

В.Я.Звигнацковский

А.О.Ланич



НЕХОРОШИЕ ЛЮДИ

**Об «отрицательных» персонажах
в пьесах Чехова**

БИБЛИОТЕКА УКРАИНСКОЙ РУСИСТИКИ

В.Я.Звиняцковский, А.О.Панич

НЕХОРОШИЕ ЛЮДИ

Об «отрицательных» персонажах
в пьесах Чехова

Норд-Пресс
Донецк – 2010

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)1
З 43

*Рекомендовано к печати ученым советом
Института русского языка и литературы
им. Н.В.Гоголя Украинской Академии русистики
(протокол № 1 от 11.01.2010).*

Звиняцковский В.Я., Панич А.О.

З 43 Нехорошие люди: об «отрицательных»
персонажах в пьесах Чехова. – Донецк: Норд-
Пресс, 2010. – 147 с.

ISBN 978-966-380-389-0

Монография двух украинских исследователей посвящена детальному анализу тех персонажей чеховских пьес, которых читатели и критики традиционно считают главными виновниками страданий и гибели «положительных» чеховских героев.

Для литературоведов, театроведов, режиссеров, преподавателей русской литературы и всех интересующихся творчеством А.П.Чехова.

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)1

ISBN 978-966-380-389-0

© В.Я.Звиняцковский, 2010
А.О.Панич, 2010
© Норд-Пресс, 2010

*Владимиру Борисовичу Катаеву
по случаю его 70-летия
дружески посвящаем*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Честный человек	8
Книжный человек	21
Человек из Аркадии	46
Прекрасный, честный человек	93
Человек из людской	115
Послесловие	144

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга – попытка продолжить (а в каком-то смысле, может быть, и завершить) то направление в интерпретации чеховских произведений, которое сформировалось в отечественном литературоведении еще четверть века назад, в нашу бытность студентами.

Рубеж 70/80 годов прошлого века ознаменовался выходом нескольких «знаковых» монографий, посвященных творчеству Чехова, среди которых нам прежде всего хочется упомянуть работу В.Б.Катаева «Проза Чехова: проблемы интерпретации» (1979).

Именно в этой книге был впервые сформулирован тезис о принципиально новой природе чеховского конфликта, подчиненного своеобразному «принципу равномерности»: герои Чехова, вообще говоря, не делятся на правых и неправых, «положительных» и «отрицательных», а вступают в конфликт каждый со своей правотой, что делает принципиально ошибочным широко распространенное среди читателей (критиков, литературоведов, режиссеров, зрителей etc.) отношение к ним с позиции однозначного принятия или однозначного осуждения. Впрочем, лучше всего сказать об этом словами самого В.Б.Катаева:

«В тех рассказах и повестях Чехова, в которых друг другу противостоят два персонажа, наиболее распространенный вид антагонизма – непонимание людьми друг друга. Неспособность и невозможность понять другого возникает вследствие самопоглощенности каждого своим «вопросом», своей «правдой» или своим «ложным представлением». И это позволяет автору увидеть общее там, где другим виделась бы лишь непримиримость и противоположность. <...> Вот эта особенность авторской позиции – указание на сходство противостоящих друг другу персонажей, на то, что их объединяет и уравнивает, - станет составлять с конца 80-х годов резкое отличие чеховских конфликтов».¹

¹ Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М., 1979. – С. 186.

С момента написания этих строк многое было сделано для интерпретации, в соответствующем ключе, многих конфликтов (и участвующих в них персонажей) в чеховской прозе. Примерами могут быть такие (теперь уже хрестоматийные) пары «уравненных» – и даже зеркально отраженных друг в друге – противников, как Лаевский и фон Корен («Дуэль»), Кириллов и Абогин («Враги»), Коврин и Песоцкий («Черный монах») и многие, многие другие.

