

БЕССМЕРТИЕ ГЕНИЯ

100 ЛЕТ БЕЗ А.П. ЧЕХОВА

В.В. Химич

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ А.П. ЧЕХОВА

Конец XIX — начало XX века в историко-культурном развитии России — период, уникальная сущность и содержание которого проистекает из особого положения его на стыке двух эпох.

Историко-литературная ситуация рубежа веков способствовала появлению особого типа художников, которые представляли именно как «ножницы между столетиями» и которые создали принципиально новые художественные системы, эстетическая расщипровка которых оказывается возможной только при учете фактора сближенности «концов» и «начал». Такой характерной фигурой видится А.П. Чехов.

Чехов был тем писателем, который во многом интуитивно, итожа опыт собственной жизни и усваивая уроки своего времени, склонялся к идее *многоверсионности* бытия, улавливал носившееся в воздухе ощущение утраченной устойчивости жизни, крушение детерминистских представлений и спасительного просветительства. Он уловил, может быть, раньше, чем понял определенно, наступление новых времен не только по очевидности надвигающейся революции. Он почувствовал с уверенностью новое состояние реальности, и феномен «существования» сделал предметом своего исследования.

Именно с этим чрезвычайной важности и новизны фактом и была по-настоящему связана «оригинальность» Чехова, та оригинальность, которая, по его собственным словам, «сидит не в стиле, а в способности мышления».

Вполне закономерно в его творчестве актуализировалась экзистенциальная по типу проблематика, а ситуация отчуждения и смыслоутраты становилась основой действия в самом будничном, непритязательном варианте: не как единичное событие, а как обыденность жизни, её привычное состояние.

Новый тип конфликта, роднящий все рассказы Чехова, определялся не в горизонтальной плоскости, он располагался не между человеком и человеком или другой конкретно обозначенной силой. Противостояние находилось в вертикальном срезе и в общем плане виделось как несоответствие жизни и разного рода ее отрицаний и замещений. Именно в этом ракурсе ощущалась и схожесть самых разных чеховских произведений. Более того, восприятие читателем именно этой однотипности писатель и стремился сформировать. В этом свете знаменитая трилогия «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» выглядит своеобразным жанровым ключом к внутренней логике чеховского художественного мира, рисуя

объемную картину однотипных следствий подобного несоответствия.

Типологическим состоянием героев в поздних чеховских произведениях становится пребывание их в состоянии неудовлетворенности, тоски и душевного томления. В мучительном круге безрадостных мыслей находятся и гробовщик Яков Бронза («Скрипка Ротшильда»), и извозчик Иона («Госка»), и учитель Никитин («Учитель словесности»), и разлученные влюбленные Гуров и Анна Сергеевна («Дама с собачкой»), и владелица заводов госпожа Ляликowa («Случай из практики»), и «три сестры», и «дядя Ваня», и архиерей («Архиерей»). В сюжетах нередко возникает ситуация позднего прозрения, что обостряет конфликтную энергию действия, но значительно чаще Чехов изображает хроническое, болезненно длящееся состояние нескладной жизни. Поэтому и «ружье у него стреляет», когда, кажется, к этому нет повода: сумасшествие, болезнь, самоубийство так же просты и незатейливы, как сама обыденность. Наверное, единственный рассказ, в котором смерть потрясает — «Спать хочется», где давящая губительная жестокость повседневности оборачивается зверским убийством. Вообще же Чехов чаще всего не выводит героя за пределы томительной психологической ситуации (зачастую — бессонницы), когда обостряются вопросы о смысле жизни, о любви, добре и правде, свободе и несвободе. Открытые финалы его рассказов смотрятся как вполне закономерное следствие подобной установки.

Классическая литература знала ситуацию, когда «некуда пойти человеку», у Чехова она стала всеобъемлющей, у него человек существует в одиночку в мире смыслоутраты. Возможно, именно такая постановка вопроса привлекла многих художников XX века к творческому наследию Чехова в поисках нравственных и эстетических решений.

Стремясь воссоздать во всей непосредственности *процесс существования*, Чехов обратился к «субъективности», но на этот раз к субъективности героя, сделав ее главной призмой преломления материала. Важнейшим творческим принципом стало ведение повествования «в тоне и духе» героя, что существенным образом повлияло на облик чеховского художественного мира.

