между людьми и человек становится хозяином своей судьбы, но и врагом, соперником другого человека, других людей, то Чехов-драматург, начиная с «Чайки», — предвозвестник новых, мучительно и светло складывающихся человеческих отношений, которые Скрябин в программе к «Поэме экстаза» охарактеризует как «освобождение в любви и сознании единства».

В этом, в сущности говоря, и состоит всемирно-историческое значение «Чайки».

# **{****319}** О «Вишневом саде»

Пьеса «Три сестры» кончена осенью 1900 г. «Вишневый сад» — осенью 1903. Паузу естественно объяснить — и объясняют — изменениями, которые претерпел первоначальный замысел пьесы, сложностями повседневного быта, которые возникли у Чехова в это время, драматическими обстоятельствами его семейной жизни и, наконец, усиливающейся болезнью, из-за нее приходится писать с перерывами, по 6 – 7 строчек в день — «больше не могу, хоть убей»[[224]](#footnote-225).

Однако же срок окончания новой пьесы был определен с самого начала. Не то чтобы Чехов так уж долго писал свою последнюю пьесу — он долго не брался за нее.

11 августа 1901 г., почти через год после того, как были закончены «Три сестры», он сообщает Бунину: «Для Художественного театра я не написал ничего, не садился писать и не скоро сяду; должно быть не раньше, как года через два»[[225]](#footnote-226).

Еще раньше, в апреле, рассказывая О. Л. Книппер, что минутами на него находит сильнейшее желание написать для Художественного театра 4‑актный водевиль или комедию, он предупреждает: «Только отдам в театр не раньше конца 1903 года»[[226]](#footnote-227) — тогда и отдал.

В августе 1902 г. говорит еще определеннее: «Пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит»[[227]](#footnote-228).

27 января 1903 г. Чехов сообщает Комиссаржевской, что если будет здоров, то засядет писать пьесу, вероятно, не позже февраля.

И после того, как пьеса была наконец завершена, он еще раз напоминает Немировичу-Данченко как о чем-то {320} им обоим хорошо известном: «Три года собирался я писать В<ишневый> с<ад>»[[228]](#footnote-229).

Начало работы над новой пьесой все откладывается, несмотря на то что есть и великолепный сюжет, и план, и даже название, вопреки нетерпеливым просьбам режиссеров Художественного театра и ласковым понуканиям Книппер. Станиславскому и Немировичу-Данченко позарез нужна новая пьеса Чехова, ее нет, и — театр висит на волоске.

Чем же было вызвано упорство, с которым Чехов наперекор всему отодвигает написание новой пьесы, сознательное, с самого начала возникшее стремление поставить между «Вишневым садом» и «Тремя сестрами» временной барьер — не меньше, чем в три года. (Чехов рассчитал удивительно точно, промедли он еще немного, и пьеса вообще не была бы закончена. С каждым месяцем его здоровье катастрофически ухудшалось; гениальный текст «Вишневого сада» написан слабеющей рукой, из последних, убывающих сил.)

Можно предположить: одним из поводов к тому, чтобы на время прервать работу в качестве драматурга, стало расхождение Чехова с Художественным театром в толковании жанра «Трех сестер». (Вспомним, после провала «Чайки» на Александринской сцене он дал себе слово никогда больше не писать для театра.) Он был убежден: артисты и режиссеры восприняли пьесу «Три сестры» неправильно, не с тем настроением, с каким она была написана. Чехов, вспоминает Станиславский, был уверен, что «написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее». После читки автор покинул театр «не только расстроенным и огорченным, но и сердитым, каким он редко бывал»[[229]](#footnote-230). Позже, в 1902 г., когда уже определялся замысел «Вишневого сада», он усугубит свои претензии к Художественному театру, утверждая, что это Алексеев сделал его пьесы «плаксивыми»[[230]](#footnote-231). Ему не нравится, что зрители плачут на его пьесах, что в Художественном театре говорят, что в «Трех сестрах» настроение «убийственное»[[231]](#footnote-232). «Плаксивое» звучание «Трех сестер» усилилось в годы политической реакции. Об этом живо свидетельствует письмо А, Блока матери, написанное в 1909 г.: «… вечером я воротился совершенно {321} потрясенный с “Трех сестер”… Последний акт идет при истерических криках. Когда Тузенбах уходит на дуэль, наверху происходит истерика. Когда раздается выстрел, человек десять сразу вскрикивают плаксиво, мерзко и искренно, от страшного напряжения, как только и можно, в сущности, вскрикивать в России. Когда Андрей и Чебутыкин плачут, — многие плачут, и я — почти»[[232]](#footnote-233). Здесь не место решать сложный вопрос о причине разногласий, возникших между автором и театром по поводу «Трех сестер» и лишь отчасти сгладившихся после того, как пьеса была с успехом поставлена; в этом споре о жанре каждая из сторон была права по-своему[[233]](#footnote-234).

«Три сестры» — наиболее совершенная чеховская постановка Художественного театра. 24 сентября 1901 г., через несколько месяцев после премьеры, Чехов пишет Л. Средину: «“Три сестры” идут великолепно, с блеском, идут гораздо лучше, чем написана пьеса. Я прорежиссировал слегка, сделал кое-кому авторское внушение, и пьеса, как говорят, теперь идет лучше, чем в прошлый сезон»[[234]](#footnote-235). В претензиях Чехова к Художественному театру чувствуется и недовольство собою — пьеса идет «гораздо лучше, чем написана».

Откладывая работу над новой пьесой, он хочет отделить ее от основного состава своей драматургии: «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер». Следовало усилить в новой пьесе некое качество, которого, судя по спектаклям {322} Художественного театра, по отзывам критики и восприятию публики, его прежним пьесам, очевидно, не хватало. Ему предстояло еще раз, хотя и не так кардинально, как после «Иванова», преобразовать свою театральную систему[[235]](#footnote-236).

Режиссеры и артисты не услышали бодрых веселых нот в «Трех сестрах» — значит, новая пьеса должна быть комедией по преимуществу. Комедией, местами даже фарсом. В поисках выхода из необратимо конфликтной (как выяснилось впоследствии) театральной ситуации — в которой драматург, человек книги, и актеры, люди подмостков, хотят и не могут до конца понять друг друга, потому что об одном и том же говорят на разных языках, — Чехов прибегает за помощью к славной традиции старинного водевиля. Он не забыл: с водевиля когда-то начался его успех как драматурга. Водевильная игровая стихия — это свежая кровь, которая вольется в его новую пьесу, это служанка серьезных жанров, которая снова сделается госпожой на театральных подмостках, это шутливая мелодия — наконец-то она зазвучит не под сурдинку, как в его прежних пьесах, а во всю силу. Чехов назовет новую пьесу комедией, не переставая все свои последние годы мечтать о том, чтобы написать еще и настоящий водевиль. Впрочем, он был убежден, что и «Вишневый сад» «местами почти фарс».

«Три сестры» — первое театральное произведение, написанное Чеховым специально для Станиславского и Немировича-Данченко, под впечатлением их спектаклей. Эта пьеса — самый близкий аналог и самый глубокий итог искусства раннего Художественного театра. Эпическое начало — способность воссоздать на подмостках непрерывное течение жизни во всей ее мелодической полноте и мельчайших, волнующе достоверных подробностях и начало поэтически интеллектуальное (иногда ускользающее от взора позднейших исследователей), выраженное прежде всего в поисках смысла жизни и высшего ее нравственного оправдания, — две стороны новаторского искусства Художественного театра показаны в «Трех сестрах») в своем неизбежном, музыкально оправданном тяготении друг к другу. Искусство Художественного театра осмыслено в «Трех сестрах» в его максимальных, в то время еще не до конца выявленных возможностях. Чехов пишет {323} своим корреспондентам, что у него вышла «пьеса, сложная, как роман»; «хотя и скучновато выходит, но, кажется, ничего себе, умственно»[[236]](#footnote-237). «Умственный роман», «Три сестры» больше всех пьес Чехова связаны с эпической традицией русской прозы. С другой стороны, лирическое звучание чеховского театра достигает здесь страстной, исполненной драматизма идейной напряженности.

А «Вишневый сад» в сознании автора с самого начала ориентирован на театральную традицию комедии, водевиля и фарса.

Опыт зрелых лет, когда были написаны большие четырехактные пьесы, следовало соотнести и соразмерить с опытом молодости, когда из-под его пера выпархивали короткие водевили: «Медведь», «Предложение», «Свадьба».

За этими, казалось бы, сугубо театральными исканиями нетрудно разглядеть перемены, которые происходили в начале века в умонастроении Чехова. Они были вызваны важными событиями его личной жизни и жизни России.

В 1901 г. после некоторого периода колебаний Чехов женится на первой актрисе Московского Художественного театра Ольге Леонардовне Книппер и за неделю до венчания узнает, что серьезно болен и что жить ему, судя по всему, осталось недолго. Два года? Три года? Пять лет?

«Вы хотите знать, счастлив ли я? Прежде всего, я болен. И теперь я знаю, что очень болен», — письмо к Л. Авиловой написано летом 1901 г., вскоре после женитьбы[[237]](#footnote-238). Венчается Чехов в мае, а в августе делает подробное завещание. Вместо предполагавшегося свадебного путешествия по Волге — спешный отъезд на кумыс, в Уфимскую губернию. «На кумысе, скучнейшем и неудобном, придется пробыть два месяца»[[238]](#footnote-239). А после кумыса, с июля, опять наскучившая ему Ялта, одиночество и новое ухудшение здоровья.

Жизнь Чехова после венчания окрашена в два цвета и пронизана двумя противоборствующими чувствами. Одно он таит про себя, другое запечатлено в его переписке с женой. Как врач, он трезво понимает свое состояние и все больше попадает под власть медицинских запретов {324} и ограничений[[239]](#footnote-240). Одновременно растет его любовь к Книппер и страстная, какой у него, может быть, еще никогда не было, жажда жизни. Слабея, кашляя, маясь животом, замерзая в своем крымском доме, страдая от нескладного — холостяцкого — быта, от разлуки с женой, чувствуя себя в Аутке как в ссылке, он все больше проникается желанием вести себя вопреки неблагоприятному, хватающему за горло стечению обстоятельств, жить, как сказали бы теперь, «на всю катушку»: «… иначе, — пишет он Книппер за месяц до женитьбы, — мы будем не жить, а глотать жизнь через час по столовой ложке»[[240]](#footnote-241). Та же мысль повторяется в письме, написанном за полгода до смерти. «Нам с тобой осталось немного пожить, молодость пройдет через 2 – 3 года (если только ее можно назвать молодостью), надо же поторопиться, напрячь все свое умение, чтобы вышло что-нибудь»[[241]](#footnote-242). Сорокатрехлетний больной Чехов, конечно же, думает не о том, что через 2 – 3 года кончится молодость — кончится жизнь. В письме от 22 февраля 1903 г. он говорит о том же: «… нам ведь осталось еще немного жить, скоро состаримся, имей это в виду»[[242]](#footnote-243). Через неделю отправлено письмо, похожее на крик, — такая редкость у сдержанного Чехова: «Когда же ты увезешь меня в Швейцарию и Италию! Дуся моя, неужели не раньше 1 июня? Ведь это томительно, адски скучно! Я жить хочу!»[[243]](#footnote-244). (Вместо Швейцарии и Италии ехать пришлось в Наро-Фоминское.)

Он ощущает все более скорое время своей истекающей жизни, и иногда у него появляется апатия. «Время идет быстро, очень быстро! Борода у меня стала совсем седая, и ничего мне не хочется. Чувствую, что жизнь приятна, а временами неприятна — и на сем я останавливаюсь и не иду дальше» — письмо от 7 февраля 1903 г.[[244]](#footnote-245) (В конце этого месяца он собирается наконец засесть за «Вишневый сад».)

Драматическую ситуацию последних лет своей жизни он преодолевает творчеством, любовью, юмором, желанием жить не так, как можется, а так, как хочется, как нужно. «Вот уже третий день, как мне нездоровится; болит спина, {325} болят руки, вообще настроение неважное. Но все же я бодр, с надеждой взираю на будущее, и даже сегодня у меня обедают двое: Бунин и один прокурор»[[245]](#footnote-246). Он мечтает написать смешную комедию, где герои бы ходили коромыслом, и с гордостью пишет Книппер, что жизнь в Крыму, в Ялте, «унылая и бессодержательная», еще не проглотила его. О героине своей последней пьесы он говорит: «Угомонить такую женщину может только смерть». И про самого Чехова можно сказать: угомонить такого человека могла только смерть. Чем дальше заходит болезнь, тем более заманчивыми становятся планы его летних путешествий — в Италию, в Швейцарию, в Австрию, на Соловки, по реке Волге, по реке Нил… В 1902 г., только что отдежурив, сколько нужно было у постели больной Ольги Леонардовны, Чехов ухитрился съездить с Саввой Морозовым на Урал, на Каму. В Баденвейлере за считанные дни до кончины планируется поездка в Италию…

И в Ялте он, как известно, живет беспокойно — сочиняет рассказы и пьесы, редактирует собрание своих сочинений, ведет большую переписку, организует помощь неимущим больным, строит, садовничает, собирает книги для Таганрога, принимает бесконечных гостей — местных жителей, приезжих, досужих обывателей, литераторов, страждущих бедняков…

Его жизнь последних лет — это упорное, героическое, по-чеховски негромкое, хотя иногда кажется, что безрассудное, противостояние жестокой необходимости: она мучит его болезнью и одиночеством, нависает над ним призраком близкого конца.

Он борется с нею, напрягая все силы — чтобы жить, а не прозябать; шаг за шагом, то рискуя, то действуя кропотливо и методически, он отвоевывает у немилосердной судьбы насмешливое свое счастье. Его поведение, его духовная жизнь, скрытая от посторонних глаз, составляют контраст реальности предлагаемых ему обстоятельств, которые он при всей своей трезвости не желает принимать во внимание. Постоянным внутренним усилием он переосмысливает и перерабатывает эти обстоятельства в нечто им противоположное и над ними возвышенное. (Так в финале пятой симфонии Чайковского, его любимого композитора, медленная глухая тема рока преобразуется в нарядное, радостное, маршеобразное шествие.) Жестокую {326} жизненную ситуацию Чехов обволакивает юмором и убивает шутливым тоном, снимая с нее трагический ореол, обращаясь с нею запанибрата, как хозяин ее, а не слуга. Он изощряет свою всегдашнюю способность видеть комедийную сторону в самом драматическом событии — нет, не так: не комедийную сторону, а комедийную сущность. Если трехчастная поэма Данте — Божественная комедия, если цикл романов Бальзака — Человеческая комедия, а «Ревизор» Гоголя — Комедия Империи, как ее понял Мейерхольд, то «Вишневый сад» — Комедия жизни. Жизни как таковой, говоря языком младших высоколобых современников Чехова.

Может быть, лучше всего об этой его неподражаемой манере мужественно и непринужденно, хотя и достаточно деликатно, обходиться с тягостными жизненными ситуациями, и об его «теории комического» дает представление одна проходная фраза из письма к Книппер; оно послано в Москву 3 ноября 1903 г., вскоре после окончания «Вишневого сада»: «Кстати: ты пишешь, что пьеса у тебя; ведь это единственный экземпляр, смотри не потеряй, а то выйдет очень смешно. Черновые листы я уже сжег»[[246]](#footnote-247).

Разве это не водевильная ситуация: писатель три года обдумывал свое сочинение, а жена потеряла рукопись.

Разорившийся помещик, весь в долгах — ему послезавтра триста десять рублей платить; он достал уже сто тридцать… Вдруг обнаруживается, что деньги потеряны. Пока он нащупал кредитки за подкладкой, испугался, даже в пот бросило, чуть не заплакал. Потом нашел и обрадовался. Очень смешно. Ну просто клоунская реприза.

Фраза из письма по поводу того, как будет смешно, если Книппер потеряет единственный экземпляр «Вишневого сада», оказывается, была предварена коротким трагикомическим антре Симеонова-Пищика.

Известный писатель, пользующийся успехом у женщин, все не решался связать себя брачными узами, а когда в сорок с лишним лет влюбился и надумал жениться, выяснилось, что он очень болен и, наверно, скоро умрет. Очень смешно. Куда уж смешнее.

Однажды этот писатель сказал в письме другу в своем обычном полушутливом тоне, что хотел бы жениться и жить с женой в разных местах. Кто мог думать, что это {327} желание сбудется и ему, действительно, придется жить с женой врозь: его удерживает в Ялте чахотка, а ее в Москве — профессия актрисы. Это, кажется, еще смешнее, чем то, что Бальзак венчался в Бердичеве.

Понукаемый врачами писатель бежит от московских морозов в Крым и из своих скромных средств строит в Аутке дом в расчете на постоянное зимнее жительство. Потом он станет жаловаться в письмах из теплого Крыма, что в кабинете у него холодно, температура не поднимается выше 12° и трудно писать, потому что замерзают пальцы. Смешно.

Потом было еще смешнее.

Московское светило, послушав коллегу, авторитетно скажет, что ему вообще не следовало зимовать в Крыму — под Москвой было бы куда здоровее. Значит, все эти четыре года постылого ялтинского сидения были напрасны и только ухудшили его состояние?

Когда Чехов женился, его сестра, обожавшая брата, отнеслась к Книппер, с которой у нее до этого были прекрасные отношения, ревниво и настороженно.

После неожиданного венчания брата Маша первое время чувствовала себя бездомной и обездоленной, как Варя, когда имение перешло к Лопахину. Ольга Леонардовна не задержалась в его ауткинском доме, потому что — как сама она об этом позже напишет — золовка встретила ее недружелюбно, как завоевательницу, а Маша стала реже бывать в крымском доме брата, потому что больше не чувствовала себя в нем хозяйкой. Зимой в Аутке Чехову недоставало обеих: Ольги Леонардовны и Маши.

Зато в Москве народу иногда было слишком много, хоть отбавляй. Весной 1902 г. Ольга Леонардовна тяжело заболела и Чехов, приехавши из Крыма, дежурил около нее неотлучно. Больную ежедневно навещал Немирович-Данченко. В письме Чехова к сестре об этом — лаконичная строчка: «У Ольги каждый день боли. Немирович бывает ежедневно с 12 час. до 6, потом вечером»[[247]](#footnote-248). (В предшествующем письме к той же Марии Павловне про Станиславского говорится, что он «очень добрый человек», а про Немировича, что он «носит уже не бакены, а бороду»[[248]](#footnote-249).) Когда же Чехов с только что выздоровевшей женой отправился по приглашению Станиславского {328} в Любимовку, там поселился еще один поклонник Книппер, земляк писателя, актер Художественного театра Вишневский. Во время болезни Ольги Леонардовны он хлопотал, «суетился»[[249]](#footnote-250), пишет Чехов Станиславскому, оказывая больной и ее мужу «услуги, которым нет цены»[[250]](#footnote-251). И вот теперь в Любимовке Чехов должен был целое лето слушать, как Вишневский аппетитно ест борщ. Ну чем не водевильный сюжет?

Когда следующим летом снова встанет проблема подмосковной дачи, Чехов будет просит Ольгу Леонардовну, чтобы рядом с ними не поселялся Вишневский. Иначе ему, Чехову, придется съехать с дачи. (Как говорит Гаев своей сестре, указывая на лакея Яшу: «Или я, или он…».)

Немолодая дама возвращается в свою усадьбу, чтобы здесь, возле родных могил, предаваясь печальным и сладостным воспоминаниям, очиститься от грешной парижской суеты. Имение, куда она приехала спасаться, продают с молотка. Комедия. «Вишневый сад».

В последней чеховской пьесе его способность видеть комический смысл драмы жизни выразилась с тем феерическим блеском, который свойствен его водевилям, и с той полнотой миросозерцания, которая так поражает в его больших пьесах, начиная с «Чайки».

А. Кугель первый описал чеховскую «страсть подмечать смешное», но понял ее как проявление холодноватого, пессимистического отношения к жизни, которая, как он утверждал, казалась писателю «бесконечной серой маятой». «У Чехова, — пишет Кугель, — не было ни идеи, которая бы “съела” его, ни легкомысленного, страстного, увлекающегося темперамента»[[251]](#footnote-252). (А Чехов, завершая работу над «Вишневым садом», боялся, что пьеса не понравится серьезным людям в Художественном театре, потому что она получилась веселой и легкомысленной.) Кугель редко ошибался в своих наблюдениях — он ошибался в выводах и трактовке[[252]](#footnote-253).

{329} Позволительно истолковать юмор зрелого Чехова как особую форму его героического стоицизма. Шутка Чехова в этом — оборонительном — смысле никак не уступает, например, подчеркнуто бесстрастному, рубленому диалогу Хемингуэя. Антон Павлович часто смеется и шутит там, где другой рвал бы на себе волосы. Комикуя, он не притворяется, что у него легко на душе, и не следует некоему ритуалу, как это делает, скажем, японец, который, улыбясь, сообщает вам о постигшем его горе. Чехов не только отшучивается от печальной ситуации — он находит в себе мужество видеть ее комедийную сущность. Заканчивая «Вишневый сад», он почти смущенно сообщает М. П. Лилиной: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс, и я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича»[[253]](#footnote-254). (Впрочем, Владимир Иванович был предупрежден: «пьесу назову комедией»[[254]](#footnote-255).) В письме к Книппер говорится о том же, в той же, как бы виноватой, интонации: «Последний акт будет веселый, да и вся пьеса веселая, легкомысленная; Санину не понравится, он скажет, что я стал неглубоким»[[255]](#footnote-256).

Владимир Иванович и Санин — серьезные люди, новая пьеса Чехова может показаться им слишком легковесной, недостаточно проблемной.

Комедия, местами даже фарс — всего четыре слова, а сколько режиссеров и критиков ломали — и сломали — себе над ними голову. То делали Раневскую любовницей Яши, то говорили, что Яша — это ее шаржированный портрет, то превращали Петю Трофимова в смешного фразера… Ошибка состояла в том, что комедийную природу «Вишневого сада» часто старались разгадать через {330} характеры действующих лиц, пытаясь высмеять их и разоблачить.