Однако, как это ни парадоксально, широкий пересмотр сути конфликтов и «реабилитация» многих традиционно считавшихся «негативными» героев чеховской прозы лишь отчасти повлияли на интерпретацию конфликтов в чеховской драматургии. Принцип «равнораспределенности», заявленный В.Б.Катаевым, определенно помог чеховедам уйти от сакраментальной дилеммы, «принадлежит ли будущее Лопухину или Трофимову» – или, например, увидеть собственную «правду» каждого героя в дискуссии о счастье между Тузенбахом и Вершининым. И тем не менее в каждой чеховской пьесе имеются персонажи, которым абсолютное большинство профессиональных интерпретаторов до сих пор стойко отказывает в праве на собственную «правду». Нам неизвестны работы, в которых даже ставился бы вопрос о «правде» доктора Львова в его конфликте с Ивановым. То же можно сказать о «правде» профессора Серебрякова в «Лешем» и «Дяде Ване»; «правде» Аркадиной в «Чайке»; «правде» Наташи в «Трех сестрах»; наконец, «правде» лакея Яши в «Вишневом саде». Всех этих героев можно по праву назвать изгоями современного чеховедения. «Что о нем говорить, нехорошем человеке!» - так, или примерно так, можно выразить отношение к любому из них со стороны наших вчерашних и сегодняшних коллег.

Но действительно ли эти «изгои чеховедения» являются таковыми и в чеховском художественном мире? Действительно ли сформулированный В.Б.Катаевым «принцип равнораспределенности в конфликтах» не касается и не должен касаться названных нами персонажей со стойкой «отрицательной» репутацией?

После такого зачина читатель может естественно заподозрить нас в стремлении к полемической «реабилитации» перечисленных нами героев. Однако для нас такое стремление, во всяком

случае, не является главным. Прежде всего нам хотелось бы и не «осуждать», и не «оправдывать», а увидеть за каждым героем Чехова – без единого исключения! – его собственную «внутреннюю правду», что, на наш взгляд, является необходимым условием для понимания подлинного места этого героя в чеховском художественном мире. Мир этот, конечно же, имеет свои «полюса», в том числе и в моральном измерении; и все же законы этого мира исключают, на наш взгляд, полную «персонификацию» того и другого полюса, когда присутствие в герое зла и неправоты напрочь исключают его причастность добру и правоте – и наоборот.

Проверке этого тезиса «на прочность» на самом, кажется, неблагоприятном для этого материале и посвящена наша книга.

* * *

Эта книга складывалась на протяжении двадцати лет. В своем теперешнем виде она состоит из пяти глав-новелл, посвященных пяти упомянутым выше чеховским персонажам (Львов, Серебряков, Аркадина, Наташа, Яша). Главы эти писались в разные годы; материалы трех из них частично публиковались нами в различных изданиях Украины, России и США.² Главы, посвященные «Иванову» и «Чайке», в настоящем издании публикуются впервые.

² Звиняцковский В.Я., Панич А.О. Тип «семейной женщины» в художественном мире Л.Толстого и А.Чехова // *Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины*. – 1991. – № 3. – С. 55-59; Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У Лукоморья дуб зеленый» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. – М., 2002. – С. 82-100; Звиняцковский В.Я., Панич А.О. История лакея, или «Поймешь ли ты души моей волнение» // *Canadian American Slavic Studies*. – 2008. – V.42. – # 1-2. – P. 147-173; Звиняцковский В.Я., Панич А.О. Чеховская профессура, или «Не делай себе кумира...» // Диалог с Чеховым: сборник науч. трудов в честь 70-летия В.Б.Катаева. – М., 2009. – С. 175-187.

ЧЕСТНЫЙ ЧЕЛОВЕК

На моралистов нападают за то, что они рекомендуют людям «нравственное утешение». Но, собственно говоря, эти обвинения не совсем справедливы. Моралисты, вероятно, с большей радостью заменили бы свои отвлеченные дары более реальными, если бы только могли.

Лев Шестов

Комедия Чехова «Иванов» при первой ее постановке в ноябре 1887 г. в московском театре Корша была названа критиком «Московского листка» Петром Кичеевым «цинической». Этот, а за ним и (в более мягкой форме) другие критики обвинили автора в сочувствии главному герою – отъявленному негодяю, «попирающему все и божеские и человеческие законы».³

Через год, готовя нашумевшего в Москве и основательно переделанного (теперь уже в «драму») «Иванова» к постановке в Петербурге, Чехов совершенно для себя неожиданно столкнулся с противоположной реакцией всех тех петербуржцев, которые готовили новую постановку. Их совокупное мнение в своем письме к автору выразил А.С.Суворин, и Чехов был вынужден ответить ему подробнейшим письмом. Суть его ответа в следующих фразах: «Вы пишете: «Иванову необходимо дать что-нибудь такое, из чего видно было бы <...>, почему он подлец, а доктор – великий человек». <...> Если Иванов выходит у меня

³ Цитируем по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Сочинения: В 18 т. – М., 1986. – Т.11. – С.422. Далее ссылки на это издание даем в тексте в скобках; серию писем обозначаем буквой П, серию сочинений никак не обозначаем, цифра до запятой означает том, цифры после запятой – страницы.

подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком <...>, то, очевидно, пьеса моя не вытанцевалась <...> Я не хочу проповедовать со сцены ересь. Если публика выйдет из театра с сознанием, что Ивановы – подлецы, а доктора Львовы – великие люди, то мне придется подать в отставку и выбросить к черту свое перо. Поправками и вставками ничего не поделаешь. Никакие поправки не могут низвести великого человека с пьедестала, и никакие вставки не способны из подлеца сделать обыкновенного грешного человека» (П, 3, 109, 114).

Как можно было бы судить по этим отзывам, начинающий драматург, которого испугала однозначная неприязнь (и к нему, и к его герою) московской критики «московской» версии «Иванова» («тезис»), в новой, «петербургской», версии ударился в противоположную крайность («антитезис»). Однако, поразившись реакции петербуржцев, столь радикально отличной от реакции москвичей, он все же пошел на «поправки» и «вставки» («синтез»), результатом чего, «на новом витке спирали», оказалось убеждение петербургской публики (а также и нескольких поколений чеховедов) в том, что все-таки именно Иванов великий человек, а Львов, наоборот, подлец.

Но того ли на самом деле добивался Чехов, сперва создавая «комедию», затем переделывая ее в «драму», а затем «синтезируя» то и другое, добавляя «поправки» и «вставки»? Ведь, как известно, «наибольшей «драматизации» при переработке» подверглись именно «образы Львова и Иванова».⁴

Попробуем разобраться.

1

Молодой Чехов – во-первых, медик и только во-вторых – литератор. «Доктор Чехов»... А что такое доктор в то время, да еще и земский? Не «функционер» в поликлинике, а универсальный врач на всю округу. Т.е. и терапевт, и, по необходимости, уролог, отоларинголог, гастроэнтеролог, невропатолог, дерматолог и проч., и проч. И – отсюда – прежде всего диагност: правильный диагноз

⁴ Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М., 1989. – С.139.

– основа лечения. И, наконец, также психотерапевт, да и просто «поверенный» во всех семейных делах (потому что отсюда и нервы, и «поездки от мужа на воды», и многие другие хвори).

Этим, собственно, и занимается – в полном соответствии с профессиональным призванием – доктор Львов в «Иванове». Он наблюдает больную, ставит ей диагноз, правильно усматривает источник болезни не только (и даже не столько) в соматике, сколько в «психологии», а стало быть – в непосредственно окружающей больную «среде», в соответствии с чем и прописывает вполне адекватный ситуации способ лечения, которого следует придерживаться не столько больной, сколько (как это обычно и бывает) ее домашним. Т.е., прежде всего, Иванову.

Итак, с точки зрения доктора Львова все логично, и действует он, как медик, вполне здраво. Во всяком случае, у той небольшой, но для данного рода вопросов наиболее авторитетной части чеховедов, что представлена дипломированными медиками, здесь нет никаких сомнений. Вот что писал по интересующему нас вопросу доктор медицинских наук Б.М.Шубин: «Ведущую роль психического стресса в развитии или усугублении соматической болезни Чехов показывал неоднократно. Например, в «Иванове» туберкулез у жены героя пьесы развивается на фоне ее постоянных душевных переживаний, связанных с изменой мужа. Земский врач Львов пытается усовестить Иванова: «... Ваше поведение убивает ее». И действительно, больная была сражена окончательно, когда Иванов в пылу ссоры произносит убийственную фразу: «...Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь».⁵

И наоборот: вряд ли можно с доверием отнестись к обвинениям Иванова, который упрекает Львова («вы слишком плохой врач») главным образом для того, чтобы уйти от моральной ответственности и снять с себя бремя выполнения выписанных Львовым «рецептов» поведения, даже если ценой их невыполнения оказывается жизнь супруги.

«Вы слишком плохой врач, если предполагаете, что человек может сдерживать себя до бесконечности» (12, 54) – вот одно из

⁵ Шубин Б.М. Дополнение к портретам. – М., 1985. – С.174.