Имея дело с тонкой материей сугубо личностной духовной ориентации, Чехов предпочитал не покидать обыденного, и взор его как художника оставался на почве конкретного. Ясно, что только в таком измерении ему не удалось бы воссоздать потаенное, во многом скрытно и вялотекущее движение мыслей, чувств, ощущений, догадок, из которых складывались отношения человека с окружающим. В процессе их отражения и сформировалась чеховская

Вера Васильевна Химич — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы XX века Уральского государственного университета.

стилевая система, *доминантным законом* которой стало *предпочтение косвенных, непрямых, ассоциативных форм письма*. Эта система современниками ощущалась как новаторская. Даже Толстой уверенно говорил о Чехове, что он создал новые, совершенно новые формы письма. В такого рода стилиевой системе опорным и преобладающим стал язык художественной детали. Ассоциативный тип творческого акта, позволяющий схватывать летучие впечатления, намеки, оттенки чувств и мыслей, вызвал яркие импрессионистические явления в чеховском стиле.

Стремление автора вести повествование штрихами, мазками, казалось бы, случайно схваченными подробностями позволяло проникнуть в существо жизнеощущения героев «боковым» способом, минуя прямую согласованность и причинно-следственную объяснимость событий и состояний. Импрессионистический чеховский стиль позволял зазвучать особой музыке текста. Будь то «Учитель словесности», «Черный монах», «Дама с собачкой» или «Архиерей» — всюду чувствовалось то «чеховское настроение», которое воспринималось читателем и зрителем на каком-то ассоциативно же сенсорном уровне и не переводилось обычными словами. Импрессионистическая направленность комбинаторного процесса порождала ни с чем не сопоставимую атмосферу, индивидуально интерпретируемую музыкальность произведений зрелого Чехова. Магия звучания передавала субъективные и оттого значимые смыслы. Так, например, исключительно важным для Чехова оказывалось то, что в финале пьесы «Дядя Ваня» Астров «свистит»: «Он же свистит, послушайте... Свистит! — внушает драматург Станиславскому. — Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!» Для Чехова сказать так — значит указать на ту потаенность, в которой и сокровенный замысел его как автора пьесы. Показательно, что этот смысл открылся Станиславскому, игравшему Астрова, в то счастливое мгновение, когда он интуитивно вышел на уместность и необходимость этого поведенческого штриха: «Я как-то взял да и засвистел на авось, по доверию. И тут же почувствовал правду! Верно! Дядя Ваня падает духом и предается унынию, а Астров свистит. Почему? Да потому, что он настолько изверился в жизни и в людях, что в недоверии к ним дошел до цинизма».¹ Подобного рода тонкая музыка, поражающая Чехова в творениях символистов, прежде всего Гауптмана и особенно Метерлинка, была той составляющей поэтического языка Чехова, наличие которой осознавалось наиболее чуткими современниками как такая характеристика его искусства, которая в полной мере может быть постигнута только с высоты художественного опыта грядущих поколений. Принесший «новое зрение» Чехов воспринимался как художник, «водружающий вехи». «Чеховское как еще не начинало жить полной жизнью в наших театрах», — скажет К.С. Станиславский.² В линии интуиции и чувства видел Станиславский стержень той музыкальности художественного мира Чехова, перед которой оказались беспомощны преж-

ние приемы интерпретации, и перед которой спасовала «обычная театральность». Бесспорно, в структуре художественного мышления Чехова, в логике его «непреднамеренности» оригинально преломилась, найдя свой вариант, характерная для эстетического развития рубежа веков тенденция к синтезу. Не случайно, видимо, А. Белый в поисках аргументов для объяснения чеховского феномена оперирует симбиозными по сути понятиями «реализм символизма» и «символизм реализма»: «Истинно глубокий художник, — итожил он, — уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле».³