Комизм «Вишневого сада» вообще коренится больше в ситуациях, чем в характерах. Притом что в пьесе есть и чисто комедийные персонажи: Яша, Епиходов, Дуняша; сколько угодно смешных черт у главных героев, о чем они сами, конечно, прекрасно осведомлены, над чем охотно подтрунивают. Впрочем, и ситуации пьесы сами по себе не всегда смешны — это Чехов заставляет нас увидеть их комедийный смысл. Самые обидные ситуации могут быть поняты как нечто «очень смешное» — нескладные, неизбежные проявления комедии человеческой жизни. Они каждого ждут на жизненном пути, их трудно предвидеть или обойти стороной. Но это не значит, что печальные события и ситуации, «случаи», как говорил Чехов, должны отвратить от жизни, охладить кровь, согнать с лица улыбку. Чехов учит находить в драматических ситуациях комедийное зерно, отстраняя их от себя шутливым отношением. Даже если какому-нибудь философу придет в голову, что жизнь, непознаваемая в своих таинственных законах, — это бессмысленная комедия всегда с одним и тем же абсурдным финалом, то из этого вовсе не следует, что ею можно пренебречь ради бесконечного мудрствования над нею. Вот почему Чехов радовался тому, что пьеса вышла у него, как он полагал, веселая, легкомысленная.

«Всего Вам хорошего, — пишет он Л. Авиловой, утешая ее, доверяя ей сокровенные свои мысли, — главное — будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато; вероятно, на самом деле она гораздо проще. Да и заслуживает ли она, жизнь, которой мы не знаем, всех мучительных размышлений, на которых изнашиваются наши русские умы, — это еще вопрос»[[256]](#footnote-257). Мысли, так определенно высказанные в письме, — ключ к «Вишневому саду».

В этом умонастроении, когда оно у него созрело и приобрело, как и подобает комическому гению, кристально ясную форму, он садится наконец писать последнюю свою пьесу.

Личная ситуация, возбуждающая у Чехова страстную жажду жизни, жажду, которая должна быть удовлетворена немедленно, потому что откладывать больше нельзя (вспомним ударяющую по сердцу строчку из письма к {331} Книппер: «Я жить хочу!»), эта личная ситуация совпадает и сопрягается с исторической ситуацией России начала века, когда все общество пришло в движение и нетерпеливо устремилось к радостным, освободительным целям.

Одна ситуация дала импульс другой, осветила ее весенним предутренним светом, как освещены подмостки в первом действии «Вишневого сада».

Герои «Трех сестер» живут начерно, словно примериваясь — когда-нибудь, в другом месте и в другое время они заживут набело. Их бытие распадается на будничную провинциальную жизнь, по которой стелется злодейка-необходимость, и возвышенные, томительно-прекрасные разговоры о Москве и лучшем будущем. Время их жизни движется в одном направлении, а мечты в другом. Драма жизни, настигающая Ольгу, Машу, Ирину и их брата Андрея, состоит в том, что с ними, кажется, ничего больше не может случиться — разве что убьют барона, или неподалеку вспыхнет пожар, или военных переведут в другой город. И одно, и другое, и третье событие совершается помимо их воли, сами они не властны вызвать к жизни событие или прекратить его. На что смотрели вначале как на предисловие, черновик, то оказалось беловиком, исписанным вдоль и поперек. Еще недавно действующие лица были уверены, что они не живут, а только готовятся жить, — вдруг выясняется, что жизнь прожита и изжита в ровном — торжественном, как мистерия, непринужденном и нелепом, как водевиль, бессобытийном своем течении. События, конечно, происходят, и даже катастрофические события; то Андрей проиграется в карты, то у доктора запой, то Ольгу сделают начальницей гимназии, а барона убьют; Ольга с няней уходит жить в гимназию, а батарея уходит в другой город. Событий полно. Однако же событие, по Чехову, это случай. Он мог произойти, а мог и не произойти. А жизнь — не случай, ее надо прожить изо дня в день, с начала и до конца. В «Трех сестрах» необходимость, как и сами драматические герои, обряжена в одежды будничных линючих тонов и сливается с буднями, а в «Вишневом саде» она дает о себе знать в событии, выходящем из ряда вон.

Действующие лица последней чеховской пьесы живут вопреки необходимости, противоборствуя ей как бы невзначай, выказывая ей барственное пренебрежение. {332} В «Трех сестрах» спасаются от необходимости, размышляя и философствуя, в «Вишневом саде» — тем, что не хотят задумываться. Те — откладывают жизнь до лучших времен и в конце концов отказываются от личного счастья, этим откладывать некогда, они хотят жить, а не думать о смысле жизни. (Однако же задумываются о нем время от времени.) Даже Петя Трофимов, студент, говорун, избегает философских словопрений: «Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров». А для Любови Андреевны даже Петя — слишком серьезный молодой человек: «В Ваши годы не иметь любовницы!..». Шарлотта говорит еще определеннее: «Эти умники все такие глупые…». Герои «Вишневого сада» хотят попытать счастья сейчас, немедленно: здесь Родос, здесь прыгай.

Мейерхольд хотел, чтобы в третьем акте «Вишневого сада» на сцену незаметно для людей входил Ужас. «Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте есть что-то метерлинковское, страшное»[[257]](#footnote-258). Но хозяйка вишневого сада для того и устраивает вечер с танцами и еврейским оркестром, чтобы изгнать из своего дома ужас — не видеть его и не слышать. Куда уж ей до героев Метерлинка. Те живут предсмертно, прислушиваясь к шагам ужаса. Критикуя в письме к Чехову спектакль Художественного театра за то, что в третьем акте не был показан контраст беспечности и ужаса, веселья и звуков смерти, мало было беспечности и мало ужаса, Мейерхольд делает чрезвычайно тонкое наблюдение: «хотели изобразить скуку». Мейерхольд знал, чего хотел, но и Станиславский с Немировичем-Данченко знали, что делали, — скука это и есть русский ужас. (Тут же Мейерхольд, очевидно несколько недоумевая, проницательно замечает, что вместо метерлинковского ужаса и глупого «топотания» на сцене Художественного театра «впереди: история с кием, фокусы»[[258]](#footnote-259). Но о кие и фокусах — позже.)

У большинства героев «Вишневого сада» нет разъедающего душу противоречия между тем, как они мечтают и как живут. Петя Трофимов не только спорит о гордом человеке — он сам гордый, «свободный» человек. «Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей {333} власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, и я в первых рядах!» Для нашего уха монолог Пети звучит, пожалуй, слишком патетично и немного смешно, но это не пустые слова — свою риторику Петя оплачивает сполна. Он не только говорит, но и живет, как хочет, — беззаботно, бесстрашно, бескорыстно. Над Петей можно подшучивать — над ним грех смеяться. Чехов потому ведь и разрешает вечному студенту и облезлому барину «говорить красиво», что его словесный энтузиазм огражден от издевательских смешков его подвижническим образом жизни. Это понимает Лопахин и не понимает Варя, глупенькая.

В «Трех сестрах» герои мечтают о Москве и остаются в провинции, хотя ничто, кажется, не мешает им сняться с места. А в «Вишневом саде» все против того, чтобы Раневская возвратилась в Париж: неверный любовник, обобравший ее до нитки, «мелкий негодяй, ничтожество», нелестно аттестует его Петя Трофимов; жалкие пятнадцать тысяч, которые прислала ярославская бабушка, их хватит ненадолго; было бы благоразумнее скромно жить на них где-нибудь в Москве или Харькове. Но Любовь Андреевна спешит в Париж. Она помчалась бы туда, если бы имение и не продали на торгах. Неважно, на сколько хватит бабушкиных тысяч, важно, что Любовь Андреевна ведет себя беспечно и слушается голоса сердца, хочет ехать — и едет. Раневская живет как Петя Трофимов, не рассчитывая вперед, не оглядываясь. Не зря она так нежно относится к вечному студенту, чувствуя в нем родственную, беспечную, бескорыстную душу. Она вообще всех любит. И Аню, и Гаева, и Варю, и Фирса, и Лопахина, хотя никому, кроме своего парижского любовника, не может, не умеет помочь. Про нее вот что важно знать: «Ко всем ласкается, всегда улыбка на лице»[[259]](#footnote-260). Играть Раневскую нетрудно: «Надо придумать улыбку и манеру смеяться, надо уметь одеться»[[260]](#footnote-261).

Уметь одеться.

Никто из авторов новой драмы не придавал одежде своих театральных героев такого значения, как Чехов, — разве что Бернард Шоу. Но у Чехова нет этой дотошной {334} типичности костюма, иногда утомляющей в персонажах английского парадоксалиста.

Клетчатые брюки и рваные башмаки Тригорина, светлые кофточки Аркадиной, черное платье Маши, шелковый галстук Войницкого, зеленый пояс на розовом платье Наташи, предательски скрипящие сапоги Епиходова — скупой намек, один-два штриха, а виден весь человек.

Знаменитый писатель, одетый как попало, с ведром и удочками в руках, не может быть самовлюбленным фанфароном.

Девушка в черном, конечно же, обделена счастьем; ей только и остается, что пить втихомолку водочку и нюхать табак.

А девушка в розовом платье с зеленым поясом хуже, чем мужик с дурным глазом, — не жди от нее добра.

Сорокадвухлетняя актриса в светлой кофточке — всегда подтянута, выглядит как цыпочка.

Костюм и жест в пьесах Чехова предваряют судьбу театрального героя.

Чтобы сыграть Раневскую, нужно уметь одеться. «Она одета не роскошно, но с большим вкусом»[[261]](#footnote-262). Одета к лицу.

Последние недели жизни, проведенные в Берлине и Баденвейлере, Чехову отравили безобразно одетые немки.

В «Чайке» говорится, что Эйфелева башня давила Мопассану мозг своею пошлостью, — мозг больному Чехову давит немецкая безвкусица. Жалобы на костюмы немецких дам — постоянный, почти трагический рефрен его последних писем.

Когда-то, когда Чехов впервые попал в Австрию, Вену, ему было тогда за тридцать, она, напротив, поразила его своею красотой и изяществом. Даже о тамошних извозчиках он отозвался с шутливым восхищением: «На козлах сидят франты в пиджаках и в цилиндрах, читают газеты». Что же тогда говорить о венских женщинах? Они «красивы и изящны. Да вообще все чертовски изящно»[[262]](#footnote-263).

Не то что в Германии.

«Самое нехорошее здесь, резко бросающееся в глаза — это костюмы местных дам. Страшная безвкусица, нигде не одеваются так мерзко, с совершенным отсутствием вкуса. Не видел ни одной красивой и ни одной, которая не была бы обшита какой-нибудь нелепой тесьмой» — {335} письмо М. П. Чеховой от 8 июня 1904 г.[[263]](#footnote-264) В Берлине все хорошо: и живут удобно, и едят вкусно — нигде нет такого хорошего хлеба, как у немцев, и берут за все недорого, и лошади сытые, и собаки, которых запрягают в тележки, тоже сытые, и на улицах чистота и порядок, по хозяйственной части немцы молодцы, достигли высот, для русских недосягаемых, — но костюмы местных дам… «Немцы или утеряли вкус, или никогда у них его не было: немецкие дамы одеваются не безвкусно, а прямо-таки гнусно, мужчины тоже, нет во всем Берлине ни одной красивой, не обезображенной своим нарядом» — В. М. Соболевскому из Баденвейлера[[264]](#footnote-265). В письме, отправленном в тот же день Марии Павловне, радостное известие о быстром улучшении самочувствия («Здоровье входит в меня не золотниками, а пудами») сопровождается коротким вздохом: «Ах, как немки скверно одеваются!»[[265]](#footnote-266). И последняя — последняя! — строчка последнего предсмертного письма — перед прощальными поклонами родственникам: «Ни одной прилично одетой немки, безвкусица, наводящая уныние»[[266]](#footnote-267).

Хозяйственные, аккуратные, преданные порядку немки, мозолившие Чехову глаза своими безвкусными вычурными нарядами, наверное, не проворонили бы так безалаберно, как русская барыня, свое имение и не требовали бы на вокзале самое дорогое, и не оставляли бы лакею на чай по рублю, и не грешили бы так по-детски безрассудно и самоотверженно, и не отдали бы босяку золотой, когда в доме есть нечего, и, разорившись, не подарили бы крестьянам на прощание свой кошелек. Зато Любовь Андреевна одета к лицу — не роскошно, но со вкусом. Зато она ко всем ласкается, всегда улыбается или смеется, зато у нее легкий, беспечный, веселый нрав. Как всегда у Чехова, мы можем только гадать, какова внешность его театрального персонажа. Не видно черт лица Любови Андреевны, но можно догадаться о впечатлении, которое она производит на окружающих. Если прав Томас Манн, определивший красоту русских женщин как высшую степень приятности, то Любовь Андреевна Раневская воплощает эту красоту с высшей степенью совершенства. (Нечто подобное мерещилось Гоголю в его мечтательных видениях; он освобождался от них, безжалостно {336} карикатуря: дама, приятная во всех отношениях.) У Раневской веселый легкомысленный нрав, и пьеса, пишет Чехов, вышла веселая, легкомысленная — пьеса переняла у Любови Андреевны ее нрав. Если бы героиня была недостаточно изящна, она бросила бы тень на вишневый сад. Бескорыстная легкая красота Раневской и красота цветущего вишневого сада (вишнёвого, а не вишневого — радовался Чехов) — одного корня, одного светлого тона. Белая дама в белом саду.

Автор пьесы, только что поставленной в Художественном театре, особенно болезненно воспринимал дурной вкус нарядных немецких дам, потому что рядом с ним в Берлине и Баденвейлере находилась несравненная исполнительница роли Раневской.

Роль предназначалась не для Книппер. Она должна была играть Варю, «глупенькую», или Шарлотту.

Чехов хотел, чтобы Раневскую играла актриса на амплуа старух; в труппе Художественного театра подходящей исполнительницы не было, ее следовало найти на стороне и специально пригласить на роль владелицы вишневого сада. Когда выяснилось, что на стороне никого не нашли, Чехов был раздосадован: «Три года, — упрекает он Немировича-Данченко, — собирался я писать “В<ишневый> с<ад>” и три года говорил вам, чтобы вы пригласили актрису для роли Любовь Андреевны. Вот теперь и раскладывайте пасьянс, который никак не выходит»[[267]](#footnote-268). Пасьянс в Художественном театре лег легко — на роль Раневской назначили Книппер-Чехову. Произошло то, чего Чехов опасался. Он не хотел, чтобы его жена играла главную роль в его новой пьесе, потому что долгое время Любовь Андреевна виделась ему «старухой», пожилой дамой, а пожилую даму Книппер уже играла в «Чайке»; Чехов, судя по всему, боялся, что в новую роль актриса привнесет какие-то черты Аркадиной, тем более что в той, первой чеховской роли Книппер имела большой успех. А Раневская, что ни говорите, не похожа на Аркадину, женщину с крепкими челюстями, играющую мелодраматический репертуар Яворской и Элеоноры Дузе. В конце концов автор «Вишневого сада» согласился, что, кроме его жены, Раневскую в Художественном театре играть некому. (Немирович-Данченко понял это сразу, как только прочел пьесу.) И дело было не только в том, что не {337} нашли на стороне подходящую актрису и что за три года, пока обдумывалась и писалась пьеса, Раневская помолодела.

Работа над «Вишневым садом» шла в последние годы жизни писателя, когда Книппер заняла в ней главное место. Чем больше узнавал он свою жену, тем сильнее любил ее. Видоизменяя первоначальный замысел пьесы, еще и еще раз обдумывая характер действующих лиц, Чехов, скорее всего незаметно для себя, наделил хозяйку вишневого сада некоторыми чертами первой актрисы Художественного театра. Роль, которая писалась не для Книппер, в какой-то мере была с нее списана. Речь идет не только о сюжетной ситуации Раневской, в которой по-своему отразилась жизненная ситуация Книппер: душа ее разрывалась между Москвой, Художественным театром и Ялтой, где жил больной Чехов, как душа Раневской разрывается между ее степным имением и Парижем. Слова Раневской: «Что мне делать, он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст вовремя лекарство?» — вариация на темы писем Книппер.

29 октября 1901 г. Чехов пишет жене: «Что бы ни случилось, хотя бы ты вдруг превратилась в старуху, я все-таки любил бы тебя — за твою душу, за нрав»[[268]](#footnote-269). Раневская — «старуха», которую автор «Вишневого сада» любит за ее душу, за нрав.

В письме, написанном через несколько дней, говорится о том же. «Жена моя должна быть кроткой и очень доброй, какою я оставил ее в Москве и какою рисую я ее теперь»[[269]](#footnote-270). Кроткой и очень доброй Чехов рисует героиню своей последней пьесы, задуманной тогда же, в 1901 г. Но не кротость и доброта — «зерно» характера Раневской. Кроткой, доброй была и Соня в «Дяде Ване». Раневская — живое воплощение жизненной философии, которую Чехов пытался внушить Авиловой, — письмо стоит того, чтобы процитировать из него еще раз: «… главное — будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато; вероятно, на самом деле она гораздо проще». В Любови Андреевне, помимо вкуса, изящества и доброты, главное — это доверие к жизни и легкость, легкость, легкий беспечный нрав — все то, за что современники так любили актрису Книппер-Чехову. Критик «Нового времени» {338} Юрий Беляев в рецензии на постановку Художественного театра написал об исполнительнице Раневской метко, но недоброжелательно и ядовито: «У нее всегда удачны выражения легкомыслия и беспечности, но там, где требуется сердечная теплота, таковой в наличности не оказывается»[[270]](#footnote-271). Куда достовернее слова В. Шверубовича: он много раз видел актрису в «Вишневом саде» на гастролях качаловской труппы Художественного театра. Ольга Леонардовна «эту роль вообще не играла. Она просто была Любовью Андреевной Раневской, со всей ее биографией, со всей ее безалаберностью, нелепостью, со всеми ее Любовями и несчастьями. Милая, легкая, обаятельная, женственная, она была не “ниже любви”, как она говорила, а состояла из любви». Отзывы о Книппер-Чеховой в роли Раневской заслуживают особого внимания со стороны всех, кто хочет понять «Вишневый сад», потому что это нечастый случай в истории театра, когда «образ литературный абсолютно совпал с образом сценическим»[[271]](#footnote-272). В известной мере это совпадение было с самого начала предопределено литературным текстом — образ Ольги Леонардовны витал над Чеховым, когда он думал о своей героине. Потому, между прочим, Раневская и помолодела за годы, когда создавался «Вишневый сад».

Мы неизбежно гадаем, что впоследствии станет с хозяйкой вишневого сада, за границей или в России. Всегда хочется отвести занесенный над ее головой топор. Некоторую надежду на лучшее дают мемуары Шверубовича; он вспоминает «Книпперушу» в трудные годы прифронтовых и эмигрантских скитаний группы артистов Художественного театра.

Ранняя весна 1920 г. Новороссийск. Пронизывающий норд-ост. Две теплушки, в них живет качаловская группа, замерзая, пребывая в неизвестности о своем будущем. В каждой теплушке — печурка, для нее нужно ночью, проползая под вагонами и рискуя получить пулю, воровать топливо. Параша, по утрам ее выносят и моют дежурные. Спать приходится «на корзинах с костюмами, на свертках с театральными сукнами, на мешках с мукой, на своих чемоданах», а то и «просто на полу, на своем пальто».

В теплушке, где жила Ольга Леонардовна, «все мрачно сидели по своим углам, кто спал, кто просто лежал и {339} смотрел в потолок, кто закусывал, кто что-то штопал или зашивал.

Недалеко от печки, в центре теплушки, на своем чемодане сидела Ольга Леонардовна. Рядом с нею был поставлен на попа второй ее чемодан. На нем была расстелена беленькая вышитая кружевная салфеточка, на которой стоял стеклянный пестрый подсвечник с огарочком свечи, лежала книга в парчовом футляре, ножик слоновой кости торчал из книги. Ноги Ольги Леонардовны были закутаны в одеяло из лисьих шкур. Сама она была в пальто, на шею и отчасти на голову был накинут белоснежный пуховый оренбургский платок. Она спокойно и задумчиво полировала себе ногти замшей и напевала “Уж вечер, облаков померкнули края…”. Господи, кругом грязь, кровь, вши, ревет норд-ост, орут какие-то избиваемые или ограбляемые беженцы, где-то стрельба, вокруг мрак, смерть, а она… Пересади ее такую, какая она есть и внешне и внутренне, в холл самого лучшего отеля, она и там останется такой же. Откуда в ней эта цельность, монолитность, пронизанность культурой? Каждый из нас, попадая в иные условия, приспосабливается к ним, меняется, теряет что-то, делается другим. Она же все, даже эту отвратительную помойку, в какую превратилась наша жизнь, облагородила и приспособила к себе, победила». Рассказывая о годах общения с Книппер-Чеховой, автор воспоминаний пишет: «С ней всегда было легко, жизнь и люди казались лучше при ней, она была светла и несла, распространяла свет, при ней хотелось быть и жить лучше и лучшими видеть людей»[[272]](#footnote-273).

Разве не так же светоносна в пьесе Чехова роль Раневской? Почему бы в таком случае не помечтать о том, что Любовь Андреевна, как и актриса, которая первой ее сыграла, скитаясь, а потом возвратившись в Москву, сохранит свое обаяние, культуру и легкий беззаботный нрав. Эту надежду дарила зрителям сама Ольга Леонардовна. Ее Раневская могла погибнуть, но не утратить себя.

Речь идет об одном культурно-психологическом типе женщины определенной эпохи, не о буквальном сходстве двух людей. Ну, конечно, конечно, Раневская — не Книппер-Чехова. Одна — литературный персонаж, героиня комедии, написанной гениальным драматургом, другая — жена драматурга, одна — праздная помещица, другая — {340} известная актриса, хотя Шверубович делает любопытное замечание по поводу «почти богемной безалаберности», царящей в дворянской семье Раневской.

К тому же у владелицы вишневого сада есть грехи. Те, в которых она кается, и те, в которых мог бы упрекнуть ее Петя Трофимов.

За грехи она должна понести наказание.

Тема вины и возмездия в европейской новой драме решается по-разному, но всегда в связи с проблемой индивидуализма, человечности и личной свободы.

У Ибсена герои расплачиваются за свой самонадеянный — избыточный или извращенный — индивидуализм или за свою покорность — послушное подчинение мещанским установлениям, мещанскому образцу, мещанской среде. Прошлое у ибсеновских героев бывает омрачено преступлением; одни из низких — эгоистических или ложных — соображений предают других, а те, другие, по робости душевной — самих себя, сами себя душат. Иногда это одни и те же люди. Живое содержание человеческого бытия приносится в жертву диктату поставленной над собой идеи, мещанского общественного мнения или же иссушающим суетливым соображениям престижа, карьеры и материальной корысти.