типичных обвинений Иванова в адрес доктора Львова. Однако это обвинение звучит по меньшей мере двусмысленно. Что здесь имеет в виду Иванов: что он сдерживает себя, не отвечая резкостью на обвинения доктора Львова, или что он не может «до бесконечности» сдерживать себя, отказываясь от встреч с Сашей ради спасения умирающей жены? По контексту предыдущего разговора похоже, что сначала герой имел в виду второе (это наиболее прямой ответ на реплику Львова), но затем испугался, что оправдывается именно в этом перед Львовым, и сделал вид, что он сдерживается, чтобы не ответить на оскорбление. Именно как скрытое оправдание супружеской измены выглядит и перефразированная Ивановым в следующей реплике цитата из «Гамлета»: «Человек такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтиков и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению...» (12, 54). Иначе говоря – «да, я изменяю больной жене, но ведь в жизни все так сложно...». Однако Иванов здесь – не просто Гамлет, а Гамлет наизусть, поскольку шекспировский герой стремился по возможности упростить сложное и в результате найти истину, а чеховский – усложнить простое и тем самым как можно дальше уйти от неприятной ему истины.

На прямой вопрос Иванова: «Говорите определенно, что мне делать», Львов отвечает самым минимальным моральным требованием: «По крайней мере действовать не так откровенно» (12, 56). Это именно то, что Львов и вправе требовать как врач, защищающий жизнь своей пациентки от «откровенных» действий Иванова, которые ее убивают. На что Иванов ни к селу ни к городу отвечает: «А, Боже мой! Неужели вы себя понимаете?» (12, 56). То же самое, кстати, повторяет и Саша в четвертом акте, буквально теми же его словами «обличая» Львова и приводя при этом самые несусветные доводы: дескать, Львов посылал всем анонимные письма (если анонимные – откуда известно, что их посылал Львов?), Львов «не щадил» Сарру (полноте, Львов ли ее «не щадил?»), и т.д.

Однако Чехов очень рано распознал, что эти ссылки на непонимание (своего рода «гносеологизм») могут быть связаны не только с моральным переживанием, но также (и даже одновре-

менно) и с попыткой уйти от моральной ответственности, во всяком случае перед людьми: «Оставьте меня, я тысячу раз виноват, отвечу перед Богом, а вас никто не уполномочивал ежедневно пытаться меня...» (11, 265; 12, 56). Если исходить из абстрактного «гносеологизма» романтиков («поймет ли он, чем ты живешь, мысль изреченная есть ложь» и т.п.), то с Ивановым трудно не согласиться. Но Чехов (по точному определению В.Б.Катаева) «для «гносеологической» темы находит в высшей степени конкретное художественное воплощение: герои погружены в быт, вовлечены в сложные личные взаимоотношения. <...> И эта социальная и психологическая конкретность не отвлекает от «гносеологической» темы и не просто сопутствует ей, а служит главным средством ее раскрытия».⁶

Так «гносеологизм» Иванова сталкивается в пьесе с прагматизмом доктора Львова, которому полномочие «судить» и «пытать» Иванова дается просто по должности врача-диагноста, сознающего свою профессиональную и нравственную обязанность сделать все возможное для спасения жизни своей пациентки. В конце концов, Иванов же, очевидно, Львова и нанял для лечения Сарры (при этом забывая ему платить). Однако же в споре с доктором Иванов действует по принципу «мне не нравится диагноз – значит, доктор виноват».

Сам же Львов, вместо того чтобы напомнить Иванову эти самоочевидные истины, отвечает своему «работодателю» встречным упреком: «А кто вас уполномочивал оскорблять во мне мою правду? Вы измучили и отравили мою душу. Пока я не попал в этот уезд, я допускал существование людей глупых, сумасшедших, увлекающихся, но никогда я не верил, что есть люди преступные осмысленно, сознательно направляющие свою волю в сторону зла...» (12, 56).

Правда и неправда доктора Львова в этой одной фразе: правда в моральной оценке, неправда – в приписывании Иванову злой воли, которой у него нет (как, впрочем, нет и доброй). Поэтому моральная оценка его мучит, но ничего не меняет в его положении.

⁶ Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – С.131.

Доктор Львов не допускает существования людей, которые действуют не по собственной воле. Если человек грешит, сознавая свой грех, значит, он грешит сознательно (что, кстати сказать, представляет собой вполне ортодоксальное христианское убеждение). А вот Иванов как раз страдает параличом воли, и с этой точки зрения задача доктора Львова по существу сводится к реанимации этой самой воли. В первой редакции Иванов умирает в ходе подобной медицинской процедуры (организм больного не выдержал), во второй – «прежний» (т.е. все-таки «воскресший») Иванов первым же волевым действием убивает себя. К лицу ли, однако, такая развязка «русскому Гамлету»?