В эпоху переоценки ценностей, когда «преодоление самоочевидностей» сопровождалось переходом к осознанию сущности бытия и вообще к актуализации экзистенциальной проблематики, движение искусства в сторону обобщенно-символического языка было вполне естественным и закономерным. Предмет, в исследовании которого Чехов пошел по пути сплава реализма с символизмом, был нов для классической литературы. Феномен «существования», предполагающий погружение в «неизмеримые дали душевных пространств» (А. Белый), раскрывался не искажая своей собственной природы — в намеках, недомолвках, неясностях, невнятных порывах. И в выбранном объекте реальности, и в способах его постижения открывалась уникальность художественного мышления Чехова. По самой своей сути оно было не плоскостным, не назидательным, а объемным, ассоциативно многомерным. Разработанная Чеховым техника письма, возникшая на основе нежелания писателя «сочетать искусство с проповедью», предлагала иной, нежели убеждение, путь передачи авторской идеи читателю. Это был путь внушения. Произведения Чехова не обнаруживали сразу своей поэтической значительности: не оставляя почвы обыденности, автор исподволь внушал свою философию человека и мира, рисуя сиюминутное и говоря о вечном. Обращаясь к языку символов и лейтмотивов, он сотворял разветвленную систему подтекста.

Художественно сформированное посредством композиционной двуплановости и ассоциативной переключки конкретных деталей и образов-символов философское содержание чеховских произведений обнаруживало свою лирическую природу. Оно предстало не как завершенное знание о жизни, а как предощущение, догадка о том, что, хотя «никто не знает настоящей правды», все же в мире есть не случайное, нравственно значительное, говорящее о прекрасном и высоком человеке. Это содержание разворачивалось в лирических монологах героев, которые мучительно переживали отсутствие смысла своего существования, томилась тоской от незнания правды жизни. И позднее прозрение нередко становилось выходом чеховского героя к пониманию того сокровенного и, как оказывается, простого смысла жизни, который странным образом не постигался до сих пор в текучке «убыточных» будней жизни. Ведя повествование в тоне и духе героя, автор ритмизирует текст, эмоционально заражая читателя сопережива-

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 287.

² Там же. С. 337.

³ Белый А. Чехов // Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 125-126.

нием. В «Скрипке Ротшильда» автор открывает нам «поток сознания» гробовщика Якова Бронзы, потрясенного внезапным прозрением, что он «прозевал» жизнь. «Озноб» этого поистине экзистенциального потрясения передан потоком риторических, эмоционально напряженных конструкций: «И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? Спрашивается, зачем срубил березняк и сосновый бор? Зачем даром гуляет выгон? Зачем люди всегда делают не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8, 304). И эта точка в конце длинного декламационно выстроенного монолога и есть знак того Абсолюта, вне которого нет полноты чеховского творчества. Лирическая интерпретация этой значимой темы осуществляется Чеховым-художником посредством музыкального акцента, лейтмотивного образа-символа «скрипки». Её звучание венчает прозрение обычного человека, проморгавшего жизнь и догадавшегося об этом лишь на пороге смерти. Скрипка, завещанная Бронзой Ротшильду, долго еще собирает вокруг себя многочисленных слушателей.

В такого рода образах-символах ощущается своеобразие чеховской духовности. Андрей Белый, оценивая манеру чеховского письма, говорил о разнородности символов у Чехова и Метерлинка, пронизательно отмечая, что в то время, как в символах последнего «красной нитью проходит тенденциозность, заранее определяющая потусторонность его прозрений», чеховские символы «гоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь без остатка, воплотились в реальном». А. Белый пронизательно соотнес стиливое своеобразие Чехова с новизной предмета изображения: «И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его — символ, постольку Чехов более всего символист, более всего художник».⁴

Следует подчеркнуть важность выбранного Чеховым ракурса эстетического освоения реальности для установления новых отношений с читателем. Неоднократно, снова и снова, не боясь быть назойливым, объяснял он всем, кто при чтении его произведений судил их по иным законам, чем установил автор: «Вот вы, — говорил он Тихонову, — говорите, что плакали на моих пьесах... Да и не вы один (вспомним Горького, который «ревел» на «Дяде Ване», «как баба» - В.Х.), а ведь я не для этого их написал. Это их Алексеев сделал такими плаксивыми. Я хотел другое... Я хотел только честно сказать людям: "Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скушно живете!". Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь... А пока её нет, я опять и опять буду говорить людям: "Поймите же,