Вина героев Гауптмана, романтических неврастеников или — так будет точнее — неврастеничных романтиков, состоит в наивном, покрытом налетом книжности преклонении перед всемогущей духовной силой — она должна поднять их над филистерской средой, над миром обыденности.

У злосчастных блистательных героев Стриндберга, самых незаурядных людей в новой драме, какая вина? Разве что эта: они уже не могут быть одинокими и ни с кем не могут ужиться, самоутверждаясь не иначе как за счет другого.

В пьесах Чехова человеческие отношения, построенные на стриндберговских перепадах любви-ненависти, встречаются как исключение и дают о себе знать лишь в эпизоде — скандал между Аркадиной и Треплевым, которого она унижает и топчет, нежно перевязывая ему голову, или нелепые, убийственные действия Соленого, направленные на Тузенбаха и Ирину, девушку, в которую он влюблен, которая не ему, не Соленому, досталась. Такой же нелепостью в кругу чеховских героев и в чеховской лирической атмосфере выглядит захватническая тактика {341} Наташи. Можно обнаружить в ее поведении, как и ее пошлой лексике, пародийный оттенок. Борьба за дом, за то, кому хозяйничать в доме, мотив, имеющий такое важное — структурообразующее, как сказали бы в наши дни ученые люди, — значение для европейской новой драмы (что для Ибсена, ее предтечи, что для Шоу, ее теоретика и классика, не говоря уже о Стриндберге, чьи герои обычно ведут обширные кровопролитные боевые действия с глазу на глаз — на территории в одну комнату), у Чехова лишен даже минимального оттенка героики и подан как низко мещанский, вульгарный по своему смыслу и эмоциональному наполнению.

Вина театральных героев Чехова — вот самая сложная из проблем, которые возникают при интерпретации его пьес. Сравнивая Чехова с другими авторами новой драмы, одно можно сказать твердо: если он и винит своих героев, то уж не за избыток индивидуалистических притязаний и не за моральный компромисс — ни в том, ни в другом их нельзя заподозрить. Чеховские герои, если в чем и повинны, то в неспособности постоять за себя — за свои кровные интересы, они не умеют дать отпор, построить жизнь в согласии со своими желаниями и незаурядными возможностями. За это они и расплачиваются — несложившейся судьбой, безвременными утратами, ранним увяданием.

Стоит запечатлеть на бумаге и произнести вслух эту морализаторскую сентенцию, кажется, такую самоочевидную и даже великодушную, содержащую в себе минимум претензий и максимум доброй воли, как чувствуешь — она не по адресу направлена.

Диалектика Чехова в данном случае приобретает особенно неуступчивый характер. То, что можно вменить в вину его театральным героям, — это как раз и есть то, за что мы их больше всего любим. (Как Федру — за то, что она не может усмирить свою пагубную страсть. Как Чацкого — за простодушие и неосмотрительность.)

Куприн вспоминает о бесконечной череде посетителей, навещавших писателя в Аутке. Многие из них «порядком донимали Чехова и даже раздражали его, но, по свойственной ему изумительной деликатности, он со всеми оставался ровен, терпеливо-внимателен, доступен всем, желавшим его видеть. Эта деликатность доходила порою до трогательной черты, которая граничит с безволием»[[273]](#footnote-274).

{342} Деликатность, которая порою граничит с безволием.

Трогательная черта. Опасная черта. Из‑за нее три сестры не могут вовремя дать отпор Наташе и отказать от дома Соленому. И Чехов не умел выдворить из дома обнаглевшего гостя, зато умел вступиться за Горького, Эмиля Золя, а из-за дела Дрейфуса навсегда разошелся с Сувориным, своим многолетним другом. Нигде способность чеховских героев вызвать наше восхищение тем, что должно спровоцировать наше недовольство, не проявляется с такой загадочной очевидностью, как в «Вишневом саде». Мы досадуем на Гаева и Раневскую за то, что они не бросаются, засучив, как говорится, рукава спасать свое имение, но если бы они вели себя более энергично и деловито, то разве не упали бы в наших глазах — наивный, детский вопрос, не правда ли? А если бы три сестры вступили в бой с Наташей? И вовремя отказали бы от дома Соленому? Тогда это были бы другие люди — не Ольга, не Маша, не Ирина — и мы не сострадали бы им так безраздельно. (Винить чеховских героев за то, что они не совершают тех или иных действий — все равно что требовать, например, от героев Модильяни чего-либо еще, кроме бескорыстия, нежности, деликатности, обреченности и артистизма).

Вообще в чеховской театральной системе, мы знаем, решительным одноразовым действиям, которые прервали бы ровное течение обыденности и одним махом разрубили тугой узел жизненных противоречий, не придается большого значения; на них не стоит возлагать серьезных надежд, как на выстрел Войницкого или на щедрый жест графини, ярославской бабушки.

По Чехову, это было бы слишком легкомысленно и не слишком деликатно со стороны действующих лиц — по отношению к другим людям и к историческому времени своей жизни. Три сестры не уезжают в Москву, потому что не приспело еще их время — лучшее будущее, а Гаев и Раневская не могут спасти от топора свой сад, потому что пришел срок погибать дворянским имениям, переходить в чужие проворные руки, и ничего с этим не поделаешь.

Однако же чеховские герои — не увальни и не фаталисты. У них своя война с пошлостью, и ведут они ее на свой лад, по своему вкусу — и вчера, и сегодня, и завтра, не давая обыденным ситуациям захлестнуть себя с головой, убить способность любить, радоваться и страдать, улавливать настроение другого и отвечать ему {343} в тон, даже и не слыша, не слушая слов; они умеют сохранить себя, свою расположенность к общению с природой и созерцанию прекрасного, свою деликатность и свою мечту, не дают осквернить свою душу и затоптать свои чувства — нежные, как цветы.

Все так, все истины, казалось бы, хорошо известные.

Однако же Раневская проносит через всю пьесу сознание своей вины и близкого возмездия: «Уж очень много мы грешили».

Лопахин относится к словам Любови Андреевны несерьезно: «Какие у вас грехи». Гаев еще больше снижает взволнованную раскаянную интонацию сестры — кладет в рот леденец и смеется: «Говорят, я все свое состояние проел на леденцах…». Разве леденцы, сладкая, беззаботная, как у детей, праздная жизнь — это смертельный грех, за который должно последовать возмездие?

Но Любовь Андреевна не расположена шутить. Плача и утирая слезы, она произносит покаянный монолог («О, мои грехи…»), со стыдом, с отвращением вспоминая свое прошлое, умоляя господа быть милостивым, простить ее грехи и не наказывать больше. Она кается открыто, на людях, как Маша в «Трех сестрах», Катерина в «Грозе» или Раскольников в «Преступлении и наказании». Она убеждена, ее вина — это мотовство и сердечные увлечения; сначала вышла замуж за не дворянина, он умел только делать долги, страшно пил и умер от шампанского; на несчастье она полюбила другого, «сошлась, и как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову», утонул ее мальчик, и она уехала, чтобы никогда не возвращаться и не видеть этой реки. Потом выясняется, что вина, за которую казнит себя Любовь Андреевна, — это, может быть, и не главный ее грех. Как в сказке: «Это службишка не в службу, служба вся, брат, впереди». Грех, за который ей и ее близким предстоит понести наказание, это крепостное право, жизнь в долг, «на чужой счет, на счет тех людей, которых вы, — возмущенно говорит Ане Петя Трофимов, сын аптекаря, — не пускаете дальше передней».

О грехах Любови Андреевны в пьесе высказываются таким образом две точки зрения. Одна принадлежит самой Раневской и ее брату («вела себя нельзя сказать, чтобы очень добродетельно»), другая — Пете Трофимову. {344} «Подумайте, Аня, ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого ствола не глядят на вас живые существа, неужели вы не слышите голосов… Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих…» Но Раневская и Гаев не видят на стволах «живых существ», поротых, погубленных крепостных, и не «слышат голосов». В саду Раневская видит свою мать в белом платье, а Гаев — своего отца, как он в Троицын день шел в церковь.

То, что Любовь Андреевна считает своими грехами, за что ждет новых ударов судьбы, — это ее «вечно женственное», то, что должно заслужить ей прощение и в наших глазах, и перед лицом господа бога, к которому она, плача, взывает о милосердии. Красота белого, возродившегося к новой жизни после темной ненастной осени и холодной зимы вишневого сада, — залог ее собственного спасения: «если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!». Камень, который хочет снять с себя Раневская, вернувшись в свой сад, — это любовь, ее парижский возлюбленный; она сошлась с ним еще при муже, пять лет прожила с ним во Франции, потом он обобрал ее, обманул и бросил. Но вот как она говорит об этом спустя четыре месяца, в день продажи имения с торгов: «… что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю… Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». Она признается Пете, что хочет съездить в Париж, еще до того, как стало известно о продаже имения. Она бы уехала к больному любовнику и в том случае, если бы вишневый сад удалось спасти. И если бы у нее на руках не осталось бабушкиных пятнадцати тысяч — все равно отправилась бы в Париж. Все бы с себя продала, а поехала. Как говорится, пошла бы по шпалам. Любовь Андреевна — не Анна Каренина. И автор «Дамы с собачкой» — не Лев Толстой, не станет он казнить Раневскую за ее любовь.

«Вишневый сад» прекрасен. Но разве не прекрасна безрассудная — себе во вред — любовь Раневской?

Она приезжает из Парижа, чтобы покаяться, а уезжает, чтобы грешить, не покаявшись. Грех Раневской святее ее покаяния. Тема блудного сына — блудной дочери — решается в «Вишневом саде» в духе пушкинского {345} «Станционного смотрителя» — вразрез с трактовкой, которую заключает в себе древняя притча[[274]](#footnote-275). В мае Любовь Андреевна клянется, что с Парижем все кончено, а в августе говорит, что ей пора съездить в Париж. Свой грех, свой крест — свой камень на шее — она не променяет ни на какое покаяние; пусть Петя делает строгое лицо, пусть господь бог, которого она недавно еще молила о милосердии, наказывает ее, как хочет. Только чеховская героиня с ее романтическим и наивным темпераментом могла так сказать: «Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». Только Чехов мог так быстро, так изящно и смешно, словно спохватившись и сконфузившись за свою героиню, снизить ее мелодраматический тон: «Вы недотепа. В ваши годы не иметь любовницы!». В Париж она уезжает, простив неверному любовнику все грехи, все потеряв; она не боится больше возмездия — не виноватая, никому больше, кроме своего больного парижского друга, не нужная, никому она больше ничего не должна, ни саду, ни людям, ни господу богу.

Вина, которую знала за собой Любовь Андреевна, камень на шее — это ее якорь спасения.

По ходу действия на первый план выступает настоящая вина владелицы вишневого сада. Раневская об этой вине не подозревает, зато о ней не один раз говорит Петя Трофимов. Ее вина — ее смертный грех, ее рок, — это историческое прошлое ее семьи и ее сословия: помещичья жизнь на чужой счет, за счет рабского труда, долг предков, долг рода, который теперь приходится оплачивать. Платить должны все — трудом и страданиями. Не только Раневская, Гаев или Симеонов-Пищик, но и Аня, Петя Трофимов, Варя, Шарлотта, Дуняша, Фирс…

Нет, не зря Любови Андреевне в цветущем белом саду привиделась покойная мама в белом платье; мама наклонила голову, как бы ожидая удара топора. Не зря и Гаев, навсегда расставаясь с детской и вишневым садом, вспоминает, как шестилетним мальчиком сидел на этом окне и смотрел, как его отец шел в церковь.

Любови Андреевне и ее брату на роду написано понести возмездие: за отца, за мать, за деда и прадеда, {346} как Электре и Оресту — за грехи Атридов. «Вишневый сад» сближается с античной театральной традицией не только своим смешанным жанром, напоминающим о сатировой драме; в последней пьесе Чехова отчетливо слышна тема рока.

Вина в «Вишневом саде» — это не искупленное, не изжитое прошлое. Возмездие, которого боится чуткая душа Любови Андреевны («Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом»), грядет оттуда.

В сущности говоря, Раневская так же мало повинна в гибели вишневого сада, как Блок, например, в том, что мужики сожгли библиотеку в его усадьбе. Блок не порол мужиков в Шахматове, порол кто-нибудь из его предков. Сожженная библиотека — это родовая память мужиков, хранящая вражду к соловьиному саду, направленная против поэтического усадебного предания.

… В Лопахине живут два человека: один сострадает Любови Андреевне, делает все, чтобы спасти ее от разорения, другому, купцу из мужиков, на роду написано купить барское имение, как Раневской и Гаеву на роду написано лишиться его. Есть одно почти дословное совпадение в горячем антикрепостническом монологе Пети Трофимова и монологе Лопахина, полупьяной похвальбе нового хозяина вишневого сада. Петя внушает Ане, как ужасно владеть живыми душами, жить «на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней», а Лопахин хохочет и топает ногами, не веря своей удаче: «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню». Раневская и Гаев теряют имение оттого, что их отец и дед не пускали отца и деда Лопахина даже на кухню, хотя и жили на их счет, и оттого, что сами они не пускают людей, на счет которых живут, дальше передней.

(Тема возмездия была главной в исполнении Марии Ивановны Бабановой. Она сыграла Раневскую в памятном 1956 г. в Театре им. Маяковского. Игра Бабановой — это ее собственная, самостоятельная версия «Вишневого сада», тонко описанная в статье М. Иофьева, представляющей собой один из классических образцов театроведческого анализа одной роли[[275]](#footnote-276). Бабанова отнеслась к чеховской героине гораздо требовательнее, чем Книппер, и увидела ее судьбу в более резком свете. Она не оставила {347} Любови Андреевне ни иллюзий, ни надежды. Ее героиня — изящная, умная, гордая, — поеживаясь, со скрытой брезгливостью отстранялась от окружавшей ее пошлости: болтовни брата, наглости Яши, спасительных проектов Лопахина. Впрочем, она хотела быть снисходительной к другим, зато себя судила строго, без поблажек. Для Бабановой жизнь Раневской кончилась после того, как она утратила вишневый сад — «мир безгрешный и безмятежный, мир счастья и покоя. Мир ясных чувств и справедливых истин». Она забыла эти истины в нелепой суете в Ментоне и Париже, утратила покой и «отошла от той основы, на которой должна была бы строить жизнь». Утратить сад для Раневской в исполнении Бабановой — значит погибнуть. Судьба Раневской в этой трактовке не вызывает сомнений: «актриса рисует упадок личности, воли, веры».

Актриса взглянула на беспечную чеховскую героиню требовательными и трезвыми глазами максималистки 20 – 30‑х годов. Для Бабановой личность, лишившаяся идеала и расставшаяся с иллюзиями, была обречена. Парижская любовь Раневской — это не то, что может в какой-то степени смягчить утрату идеала — вишневого сада, идеала, который к тому же оказался иллюзией. Бабанова приговорила свою героиню к трагическому концу, высоко подняв ее над окружающими. Утратив главное, ее героиня не могла довольствоваться малым, а любовь значила для Раневской — Бабановой куда меньше, чем для Раневской — Книппер. Вот почему ей оставалось только одно: «носить маску, молчать и таиться. В финале спектакля, навсегда покидая свой дом, прощаясь с мечтой, признав свою вину и справедливость наказания, Раневская — Бабанова вдруг прерывает слезы и жалобы. Лицо ее становится замкнутым и сухим. Она торопливо натягивает вуаль и, не оглядываясь, уходит. Мотив маски получает свое завершение. Черты лица скрыты, душевные черты уничтожены. Человек стал марионеткой. В Париже или еще где-либо любить, вспоминать и раскаиваться будет отныне живой труп»[[276]](#footnote-277).)

Лопахин покупает имение словно бы не своей волей и не от имени Ермолая Алексеевича, богатого купца, а по наущению того битого малограмотного мальчонки, который зимой босиком бегал (а теперь вырос, разбогател и щеголяет в желтых ботинках), во имя своего отца {348} и деда — крепостных рабов у отца и деда Гаева и Раневской.

Любовь Андреевна — добрая барыня, «легкий простой» человек; когда Лопахин был мальчонком лет пятнадцати и отец ударил его по лицу кулаком и кровь пошла из носу, она подвела его к рукомойнику в детской: «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет…». Ермолай Алексеич помнит добро и хочет помочь Раневской спасти имение, но родовая, сословная, классовая память заставляет его купить это имение, лучше которого нет на свете.

В «Вишневом саде» есть прошлое, настоящее и есть живая нить, которая тянется от прошлого к настоящему. Фирс, старый верный слуга, — вот прошлое, существующее в настоящем. Если бы не Фирс и не последняя сцена, где его забывают в заколоченном доме, все рассуждения о крепостничестве, прошлых грехах, которые придется искупить страданиями и трудом, остались бы словами, «разговорами», если воспользоваться приличествующим данному случаю чеховским словом, и носили бы эти разговоры такой же отвлеченный, хотя и взволнованный, характер, как разговоры Вершинина о будущем. Но ветхий старец, верный слуга, забытый в пустом доме, — это уже не разговоры. О нем как будто бы и помнят, и заботятся, а все-таки забывают — из-за барской небрежности и лакейского равнодушия.

Фирс «бормочет что-то, чего нельзя понять, ложится… и лежит неподвижно». И тут снова, как во втором действии, «слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», возвращая нас к началу, заставляя еще раз в мгновение ока вспомнить и прочувствовать все, что произошло в этой гениальной пьесе с таким гениальным финалом.

Но если веселой легкомысленной Любови Андреевне на роду написано потерять вишневый сад и страдать, ожидая новых ударов судьбы, то где же тогда черпать ей надежду, если не считать утешающего сознания, что страдание — неизбежная часть человеческой жизни, ничуть не исчерпывающая ее смысла и не убивающая ее аромата, — что поможет Раневской сохранить беспечный нрав и вкус к жизни? Она не артистка и не может, как Нина Заречная, уповать на спасительную роль искусства, и у нее не такая возвышенная смиренная душа, как у Сони, чтобы надеяться на небо в алмазах, {349} и не в ее характере мечтать о лучшем будущем, а пока терпеть и жить начерно, чтобы потом, когда-нибудь начать жить набело. Тогда на что же она, и ее брат Гаев, и ее дочь Аня, и ее сосед Симеонов-Пищик надеются?

На чудо. На русский авось.

Раневская и Гаев ничего не предпринимают, чтобы спасти свое имение, но и не впадают в уныние, не произносят истерических монологов и не требуют от окружающих, чтобы те их спасали. В глубине души они чувствуют, что драматические катастрофы в человеческой жизни — это не то, чего можно избежать и от чего можно уклониться. К тому же они не теряют веры в благоприятное стечение обстоятельств — в неожиданность, которая отведет угрозу нависшего над ними несчастья.

Тема чуда и ожидания чуда близка героям новой драмы, они сохраняют романтическое умонастроение в самых неблагоприятных и прозаических ситуациях. У Чехова эта тема совершенно теряет тот металлический привкус ожесточенной требовательности, который иногда она имеет у Ибсена, и то робкое просительное звучание, которое придает ей Метерлинк, и тот ожесточенный, тираноборческий и вместе с тем обреченный характер, который она приобретает у Стриндберга.

Тема чуда проходит через русскую литературу XIX в., окрыленная обнадеживающим, освободительным чувством. Случайное чудо соединяет любящих в «Метели», бунтовщик Пугачев чудом спасает молодого офицера, неверное, нечистое волшебство трех карт сначала обогащает Германна, а потом сводит его с ума. У Гоголя ограбленный униженный переписчик умирает, чтобы чудом восстать из могилы и по ночам на петербургских улицах сдирать шинель с сановных седоков. Чудесные перемены, которые должны были произойти в обществе с появлением князя Мышкина, не произошли, его объединительная, светоносная миссия не состоялась, зато сам Мышкин — реально явленное чудо, предвозвестник прекрасного будущего. В кавказской станице Оленину открывается чудо природной естественной жизни, о которой он не подозревал, пребывая в светском столичном обществе. Чуду народного патриотического чувства и военной победы над сильным, не знавшим поражения врагом откликается, как эхо, чудо нравственного обновления Пьера. Вера русских писателей в чудо — нежелание смириться с несправедливостью; стремление сделать {350} невозможное возможным. Она, эта вера, уходит корнями в подпочву классической литературы — фольклорную традицию.

У Чехова и его театральных героев поэтическая вера в чудо, торжествующая победу над логикой здравого смысла, над бедной пошлой обыденностью имеет характер стойкого, осознанного ожидания. Три сестры ничего не предпринимают ради того, чтобы уехать в Москву. На то есть свои резоны. Между прочим, вот какой: в глубине души сестры, должно быть, надеются, что в нужное время, когда оно наконец настанет, им дано будет перенестись в Москву чудом, как бы само собой, подобно сказочным героям, летящим на ковре-самолете, — однажды вечером они заснут в постылом губернском городе, а утром проснутся в Москве и увидят рассвет над Москвой-рекой. В «Вишневом саде» люди не просто тоскуют по чуду и ждут чуда, они прямо-таки рассчитывают на него.

Раневская, Гаев, Симеонов-Пищик верят в спасительное чудо так же простодушно и непринужденно, как дети — в приход деда мороза: должно же что-то случиться и спасти хороших веселых людей от разорения. А если они и грешны, и виноваты, то заслуживают же снисхождения…

Ожидание чуда спорит с ожиданием несчастья. Вдруг — чудом — удастся достать денег и заплатить проценты! В первом действии Гаев говорит об этом, как доблестный рыцарь, как дитя, хотя тон у него — солидного, делового человека. Он начинает почти машинально, запинаясь и задумываясь, но быстро распаляется: «Проценты мы заплатим, я убежден… *(кладет в рот леденец)*. Честью моей, чем хочешь клянусь, имение не будет продано! *(Возбужденно.)* Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь!». А во втором действии Гаев с гордостью говорит, что ему предлагают место в банке — «шесть тысяч в год…» — да и вообще ему завтра нужно в город: «обещали познакомить с одним генералом, который может дать под вексель». Слушая брата, Любовь Андреевна — уж на что доверчивое и легкомысленное существо — замечает: «Это он бредит. Никаких генералов нет». Место в банке. Генерал может дать под вексель. Мечтательный бред Гаева, детская надежда на чудо. Не следует, впрочем, думать, что Гаев совсем уж ребенок {351} и вовсе лишен чувства реальности. Это он, Гаев, завершает восторженный монолог сестры, обращенный к вишневому саду, сухой короткой фразой: «Да, и сад продадут за долги». Это он, слегка перефразируя одно место из письма Чехова, говорит: «Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, то это значит, что болезнь неизлечима». С одной стороны: «болезнь неизлечима», но с другой: «Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано!». Вот он, драматический контрапункт чеховской комедии. Вера в чудо разгорается по мере того, как выясняется, что не миновать продажи с торгов. (А чем же еще, если не верой в чудо, можно объяснить намерение Чехова, с трудом, из последних сил дописавшего «Вишневый сад», ехать врачом на войну — на Дальний Восток.)