2

Традиционный, и особенно русский, «вечный образ» Гамлета – это Гамлет переживающий и рефлексирующий. Гамлет деятельный, интригующий и коварный в своем благородстве, великолепно представленный в шекспировском первоисточнике, в русский «вечный образ» как-то не вошел. Этого «нетрадиционного» (в нашей рецепции) Гамлета напоминает уже не Иванов, а Львов – тем, например, что хочет не дать своему врагу умереть со спокойной совестью. Как и Гамлет, Львов хочет иметь гарантию, что душа его противника будет осуждена на вечные муки. Поэтому Гамлету нужно убить Клавдия в грехе, а Львову Иванова – в его нынешнем состоянии, когда он продолжает грешить без раскаянья (отсюда и вызов на дуэль). «Отвечу перед Богом»? – так ответь же, и поскорей!

Для Чехова драма Львова – скорее драма честного человека, недооценившего сложность действительности. Поэтому в первой редакции Львова можно упрекнуть в доведении Иванова до смертельного припадка (инфаркт?) – хотя с таким же успехом можно обвинять и любого другого человека, назвавшего кого-нибудь подлецом, в любых последствиях этого шага. Очевидно, что Львов не имел *намерения* доводить Иванова до припадка, а имел только провозглашенное им открыто намерение вызвать Иванова на «суд чести» (дуэль).

Львов думает, что имеет дело с бессердечным человеком, и не рассчитывает, что у Иванова есть сердце, которое может и отказать – вот, кажется, мораль финала первой редакции. А во второй какова мораль?

Опыт московской постановки показал автору, что проблема перехода от «кто виноват» к «что делать» (т.е. перехода от нравственной (само)оценки к действию, от разума к воле), которая мучит Иванова и которой Львов не придает значения, в первой редакции вряд ли была видна и зрителю. Вот почему во второй редакции Чехов поначалу «углубляет» картину безволия Иванова, вводя его пространные монологи (и реплики в диалогах) в третьем и отчасти в четвертом акте. Затем появляется самооправдательный (или все-таки самообманывающий?) монолог Иванова о том, что Сарра перед смертью его простила. Одновременно вводятся новые эпизоды, ставящие под сомнение нравственную чистоту Львова в его отношениях с Ивановым: это прежде всего дискуссия о Львове в третьем акте (Иванов его защищает, Саша и Шабельский нападают), а также обвинительный монолог Саши в конце четвертого действия с упреками в адрес Львова, которые здесь появляются впервые и, для зрителя, откровенно «повисают в воздухе», поскольку и не подтверждаются и не опровергаются предыдущими событиями.

С другой стороны, для соблюдения своего рода баланса (поскольку ситуация со Львовым не только оставалась, но и *должна была* оставаться нравственно неоднозначной) Чеховым вводится небольшой диалог Львова и Косых в начале четвертого акта, в ходе которого Львов зачем-то спрашивает у Косых его мнения об Иванове. Зрителю остается (точнее, предлагается) только догадываться, чего хочет Львов от Косых. Хочет ли он с его помощью убедить себя, что Иванов действительно не представляет собой ничего кроме заурядного подлеца (т.е. сомневается в справедливости собственного «диагноза»)? Но ведь Львов-то все-таки не Гамлет, а Косых – не тень его отца, могущая открыть принцу всю правду о том, кто подлец и кому следует отомстить...

Таким образом, уходя от «московских» обвинений в сочувствии автора к герою-негодю, Чехов во второй редакции пьесы

(если брать ее в окончательном «синтезе») вряд ли стремился внушить зрителям и читателям, что «Львов – великий человек, а Иванов – подлец», но так же вряд ли стремился внушить им и нечто прямо противоположное. Фактически Львова во второй редакции можно «упрекнуть» разве что... в успешном пробуждении «прежнего Иванова»! Ведь именно Львов (а не Саша) в конце концов пробудил в Иванове волю – что немедленно продолжилось (и закончилось) самоубийством, с такой мотивировкой: «Пора и честь знать» (12, 76). Т.е. пора взять на себя моральную ответственность (вспомнил-таки о дворянской чести!).