как вы плохо и скушно живете!" Над чем же тут плакать?»⁵

Именно этой, сознательно обозначенной и настойчиво проводимой в творческом процессе установкой и обуславливается тип и характер «синтеза» в художественной системе писателя. Учет его своеобразия является неперенным условием верной интерпретации смыслов чеховских произведений. К.С. Станиславский нашел по-настоящему точные слова, позволяющие в этом аспекте дать содержательный абрис художественной системы писателя: «Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются *играть, представлять*. В его пьесах надо *быть*, т.е. *жить, существовать*, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии. Тут Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами — он *импрессионист*, в других местах — *символист*, где нужно — *реалист*, иногда даже чуть ли не *натуралист*» (подчеркнуто Станиславским - В.Х.).⁶ Сам этот свободный творческий синтез по сути был уже фундаментальной основой нового типа творческого мышления, которому суждено было по разным руслуам затем продуктивно развиваться в литературе XX века.

Возникшая на этих основаниях художественная система выработала свой тип общения с читателем. И прежде всего эти процессы обновления коснулись самого характера слова. В текстах чеховских произведений, где всякая претензия на значительность и окончательность, всякая патетика подвергалась сомнению, естественно, и слово нередко попадало в сферу переоценки. Декламационно-патетическое, книжно-романтическое или идеологически жесткое, оно обесценивалось другим словом, другой точкой зрения, а авторская интенция выявлялась в области их взаимоотражения. Писатель активно использовал ироническое, пародийное слово, широко привлекал в целях стилизации чужие тексты, строя «особый образ языка». И литературность его произведений была частным проявлением закономерностей подобной стиливой системы, предпочитающей способы непрямого проявления авторской идеи. Следствием подобных процессов являлась и особого рода «оговорочная» ритмизация текста с неизменным эффектом снижения всевозможных «громких» слов и эмоциональных напряжений.

Удивительная диалектика такого процесса выписывается Чеховым с необыкновенным мастерством. Лучшие его герои, порываясь к нравственному совершенству, желая жизни прекрасной, полной творческого труда, добра и красоты, говорят об этом зачастую с той порывистостью и страстностью, которая облекается в малопродуктивные с практической точки зрения прогнозы «услышать ангелов и увидеть всё небо в алмазах, и отдохнуть, отдохнуть» («Дядя Ваня»). Безусловно, подобные монологи могут существовать лишь в зоне сознания героев, автор же вовлекает их в важный с его точки зрения диалог с обыденным миром. Подобно тому, как за Сонниными словами, произнесенными сквозь слезы: «Мы от-

⁴ Белый А. Чехов // Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 128-129.

⁵ Серебров А. (Тихонов). О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 566.

⁶ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 275

дохнем!», Чехов выставит ряд неслучайных ремарок, первая из которых — «Стучит сторож», а последняя — «Марина вяжет чулок», подобно этому в «Трех сестрах» лейтмотивное «В Москву! В Москву!» будет многократно наткаться на чужеродные голоса, перебиваться ими, попавшими сюда не к месту. Ответами на лирические порывания Ольги: «Захотелось на родину страстно» — смотрятся чебутыкинское «Черта с два!» и слова Соленого: «Конечно, вздор» (13, 120). В другом месте — «Да! Скорее в Москву» — Чебутыкин и Тузенбах смеются. И когда Ирина с уверенностью говорит: «И мы уедем!» — Чебутыкин роняет часы, которые разбиваются вдребезги. Размечтавшийся Тузенбах зачарованно декламирует: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» — и следует ремарка: «Крик: "Ау! Гоп-гоп!"» (13, 181). Писатель неизменно воспроизводит одну и ту же модель речевого строения. Душевный строй чеховских произведений установил и принял к исполнению такой ритмический закон, в котором своеобразно проступила центральная смысловая оппозиция этого художественного мира.