Чуду в «Вишневом саде» придан домашний характер, пред ним не заискивают, его не торопят. Но ведь и необходимость лишена в пьесе мистического смысла. Согласитесь: необходимость, которая должна явиться людям в определенный день и час (и где? — в городе, на аукционе), лишается внезапного таинственного свечения. Это пошло — считает Раневская и Гаев — рубить вишневый сад и на его месте строить и сдавать в аренду дачи. Но еще пошлее покупать имение на торгах и набивать цену, чтобы оно досталось тебе — Лопахину, а не другому толстосуму.

Вишневый сад продан. Но вера в чудо не опорочена. Чудо не состоялось в одном месте, значит, восторжествует в другом — нежданно-негаданно.

Философию чуда излагает в пьесе один из самых смешных персонажей — Симеонов-Пищик. Он большой философ, этот неунывающий корпулентный степной помещик, похожий не то на лошадь, не то на старого фокусника, он может проглотить целую коробочку пилюль и запить квасом или съесть в один присест полведра огурцов. В «Вишневом саде» вообще философствуют больше комедийные герои: Симеонов-Пищик, Епиходов, Яша. Хотя, кто из героев этой пьесы — в той или иной мере — не комедийный персонаж?

Симеонов-Пищик, как и Раневская, на грани разорения, он ни о чем и думать не может, кроме как о процентах по закладной, платить надо «завтра утречком», не то что Раневской — почти через четыре месяца. Пищик занимает у одного, чтобы срочно вернуть другому. Однако же он не ропщет, не впадает в пессимизм {352} и не утрачивает веры в чудо. «Не теряю никогда надежды. Вот, думаю, уж все пропало, погиб, ан глядь, — железная дорога по моей земле прошла, и… мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра… Двести тысяч выиграет Дашенька… у нее билет есть»: философия чуда как философия жизни.

Судьба оказывается милостива к Симеонову-Пищику, как говорится, благодарит его за доверие. Она играет и забавляется с ним, ставит его на край катастрофы, чтобы тут же спасти. Едва ему померещилось, что сто тридцать рублей, чудом одолженные, пропали — и в пот ударило, и он чуть не заплакал, как «вот они, за подкладкой». В финале, где определяется судьба всех действующих лиц, его вера в чудо, наивная, как вера ребенка или дикаря, вознаграждается еще раз. Англичане нашли у него в земле белую глину, он сдал им в аренду участок на двадцать четыре года и сейчас, задыхаясь, летит от одного соседа к другому, чтобы отдать взятые взаймы суммы: «всем должен». Симеонов-Пищик — это не только крайняя степень доверия к жизни, это сама жизнь, взятая в ее наивных, гротескно-комедийных формах. Это материально-телесный низ, как сказал бы М. Бахтин, и детская добрая душа.

Даже Гаев получает в руки свою синюю птицу — место в банке; перестав быть помещиком, он смотрит на себя как на финансиста.

Кажется, только Любовь Андреевну обманула надежда — она лишилась вишневого сада и дома, ради которого вернулась на родину. И все-таки чудо произошло — Раневская ждала его, сама себе не признаваясь. Фортуна обратила к ней свой грозный, нахмуренный лик, чтобы потом улыбнуться. Сначала — казнила, потом — помиловала. Вишневый сад продан, вишневого сада больше нет, но человек, который обманул и бросил Любовь Андреевну в Париже, раскаялся и умоляет вернуться. Она покидает свое имение, плача и радуясь. Чудо возвращения Раневской на круги своя не состоялось, зато состоялось чудо возвращения любви. Может быть, она скоро возненавидела бы свой сад, если бы он не был продан и из-за него нельзя было съездить в Париж. А так — она свободна не по своей воле. Лопахин ее освободил. Вначале казалось, с Парижем все кончено, потом оказалось, это с вишневым садом все кончено, а с Парижем все только начинается. У себя в имении она ждала чуда спасения от парижского «дыма», теперь {353} в парижском дыму скроется от пережитого. Вера в чудо движет Раневской и тогда, когда она возвращается с разбитым сердцем в свое имение, и когда устраивает свой неуместный бал, и когда снова — на этот раз навсегда — покидает родное гнездо. Вера в чудо как вера в жизнь.

Раневская и одета к лицу — не роскошно, но со вкусом, и обладает вкусом к жизни — никак не угомонится, и у нее хватает вкуса в день продажи имения с торгов не рвать на себе волосы, не глотать валерьянку, а устроить вечерок с танцами и еврейским оркестром.

Философия чуда, которую исповедуют и Гаев, и Раневская, и Симеонов-Пищик, и Петя Трофимов, — своего рода «философия жизни», чеховская витальность, — как оказалось кровно, позарез необходима людям XX в., без нее они в иных ситуациях пропали бы.

Новое столетие, о котором Чехов думал, когда писал свою последнюю пьесу, заканчивая ее в год, когда время канунов все более явственно сменялось временем начал, это новое столетие, в которое Чехов вступал, озаренный большими ожиданиями и омраченный предчувствием своей близкой смерти, часто бросало людей в такой переплет обстоятельств, когда надежда на чудо оказывалась, как у многострадального Иова, единственной и на удивление прочной опорой, удерживающей от греха отчаяния, дающей силы «не угомониться». Философия чуда, завещанная людям нового века в последней чеховской пьесе, оказалась спасительной для нескольких поколений. С этой точки зрения у автора «Вишневого сада» в мировом искусстве немало последователей — об этом свидетельствует не только сценическая судьба его последней пьесы. Тут можно было бы назвать немало имен, назовем хотя бы три: Чаплин, поражающий и веселящий своими неправдоподобными трюками и своей победоносной темой Давида, чудом поражающего Голиафа, Шагал с его полетами во сне и наяву, ну и, конечно, Федерико Феллини, маг и волшебник.

Ожидание чуда у героев «Вишневого сада» — от их исторического времени, которое преодолело наконец инерцию изнурительного застоя и пришло в движение, бесстрашно смешивая печальную поэзию утрат с поэзией надежды, полной неизъяснимых предчувствий.

Предчувствие чуда, электризующее Раневскую и Симеонова-Пищика в такой же степени, как Аню и Петю {354} Трофимова, возникает наперекор сюжетной ситуации «Вишневого сада». Она развертывается перед нами неумолимо и последовательно, устремляясь к своему заранее известному финалу. Чудо должно произойти вопреки пугающей очевидности. Первый план пьесы, ярко освещенный огнями рампы, — разорение, гибель сада, а второй — неизъяснимое вопреки очевидности предчувствие чуда, «предчувствие счастья», говорит Петя Трофимов. Безжалостной и пошлой, как число в календаре, неизбежности противостоит легкомысленная и беззаконная вера в чудо, вернее, поэтическое «предощущение чуда» — так определяет Б. Алперс в статье о Комиссаржевской это душевное состояние современников Чехова в канун революции 1905 г. «Это было скорее поэтическое “предощущение чуда”, чем осознанная мысль о нем. Но без учета этого “предощущения” нельзя понять до конца многие явления в тогдашнем искусстве. А, следовательно, нельзя уловить и какой-то важный оттенок в общественных веяниях той поры, в психологии зрительного зала, к которому обращалась Комиссаржевская. Вся ранняя лирика Блока — младшего современника Комиссаржевской — с центральным образом Прекрасной Дамы была проникнута реальными предвестиями этого чуда социального и духовного человеческого преображения»[[277]](#footnote-278).

В «Чайке» есть живое чудо искусства, окрыляющее раненую душу Нины Заречной, и чудо, о котором пророчествует Общая мировая душа: сначала — вселенская катастрофа и только после нее, через тысячи, тысячи лет прекрасная гармония материи и духа. У героев «Вишневого сада» предощущение чуда так осязаемо, а потребность в нем так реальна, что, кажется, оно произойдет у нас на глазах — в ближайшие месяцы, в июне, в июле, в августе — послезавтра. Поэтическое предощущение чуда — воздух последней чеховской пьесы. Не мистическое ожидание чуда — радостное и робкое, не романтическое томление по чуду, направленное в бесконечность, — поэтическое предчувствие чуда как реальное предчувствие счастья. «Я уже вижу его», — восклицает, волнуясь, Петя Трофимов.

Чудо подается в «Вишневом саде» в комедийном освещении и бродит по сцене в домашнем платье, как член семьи, приобретая интимный, лирический и вместе с тем шутливый характер, обнаруживая себя в анекдотических, {355} игровых, порою почти фарсовых ситуациях. Какая-то белая глина, в один прекрасный день англичане нашли ее на земле Симеонова-Пищика; какая-то почтенная банковская должность Гаева; внезапно раскаявшийся любовник Раневской; какой-то бестолковый шумный бал — он должен развеять тревогу Раневской и перенести ее в прекрасное прошлое ее молодости. А иногда предощущение чуда возникает из пустоты, из атмосферы: у Ани, у Пети Трофимова.

Варю, деловую, вечно озабоченную, чудо, как Соню в «Войне и Мире», обходит стороной, хотя и поманило ее и, кажется, еще миг — озарит ее жизнь. Но нет — не дано ей.

Комедийные, пародийно-сниженные формы, в которых дает себя знать чудо и предчувствие чуда, не убивают его поэтического значения, как старые галоши и очки Пети Трофимова не могут бросить тень на его бескорыстную подвижническую жизнь.

«Уроки Раневской», «уроки Пети Трофимова», «мотивы мудрости» легкомысленных героев «Вишневого сада» для последующих поколений оказались так же важны, как уроки Нины Заречной, Сони и трех сестер.

Предощущение чуда, окрашенное в «Вишневом саде» в комедийные тона, дает о себе знать — нигде не названное своим именем — то как барское прожектерство, барская блажь, то как детская беспечность или восторженный студенческий идеализм.

Своим именем это душевное состояние названо не один раз в стихах Александра Блока, написанных к годы, когда обдумывался и был поставлен на сцене «Вишневый сад».

Предчувствие чуда имеет у Блока несколько значений и охватывает все сферы духовной жизни поэта, все его существо. Иногда чудо — это поэтическое вдохновение, оно уносит творца от «тлетворных чертогов» в «бесконечную высь» и открывает ему «новый свет, за далью прежде незнакомой». Иногда это весна — она пробуждает от зимней дремы и возвращает надежду.

За годом год… Все резче темный след.  
И там, где мне сиял когда-то свет,  
Все гуще мрак… Во мраке — одиноко —  
Иду — иду — душа опять жива,  
Опять весна одела острова.

{356} Весной ожидание чуда становится наваждением, болезнью.

Дни и ночи я безволен,  
Жду чудес, дремлю без сна.  
В песнях дальних колоколен  
Пробуждается весна.

Весна и Прекрасная Дама — два образа чуда, в зыбкой неотделенности друг от друга возникающие перед взором поэта.

Весна ли за окнами — розовая, сонная?  
Или это ясная мне улыбается?

Ледоход, весна — веселое чудо — чудо, которое сбывается: «Я думал о сбывшемся чуде…».

И «розовая девушка» — сказочное, сбывшееся чудо.

Когда я в сумерки проходил по дороге,  
Заприметился в окошке красный огонек.  
Розовая девушка встала на пороге  
И сказала мне, что я красив и высок.  
В этом вся моя сказка, добрые люди.  
Мне больше не надо от вас ничего:  
Я никогда не мечтал о чуде —  
И вы успокойтесь и забудьте про него.

Стихи молодого Блока — исторический и смысловой комментарий к «Вишневому саду», начатый в те годы, когда пьеса еще не была написана.

Неустойчивой, подвижной атмосфере пьесы (колеблющейся между ожиданием беды и предчувствием счастья) соответствует ее темпоритм.

В письме Книппер от 17 октября 1903 г. Чехов говорит, что в пьесе «кое-что надо переделать и доделать», и в частности «надо пошевелить во II акте»[[278]](#footnote-279). Через день, отвечая на восторженные телеграммы Книппер и Немировича-Данченко, только что прочитавших «Вишневый сад», он еще раз возвращается к этой теме: «Меня главным образом пугала малоподвижность второго акта и недоделанность некоторая студента Трофимова»[[279]](#footnote-280).

{357} «Недоделанность» Трофимова понятна, она неизбежна, — оправдывается Чехов, — по цензурным соображениям. Но откуда взялось недовольство вторым актом? Тревога Чехова усилилась еще больше после телеграммы Немировича-Данченко, где говорилось, что гармонию пьесы «немного нарушает тягучесть второго акта»[[280]](#footnote-281).

Книппер пыталась, как могла, сгладить впечатление от телеграммы Немировича: «2‑й акт не тягуч, это неправда, да и он не то хотел сказать, увидишь из его письма»[[281]](#footnote-282). В конце концов Чехов опустил начало акта, рассказ Ани о поездке к ярославской бабушке за деньгами, и конец, разговор Шарлотты и Фирса. Станиславский вспоминает: «Когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену — в конце второго акта “Вишневого сада”, — он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил:

“Сократите!”

И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека»[[282]](#footnote-283). Изменения в тексте 2‑го акта, сделанные автором для театра, сохранились в печатном издании «Вишневого сада».

Сцена Шарлотты и Фирса, которой первоначально завершался второй акт, сама по себе жемчужина чеховского лирического диалога, может быть, это вообще один из лучших чеховских финалов. Много лет спустя в первой редакции «Моей жизни в искусстве» Станиславский сокрушался по поводу этой купюры, которую автор сделал «не по его вине, а по желанию режиссера». Так навсегда и пропала для зрителя и читателя «прекрасно написанная сцена»[[283]](#footnote-284). Станиславский запомнил ее и много лет спустя пересказал с наслаждением. Чехов снял эту сцену, чтобы не усугублять впечатления тягучести второго действия — самого смелого в пьесе. Он заботился о легкости и компактности «Вишневого сада»; сначала думал писать пьесу в трех актах и старался, хотя и безуспешно, чтобы было меньше действующих лиц: «этак интимнее». Чехов хотел, чтобы пьеса вышла веселая, легкомысленная. Когда он услышал от родственников Книппер, что Станиславский в четвертом акте «тянет мучительно», его охватило отчаяние: «Как это ужасно! {358} Акт, который должен продолжаться 12 минут maximum, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский»[[284]](#footnote-285). (Последнее действие должно было идти 40 минут, хотя бы потому, что Лопахин говорит: «до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь». Быстрый, предотъездный ритм.)

Понятно, почему автор был так озабочен малоподвижностью второго акта, почему Немировичу-Данченко он показался тягучим; сам по себе этот акт при всей его разбросанной структуре не более тягуч и малоподвижен, чем второй акт в «Дяде Ване» или, «Трех сестрах». (Тем более этот акт дважды внезапно перерезается: первый раз таинственным печальным звуком лопнувшей струны и второй — появлением прохожего; он откуда-то пришел, чтобы напугать и тут же уйти.) Что там, в прежних пьесах, воспринималось как должное, здесь кажется досадным выпадением из общего ритма. Если бы Художественный театр затянул последний акт какой-нибудь другой чеховской пьесы, это могло пройти незамеченным, но затянуть «веселый, легкомысленный» четвертый акт «Вишневого сада»! — это катастрофа: «сгубил мне пьесу Станиславский».

Среди других пьес Чехова «Вишневый сад» выделяется своей подвижностью. Динамизм «Вишневого сада», его убыстренный, учащенный темпоритм нагляднее всего выражается в расширении обычных для Чехова временных зон, где господствует нетерпеливая атмосфера приезда и отъезда.

Кроме второго акта, вся пьеса — сплошная череда встреч и расставаний. Первый, рассветный акт посвящен приезду Раневской, Ани, Шарлотты и Яши из Парижа. С ними возвращаются те, кто ездил встречать на станцию. Нигде, ни в одной чеховской пьесе не приезжало в дом сразу столько народу: в «Чайке» — Аркадина и Тригорин, в «Дяде Ване» — чета Серебряковых, да Астров, сосед по уезду, «В трех сестрах» — Вершинин. Ну два, ну три человека. А тут: «слышно, как к дому подъезжают два экипажа». У каждого прибывшего — свой выход, свои объятия и поцелуи. А весь четвертый акт — это поспешная прелюдия отъезда, обостренная несостоявшимся любовным объяснением Лопахина и Вари. В третьем акте беззаботное бальное настроение взвинчено тревожным {359} ожиданием Гаева, вот‑вот он вернется из города и расскажет, чем кончились торги.

Действующие лица почти все время — кроме второго акта — находятся в движении, диалоги, даже самые длинные, ведутся как бы невзначай — наспех, на ходу; в первом действии все взбудоражены встречей и утомлены бессонной ночью, в четвертом — спешат на поезд, в третьем — увлечены танцами и фокусами и встревожены ожиданием Гаева. Если театральные персонажи и присаживаются, то для того, чтобы тут же встать и куда-то отправиться. Грузный, одышливый Симеонов-Пищик, поминутно пьющий воду, спешащий от одного соседа к другому, чтобы призанять в долг или отдать деньги, взятые раньше, в гротескной форме выражает общую устремленность действующих лиц к движению и является ее водевильной доминантой. Вечно смотрит на часы Лопахин — деловой человек; студенту Пете Трофимову нужно в Москву; едва вернувшись в свое имение, Любовь Андреевна подумывает о том, чтобы съездить в Париж; хлопочет по хозяйству, носится по дому, гремя ключами, Варя; Шарлотта то гуляет с собачкой, то бродит с ружьем через плечо, то танцует и показывает фокусы; вместе с Раневской, Аней и Яшей она приезжает, вместе с ними покидает сцену.

В «Чайке» кочевому образу жизни Аркадиной, провинциальной гастролерши, противостоит неподвижность обитателей лесной усадьбы. В «Дяде Ване» Серебряков с женой уезжают, а Войницкий с матерью и Соней навсегда остаются в имении, как прикованные. В финале «Трех сестер» действующие лица разделяются на тех, кто уезжает, и тех, кто остается. Но в «Вишневом саде» некому провожать, разве что Епиходову. Лопахин сам уезжает на всю зиму в Харьков. Прощаться с господами пришли только мужики. Их не видно, только в глубине за сценой слышен гул голосов и растроганный голос Гаева: «Спасибо, братцы, спасибо вам». (Через мгновение он появится из-за кулис вместе с сестрой и станет выговаривать ей за то, что она отдала мужикам свой кошелек. А она будет оправдываться: «Я не могла! Я не могла!».) В последней чеховской пьесе есть кому встречать, но некому провожать. И некуда будет вернуться — срубят деревья вокруг дома и дом сломают.

Физическая подвижность, внутренний непокой действующих лиц, непоседливо-легкомысленных и непоседливо-тревожных, усиливается быстрой сменой настроения; {360} не успев опечалиться, Гаев и Раневская готовы развеселиться и заговорить о пустяках. После торгов Гаев появляется в гостиной, плача, но стоит ему услышать стук шаров в биллиардной, как «у него меняется выражение, он уже не плачет». Да и когда плакал, то левой рукой утирал слезы, а в правой держал анчоусы и керченские сельди, которые купил в городе. У Гаева эта быстрая, как у ребенка, смена настроения иногда приобретает почти фарсовый характер, и тогда мы перестаем понимать, кто перед нами — изящный барин, аристократ, большой ребенок или паяц, шут гороховый. Он одновременно оплакивает вишневый сад и гордится своим новым званием банковского служаки — плачет-смеется.

Впечатление подвижности и легкости действия в «Вишневом саде» возникает не только из-за непоседливости и беспечности действующих лиц, склонных к перемене мест и настроений. Воля к движению, заменяющая волю к действию, летучая светотень имеют своим источником сокровенную сущность натуры действующих лиц, плотную в своей сердцевине, размытую в очертаниях, и особый характер движения главных мотивов пьесы.

Они переходят как эстафета от одного персонажа к другому, объединяя их в общий, завивающийся спиралью быстрый хоровод, похожий на grand-rond, который танцуют на бальном вечере у Раневской хозяева и гости или на магический цирковой финал феллиниевского «8 1/2».

Мотивы «Вишневого сада» легко, шутя и играя, перепархивают от одного героя к другому.

В предшествующих пьесах Чехова эта система повторений или «отражений», как ее называют филологи[[285]](#footnote-286), придавала каждому мотиву симфонически сложное — протяженное и объемное — звучание. Ольга, Маша, Ирина и их брат Андрей — разные люди, но мотив Москвы звучит у них в одной тональности; удваиваясь и утраиваясь, он обретает почти осязаемую плотность. Мечта о Москве, свойственная и одному, и другому, и третьему, становится духовной потребностью, всеобщим нравственным императивом. Вершинин и Тузенбах горячо спорят о лучшем будущем, но мы не обращаем внимания на разницу в их воззрениях и быстро забываем, в чем, собственно, {361} состоит эта разница; важно, что и один и другой тоскуют о лучшем будущем, как сестры — о Москве.

Тема любви звучит в «Чайке» и в кратком «микросюжете» Тригорина — пришел человек, увидел девушку на берегу озера и от нечего делать погубил ее, как охотник — чайку, и в романтических диалогах Треплева с Ниной, и в томительном нескладном разговоре Медведенко с Машей, и в безответном чувстве Маши к Треплеву, и в эффектной сцене укрощения Тригорина, которую Аркадина проводит по всем законам искусства представления, и в комедийных эпизодах ревности Полины Андреевны к доктору Дорну. Образ чайки показан и в будничном, и в поэтическом освещении, то это убитая на охоте птица, то — пыльное чучело, то — окрыленный символ искусства. Одни значения, как в живописи рядом лежащие дополнительные цвета, оттеняют и усиливают другие. Тема любви и искусства излагается в «Чайке» во всем объеме этих понятий. В «Вишневом саде» не совсем то, вернее, совсем не то.