Итак, Львов – обвинитель, но именно Иванов – сам себе судья, который признал обвинение справедливым и вынес себе (а также исполнил) смертный приговор. Это поднимает Иванова-судью морально, в том числе над Львовым-обвинителем, но не нужно забывать, что в осуждении Иванова-обвиняемого, в конце концов, согласились они оба! В этом неожиданном для всех согласии двух антагонистов и заключается истинная развязка пьесы.

3

В своей медицинской автобиографии, написанной для сборника «Врачи, окончившие курс в Московском университете в 1884 – 1899 гг.», Чехов, в частности, писал: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную ценность которых для меня как для писателя может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избежать многих ошибок. Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными, а где невозможно – предпочитал не писать вовсе. Замечу кстати, что условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле. Но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности, т.е. нужно,

чтобы для читателя или зрителя было ясно, что это только условность и что он имеет дело со сведущим писателем» (16, 271-272).

Так рассуждал Чехов в 1899 г., однако же эти рассуждения носят во многом итоговый характер, и особенно замечание о том, что «благодаря близости к медицине» писателю «удалось избежать многих ошибок». «Ошибок» какого рода? Судя по контексту, речь, видимо, идет об ошибках в описании и объяснении поступков и характеров – причем не только в эпических, но и в драматических произведениях. Иными словами – о «медицинской» объективности в изображении персонажей, о том, чтобы чисто моральная их оценка не подменяла подлинного понимания.

И тут не может не возникнуть очень важный, а быть может и самый важный для нашей темы вопрос: понимание какого рода Чехов считал подлинным?

Петр Долженков в недавней работе «Чехов и позитивизм» без обиняков высказывает мысль о том, что автор «Иванова» обнаружил «яркие и оригинальные попытки редуцировать социальное к биологическому, объяснить общественные явления психофизиологическими особенностями русских людей».⁷ При этом исследователь даже больше, чем на текст пьесы, опирается на известные чеховские автокомментарии в письмах, вроде того, что у Иванова «чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость – чисто русские» (П, 3, 115).

Но если у героя, который не случайно носит «самую русскую» фамилию, обнаруживаются «чисто русские» черты, то при чем же тут «биологическое»? Если бы чисто моральная оценка поступков Иванова Львовым подменяла их «правильное», с авторской точки зрения, «биологическое», «психофизиологическое» понимание, то в этом случае вполне правомерно звучало бы и обвинение Иванова Львову: «вы слишком плохой врач». Но доктор (как это, во всяком случае, следует из автокомментария) если чего и не понимает, так это ментальных особенностей русского человека. Будто он сам не русский!

С другой стороны, русский-то он русский, а не понимает того, что, по крайней мере, пытался понять тоже молодой доктор

⁷ Долженков Петр. Чехов и позитивизм / Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2003. – С.71.

Чехов, который сразу после окончания медицинского факультета задумал диссертацию «Врачебное дело в России». Должен ли врач понимать национальный, исторически сложившийся тип личности больного? Должен ли он учитывать национальное отношение к медицине? В стране, где говорят, что «больного брюхо умнее докторской головы» (16, 284), много ли, стало быть, стоит даже очень умная докторская голова? Исписав множество страниц подобными пословицами и поговорками на медицинские темы, набравшись летописных сведений о болезнях и лекарях, коллекционируя заговоры от всех болезней и на все случаи жизни – молодой доктор Чехов имел гораздо более полное, чем его коллеги, представление об особенностях национальной медицины, а также и национальных больных.

«Тяжело поднимешь, живот надсадишь» (16, 287). Это тоже из собранных Чеховым русских пословиц, и это, как мы знаем, то самое, что произошло с Ивановым: «Надорвался я!» (12, 74)

Русский человек часто надрывается, а пуще того *боится* надорваться. В XIX веке этнографы отмечают усердную набожность русских мужиков, но при этом – «различия в усердии в домашних молитвах по сезонам – в зависимости от занятости и усталости». ⁸ Эта сезонная зависимость создавалась, принималась, закреплялась в календаре постов. «Трудно переоценить значение всей этой системы представлений и норм поведения, связанных с постами, для духовного совершенствования, развития внутренней нравственной дисциплины, для укрепления силы воли, направленной во благо, умения ограничить себя, соблюсти запрет». ⁹

Хуже всего с такой исторически сложившейся этнопсихологией возомнить себя Гамлетом – что и случилось с Ивановым, это Чехов подметил точно и, думается, не на один век вперед. Но ведь и доктор Львов вообразил себя Лаэртом и во имя братской любви вышел мстить за судьбу еврейской Офелии. «Все это было бы смешно...»