Есть особого рода знаковая в словесном функционировании чеховских текстов. Её смысл проистекает из своеобразия той «духовной материи», которая формируется движением глубинного действия. Скрытая внутренняя жизнь, по сути представляющая собой длящуюся изнурительную драму и тоску по счастью, по осмысленной жизни, образует то подводное течение, на присутствие которого подчас указывает только серия «меток» — штрихов, подробностей, расставленных в тексте. Эти слова зачастую оказываются значимы не прямым и не собственно речевым смыслом, а косвенным, сформированным именно в чеховском контексте. В сущности, вся драматургическая стилистика чеховских пьес сотворена писателем на основании этой динамики. Так появляются разного рода «гарабумбии»: «Трам-там-там», полубессмысленное «Здесь свирепствует оспа», «Цып-цып-цып» и прочее. Сама монотонность произнесения реплики: «У Лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» — и снова: «Золотая цепь на дубе том» — не просто останавливает самого героя: «Ну, зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с раннего утра...» — зрителю она дает понять погруженность человека в себя, прикованность к неразрешимой и скрывающейся от окружающих душевной проблеме. И Астров в «Дяде Ване» произносит знаменитое «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» только для того, чтобы что-нибудь сказать, освободив сцену от тягостного, подобного смерти, молчания и тут же обострить его трагическое звучание. Так скажет Чебутыкин после сообщения «Сейчас на дуэли убит барон»: «Та-ра-ра-бумбия... сию на тумбе я» (13, 187).

Странные, нелепые, не идущие к месту слова говорят герои — и в них дышит та общая нескладница и несуразница жизни-кажимости, которая вводит героев в душевную усталость и равнодушие. Оформленный с помощью подтекстных связей диалог — одна из ярчайших и богатейших сфер чеховского искусства — дополнялся рассогласованностью види-

мого диалога. Яркое новаторство Чехова обнаруживается в поэтике диалога, построенного на неслиянных речевых партиях героев, лишь по видимости говорящих друг с другом. Можно видеть общую формулу такой конструкции, читая спор Чебутыкина и Соленого:

Ч.: И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

Сол.: Черемша вовсе не мясо, а растение, вроде нашего лука.

Ч.: Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Сол.: А я вам говорю, черемша — лук.

Ч.: А я вам говорю, чехартма — баранина,

Сол.: А я вам говорю, черемша — лук.

Ч.: Что же буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы (13, 151).

Разрушая классическую форму диалога, Чехов расширял сферу художественной впечатлительности, синтезируя в стиле черты поэтики реалистического и модернистского типа, позволяя Абсурду заговорить его собственным языком.

Необходимость воспроизвести длящийся «разрыв между трагическим героем и комической фабулой, в которой герой участвует, между внутренним переживанием (презентацией) и представлением (репрезентацией) какой-то фабулы» делала драматурга восприимчивым к поэтике театрального знака.⁷ В этом русле с чеховскими открытиями своеобразно перекликнулись эстетика «несказанного» лирических драм А. Блока и стилистика театра «панпсихэ» Леонида Андреева (в пьесах «Собачий вальс» и «Екатерина Ивановна»), а также теоретические идеи и режиссерский опыт Станиславского и Немировича-Данченко. По этой линии через Чехова связалась поэтика классической драмы XIX века и отечественный театр XX века — драматургия В. Розова, А. Арбузова, А. Володина, А. Вапмилова, В. Арро, Л. Петрушевской. Освоенное Чеховым-драматургом «знаковое» письмо оказалось востребованным и в развитии мирового театра.

В пределах чеховской художественной системы складывается и соответствующая ей жанровая поэтика, новизна которой остро ощущалась современниками. Не случайно Чехов предпочитает в прозе жанр рассказа — юмористического, лирико-психологического и лирико-философского, ибо в нем задействована в качестве мирообразующей ситуация несоответствия наличного жизнеустройства потребности человеческого духа. Достижения Чехова в этом плане таковы, что никакое последующее развитие литературы подобного типа не избежало его безусловного влияния. Чехов-драматург стер привычную чистоту традиционных жанровых форм: психологической драмы, комедии, водевиля, фарса. Жанровая структура его поздних пьес была такова, что едва ли не в равной мере давала возможность истолковывать их и в реалистическом, и в символическом ключе, говорить о верности бытовой правде и вместе с тем об условной, эстетизированной природе.

⁷ Клейтон Д. Чехов и итальянская комедия масок (У истоков условного театра) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 162.