Чехов хотел сочинить интимную пьесу, легкую, как водевиль, компактную, как фарс. Но при всем изяществе своей лирической и легкой конструкции «Вишневый сад» — «большая» пьеса, восходящая к мощным, широко развернутым и широко охватывающим формам ренессансного и барочного театра. В предшествующих пьесах действующие лица образуют за редким исключением узкий, социально и психологически однородный круг: в «Чайке» — писатели и артисты, в «Трех сестрах» — интеллигенты-офицеры. В «Вишневом саде», как в итальянской комедии масок, испанской комедии плаща и шпаги, как у Мольера или Мариво, действуют на равных правах господа и слуги. Мотивы, звучащие у господ в романтическом ключе, у слуг поданы в фарсовой пародийной обработке. Если судьба Ольги отчасти повторяется в судьбе Ирины, ее младшей сестры, а писательский путь Треплева пересекается с актерской дорогой Нины, то за Раневской, как карикатурно отраженная тень, неотлучно следует Яша, ее лакей. У Раневской и Яши общая тоска — по Парижу. Как три сестры мечтали о Москве, так эти двое — о Париже. Горничная Дуняша влюблена в лакея своей барыни так же безответно, как барыня — в своего парижского друга, и обманывает и бросает ее Яша так же грубо и бесцеремонно, как Раневскую — парижский любовник. Горничная экзальтированна и нервна, как барышня, а лакей читает своей возлюбленной мораль тем {362} же тоном, исполненным глубокого удовлетворения, каким говорит о порочности своей сестры Гаев. Косноязычный конторщик хочет изъясняться так же красноречиво и возвышенно, как его барин, а беззаботный барин убеждает себя, что смыслит в делах так же хорошо, как купец Лопахин.

Все это, само собой, давно известно.

Но из этой двуплановой, романтически-фарсовой расстановки действующих лиц, из этого двойного, лирически-пародийного звучания сюжетных и смысловых мотивов последней чеховской пьесы нельзя, разумеется, делать вывод (хотя и делали, и не один раз), что Яша компрометирует Раневскую, а Епиходов — Гаева, что тоска владелицы вишневого сада по Парижу того же пошиба, что у ее лакея, презирающего Россию, мужиков, родную деревню и родную мать. Речь идет лишь о непрерывном смещении звучания и смысла главных мотивов пьесы — ни один момент не может быть остановлен, закреплен и абсолютизирован. В «Чайке» или «Трех сестрах» мотивы, усиливаясь и развиваясь, движутся снизу вверх, от прозаического звучания — к возвышенному, от реализма — к символу. В «Вишневом саде» все мотивы, как упругие струи фонтана, высоко воспаряют и, перемещаясь от одного персонажа к другому, от Раневской, Гаева и Ани к Варе, Шарлотте, Дуняше, Епиходову и Яше, скользят и соскальзывают вниз, в водевиль и фарс. Совсем другой характер движения.

Взволнованным словам Раневской, обращенным к саду, вторит напыщенный, смешной юбилейный монолог Гаева; он посвящает его шкафу, семейной реликвии. Ситуацию расставания Раневской с дочерью повторяет и неодобрительно комментирует Шарлотта, она баюкает на руках сверток тряпья — своего воображаемого ребенка — и в сердцах бросает его на пол. Монолог о декадентах, который только что произнес в городе, перед половыми Гаев, так же неуместен, как вопрос Епиходова, обращенный к лакею Яше: «А вы читали Бокля?». Белым дамам в белом саду откликается белый жилет Лопахина.

Водевиль и фарс — это нижний слой «Вишневого сада», его подпочва, как говорится, низовая культура.

Слуги в чеховской пьесе держатся гораздо серьезнее своих господ. Фирс — сама серьезность, наставительная, ворчливая, глубоко вздыхающая. Дуняша старается быть еще более романтичной, чем Аня, а полный достоинства Яша не может удержать презрительного смеха при виде {363} Гаева с его детскими чудачествами. Что же тогда говорить о Епиходове, этом глубокомысленном напыщенном болване.

В «Иванове», с которого начиналась зрелая чеховская драматургия, герой всегда был серьезен и чем-то важным не на шутку озабочен, а вокруг него, как болотная мошкара, как Розенкранц и Гильденстерн вокруг Гамлета, назойливо кружилась воспаленно-бездумная и призрачно, мелочно озабоченная, хихикающая, сплетничающая, потирающая руки, на ходу, впопыхах — между картами и водкой, между собакой и волком — делающая свои делишки и проживающая свою жизнь публика.

А в последней чеховской пьесе все серьезное или претендующее на серьезность постепенно опускается вниз и выпадает в осадок; слуги донашивают внушительные барские мысли и манеры, как прежде донашивали платье своих хозяев и доедали остатки с барского стола.

При внимательном чтении видно, что слуги заимствуют не только у своих господ. Они примеряют к себе всю старую дворянскую культуру, весь девятнадцатый век. Начало второго действия — большая комедийная картина «на свежем воздухе», как выражается Яша, — напоминает некоторые пародийно поданные романтические эпизоды из Пушкина, Лермонтова и Тургенева. Яша, сидя на скамье, выговаривает Дуняше, как Онегин — Татьяне. А самолюбивый Епиходов — неудачливый ухажер — держится так же картинно, загадочно и глупо, как Грушницкий в присутствии Печорина и княжны Мэри. Господа в «Вишневом саде» болтливы и легкомысленны, зато слуги серьезны, романтичны и держат хороший тон, подобно Змеюкиной и Ятю в «Свадьбе», старом водевиле Чехова. Автор «Вишневого сада» по-своему следует традиции классической комедии, где слуги, хотя и потешали публику, часто бывали более рассудительны, чем господа, как Сганарель, например, по сравнению с Дон Жуаном, его беспечным господином, спешащим от одной женщины к другой. Подражая господам, иногда сознательно, а по большей части сами того не замечая, не видя себя со стороны, слуги в «Вишневом саде» указывают, куда и на что — на первых порах — может быть растрачено наследие дворянской культуры, присвоенное не студентом Петей Трофимовым и даже не Лопахиным, купцом из мужиков, а лакейской, конторской, услужающей публикой, какая от этой культурной традиции пойдет радиация, каков будет период ее распада и полураспада, какие неожиданные {364} и смешные превращения могут с ней произойти. Вместо старинной усадьбы и огромного вишневого сада — дачи, где на балконе будут гонять чаи дачники, вместо естественного благозвучного языка Раневской и Ани — «За границей все давно уже в полной комплекции» или «Приятно выкурить сигару на чистом воздухе». Пародийные элементы, образующие нижний социальный слой пьесы, не пятнают красоту и поэзию вишневого сада: слуги не разоблачают своих господ. (Между тем абсурдные реплики Соленого и нигилистические афоризмы Чебутыкина так или иначе направлены на то, чтобы смутить душу сестер, Вершинина и Тузенбаха, разрушить мечтательный строй их мысли.)

Последняя пьеса Чехова связана с классической театральной традицией не только через старинный водевиль, комедию Ренессанса и барокко. В заметках о чеховской пьесе Джорджо Стрелер говорит, что в его представлении она близка шекспировскому «Королю Лиру». Кажется, эта аналогия должна придти в голову каждому, кто размышляет о «Вишневом саде».

В «Короле Лире» и «Вишневом саде» — широкий разворот действия, совершенно очевидный у Шекспира, изящно замаскированный у Чехова. В трагедии Шекспира приведено в действие все общество, от короля до нищего. И степное имение Раневской — целое княжество, со своим дворцом, челядью, приближенными, крестьянами, своим неповторимым ландшафтом: огромный сад, река, поле, уходящее к горизонту. У Раневской и Гаева есть свой Кент — верный Фирс, шут — Епиходов и Яша — наглый холуй, похожий на Освальда. И подобно тому, как душа Корделии разрывается между отчим домом и Францией, где правит ее муж, душа Раневской болит за вишневый сад и за того, кто остался в Париже. Вместо бедного Тома, сумасшедшего бродяги, — полупьяный прохожий, судьба которого так же реально грозит Гаеву, как Лиру — судьба бедного Тома; король тоже станет бездомным и безумным. Но это ощущение сходства двух театральных шедевров, разделенных расстоянием в триста лет, одинаково глубоко выражающих сущность двух различных театральных систем, это безотчетное ощущение близости между кровавой трагедией Шекспира и комедией Чехова, это волнующее загадочное ощущение возникает — само собой — не из-за сходства сюжетных ситуаций и образов, скорее всего случайного, а вследствие общности поэтической темы, что и имеет в виду Стрелер. «Размышление {365} о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость»[[286]](#footnote-287). Тема утраты, которая позволяет человеку найти себя, заката, сливающегося с рассветом, беззаботного, бесконечного детства, которое круто скатывается в старость; наконец, тема искупления вины ценой расставания с домом, богатством, привилегиями. В «Вишневом саде» разрушается мир, по-своему не менее патриархальный и эпический, чем тот, что погибает в шекспировской трагедии. Мир-остров, запоздало уцелевший, заливаемый волнами, вот сейчас они его затопят, снесут с лица земли. У Шекспира, у Чехова есть льющийся с неба свет, есть радостная истина, не подлежащая порче, красота, не вызывающая сомнений: Корделия, вишнёвый сад.

Однако же тему «Лира» Чехов в «Вишневом саде» переоркестровал и перестроил еще решительнее, чем тему «Гамлета» или «Отелло» в прежних пьесах. У Чехова есть капризные легкомысленные господа и верные слуги, есть шут, но нет честолюбцев-самодуров и честолюбцев-злодеев. Есть Кент, но не найдешь Эдмонда. Есть дочерняя преданность — нет дочерней неблагодарности. Никто не подталкивает Раневскую и Гаева к катастрофе — все хотят их спасти. Смена жизненных укладов и исторических эпох происходит у Чехова сама собой, никому не под силу ее остановить. Усадебный патриархальный мир гибнет почти безболезненно, хотя и «сквозь слезы», как облетают листья в осеннем саду. В прозрачной и голой октябрьской голубизне мерещится новая, еще не сбывшаяся надежда. Трогательную чистоту и дряхлость старого мира Фирс воплощает куда истовее и основательнее, чем его беспечные господа. Фирс — это как бы и есть король Лир «Вишневого сада», но он не прозрел, ничего не понял, почуял только идущую на него беду. Никто не собирается убивать Фирса или заточать в темницу — его просто забывают в пустом, оставленном, заколоченном доме. Хорошие артисты смерть Лира играют так же, как в Художественном театре играли угасание старого Фирса, патриарха барского дома.

Многоголосие, свойственное пьесам Чехова, в «Вишневом саде» достигает наибольшего разнообразия. Отчетливо слышна восторженная, со слезами в голосе лирическая {366} кантилена, изящно и легкомысленно звучит шутливая, бисерная фиоритура, уморительно серьезна водевильная интонация — то натужная, подымающаяся, как вздох из глубины души, то быстрая, подгоняющая театральное время.

Труднее уловить переходы от одного голоса к другому. Голоса в «Вишневом саде» перекликаются, сталкиваются и поспешно удаляются один от другого.

Шарлотта приходит в ужас от пения под гитару Епиходова и Яши: «Ужасно поют эти люди… фуй! Как шакалы». Гаева раздражает лакей Яша, а Яша искренно смеется, стоит Гаеву открыть рот: «Я не могу без смеха вашего голоса слышать».

Вашего голоса!

И все-таки действующие лица «Вишневого сада» составляют одну общую группу лиц — не потому только, что Фирс блюдет ритуал барского дома, Дуняша подражает манерам усадебной барышни, а у Гаева есть черты почти такие же смешные, как у Епиходова. Господа и слуги связаны в «Вишневом саде» несравненно крепче, чем в старой классической комедии. И не только через древнего Фирса, преданного владельцам имения до гробовой доски, осуществляется эта кровная связь, идущая, как электрический ток, от одного к другому — когда одни держит другого за руку.

Вишневый сад — вот их общая судьба, общая жизненная тема, общее «настроение». Никто из героев пьесы не отделен от судьбы вишневого сада — ни старые его владельцы, ни новый хозяин, купец из мужиков, ни разночинец, сын аптекаря, ни господа, ни слуги, ни чужие, пришлые люди.

Вот что понял и прекрасно, одним театральным приемом, быстрым, как цирковой трюк, показал Джорджо Стрелер. В финале герои его спектакля в Миланском Пикколо перед тем, как покинуть сцену, выстраиваются в одну шеренгу и вдруг, словно сговорившись, спохватившись, одновременно, как крыльями, взмахивают своими плащами и накидками и в мгновение ока, все, как один, натягивают их на себя. Треск расправляемой материи напоминает сухой и громкий звук стартового пистолета. Светлый, легкий, как парус, затканный листьями полог, нависающий над зрителями и над пространством сцены, осеняет всех героев спектакля своею воздушной красотой.

Валентина Кортезе, светловолосая женщина с тонкими чертами лица, больше прорыдала, чем проговорила роль {367} Раневской. Едва она открыла рот и произнесла первое слово, как в ее голосе послышались слезы, страстным рыдающим речитативом она произнесла-пропела весь текст роли. Она оплакивала вишневый сад, свое детство, своего утонувшего мальчика так же безудержно, как Анна Маньяни — своего мертвого сына в «Мама Рома», но без той простонародной взрывчатой исступленности, которая сделала Анну Маньяни первой героиней неореалистического кино. Чеховская ремарка: «сквозь слезы» — никогда еще не была воплощена так неожиданно и так буквально, с таким прирожденным пониманием. Сквозь слезы, т. е. по-южному экзальтированно, от полноты чувств, а не плаксиво[[287]](#footnote-288). Слезы, слышавшиеся в поющем голосе Валентины Кортезе, не были рассчитаны на то, чтобы заставить зрителей хлюпать носом. Это был ритуальный плач, его следовало слушать с дрожью в душе, в сочувственном молчании, не оскверняя его своими носовыми платками, с тем благоговейным чувством, с каким мы смотрим на «Пьету Ронданини» Микеланджело. Актриса прорыдала свою роль, как арию, — со слезами в голосе, а не на глазах, с той внутренней силой и полной погруженностью в сюжет (не оставляющей места второму плану), с какой пели со времен Карузо мощные итальянские теноры мелодраматические арии веристских опер, — с тремоло, «сквозь слезы».

… Теряя почву под ногами, выветриваясь, вырождаясь в ритуал, в чистую форму, помещичий уклад в «Вишневом саде» на наших глазах становится «культурным наследством».

Движение романтических мотивов и романтической стилистики вниз — в объятия комедийных персонажей — имеет таким образом важные исторические основания. Но здесь есть и другой резон — сугубо игровой и театральный.

Никто из персонажей «Вишневого сада», кроме Фирса, не укладывается в границы своей социально-психологической характерности. Не только слуги, подражающие господам, но и господа. Не только Дуняша с Епиходовым, но и Раневская с Гаевым. Не говоря уже о Лопахине, хотя купеческая характерность при всей его интеллигентной манере подана в нем подчеркнуто, как в портрете Гиршмана кисти Серова. Он широко, крупно {368} шагает, при ходьбе размахивает руками, достает из кармана бумажник, набитый деньгами, то и дело озабоченно, не таясь, поглядывает на часы, как бы куда не опоздать. Но у него, говорит Петя Трофимов, «тонкие нежные пальцы, как у артиста» и «тонкая нежная душа». Чехов мечтал, чтобы Лопахина сыграл Станиславский, фабрикант, ставший знаменитым артистом, другие исполнители казались ему слишком приземленными и грубыми для этой роли, даже Леонидов.

И Петя Трофимов — не совсем студент. Он, если угодно, больше, чем студент. (Книппер-Чехова увидела в нем сходство с Сулержицким, человеком, не укладывающимся в привычные рамки, держащимся «особнячком», свободолюбивым и разносторонне одаренным.) Он — вечный студент, облезлый барин, мечтатель, странник; в Москве, в университете ему, очевидно, приходится бывать гораздо меньше времени, чем в ссылке: «Куда только судьба не гоняла меня, где я только не был!» Да и Раневская уже не настоящая помещица — у себя в имении она кажется парижанкой, а в Париже, должно быть, выглядит как типичная русская барыня. Тем более не однозначен Гаев. Аристократ, которому грозит участь банковского служаки или барона в горьковской ночлежке. Сластена, биллиардист, либеральный оратор, он уже не точно ориентируется в ситуации своей жизни и иногда говорит не то и не к месту. Гаев — это скорее воспоминание о старом барстве, чем барин во плоти. Если это и портрет аристократа, то явно шаржированный: шутливый портрет, согретый лирическим чувством.

Манера, в которой изображен Гаев и Раневская, напоминает о Серове в некоторых его светских портретах, где слегка театрализованный шарж на первом плане, в «тексте» картины, а в подтексте — симпатия художника к данному лицу, которую он не может или не считает нужным преодолеть. Портреты Серова таят в себе большой драматизм: его ирония носит не шуточный характер, а лирика часто стыдится самой себя.

Можно сказать, разумеется как это делает Стрелер, что в характере Гаева и Раневской, кроме социально обусловленных и исторически предопределенных свойств, есть нечто общечеловеческое. Но следовало бы обратить внимание на то, что уже на стадии социально-психологического анализа их личность у Чехова смещена и смотрится в нескольких плоскостях.

(Двойная фамилия персонажа — Симеонов-Пищик — {369} намекает на двойственный характер его театрального амплуа. С одной стороны, нечто монументальное, старинное: Симеонов, а с другой — смешное, легкомысленное и петрушечное: Пищик.)

Немирович-Данченко не случайно писал Чехову после первого знакомства с пьесой, что Гаев ему еще «не ясен». Есть, есть в Гаеве, как и в Симеонове-Пищике, что-то, что не укладывается в страницы бытовой и социальной достоверности и с трудом поддается привычной логике психологического анализа.

Это «что-то», лежащее в сфере чеховской театральности, гораздо определеннее чувствуется у Епиходова и Шарлотты. Хотя, кажется, чего тут, — Епиходов весь как на ладони. В короткой ремарке, сопровождающей его первое появление, он охарактеризован исчерпывающе: «Входит Епиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах; войдя, он роняет букет». Конторщик в имении Раневской сразу же схвачен в двух ракурсах: пиджак и сапоги со скрипом говорят об его промежуточном положении между барами и простонародьем — одежда, как у благородного, обувь, как у мещанина или мастерового. Букет, который он, едва войдя в дверь, роняет на пол, оповещает зрителей об его двадцати двух несчастьях и о клоунской роли, которую ему предстоит играть на протяжении четырех актов. Чехов, когда обдумывал «Вишневый сад», наслаждался в Москве выступлением английского жонглера-клоуна; у того без конца падали вещи — вещи его не слушались. Клоунские трюки, клоунская манера — без них нельзя сыграть роль чеховского конторщика. Но разве только эту роль?

Шарлотта — клоунесса по профессии. Когда-то в детстве, маленькой девочкой, она была гимнасткой в бродячем цирке своих родителей, а теперь не знает даже, сколько ей лет, кто она и откуда и кто ее отец и мать: «может, они и не венчались… не знаю».

Чехов мечтал, чтобы Шарлотту играла комедийная, смешная актриса, но в театре идеальной исполнительницы для этой роли не нашлось. Идеальным, т. е. смешным был Москвин в роли Епиходова. (В раннем Художественном театре вообще было сложно с комедийными актрисами; здесь шел серьезный репертуар и играли «чеховские женщины», на сцене они умели любить, мечтать и страдать, но, как правило, не умели смешить. Чехов боялся ноющих интонаций Марии Федоровны Андреевой — если бы она играла в «Вишневом саде»; роль Шарлотты, как {370} он и предвидел, досталась актрисе не Смешной, хоть он сам ее выбрал, — выбор был небольшой. На эту роль, полагал Чехов, годилась одна Книппер, но она должна была играть Раневскую. Или Лилина, которой досталась роль Ани. Чехов был доволен ролью гувернантки в своей пьесе. «Ах, если бы ты, — писал он Книппер, — в моей пьесе играла гувернантку. Это лучшая роль, остальные же мне не нравятся»[[288]](#footnote-289).) Гувернантка в доме Раневской — непростая роль, что отражено в ее имени-отчестве: Шарлотта Ивановна; иностранное имя, легкомысленно звучащее для русского уха, и наиболее привычное, коренное отчество. Гордость артистки, эксцентричная цирковая манера, смешной акцент оттеняют ее личную человеческую тему, в которой обнажено все, что неосознанно волнует Гаева и Раневскую: угроза одиночества, бездомности и нищеты, чувство покинутости, зыбкое будущее, затянувшееся, как игра, детство, близкая старость… Шарлотта говорит о своих родителях по-детски, как Гаев и Раневская, она женщина без возраста: «мне все кажется, что я — молоденькая». И Гаев — большой ребенок, опекаемый старой нянькой — Фирсом. В постановке Стрелера инфантильность героев «Вишневого сада» еще больше, чем в знаменитой постановке Художественного театра, находит отклик во всем, что их окружает: белая низенькая детская мебель, игрушечная железная дорога, детская колясочка, которая вываливается из лопнувшего чрева старого, столетней давности шкафа.

Цирковая клоунесса сгущает лирическую тему Чехова и проясняет ее общечеловеческое содержание, она играет в «Вишневом саде» ту же роль, что бродячие гимнасты и клоуны в творчестве Пикассо голубого и розового периода.

Общечеловеческое в героях «Вишневого сада» открывается в двух смыслах. Во-первых, это невозможность уместиться в жестких границах бытовой и психологической характерности, из-за чего возникают бесконечные комедийные эффекты, неумение целиком соответствовать своему социальному и бытовому амплуа, придающее театральным героям особый внутренний драматизм и несколько загадочную пластичность: купец с тонкой нежной душой артиста, степная помещица-парижанка, домоуправительница-монашка, косноязычный, малограмотный конторщик, с гитарой в руках рассуждающий о Бое, лакей {371} из мужиков — хам с замашками большого барина и парижского жуира, молодая горничная, недавно взятая из деревни, чувствительная и нервная, как барышня. (Единственный, кто полностью соответствует своей жизненной роли, — Фирс в положении старого верного слуги. Рядом с другими действующими лицами он кажется трогательным и странным анахронизмом, живой окаменелостью.)

А во-вторых, общечеловечность как театральность — открытость всех героев «Вишневого сада» стихии комедии. Если в демократическом государстве действует принцип равенства всех пред законом, то в «Вишневом саде» все равны пред смешным. Даже Лопахин, на что серьезный и деловой человек, получает оглушительный удар палкой по голове, как какой-нибудь комик из фарса.

Ни в одной другой пьесе Чехова, кроме, может быть, «Свадьбы», не чувствуется так сильно, что действующие лица — это и живые люди, и театральные персонажи. (Театральность «Чайки» раскрывается в ее музыкальном строе и поэтических символах, как бы обходя стороной действующих лиц, витая над ними.)

Драматическая тема в последней пьесе Чехова транспонируется в комедийную тональность. Через «Вишневый сад» европейская новая драма освобождается от бремени собственной серьезности и с облегчением переводит дух.

С 1902 г. Макс Рейнхардт в Берлине в Маленьком театре ставит кабаретные пародии на серьезный репертуар столичной сцены. Часто те же актеры, которые в Немецком театре играют проблемный репертуар, здесь, в кабаре, вышучивают его.

В том же году в Москве «в репетиционном сарае на Божедомке», а «в 1903 г., по желанию А. П. Чехова, — в Московском Художественном театре при встрече Нового года» устраиваются «вечера веселой пародии и шутки»[[289]](#footnote-290). «9 февраля 1910 года состоялся первый платный “капустник”, с продажей билетов в пользу наиболее нуждающихся артистов театра»[[290]](#footnote-291). Из капустников потом выросла «Летучая Мышь» Н. Ф. Балиева. Уставшие от своего серьезного репертуара и собственной значительности, талантливые артисты отводят душу в пародийных кабаретных импровизациях, где, между прочим, вышучивают самих себя и свой собственный «большой {372} стиль». Подавленная и вытесненная на задворки шутливая комическая стихия вырвется на волю в нескольких постановках Художественного театра — тургеневской «Провинциалке», «Хозяйке гостиницы» Гольдони и тем более в «Горячем сердце» и «Женитьбе Фигаро».

Так вот, «Вишневый сад» — это и вся сущность европейской новой драмы, постигнутая в ее глубочайшей серьезности, в наивысшем выражении ее поэтических возможностей, и шутливое расставание с новой драмой. Это одновременно новая драма в ее предельном воплощении и шарж на новую драму, легкий сдвиг ее проблематики и поэтики в плоскость буффонного комизма, как бы отменяющий надобность в специально устроенном капустнике.

Может быть, ни в чем другом сложная лирико-комедийная и реалистически-игровая природа «Вишневого сада» не выразилась так наглядно, как в характеристике действующих лиц через вещь и общение с вещью. В пьесах, предшествующих «Вишневому саду», на внутреннюю сущность драматического персонажа указывал, как уже говорилось, театральный костюм: светлые кофточки Аркадиной, шелковый галстук Войницкого и т. д. Кофточки Аркадиной, молодящейся провинциальной актрисы, во многом определяют пластический рисунок роли и дают ключ к характеру Ирины Николаевны. Немолодая актриса, готовая играть пятнадцатилетнюю, разумеется, должна быть всегда в форме и соблюдать правило: не заглядывать в будущее, не думать ни о старости, ни о смерти. А двадцатидвухлетняя Маша в своем неизменном черном платье, конечно, ходит распустехой.

В «Вишневом саде» о театральном герое, помимо костюма, многое говорят его вещи, предрешающие характер «психологического жеста» — понятие, в своем общем значении глубоко обдуманное и прокомментированное Мих. Чеховым, племянником Антона Павловича, в его поздней книге о технике актера. (Творчество Михаила Чехова, в котором крайняя степень искренности и жизненной правды была неизбежно связана с безудержным импровизационным и эксцентрическим даром, в известном смысле близко двуединой театральной природе «Вишневого сада» и многое в ней объясняет; но в сценических созданиях Михаила Чехова, художника другой, неклассической эпохи, впервые на русской сцене появились экспрессионистские черты, чуждые А. П. Чехову и его героям.)

{373} Действующие лица «Вишневого сада» теряют связи с привычным обиходом, поэтому все большее значение приобретают для них вещи, которые им еще принадлежат, с ними сроднились, оставаясь вместе с тем чем-то существующим вовне — во внешнем мире; то немногое, что хранит на себе следы утраченной жизни, разрушенного ритуала (осколки славного прошлого). Так на чужбине неимоверно растут в цене разрозненные, ничем не примечательные и впопыхах захваченные вещи, напоминая о родных стенах, о сломанном, утраченном быте.

В доме Раневской от прежней жизни осталась только обстановка, да цветущее дерево за окном, да Фирс, да танцевальный вечерок в бальном зале, где когда-то веселились генералы, бароны, адмиралы, а теперь — почтовый чиновник, начальник станции и горничная Дуняша. Следы ушедшей, истончившейся жизни видны в декорациях первого и второго действия; маленьких детей среди действующих лиц нет, но есть детская, где когда-то жили Гаев, Любовь Андреевна, где и сейчас жил бы ее сын Гриша, если бы не утонул пять лет назад. Во втором действии показано не кладбище, а место, которое когда-то было кладбищем. Часовня, около которой расположились Шарлотта, Яша, Епиходов и Дуняша — «старая», и скамья, где они сидят, мы помним, тоже «старая». В последнем действии, происходящем в декорациях первого акта, та же детская. Но нет уже «ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая уложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота». Не барский дом, а то, что недавно было барским домом. Красивым, уютным, поместительным. Привычный уклад жизни уходит, как военные в «Трех сестрах», но остаются вещи, напоминающие о нем и его собой замещающие, как фотографии, которые делал Федотик или книжка с карандашиком, которую он дарит на память Кулыгину. Часть, деталь должна заместить собою целое, стать символом убывающего уклада жизни, который драматическим героям уже недоступен, которого вообще, может быть, уже и нет на свете. Кофейник — около него хлопочет, священнодействуя, надевши белые перчатки, Фирс; подушечка, он кладет ее под ноги своей барыне; поднос с сельтерской водой, которой он торжественно обносит гостей на балу, как когда-то обносил шампанским…

Бытовая вещь в «Вишневом саде» выполняет — помимо прочего — роль живого собеседника, она становится партнером человека на подмостках, игровым снарядом, {374} как сказали бы театральные люди 20‑х годов. Драматический персонаж появляется на сцене в сопровождении своих вещей, как средневековый рыцарь, сопутствуемый своим оруженосцем. Вещь оповещает о своем владельце и ведет с ним немой диалог. Она предполагает определенную направленность жеста, наполняя его конкретным психологическим содержанием. Вещь избавляет театрального героя от одиночества и помогает сохранить ощущение своей человеческой неповторимости. С вещью собеседуют и играют.

Портмоне и телеграммы из Парижа определяют характер Раневской. Из портмоне она, не найдя серебра, торопливо достает золотой, чтобы отдать прохожему; она глядит в свое портмоне и говорит удивленно: «Вчера было много денег, а сегодня совсем мало»; она роняет портмоне и рассыпает золотые, которые подбирает лакей Яша; уезжая из имения, она отдает мужикам весь кошелек. Телеграммы Раневская сначала рвет в клочки, не прочитав, а потом носит с собой, как драгоценность, из-за телеграмм она снова уедет за границу, откуда сбежала несколько месяцев назад. Портмоне и телеграммы. Телеграммы и портмоне. Раневская не может расстаться с привычкой сорить деньгами и не может вырвать из своей души парижскую любовь. Владелица вишневого сада щедра, безалаберна и великодушна. Ни в денежных, ни в сердечных делах она не умеет рассчитывать, скупиться и откладывать про запас.

Связка ключей, которыми гремит Варя, которые она швыряет под ноги Лопахину, палка, вооружившись которой она гонится за Епиходовым, кажется, говорят о ней предостаточно.

Часы и бумажник Лопахина.

Леденцы и воображаемый кий Гаева, жест, которым он будто бы загоняет шар в лузу: «руками и туловищем делает движение, как будто играет на биллиарде».

Гитара и револьвер Епиходова.

Вонючие сигары Яши.

Кофейник, одежная щетка и поднос в старых заботливых руках Фирса.

Пудреница и зеркало, занимающие внимание Дуняши еще чаще, чем посуда и хозяйские узлы, — не то она барышня, не то горничная, не то судомойка.

У Шарлотты, гувернантки и клоунессы, предметы располагаются не в согласии с привычной житейской логикой; собачка и «личные вещи» — единственные собеседники {375} в ее бездомной жизни, они же играют роль реквизита, с помощью которого она разыгрывает свои фокусы: детей у Шарлотты нет, и в последнем действии она делает себе ребенка из какого-то узла, сама баюкает его и сама же плачет, как грудной младенец («Слышится плач ребенка: “Уа, уа”!..»). Партнеры и собеседники Шарлотты — бессловесны, но для чревовещательницы это не имеет значения, если понадобится, она сама может заговорить чужим голосом, за партнера — какая разница? «Все равно…» — последняя в пьесе реплика Шарлотты та же, что последняя реплика у Чебутыкина в «Трех сестрах».

По ходу действия Шарлотта из гувернантки все больше становится клоунессой (как говорится, открывает свое подлинное лицо). Соответственно меняются ее костюм и ее манеры. В первом действии она появляется одетая по-дорожному, как Аня и Любовь Андреевна, ничем от них не отличимая; через несколько минут выходит в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе — настоящая гувернантка, слегка утрированный карикатурный образ гувернантки, созданный умелой клоунессой; во втором акте в ее наряде появляются детали, необычные для дамы: старая охотничья фуражка, ружье на ремне; в третьем действии Шарлотта наконец-то в своем настоящем цирковом костюме и ведет себя как настоящая артистка — вызывает у зрителей аплодисменты и возгласы одобрения «фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах машет руками и прыгает; крики: “Браво, Шарлотта Ивановна!”».

Люди в «Вишневом саде» общаются и играют с вещами, а иногда вещи, предметы играют с ними в свои игры — букет падает из рук Епиходова, стул опрокидывается при его приближении, кий в его руках ломается, палка, предназначенная ему, ударяет по голове Лопахина… Время от времени вещь, предмет исполняют в «Вишневом саде» роль своего рода вестника, оповещая зрителя о том, что произойдет с театральным персонажем. Эти немые прорицания лишены какой бы то ни было многозначительности, но в них есть нечто шутовское.

При появлении Яши у Дуняши падает из рук и разбивается блюдце; Яша на ходу обнимает ее и говорит: «Огурчик»; во втором действии Шарлотта на виду у Яши и Дуняши откусит пол-огурца, а другую половину бросит на землю — вот вам вся история Дуняши: разбитое блюдце, надкусанный, брошенный огурчик.

{376} В последнем действии Лопахин выставляет бутылку шампанского, чтобы чокнуться на прощанье с отъезжающими. Раневская отказывается пить; что ж, шампанским, которое уже налито в бокалы, можно отметить долгожданную помолвку Лопахина и Вари. Но бокалы пусты, все шампанское втихомолку вылакал Яша. Нет шампанского, значит, свадьбы не будет[[291]](#footnote-292). Чехов в отличие, например, от Ибсена совсем не настаивает на том, чтобы иносказательный смысл игры вещей и игры с вещами, сквозящий в его пьесе, был замечен зрителями. Поймут, усвоят они этот язык — хорошо, не поймут — тоже не беда, все равно он заденет их подсознание. Так же легко и ненавязчиво подана поэтическая символика вишневого сада.

Игровой характер общения с вещами, проявляющий себя у большинства персонажей глухо, в качестве пантомимической подоплеки, у Епиходова, Шарлотты, даже у почтенного отца семейства Симеонова-Пищика становится виден невооруженному глазу. Епиходову, как и подобает клоуну, контакт с вещами и предметами не дается, вещи и предметы не слушаются его; в самом деле, двадцать два несчастья. Даже собственный голос подводит Епиходова. В финале конторщик сипит: «сейчас пил воду, что-то проглотил»; какое-то, сказали бы врачи, инородное тело попало ему в горло и мешает говорить. Не роль, а монтаж аттракционов.

Каждое появление «бытовика» Симеонова-Пищика — цирковое антре. Сначала он берет из коробочки все пилюли Раневской, высыпает себе на ладонь, глотает и запивает квасом. В другой раз, на танцевальном вечере у Раневской, жалуясь на свое отчаянное финансовое положение: «хоть фальшивые бумажки делай», — вдруг пугается, что потерял сто тридцать рублей, лихорадочно шарит у себя по карманам, чтобы тут же возликовать: «вот они, за подкладкой» — старый цирковой трюк. Неподражаемой клоунской репризой кажется его сенсационное сообщение: «прикатили англичане и нашли в земле какую-то необыкновенную глину». Рассказывая о необычном событии, которое с ним случилось, он жадно, как загнанная лошадь, пьет воду и делится с окружающими {377} еще одной сенсацией: «какой-то… великий философ советует прыгать с крыш… “Прыгай!”, говорит, и в этом вся задача. *(Удивленно.)* Вы подумайте! Воды!..». Философское открытие, сделанное с чужих слов старым степным помещиком, не уступает по своей необычности открытию, которое великодушные англичане сделали на земле Симеонова-Пищика, как бы специально для того, чтобы спасти его от разорения.

Нужно сказать, что шутливая, местами даже фарсовая интонация, звучащая в стилевом многоголосии «Вишневого сада», не осталась неуслышанной в Художественном театре. И если автору пьесы казалось все-таки, что театр воспринял ее недостаточно весело, то рецензенты иногда сетовали на то, что в спектакле недостаточно передана чеховская грусть. «Грусть “Вишневого сада”» — так называлась статья А. Кугеля, полная упреков по поводу слишком легкой и комедийной игры артистов Художественного театра[[292]](#footnote-293); упреки были неизбежны, ведь для Кугеля Чехов был «поэтом недозревших полузадушенных желаний», поэтом, который находился под властью «идеи ничтожества». «Эта идея, — писал Кугель, составляющая основу комического, в то же время является и основой пессимизма. Жизнь смешна, потому что бездарна и нелепа; жизнь трагична, потому что бессмысленна и безобразна»[[293]](#footnote-294). Такому пониманию Чехова и чеховского комизма спектакль Художественного театра не соответствовал. «Напрасно упрекают МХТ, — пишет выдающийся исследователь творчества Чехова А. Скафтымов, — что он совсем не давал смешного. Смешное было и в первых постановках. Некоторые рецензенты в свое время даже находили, что “Вишневый сад” на сцене Художественного театра был дан в слишком “легком, смешливом, жизнерадостном исполнении”. Находили, что Станиславский в роли Гаева слишком “чудит”, что Качалов дал слишком жизнерадостного Трофимова, что Москвин упростил Епиходова, представив “просто болвана”, без присущего этому лицу драматизма»[[294]](#footnote-295).

Те, кто видел Москвина в роли Епиходова, могут засвидетельствовать, что этот артист — Чехов считал его {378} самым одаренным в молодой труппе Художественного театра — сумел схватить и сблизить обе грани чеховского образа: нешуточная драма маленького человека, застрявшего на полпути между господами и слугами, — игралась в старинной фарсовой традиции. Почти вся роль, нашпигованная трюками, — как этого и хотел Чехов, судя по его ремаркам, — шла под хохот зрительного зала, как если бы в чеховском спектакле выступал знаменитый клоун. Так называемые «штучки» Москвина, за которые его столько раз укоряли ревнители традиций Художественного театра (как Игоря Ильинского за его «штучки» — ревнители традиций Малого театра) ни в одной другой роли, даже в Хлынове из «Горячего сердца», не были такими смешными, как в роли Епиходова; москвинские «штучки», на которые артиста с легкой душой благословил сам автор, были идеальным воплощением всего, что имел в виду Чехов, когда говорил, что «Вишневый сад» «местами даже фарс». Пройдут годы после премьеры «Вишневого сада», и Епиходов в исполнении Москвина отзовется в Мальволио Михаила Чехова. Мих. Чехов обострит и тему москвинской роли, и ее фарсовую клоунскую стилистику.

Игровое комедийное начало в поведении театральных персонажей и в их общении с вещью нигде у Чехова не идет во вред психологической правде и жизненной логике «физических действий». Не расставаясь со своим обиходным значением и не теряя своей предметной достоверности, вещь оживает, становится партнером действующего лица, расположенным принять живое участие в интимном разговоре или фарсовом аттракционе, — даже если она существует только в воображении театрального героя.

Психологически-игровой характер общения с вещью намечен в «Вишневом саде» так четко и так правдиво, что самой вещи, вообще говоря, может и не быть на сцене. Как нет кия, которым Гаев уверенным движением загоняет шар в лузу и нет биллиарда — на биллиарде играют в соседней комнате. Возможен спектакль, где у Раневской будет отчетливая впечатляющая игра с портмоне и телеграммой, но — как у пантомимистки — не будет в руках ни портмоне, ни телеграммы, а Яша будет барственно курить воображаемую сигару, а Симеонов-Пищик будет заглатывать воображаемую горсть таблеток — все равно ведь таблетки не видны из зрительного зала, как не видно было мухи в знаменитом лацци с {379} мухой, исполнявшемся в итальянской commedia dell’arte.

Два персонажа в «Вишневом саде» демонстрируют публике противоположные типы отношения человека и вещи: Шарлотта и Епиходов.

Она — профессиональная фокусница и клоунесса вещи слушаются ее, как рабы и выделывают в ее ловких руках черт знает что. Стоит пледу, колоде карт или свертку белья стать ее партнером по номеру, и они готовы на все: плед становится волшебным, загаданная карта сама прыгает в боковой карман Симеонова-Пищика, сверток плачет, как грудной младенец. А нескладный Епиходов — шут поневоле — находится с вещами в разладе, они дразнят его и издеваются над ним.

Гаев прекрасно управляется с леденцами, с воображаемым кием. Во всем остальном он, как безрукий, нуждается в опеке и помощи Фирса.

Безалаберная, беззаботная Любовь Андреевна из портмоне роняет монеты, из кармана — телеграмму.

Впрочем, Чехов не придает слишком уж большого значения сигналам, которые вещи подают о своих владельцах. Часы и бумажник — не вполне достоверное свидетельство о Лопахине. Они правдиво говорят о нем как о деловом денежном человеке, но ничего не могут поведать нам об его нежной, тонкой душе. Ключи на поясе у Вари, палка в ее руках характеризуют воспитанницу Раневской как решительную запарившуюся экономку, но многое умалчивают о ней. На самом деле она хотела бы не хлопотать в чужом доме, не греметь ключами, а выйти замуж за Лопахина или принять постриг, затвориться в монастырском покое.

В общении действующих лиц «Вишневого сада» с вещами есть что-то забавное, смешное и что-то сиротское, печальное, смущающее душу.

Через игру с вещами особенно наглядно проступает универсальный характер поэтики «Вишневого сада»; лирико-психологическая и бытовая линия новой драмы рубежа веков, линия интуиции и чувства, символизма и импрессионизма, сдвигаясь в плоскость театрального Комизма, приходят здесь в соприкосновение с цирковой и фарсовой традицией. Таким образом предуказываются некоторые важнейшие черты будущей художественной эпохи, ознаменованной, между прочим, пантомимой Чаплина и новаторскими опытами советского театра 20‑х годов (воображаемый кий Гаева лежит недалеко от воображаемой лески Ильинского в мейерхольдовском «Лесе»).

{380} С другой стороны, общение театральных героев с вещью в «Вишневом саде» предвещает теорию и практику психологического жеста Михаила Чехова и метод физических действий Станиславского.

Стоит внимательно прочесть «Вишневый сад», чтобы убедиться — это не только пьеса, но и режиссерский план. Он написан знатоком сцены, провидящим еще никем не понятые возможности театра. Интонационно-мелодический ряд предполагаемой постановки разработан так же тщательно, как пластический рисунок. Речь идет не только о чеховском диалоге, который отличается в этой пьесе широким многоголосием и перемежающимся, гибким, учащенно пульсирующим ритмом. (Если в «Трех сестрах» жизнь героев протекает в разговорах, если разговоры о смысле жизни и лучшем будущем — это и есть их жизнь, полная движения и драматизма и, следовательно, диалогу, разговору определена в этой пьесе самодовлеющая, самодостаточная роль, и каждый из героев получает возможность высказаться, излить все, что у него на душе, что пришло на ум, излагая свою мысль «литературно» — обдуманно и красиво — независимо от того, слушают его или нет, то в «Вишневом саде» по большей части — кроме второго действия разве что — диалог ведется на ходу, наспех, как на полустанке, в паузе между прибытием и отбытием поезда. А если кто и пробует разговориться, его одергивают, как Гаева, когда тот начинает рассуждать о порочности своей сестры или о мужике и 80‑х годах: «тебя все любят, уважают… но, милый дядя, тебе надо молчать, только молчать»; как Раневскую, едва она начинает свой покаянный монолог; как Лопахина, стоит ему заговорить о том, что всех волнует, о приближающихся торгах, об имении, которое можно оставить за собою, если землю сдать в аренду под дачи. «Зачем так много говорить?» — слова Раневской обращены к Гаеву, но их могут принять на свой счет и другие персонажи «Вишневого сада».

В «Трех сестрах» пространный диалог перемежается паузами, в паузах высветляется настроение, а «Вишневый сад» — это как бы одна сплошная пауза, говорливая, прозрачная и путанная, словно ручей, прыгающий по камням, пауза между встречей и расставанием, между двумя звуками, отделенными друг от друга несколькими месяцами: «точно с неба звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».)

{381} Через ремарку звуковая и мелодическая режиссура Чехова проявляется еще нагляднее, чем в диалоге. Чего стоит хотя бы начало бала у Раневской.

Еврейский оркестр — «четыре скрипки, флейта и контрабас» — играет кадриль. Ритмичный танец в исполнении еврейского оркестра с его синкопами и портаменто — скользящими переходами от одного звука к другому — звучит игриво, экзальтированно и печально, напоминая о юге, веселя и надрывая сердце. Еврейский оркестр играет кадриль, а Раневская напевает лезгинку, ритм лезгинки передает ее бравурно взвинченное и напряженно беззаботное настроение. В передней оркестр играет кадриль, в зале танцуют, в гостиной Раневская, нервничая, напевает лезгинку, а из соседней комнаты доносится костяной стук биллиардных шаров…

С чеховской режиссерской партитурой третьего акта «Вишневого сада», в свое время поразившей воображение молодого Мейерхольда, в западной драме XX в. может сравниться разве что ночная лунная сцена убийства в «Кровавой свадьбе» Гарсиа Лорки, возродившего на фольклорной обрядовой основе синтетизм и тематику барочного театра, — но Лорка был и стихотворец, и музыкант и художник, — да, может быть, некоторые зонги в «Трехгрошовой опере», однако же Брехт, решительно споря с Вагнером и развивая идеи Вагнера о синтетическом театре через прием тотального разъединения всех элементов спектакля и тотального монтажа, сочинил их вместе с Куртом Вейлем, композитором.