«Вишневый сад» назывался критиками не только «пьесой жизни», драмой или трагедией, но, по интуитивному побуждению, вдруг — элегией, симфонией, поэмой. Невольно поддерживал подобные прозрения и сам Чехов, затрудняясь объяснить в целом ряде случаев истинное значение образов. Так, например, он скажет: «У меня там (...) должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было то именно, что мне слышалось».⁸ Подобные частности создавали тот эффект невыразимого, который поражал зрителя в этой пьесе. В поисках жанрового определения отдельные критики интуитивно улавливали подлинную новизну Чеховских пьес: «Дядя Ваня, это, разумеется, не комедия, это тем более не драма, несомненно, это и не водевиль, — это именно "настроение в четырех актах"».⁹ Ничего подобного до сих пор не было. Отмечая безгеройность, ослабленность интриги, зрители поражение наталкивались на «беспроволочное соединение» (Ю. Айхенвальд) персонажей и многие авторские отступления от ожидаемых типов во имя «общего настроения». И наиболее прозорливые умели именно с ним связать эпицентр чеховского образа мира: «На первом плане *общая мелодия существования*, если можно так выразиться, тот своеобразный "лейтмотив", который звучит, доминируя во всей их (людей - В.Х.) жизни, и является, по мысли автора, *торжествующим мотивом в современном существовании вообще*»¹⁰ (подчеркнуто нами - В.Х.). Феномен существования открывался в пьесах Чехова в какой-то особенной духовной материи: новый ракурс аналитического рассмотрения действительности становился источником своеобразия неклассической структуры драматургического произведения.

В основе чеховских пьес лежит конфликт по сути философский: в центральной оппозиции — потребности души в гармоничном устройстве жизни и невозможности подобного состояния — по сути, все равны. Здесь никто никому не враг, и все в той или иной степени несут в себе подобный разлад. Поэтому так важны становятся нескончаемые разговоры о жизни и ее смысле, о прошлом и настоящем, о добре и счастье, и более всего — о человеке как таковом, о его беспомощности и потерянности, неприкаянности в мире. Доминантным структурным принципом в «Вишневом саде» становится двуплановость: несоответствие мира подлинно человеческих ценностей, где есть дом, цветущий сад, мама, любовь близких, и того отрезвляющего, сбрасывающего все мечтания нелепого потока повседневности, где «все враздробь». Здесь драматург определен и не позволяет играть пьесе как драму: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» (498).

В пьесе дан образ жизни, сбившейся с рельсов, но пытающейся быть серьезной и прежней. Отклоне-

ние от нормы хочет остаться нормой. Под пером автора все действующие лица становятся участниками комедии. Чехов обильно включает карнавальный тип изображения, приводя специфические для такого рода искусственного существования фигуры недотёп, фокусников, горничных и лакеев, вынуждая всё представление течь по руслу облегченной, балаганной жизни. Общим заблуждением было то, что от пьесы ждали авторского сочувствия героям, сострадания и снятия тяжести производимого впечатления призывом к будущему, где, возможно, снимется и усталость, и потерянности. Чехов же, давая возможность зрителю смеяться, внезапно оставляет его над бездной. Уже в сцене бала, где сообщается о продаже вишневого сада, внутреннее действие летит к пропасти. Это прекрасно почувствовал Мейерхольд, потерявший, что МХАТ «потерял ключ», найденный когда-то к Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого "гопотанья" — вот это "гопотанье" нужно услышать — незаметно для людей входит ужас. Вишневый сад продан. Танцуют. "Продан". Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе "Тиф". Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилён сказать точнее. Вы несравнимы в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у вас».¹¹ Во МХАТе хотели изобразить скуку, а надо было — беспечность, это подчеркнуло бы трагизм акта. Не только Мейерхольд, но и сами режиссеры-постановщики МХАТа говорили о своем «недопонимании (...) тонкого письма» автора, о трудноуловимой магии чеховского стиля: «Чехов оттачивал свой реализм до символа, — писал Немирович-Данченко, — а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками».¹²

А пьеса была написана тонко, требуя внимательного чтения, работая не только частностями, деталями, но и стыком их. Это была комедия, но «лирическая». Чехов постоянно держит зрителей в зоне значимого конфликта, строя на его основе все частности драматургической поэтики. Вот взбудораженная свиданием с родным домом и садом Раневская с присущей ей экзальтированностью восклицала: «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье. (Смеется от радости.) Это она». И чуть позже, разочаровано: «Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое дерево склонилось, похоже на женщину..» (13, 210). За этим следует авторская ремарка: «Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире, в очках». Ждали маму — вошел «облезлый барин». На неслучайность такого замещения указывает то обстоятельство, что движение действия здесь приостановлено: Раневская с тру-

⁸ Лит. Россия. 1974. 1 нояб., № 44. С. 14.