Сюжет «Вишневого сада» снился ему по ночам.

Ему было шестнадцать лет, и он учился в пятом классе гимназии, когда с семьей случилось это несчастье. Отец занял под вексель, не сумел отдать деньги в срок и вынужден был, признав себя неплатежеспособным, тайно бежать из Таганрога, чтобы не попасть в долговую яму. Дом достался чиновнику коммерческого суда, постояльцу и нахлебнику Чеховых. Другому таганрожцу, поручителю Павла Егоровича, по постановлению суда досталась мебель Чеховых, мебель вывезли, но почему-то остался старый мамашин шифоньер красного дерева, он перекочевал потом в Мелихово; сейчас эта семейная реликвия — прообраз дорогого многоуважаемого шкафа — стоит в ялтинском доме-музее, в спальне А. П. Чехова[[295]](#footnote-296). {382} Судя по вступительной ремарке к четвертому действию «Вишневого сада», он навсегда запомнил, как тоскливо выглядят стены с темными невыцветшими следами стоявшей впритык мебели, недавно еще висевших картин или фотографий; голые, без занавесей, окна, мебель, сдвинутая, сваленная в один угол, чтобы ее быстрее можно было вынести на двор. Целых три года ему пришлось жить в родном доме на правах постояльца. За угол в собственной комнате гимназист Антон должен был давать уроки племяннику нового домовладельца. В эти годы он узнал, как постыдно горек вкус утраты, как сиротливо звучит воспоминание о рухнувшем детстве, каких усилий, какого мужества стоит впервые обретенная, очищенная от уныния зрелость.

К сюжету «Вишневого сада» он приближался в течение многих лет, в рассказах, например в «Чужой беде» и «У знакомых», в «Иванове», «Дяде Ване», «Трех сестрах»… Но только в последней своей пьесе решился, нашел способ изложить этот сюжет широко, полностью, с начала — с надежды на спасение — и до конца, до точки — до мебели, сдвинутой в угол, до беженских узлов и чемоданов.

В «Вишневом саде» соединились начала и концы его жизни.

Если бы он просто изложил историю таганрогского разорения, это был бы убогий по краскам и бытовому мещанскому антуражу частный сюжет — сюжет одной жизни, одной семьи. Однако же у Чехова в его пьесе на давнюю таганрогскую историю, случившуюся в 1876 г. с мелким неудачливым лавочником, который оказался слишком артистичен и слишком неповоротлив для торговца — чересчур много внимания уделял скрипке и хоровому пению и чересчур топорно вел себя за прилавком, — на эту давнюю провинциальную историю, которая произошла в невзрачном домике на пыльной Елисаветинской улице, наложилась у Чехова история гибели роскошного вишневого сада и имения, прекрасней которого нет на свете, история умирания помещичьей культуры. По «Вишневому саду», по «Чайке» особенно видно — лиризм чеховского театра — это не одни исповеднические {383} монологи действующих лиц, не только стыдливый подтекст и паузы, полные настроения: Чехов в своих пьесах проигрывает сюжеты своей жизни и жизни близких ему людей. Может быть, как уже говорилось, он потому и стал писать не романы, а пьесы, что именно в диалогической, отчужденной от автора, объективизированной форме (она не оставляет места и времени для авторского голоса, зато дает автору простор для перевоплощения) Чехову с его закрытым темпераментом легче было выразить свою личную тему — чем больше он вышучивает героев своей последней пьесы, тем сильнее мы им сострадаем. История разорения вишневого сада, наслоившись, надвинувшись на историю разорения таганрогского лавочника, заслонив ее собою, оказалась одновременно удвоенной и размытой в своих социально-исторических контурах и приобрела многозначную объемность смысла; она стала мифом — настоящим, не выдуманным, не кровавым мифом XX столетия — таким же поэтически безусловным, как древний миф об утраченном рае, утраченном золотом веке. Тема утрат и расставаний сращивается в этой комедии с темой обретения и встречи, бесконечной смены времен года и смены поколений — с предчувствием чуда, вечного чуда обновления жизни, как в мифе об умирающем и вновь рождающемся Дионисе.

Древнему мифу Чехов говорит и да и нет. Озирис и Дионис умирают, чтобы родиться вновь. Природа, увядающая осенью, весною расцветает. Но осенний пейзаж, который можно увидеть из окон барского дома, исчезнет навсегда. Не будет больше этого огромного вишневого сада. Этого красивого старого дома. И не встретишь больше таких людей, как Раневская и Гаев. И они не вернутся в родные пенаты. И бесследно исчезнет уклад, веками создававшийся в степном помещичьем имении. Уходит, умирает старая жизнь, начинается другая, новая. Но не умирает усадебная культурная традиция и не исчезнет поэтическое предание о Саде. В последней чеховской пьесе движение времени имеет беспредельный, извечно повторяющийся и подчеркнуто исторический, неповторимый характер.

1. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974 – 1980. Т. 17. С. 101. (Далее: *Чехов А. П*. Сочинения). [↑](#footnote-ref-2)
2. Там же. С. 58. [↑](#footnote-ref-3)
3. Письмо И. И. Островскому от 11 февраля 1893 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: Письма. М., 1977. Т. 5. С. 170. (Далее: *Чехов А. П*. Письма). [↑](#footnote-ref-4)
4. Соотношение быта и событий в композиции чеховской драмы подробно исследовано в фундаментальной работе А. Скафтымова «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова». См.: *Скафтымов А*. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404 – 435. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Бутова Н. С*. Из воспоминаний // Чехов и театр М., 1961. С. 346. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Потапенко И. Н*. Несколько лет с Чеховым: (Отрывок) // Там же. С. 223. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Чехов А. П*. Письма. Т. 2. С. 270. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Андрей Белый*. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 196 – 197. [↑](#footnote-ref-9)
9. О роли события, в произведениях Чехова см.: *Чудаков А. П*. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 217 – 224. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра: (Режиссерская партитура К. С. Станиславского). Л.; М., 1938. С. 161, 165 и др. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 73. [↑](#footnote-ref-12)
12. Письмо от 7 января 1889 г. // *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 133. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Чехов А. П*. Письма. Т. 6. С. 40. [↑](#footnote-ref-14)
14. Об этом подробно говорится в известной работе М. Иофьева о поздней новелле Бунина, вошедшей в его книгу «Профили искусства» (М., 1965. С. 277 – 319). [↑](#footnote-ref-15)
15. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 122. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. С. 121. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же. С. 295. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Григорьев М*. Сценическая композиция чеховских пьес. М., 1924. С. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Чехов А. П*. Письма. Т. 6. С. 100. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Чехов А. П*. Письма. Т. 8. С. 272. [↑](#footnote-ref-21)
21. О лессировке как аналоге пространственно-временных смещений в театральном искусстве говорится в статье Н. Тарабукина «Проблема времени и пространства в театре» (Театр. 1974. № 2. С. 20 – 33). [↑](#footnote-ref-22)
22. *Асафьев Б. В*. Избр. тр.: В 5 т. М., 1954. Т. 2. С. 89. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого. М.; Л., 1936. С. 216. [↑](#footnote-ref-24)
24. Две ранние редакции пьесы «Три сестры» // Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. Чехов. С. 86. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Шопенгауэр А*. Афоризмы и максимы. СПб., 1892. Т. 2. С. 24. [↑](#footnote-ref-26)
26. См.: *Андрей Белый*. «Вишневый сад» // Андрея Белый. Арабески. С. 401 – 405. [↑](#footnote-ref-27)
27. Леопольд Антонович Сулержицкий: Повести и рассказы. Статьи и записки о театре. Переписка. Воспоминания о Сулержицком. М., 1970. С. 341, 456, 510. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Чехов А. П*. Сочинения. Т. 17. С. 44. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952. С. 319 – 320. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 383. [↑](#footnote-ref-31)
31. А. П. Чехов: Его жизнь и сочинения: Сб. ист.‑лит. ст. М., 1907. С. 191 – 192. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Григорьев М*. Указ. соч. С. 42. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 44. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. С. 45. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Плеханов Г. В*. Соч. М.; Л., 1927. Т. 19. С. 240. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 331. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Щедрин Н. (Салтыков М. Е.)*. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 20. С. 136 (письмо от 2 февраля 1885 г., т. е. за два года до чеховского «Иванова»). [↑](#footnote-ref-38)
38. *Веригина В. П*. Воспоминания. Л., 1974. С. 29. [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: *Кулешов В. И*. Образы и ситуации // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М., 1976. С. 54 – 60. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Бекетова М*. Александр Блок. М.; Л., 1930. С. 75. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Толстой Л. Н*. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 66. С. 224. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 134. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Манн Т*. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 537. [↑](#footnote-ref-44)
44. Там же. С. 526 – 527. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Книппер-Чехова О. Л*. Из моих воспоминаний о Художественном театре и об А. П. Чехове // Чехов и театр. С. 335. [↑](#footnote-ref-46)
46. Указывая на различия между старым и новым театром, Мейерхольд замечает, в частности, что традиционный, «натуралистический», по его определению, театр типов «учит актера выражению непременно законченно яркому, *определенному*; никогда не допустить игры намеками, сознательного недоигрывания» и таким образом изгоняет со сцены тайну. Между тем «в *интерпретациях образов резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа*». Как пример спектакля, в котором была и недосказанность, и игра намеками, и тайна, Мейерхольд приводит первую постановку «Чайки» в Художественном театре. См.: *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч. С. 115. [↑](#footnote-ref-47)
47. Письмо А. П. Чехову от 23 октября 1899 г. // Чехов и театр. С. 320. [↑](#footnote-ref-48)
48. Петербургские ведомости. 1901. 21 февр. [↑](#footnote-ref-49)
49. См. статью И. Шнейдермана «Епиходов» в кн.: И. М. Москвин: Статьи. Материалы. М., 1948. С. 126 – 148. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Гиацинтова С. В*. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова // Ежегодник Московского Художественного театра, 1945 г. М., 1948, Т. 1. С. 545. [↑](#footnote-ref-51)
51. О неосуществленности чеховских героев в связи с проблемой будущего в драматургии Чехова подробно говорится в работе Н. Берковского «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» (*Берковский Н. Я*. Литература и театр. М., 1969. С. 48 – 182). [↑](#footnote-ref-52)
52. *Аристотель*. Указ. соч. С. 60. [↑](#footnote-ref-53)
53. Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., 1960. С. 115. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 290. [↑](#footnote-ref-55)
55. Как известно, это слово, отсутствовавшее в других языках, вошло у нас в обиход во времена Чехова. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Горький М*. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 28. С. 46, 54. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Алперс Б. В*. Театр Чехова // А. П. Чехов, 1904 – 1944: Сб. матер, науч.‑творч. сес. Рост. обл. кн. изд‑ва. Ростов н/Д, 1945. С. 37.

    Б. В. Алперс рассматривает формирование чеховской театральной системы в связи с крахом концепции героя и толпы и рождением нового героя — не исключительного человека, но одного из многих обыкновенных людей; их жизнь внешне ничем не блещет, но она полна исторического смысла и озарена изнутри светом напряженных нравственных исканий. См.: *Алперс Б*. Искания новой сцены. М., 1985. Раздел «О Чехове». С. 158 – 205. [↑](#footnote-ref-58)
58. Сравнение «Чайки» с «Гамлетом» сделано в статье Н. Д. Волкова «Шекспировская пьеса Чехова» в его книге «Театральные вечера» (М., 1966), а также в книге А. Роскина «А. П. Чехов» (М., 1959) и в статье Н. Берковского «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии». Тема «Чехов и Шекспир» рассматривается в книге Г. Бердникова «Чехов» (М., 1974). [↑](#footnote-ref-59)
59. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч. С. 81. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 142. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Чехов А. П*. Письма. Т. 6. С. 85. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Кугель А. Р*. Профили театра. М., 1929. С. 273. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С 243. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Эфрос А*. Два века русского искусства. М., 1969. С. 253. [↑](#footnote-ref-65)
65. «У нас, — пишет Чехов из Ялты Лике Мизиновой, — природа грустнее, лиричнее, левитанистее, здесь же она — ни то ни се, точно хорошие, звучные, но холодные стихи» (*Чехов А. П*. Письма. Т. 5. С. 282). [↑](#footnote-ref-66)
66. И. И. Левитан: Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 77. [↑](#footnote-ref-67)
67. См.: *Турков А*. Исаак Ильич Левитан. М., 1974. [↑](#footnote-ref-68)
68. Исаак Ильич Левитан: Документы, материалы, библиография. М., 1966. С. 91. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов)*. Русская живопись: Мысли и думы. Л.; М., 1966. С. 45. [↑](#footnote-ref-70)
70. Говоря о горизонтах, открытых русскому искусству художниками, собравшимися под крылом Дягилева к концу первого пятилетия нового века, т. е. к тому времени, когда Чехов завершает свой жизненный и творческий путь, Асафьев с энтузиазмом утверждает: «Там пылали зори нового художественного мироощущения в целом, а не только живописного, там могло фигурировать и имя А. П. Чехова!» (Там же. С. 52). [↑](#footnote-ref-71)
71. *Алпатов М. В*. Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979. С. 223. [↑](#footnote-ref-72)
72. Там же. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Анненский Ин*. Книги отражений. М., 1979, С. 323. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов)*. Указ. соч. С. 186. [↑](#footnote-ref-75)
75. Станиславский — вот кто понимал роль природы в пьесах Чехова. Он стремился передать атмосферу чеховского пейзажа всеми средствами, доступными Художественному театру. В. В. Лужский вспоминает, что «в “Трех сестрах” при поднятии занавеса, по замыслу К. С. Станиславского, поют птицы». «На звуках этих обыкновенно стоял сам К. С. Станиславский, А. Л. Вишневский. И. М. Москвин, В. Ф. Грибунин, Н. Г. Александров и я, воркующий голубем» (Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 372). В более поздние годы Станиславский с тревогой следит за тем, чтобы атмосфера живой природы не исчезла из чеховских постановок, давно уже идущих на сцене Художественного театра. Он озабочен тем, что в «Вишневом саде» плохо передается звук падающих под ударами топора деревьев, и взволнованно записывает в дневнике спектаклей: «Ради бога. Звук рубки леса прорепетировать или выкинуть вон. Вместо длинных веток с листьями, дающих звук падающего лиственного растения, — просто удар палки по полу. Вместо пучков ломающихся веток — одна щепочка» (*Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 1973. Т. 3. С. 112). Когда в 1922 г. во время зарубежных гастролей Художественного театра ему показалось, что голоса птиц в «Вишневом саде» звучат не так, как следует, Станиславский собрал тех, кто в первой сцене за кулисами изображал птичье пение, как когда-то изображал его в этой постановке он сам вместе с корифеями труппы, и «с глубокой грустью он начал говорить о том, как ужасно, что молодые актеры до такой степени лишены поэзии, так не чувствуют природы, так не умеют любить Чехова…». Он справедливо полагал — кто не чувствует природы, тот и Чехова не может любить. Молодым сотрудникам, вспоминает В. Шверубович, «он рассказывал о смысле и значении атмосферы, о неотделимости восприятия Чехова от природы, потом увлекся и заговорил со страстью, поэтично, горячо и нежно описывая это весеннее леденистое утро, свежий ветер, первые лучи солнца, пробудившие птиц, их перекличку, то, как они отряхиваются и чистят перышки, как ищут и ловят тепло лучей» (цит. по кн.: *Виноградская И*. Указ. соч. Т. 3. С. 370 – 371).

    В воспоминаниях Шверубовича запечатлен еще один малоизвестный эпизод зарубежных гастролей, тоже связанный с «Вишневым садом», прекрасно и трогательно раскрывающий значение природы в чеховских пьесах, как его понимал Станиславский. «К. С. долго бился с евреем-гобоистом, изображавшим жалейку, объяснял ему про стадо, молодую траву, холодное прикосновение к губам заледеневшей в деревянном туесочке костяной дудочки…» (Там же. С. 371).

    В дневнике спектаклей за 1917 г. есть лаконичная, но чрезвычайно многозначительная запись Станиславского, относящаяся к декорации «Вишневого сада». Ужасаясь тому, что в первом акте вишневые деревья истрепались, из белых стали серыми и лишились всякой поэзии, он неожиданно добавляет: «Вообще у нас всегда был “Вишневый сад” без вишневого сада. Такой вишневый сад, как у нас, надо вырубить. Ну его ко *всем чертям*!» (Там же. С. 86).