⁹ *Рахшанин. Н.О.* Из Москвы. Очерки и снимки // Новости // Биржевая газета. 1899. 6 нояб., № 300. С. 3.

¹⁰ Там же.

¹¹ Литературное наследство. Т. 68. С. 448.

¹² *Немирович-Данченко Вл.И.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952.

дом переключается с «увиденного» и не сразу узнает Петю. Автор дважды подчеркнет затрудненность узнавания, акцентируя его значимость. Сходно в другом месте: Лопахин говорит о том, что господь дал громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, люди «сами должны бы понастоящему быть великанами», на что Любовь Андреевна откликается: «Вам понадобились великаны... Они только в сказке хороши, а так они пугают», и снова перебив в действии — следует авторская ремарка: «В глубине сцены проходит Епиходов, играет на гитаре», и снова как в предыдущем эпизоде — для невнимательных — это дважды повторено: «Любовь Андреевна (задумчиво): Епиходов идет. Аня (задумчиво): Епиходов идёт». За этим следует, на первый взгляд, нелепая мелодекламация Гаева, называющего природу матерью, которая сочетает в себе бытие и смерть: «Ты живишь и разрушаешь». Его заставляют замолчать. Все сидят в задумчивости. Автор словно дает время и зрителю сосредоточиться на том, что не случайно прошло перед его глазами. Внезапная звуковая ремарка указывает на выплеск тоски, которая является естественной реакцией на сценически выстроенную писателем логику жизни: «Вдруг раздаётся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (13, 224). Условность детали подчеркнута репликами героев, а значение «несчастья» так и закрепляется за ней в любом из возможных вариантов. И последний раз за предположением Трофимова: «Кто-то идет» — появляется — единственный раз в пьесе — «Прохожий в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян», и его ерничающая речь пересекается сердитым замечанием Лопахина: «Всякому безобразию есть свое приличие!» (13, 226). Так гримасничает жизнь, не знающая великанов. Обманутое ожидание, многократно повторенное, становится эстетически значимым.

Подобное взаимоотражение планов «нормы» и «антинормы» стало основным смыслопорождающим механизмом в чеховских пьесах. Вне восприятия этой его новизны невозможно было уловить ни своеобразия драматургической техники, ни подлинного смысла пьес, несводимого ни к одному из композиционных планов, а формирующегося лишь в их пограничье. Вхождение зрителя в эту зону сопровождалось важным для авторского замысла состоянием катарсиса, поэтому так показательны и значимы для характеристики чеховского мастерства сходные свидетельства Горького, который на спектакле «Дядя Ваня», по его словам, «ревел, как баба», и — особенно — Станиславского, который «обезумел от пьесы»: «Первый акт... читал как комедию, второй сильно захватил, в третьем потел, а в четвертом ревел сплошь».¹³ Думается, что подобный эффект был усилен и той важной особенностью чеховских пьес, что из их концепции «будущее исключено... как идеал, точка отсчета или конечная цель», оно присутствует «лишь как развитие ощущения настоящего».¹⁴ Чехов идеал не ищет, «он знает и показывает реально суще-

ствующую систему ценностей» и в своих произведениях сумел выразить «русскую печаль, сотканную из тоски, гордости, фатализма и усталости» (8, 56).

Созданная Чеховым новая художественная система реалистического типа, выросшая на классических традициях русской литературы и открывшая новые русла в искусстве изображения реальности, обладала таким концептуальным центром и таким эстетическим потенциалом, которые обусловили длительность воздействия её на культуру нового столетия. Его слова: «Человека забыли!», которые писатель бросил как упрек современникам и предостережение потомкам в последних строках последнего своего произведения. Одно это уже вписало его навек в историю мировой культуры XX века.

¹³ Книттер-Чехова О.Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П. Чеховым. Ч. I. М., 1972. С. 307.

¹⁴ Звиняцковский В.Я. Символизм или модерн? // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 50.