    Нелестная раздраженная характеристика оформления в прославленном спектакле Художественного театра, сделанная постановщиком через много лет после того, как состоялась премьера, заставляет задуматься о сценографии первых чеховских постановок. Художником чеховских спектаклей был Симов, прекрасный мастер интерьера, великолепный планировщик сцены, чуткий исполнитель постановочных замыслов Станиславского и Немировича-Данченко. Его оформление интерьеров в постановках Чехова до сих пор может считаться непревзойденным — по точности быта и атмосферы. Но как театральный пейзажист он не смог полностью ответить требованиям, которые выдвинул перед художником-декоратором Чехов. Его натурное оформление пленэрных сцен было шагом назад по сравнению не только с театральной эстетикой Чехова, но и с новаторскими принципами сценического оформления, выработанными еще до открытия Художественного театра в спектаклях Частной оперы Мамонтова. Вокруг Мамонтова группировались лучшие русские пейзажисты: Васнецовы, Левитан, Коровин, Серов, Врубель. Как живописец, как пейзажист Симов не мог идти с ними в сравнение, хотя он тоже в качестве художника участвовал в постановках этой оперной труппы. В более поздние годы, когда Станиславский привлек к участию в своих постановках художников «Мира искусства», живописная культура спектаклей Художественного театра поднялась на тот уровень, который в известной мере был достигнут еще в 90‑е годы в труппе Мамонтова и на который были рассчитаны пейзажные сцены в пьесах Чехова. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Кугель А. Р*. Указ. соч. С. 149. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Русских зодчих не соблазняло намерение подчинить средствами архитектуры природу воле человека. Они ограничивались более скромной задачей вписать архитектуру в пейзаж, и в этом они шли по стопам зодчих античной Греции… Русская архитектура укрепляет в человеке ощущение возможности гармонии между ним и окружающей его природой» (*Алпатов М. В*. Указ. соч. С. 247). [↑](#footnote-ref-78)
78. Чехов в воспоминаниях современников. С. 327. [↑](#footnote-ref-79)
79. Цит. по: *Виноградская И*. Указ. соч. Т. 1. С. 444. [↑](#footnote-ref-80)
80. Там же. С. 266 – 267. [↑](#footnote-ref-81)
81. Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 205 – 206. [↑](#footnote-ref-82)
82. Чехов в воспоминаниях современников. С. 308. [↑](#footnote-ref-83)
83. Там же. С. 458. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же. С. 401. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Чехов А. П*. Письма. Т. 5. С. 112 – 113. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Чрезвычайно важно, что для живущих в особняке прилегающие к нему сад и двор являются как бы продолжением жилища. Оно не ограничено наружными дверями, как в наемной квартире, расположенной в большом доме. Между тем в истинное понятие отчего жилища, того, что англичане называют “home” (усадьба?), непременно должны входить и сад, и двор, и службы. Человек, для полноты своей жизни, для ее здоровой гармонии, должен иметь возможность выходить из дома на свой собственный клочок земли, где он может копаться, сажать, ухаживать за своими растениями и животными, сгребать снег. Здесь же играют дети, беспрестанно выбегая из дому, на глазах у матери (“а мать грозит ему в окно”), общаясь с растениями, с ранних лет прислушиваясь к хозяйственным разговорам!» (*Карпович В. С*. Особняки в городе и деревне / Введ. Д. Д. Протопопова. СПб., 1912. С. XXVIII). Усадьба трактуется в этой книге-проспекте и книге-утопии, написанной людьми, столь же здравомыслящими, сколь и наивными, как способ обретения гармонии между материальными формами жизни и ее духовным содержанием. [↑](#footnote-ref-87)
87. Ср. лирическое отступление в «Мертвых душах» у Гоголя: «О моя юность! о моя свежесть!»; аффектированный стиль Гоголя в монологе Раневской едва заметно пародируется. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Лукомский Г. К*. Старые годы. Берлин, 1923. С. 78. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Анненский Ин*. Указ. соч. С. 323. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Вислов А*. За зеленой дверью // Театр. 1979. № 3. С. 86. [↑](#footnote-ref-91)
91. Чехов в воспоминаниях современников. С. 451. [↑](#footnote-ref-92)
92. См.: *Кулешов В. И*. Образы и ситуации // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М., 1976. С. 54 – 60. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Чехов А. П*. Письма. Т. 2. С. 54, 57, 58. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Чехов А. П*. Письма. Т. 1. С. 152. [↑](#footnote-ref-95)
95. Там же. Т. 2. С. 277. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Лукомский Г. К*. Указ. соч. С. 113. [↑](#footnote-ref-97)
97. Чехов в воспоминаниях современников. С. 506. [↑](#footnote-ref-98)
98. См.: *Паперный З. С*. Записные книжки Чехова. М., 1976. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Кони А. Ф*. Избр. произведения: В 2 т. М., 1959. С. 342. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Лихачев Д. С*. Заметки о русском. М., 1981. С. 42. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Лихачев Д. С*. Заметки о русском. М., 1981. С. 8. [↑](#footnote-ref-102)
102. Ленин о литературе. М., 1941. С. 264. [↑](#footnote-ref-103)
103. Цит. по кн. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 8. С. 458. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Кугель А. Р*. Профили театра. М., 1929. С. 220 – 274. [↑](#footnote-ref-105)
105. См.: *Абдуллаева З. К*. Проблема жанра драматургии А. П. Чехова: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1982. С. 15. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Турбин В*. Воды глубокие // Новый мир. 1980. № 1. С. 217. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Чехов А. П*. Письма. Т. 4. С. 287. [↑](#footnote-ref-108)
108. Там же. С. 346. [↑](#footnote-ref-109)
109. Там же. Т. 5. С. 21. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Чехов А. П*. Письма. Т. 2. С. 190. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 185. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 326. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского, 1897 – 1917. М., 1973. С. 245 – 253. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. М., 1971. Т. 2. С. 186. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч. С. 185. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Лукомский Г. К*. Старые годы. Берлин, 1923. С. 115. [↑](#footnote-ref-117)
117. Цит. по: *Турков А*. Исаак Ильич Левитан. М., 1974. С. 146. [↑](#footnote-ref-118)
118. См.: *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 415, 421. [↑](#footnote-ref-119)
119. «Я давно предпочитаю Лермонтову Пушкина, Достоевскому и даже Толстому Чехова», — говорил Пастернак Гладкову в 1942 г. (Там же. С. 413). [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же. С. 387. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Тургенев И. С*. Собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 12. С. 197. [↑](#footnote-ref-122)
122. Там же. С. 208, 203. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же. С. 208. [↑](#footnote-ref-124)
124. Там же. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Пастернак Б*. Воздушные пути. М., 1982. С. 397. [↑](#footnote-ref-126)
126. Там же. С. 411. [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же. С. 399. [↑](#footnote-ref-128)
128. См.: *Маяковский В*. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 298. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Герцен А. И*. Соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 6. С. 432. [↑](#footnote-ref-130)
130. Сам Чехов прекрасно видел эту сторону своих ранних произведений. Например, в письме П. И. Чайковскому от 12 октября 1889 г. он говорит о своих рассказах: «… художественные элементы в них густо перемешаны с медицинскими…» (*Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 259). [↑](#footnote-ref-131)
131. См.: *Чуковский К*. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 11. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Бунин И. А*. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 214 – 215, 221. [↑](#footnote-ref-133)
133. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 422. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 46. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 122. [↑](#footnote-ref-136)
136. Там же. [↑](#footnote-ref-137)
137. См.: *Громов П. П*. Ранняя режиссура Вс. Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 150 – 151. [↑](#footnote-ref-138)
138. См.: *Алперс Б.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 197 – 200. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 535. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же. С. 536. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же. С. 530. [↑](#footnote-ref-142)
142. Там же. [↑](#footnote-ref-143)
143. Примечания к «Иванову» // Чехов А. П. Сочинения. Т. 12. С. 325. [↑](#footnote-ref-144)
144. См.: *Лебедев А*. Грибоедов. М., 1980. С. 113 – 114. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Грибоедов А. С*. Сочинения: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 239. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 331. [↑](#footnote-ref-147)
147. Монолог Гамлета дан в переводе М. Лозинского. [↑](#footnote-ref-148)
148. См.: *Паперный З*. «Вопреки всем правилам…»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 74 – 76. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 111. [↑](#footnote-ref-150)
150. Там же. С. 368. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Лебедев А*. Грибоедов. С. 161. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 111. [↑](#footnote-ref-153)
153. Через 65 лет после появления «Иванова» на театральной сцене и первой журнальной публикации пьесы, вызвавших у читателей, зрителей и критиков острые споры, внезапно возникла новая дискуссия об «Иванове», которая имела характер общественного события. Она началась со статьи Алексея Дикого «Несыгранная пьеса Чехова» (Театр. 1954. № 7. С. 69 – 83), а кончилась многочисленными рецензиями на постановку «Иванова» в Театре им. А. С. Пушкина. Критические и мемуарные отклики на спектакль М. О. Кнебель появлялись и долгое время спустя после премьеры. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 98. [↑](#footnote-ref-155)
155. Там же. С. 104. [↑](#footnote-ref-156)
156. Там же. С. 203 – 204. [↑](#footnote-ref-157)
157. Там же. С. 210. [↑](#footnote-ref-158)
158. Там же. Т. 10. С. 33. [↑](#footnote-ref-159)
159. Там же. Т. 3. С. 308 – 309. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Чехов А. П*. Письма. Т. 4 С. 147. [↑](#footnote-ref-161)
161. Там же. С. 265. [↑](#footnote-ref-162)
162. Там же. С. 296. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: *Зорин Л*. Старая рукопись. М., 1983. С. 167. [↑](#footnote-ref-164)
164. Примечания к «Иванову». С. 357. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Суворин А*. «Иванов», драма в 4 д. Антона Чехова // Новое время. 1889. 6 февр. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 110. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Соловьева И., Шитова В*. А. С. Суворин: портрет на фоне газеты // Вопр. лит. 1977. № 2. С. 162 – 199. [↑](#footnote-ref-168)
168. Там же. С. 168. [↑](#footnote-ref-169)
169. Особенно наглому глумлению на страницах «Нового времени» подверглась, естественно, пьеса «Три сестры», где нововременцы легко нашли себе поживу, упрекая автора в пессимизме, а его героев в интеллигентской блажи — они ноют о Москве и сидят на месте вместо того, чтобы купить железнодорожные билеты и уехать в Москву. «Три сестры», напоминают авторы статьи о Суворине, в «Новом времени» не только рецензировались, но и пародировались. В пародии «Девять сестер и ни одного жениха» героинь звали Дура, Ерунда и Ахинея. А в рецензии Одарченко утверждалось, что Чехову лишь «кажется», будто Россия «погрузилась в безнадежную тьму и гнилое болото, из которого нет уже ровно никакого выхода», что, изображая «общественную протухлость». он на самом деле передает «свое собственное настроение — пессимизм; пессимизм глубоко затаенный, безнадежный и упорный». Рецензент с осуждением говорил о «пессимистическом настроении автора», глубоко отрицательном отношении к жизни, призывал к изображению «светлых сторон» действительности (*Одарченко*. Три драмы А. П. Чехова // Новое время. 1901. 27 марта. № 9008. Подпись Ченко. См.: Примечания к «Трем сестрам» // Чехов А. П. Сочинения. Т. 13. С. 455). [↑](#footnote-ref-170)
170. *Соловьева И., Шитова В*. Указ. соч. С. 190. [↑](#footnote-ref-171)
171. Там же. С. 187. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 111. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же. С. 110. [↑](#footnote-ref-174)
174. См.: *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 268 – 269. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч. Ч. 1. С. 205. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Карпов Е. П*. Провал «Чайки» на сцене Александринского театра: Лит.‑худож. сб. «Красной панорамы». Л., 1929, июнь. Цит. по кн.: «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Л.; М., 1938. С. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-177)
177. См., например: *Гроссман Леонид*. Роман Нины Заречной // Прометей. М., 1967. Т. 2. С. 219 – 289. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Чехов А. П*. Сочинения. Т. 17. С. 156. «У Савиной несносный характер» (Из письма Суворину от 23 декабря 1888 г. // Письма. Т. 3. С. 100). [↑](#footnote-ref-179)
179. О биографических мотивах в творчестве зрелого Чехова см.: *Гофф И*. Переполненная чаша // Новый мир. 1981. № 4. С. 136 – 167. [↑](#footnote-ref-180)
180. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 283. [↑](#footnote-ref-181)
181. Культура театра. 1921. № 7/8. С. 63. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. М., 1952. Т. 1. С. 100. [↑](#footnote-ref-183)
183. Суворин приводит отзыв Льва Толстого о «Чайке»: «Лучшее в пьесе — монолог писателя, — это автобиографии черты, но их можно было написать отдельно или в письме; в драме они ни к селу, ни к городу» (Дневник А. С. Суворина / Изд. Л. Д. Френкель. М.; Пг., 1923. С. 147). [↑](#footnote-ref-184)
184. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 175. [↑](#footnote-ref-185)
185. О том же — в более общем смысле, в свойственной ему терминологии — пишет в 1907 г. Мейерхольд: «Натуралистический театр учит актера выражению непременно законченно яркому, *определенному*; никогда не допустить игры намекали, сознательного недоигрывания. Вот отчего так часты *переигрывания* в Натуралистическом театре. Этот театр совсем не знает игры намеками» (*Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 115). [↑](#footnote-ref-186)
186. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 5. С. 410. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч. С. 122. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Брехт Б.* Театр. М., 1965. Т. 5/1. С. 343. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Чехов А. П*. Сочинения. Т. 17. С. 158. [↑](#footnote-ref-190)
190. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-191)
191. Там же. С. 195. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Чехов А. П*. Письма. Т. 10. С. 96. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Чехов А. П*. Сочинения. Т. 17. С. 116. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Чехов А. П*. Письма. Т. 2. С. 54. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Чехов А. П*. Письма. Т. 6. С. 21. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Чехова М. П*. Из далекого прошлого. М., 1960. С. 17. [↑](#footnote-ref-197)
197. О братьях Чехова, частично со слов самого писателя, рассказывает в своих воспоминаниях И. А. Бунин: «Александр Павлович был человек редко образованный: окончил два факультета — естественный и математический, много знал и по медицине. Хорошо разбирался в философских системах. Знал много языков. Но ни на чем не мог остановиться. А как он писал письма! Прямо на удивление. Был способен и на ручные работы, сам сделал стенные часы. Одно время был редактором пожарного журнала. Над его кроватью висел пожарный звонок, чтобы он мог всегда знать, где горит. Он был из чудаков, писал только куриными перьями. Любил разводить птицу и сооружал удивительные курятники, словом, человек на редкость умный, оригинальный. Хорошо понимал шутку, но последнее время стал тяжел: когда был трезв, то мучился тем, каким он был во хмелю, а под хмелем действительно был тяжел.

     Я спросил Антона Павловича:

     — А не мучается ли он, что вы заслонили его как писателя?

     Он улыбнулся своей милой улыбкой и ответил:

     — Нисколько, ведь и пишет он между делом, так, чтобы лишнее заработать. Да я и не знаю, что его больше интересует: литература, философия, наука или куроводство? Он слишком одарен во многих отношениях, чтобы отдаться чему-нибудь одному… Вот и брат Михаил служил в финансовом ведомстве, бросил, работает по книжному делу у Суворина. Пишет рассказы, но никаких усилий не делает, чтобы стать настоящим писателем. У нас ведь нет такого честолюбия, как у многих писателей нынешних… У нас у всех есть любовь к тому делу, над каким мы трудимся» (*Бунин И. А*. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 213 – 214). [↑](#footnote-ref-198)
198. *Чехов А. П*. Письма. Т. 3. С. 174. [↑](#footnote-ref-199)
199. См.: *Катаев В. Б*. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 87 – 97. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Пастернак Б*. Воздушные пути. М., 1982. С. 376. [↑](#footnote-ref-201)
201. Исследователи Чехова не один раз указывали на гамлетовские мотивы в «Чайке». См., например, у Н. Волкова «Шекспировская пьеса Чехова» в книге «Театральные вечера» (М., 1966), у А. Роскина «А. П. Чехов» (М., 1955) и др. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Пастернак Б*. Указ. соч. С. 252. [↑](#footnote-ref-203)
203. Там же. [↑](#footnote-ref-204)
204. Там же. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Чехов А. П*. Письма. Т. 6. С. 100. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Чехов А. П*. Сочинения. Т. 17. С. 7, 152. [↑](#footnote-ref-207)
207. См.: *Громов П*. Станиславский, Чехов, Мейерхольд: У истоков театральных исканий начала века // Театр. 1970. № 1. С. 84 – 89; *Вилькин А*. «Отчего стрелялся Константин?»: Рукопись. Хранится в архиве автора. В статье говорится о близости монолога мировой души монологу Ямвлика в романе Д. С. Мережковского «Отверженный» [позднейшее название «Смерть богов» («Юлиан Отступник»)]. О Вл. Соловьеве и Д. Мережковском в связи с анализом «пьесы Треплева» говорится в статье: *Сахарова Е. М*. «Вишневый сад» в творческой биографии Александра Блока // Чеховские чтения в Ялте. М., 1983. С. 65 – 67. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Лосев А. Ф*. Вл. Соловьев. М., 1983. С. 45, 46. [↑](#footnote-ref-209)
209. См., например: *Скафтымов А*. Нравственные искания русских писателей. М., 1978. С. 414 – 415. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Тургенев И. С*. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М.; Л., 1961. Т. 3. С. 306. [↑](#footnote-ref-211)
211. См.: *Лотман Ю. М*. А. С. Пушкин. Л., 1982. С. 188. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Паперный З*. «Вопреки всем правилам…»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 270. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Чехов А. П*. Письма. Т. 6. С. 85. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 222. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Пастернак Б*. Указ соч. С. 411. [↑](#footnote-ref-216)
216. Там же. С. 411 – 412. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Чехов А. П*. Письма. Т. 6. С. 48. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Берковский Н. Я*. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 83 – 84.

     «Русский стиль… — замечает исследователь, — сохраняет прозу как прозу во всей ее невозделанности, во всей ее порою грубости и жестокости, во всей некрасивости ее, и вот из этой прозаической прозы тем не менее выбивается поэзия, ходом самой прозы создаются прекрасные и возвышенные эпизоды, которые заставляют оглянуться назад и проверить: не было ли в этой прозе, пережитой и прочувствованной нами, также и других сил, и не они ли, развиваясь и накопляясь, разрешились этими эпизодами, которые кажутся неожиданным волшебством. Пушкин первый утвердил у нас прозу-поэзию, а Проспер Мериме первый на Западе усвоил себе, что такое русская эстетика. Он говорил Тургеневу, что из прозы — трезвой прозы — расцветает сама собой чудесным образом поэзия Пушкина, и в этом высказывании Мериме каждая часть весома — трезвая проза, т. е. верная собственной сути, остающаяся в своей собственной области без подлаживания под поэзию, которая тем не менее чудным образом внезапно возникает из этой доподлинной прозы сама собой, без каких-либо нарочитых воздействий автора» (Там же. С. 82 – 83). Чтобы предупредить криводушные и поверхностные толкования своей фундаментальной мысли о пушкинском симбиозе поэзии и прозы, Берковский неоднократно разъясняет ее. Вот один из его комментариев к собственной концепции, чрезвычайно важный для всякого, кто хочет понять природу красоты в пьесах Чехова: «Разумеется, речь идет не о так называемых “снижениях”, в которых будто бы, если верить историкам, пустившим этот термин, заключался весь ход русского художественного развития. Оригинальность наших художников не в развенчивании красоты, а в том, что они усиливали ее. открывая прозаические условия, из которых она вышла, они снижали, чтобы возвысить. История последовательных “снижений”, проводившаяся нашими художниками, — это история роста и укрепления красоты в нашем искусстве» (Там же. С. 84). [↑](#footnote-ref-219)
219. *Бунин И. А*. Указ. соч. Т. 9. С. 235. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 90 – 91; см. также: *Он же*. Литература и театр. М., 1960. С. 155. [↑](#footnote-ref-221)
221. См.: *Мандельштам О*. Рецензия на «Записки чудака» А. Белого // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 254, 256. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Бунин И. А*. Указ. соч. Т. 9. С. 180, 179, 187. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Асафьев Б*. О музыке XX века. Л., 1982. С. 57, 58, 62. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 143. [↑](#footnote-ref-225)
225. Там же. Т. 10. С. 58 – 59. [↑](#footnote-ref-226)
226. Там же. С. 15. [↑](#footnote-ref-227)
227. Там же. Т. 11, С. 24. [↑](#footnote-ref-228)
228. Там же. С. 294. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 235. [↑](#footnote-ref-230)
230. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, С. 481. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Чехов А. П*. Письма. Т. 9. С. 140. [↑](#footnote-ref-232)
232. *Блок А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 281. [↑](#footnote-ref-233)
233. Вот что говорит об этом Н. Дмитриева в своей книге, наполовину посвященной истории интерпретаций Чехова: «“Три сестры” были самой совершенной постановкой чеховских пьес в Художественном театре, ею был доволен и автор, находя, что пьеса идет “великолепно, с блеском”; однако первые спектакли принимались более спокойно. Мог ли хотеть Чехов такого эффекта, какой описывает Блок, с истериками и криками? По всей вероятности, нет, хотя театр в данном случае, возможно, был более чуток к болевым точкам аудитории, лучше понимал, в чем она нуждается, чем сам автор. Особенно в напряженные, нервные, ломающиеся годы между первой русской революцией и мировой войной. “Я говорю тебе: я слез хочу, певец, иль разорвется грудь, от муки”. И театр откликался, он потрясал сердца, — но Чехов представал более нервическим и надрывным, чем вытекало из художественной формы “Трех сестер”. Его сентиментализировали. Такая тенденция намечалась в театре и раньше: здесь главный источник разногласий с автором, сильнее всего обозначившихся при постановке “Вишневого сада”. Эхо ее звучало и много лет спустя» (*Дмитриева Н*. Проблема интерпретации художественного произведения. Неопубликованная рукопись). [↑](#footnote-ref-234)
234. *Чехов А. П*. Письма. Т. 10. С. 84. [↑](#footnote-ref-235)
235. См.: *Бердников Г*. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М., 1981. С. 253 – 254. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Чехов А. П*. Письма. Т. 9. С. 140, 106. [↑](#footnote-ref-237)
237. Там же. Т. 10. С. 33. [↑](#footnote-ref-238)
238. Там же. С. 27. [↑](#footnote-ref-239)
239. См. комментарии Э. А. Полоцкой к «Вишневому саду» (*Чехов А. П*. Сочинения. Т. 13. С. 489 – 491). [↑](#footnote-ref-240)
240. *Чехов А. П*. Письма. Т. 10. С. 15. [↑](#footnote-ref-241)
241. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 131 – 132. [↑](#footnote-ref-242)
242. Там же. С. 159. [↑](#footnote-ref-243)
243. Там же. С. 168. [↑](#footnote-ref-244)
244. Там же. С. 144. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Чехов А. П*. Письма. Т. 10. С. 72. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 296. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Чехов А. П*. Письма. Т. 10. С. 243. [↑](#footnote-ref-248)
248. Там же. С. 241. [↑](#footnote-ref-249)
249. Там же. С. 245. [↑](#footnote-ref-250)
250. Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко от 12 июня 1902 г. // Там же. С. 246. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Кугель А. Р*. (Homo novus). Русские драматурги. М., 1934. С. 116, 118. [↑](#footnote-ref-252)
252. О комедийных и водевильно-фарсовых мотивах «Вишневого сада» писали многие, например: *Ермилов В*. Драматургия Чехова. М., 1954. С. 292 – 333; *Ревякин А. И*. «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1960. С. 196 – 209; *Балухатый С*. Чехов-драматург. Л., 1936. С. 219 – 221; *Паперный З*. «Вопреки всем правилам…»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 217 – 226; *Абдуллаева З. К*. Проблема жанра в драматургии А. П. Чехова: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1982; *Зингерман Б. И*. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 52 – 54; см. также подборку «Загадки “Вишневого сада”» в журнале «Театр» № 1 за 1985 г. и там же помещенную статью: *Холодова Г*. «Вишневый сад»: между прошлым и будущим. С. 148 – 187. Сложная жанровая природа «Вишневого сада» наиболее подробно исследована у А. Скафтымова в его статье «О единстве формы и содержания в “Вишневом саде” А. П. Чехова» в кн. *Скафтымов А*. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 339 – 380. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 248. [↑](#footnote-ref-254)
254. Там же. С. 246. [↑](#footnote-ref-255)
255. Там же. С. 253. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Чехов А. П*. Письма. Т. 12. С. 34 – 35. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 85. [↑](#footnote-ref-258)
258. Там же. С. 86, 85. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 273. [↑](#footnote-ref-260)
260. Там же. С. 285 – 286. [↑](#footnote-ref-261)
261. Там же. С. 273. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Чехов А. П*. Письма. Т. 4. С. 200. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Чехов А. П*. Письма. Т. 12. С. 115. [↑](#footnote-ref-264)
264. Там же. С. 121. [↑](#footnote-ref-265)
265. Там же. С. 122. [↑](#footnote-ref-266)
266. Там же. С. 133. [↑](#footnote-ref-267)
267. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 294. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Чехов А. П*. Письма. Т. 10. С. 99. [↑](#footnote-ref-269)
269. Там же. С. 106. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Беляев Юр*. Мельпомена. СПб., [1904]. С. 220 – 221. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Шверубович В*. О людях, о театре, о себе. М., 1976. С. 197. [↑](#footnote-ref-272)
272. Там же. С. 260, 193. [↑](#footnote-ref-273)
273. Чехов в воспоминаниях современников. С. 413. [↑](#footnote-ref-274)
274. См.: *Берковский Н. Я*. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 323 – 341. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Иофьев М*. Мечта о человеке // Иофьев М. Профили искусств. М., 1956. С. 25 – 37. [↑](#footnote-ref-276)
276. Там же. С. 26, 27, 34. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 388. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 276. [↑](#footnote-ref-279)
279. Там же. С. 279. [↑](#footnote-ref-280)
280. Там же. С. 591. [↑](#footnote-ref-281)
281. Там же. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Станиславский К. С*. Указ. соч. С. 270. [↑](#footnote-ref-283)
283. Там же. С. 473. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Чехов А. П*. Письма. Т. 12. С. 74. [↑](#footnote-ref-285)
285. См.: *Паперный З*. Указ. соч. В книге З. Паперного подробно рассмотрены отраженные один в другом «микросюжеты» чеховских пьес. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Стрелер Дж*. Театр для людей. М., 1984. С. 209. [↑](#footnote-ref-287)
287. См.: *Скафтымов А*. Указ. соч. С. 341. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Чехов А. П*. Письма. Т. 11. С. 259. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Станиславский К. С*. Указ. соч. С. 361, 360. [↑](#footnote-ref-290)
290. Там же. С. 361. [↑](#footnote-ref-291)
291. Мысль о самостоятельной, иронически пророческой и иронически комментирующей роли, которую вещи и предметы иногда играют в «Вишневом саде», подсказал автору В. Н. Плучек. ученик Мейерхольда, постановщик чеховской комедии в Театре сатиры. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Кугель А*. Грусть «Вишневого сада» // Театр и искусство 1904. № 12. С. 245 – 247. [↑](#footnote-ref-293)
293. *Кугель А*. Homo novus. Два слова о Чехове // Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. С. 178, 176. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Скафтымов А*. Указ. соч. С. 343. Скафтымов приводит цитаты из рецензии А. Кугеля. [↑](#footnote-ref-295)
295. История разорения П. Е. Чехова, перехода чеховского дома в чужие руки рассказана Михаилом Павловичем Чеховым, младшим братом писателя. См.: *Чехов М. П*. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления. М., 1960. С. 63 – 65. См. также биографическую книгу А. Роскина о Чехове: *Роскин А*. Чехов: Биографическая повесть. М.; Л., 1939. Роскин обратил внимание на роль печальных таганрогских воспоминаний в сюжете «Вишневого сада». [↑](#footnote-ref-296)