Интересно, что австралийский чеховед Дж. Таллок прямо связал замысел «Иванова» с Первым съездом русских психиат-

⁸ Русские. – М., 2003. – С.657.

⁹ Там же. – С.660.

ров, состоявшимся в январе 1887 г., и особенно с докладом на нем И.П.Мержеевского под названием: «Об условиях, благоприятствующих развитию душевных и нервных болезней в России, и о мерах, направленных к их уменьшению». Именно в докладе И.П.Мержеевского основными кандидатами в клиенты психушек названы люди с университетскими дипломами, у которых за «возбуждением» быстро следует «утомление».

Если это так, то доктору Львову явно недостает знакомства с докладом И.П.Мержеевского, вообще с достижениями новейшей психиатрии, которые помогли бы ему отнестись к Иванову не как палачу, а как жертве – жертве психического заболевания, которую уж кому-кому, а доктору следовало бы не обличать, а лечить. Ветряную мельницу, «утомленную» безвременьем-безветрием, он принял за коварного, грозно затаившегося великана – если развить аналогию-апологию В.Г.Короленко, который сразу же после премьеры «Иванова» счел необходимым вступить за Львова – «этого Дон Кихота, может быть, и смешного иногда и неумеренного».¹⁰ А, впрочем, другой современник Чехова, Лев Шестов, считал «дон-кихотство» современного интеллигента дефектом не медицинского, а философского дискурса: «Дон Кихот, а вместе с ним и современные <...> философы имеют неясное сознание, род предчувствия, что на самом деле они воюют не с рыцарями, а с баранами, не с великанами, а с мельницами <...> и чтоб заглушить в себе роковые сомнения, они обращаются к мечу, к доказательствам и не успокаиваются до тех пор, пока им не удастся заткнуть глотки всем людям».¹¹

В сущности, Чехов свел в одной пьесе Гамлета и Дон Кихота как «вечные типы» в смысле статьи Тургенева, превращая их метафизический антагонизм – в психологический (но при этом лишенный приставки «социально-», без которой немислимо понимание, например, его же рассказа «Враги»).

Еще раз напомним, что Иванов и сам себя сравнивал с Гамлетом (причем ирония этого сравнения в его устах – не более чем фигура речи), и затем это сравнение стало общим местом

¹⁰ Короленко В.Г. Избранные письма. – Т.3. – С.51.

¹¹ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – Л., 1991. – С.172.

чеховедения. Но даже те из чеховедов, кто сумел всерьез развернуть эту параллель, упустили из виду главную приметку гамлетизма, названную Л.Шестовым: «Куда Иванов ни является, он вносит гибель и разрушение».¹²

Дон Кихот, видя перед собой Гамлета, конечно, принимается активно изобличать его (в этой извечной борьбе со всем, что «вносит гибель и разрушение», и состоит его предназначение) – но и тот не упустит случая мирно пожуричь Дон Кихота: «Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами <...>» (12, 16). Чехов же (по Шестову), «не решаясь явно брать» сторону Иванова, ищет ему «объективных» оправданий. И «единственным оправданием Иванова является карикатура на честность – доктор Львов»¹³: в том смысле, что если «честность» у нас уродилась такая вот идиотски-донкихотская, то уж лучше тогда «бесчестность». Настаивая на чистой литературности образа Львова, Шестов писал: «Но этим он и замечателен. Замечательно, что Чехову понадобилось воскресить забытого Стародума фонвизинской комедии, но уже не затем, чтобы принудить людей поклониться воплощению добродетели, как делали прежние драматурги, а наоборот, затем, чтобы дать возможность надругаться над ним».¹⁴

Современный Чехову философ вскрывает здесь глубинный парадокс чеховской эстетики. «Хорошего» доктора, Дон Кихота, почти Айболита, драматург «подставляет» зрителю таким образом, чтобы он казался ему «нехорошим» и чтобы зритель получил уже полную свободу «надругаться над ним». А Иванова, который «куда ни является, вносит гибель и разрушение», – наоборот, пожалеть. Да еще и удивиться: ну почему не жалеет его доктор? Да он плохой доктор! Не знает последнего доклада доктора Мержеевского об особенностях национальной души русского интеллигента, который сперва хочет «похвастать перед девками» (12, 52), а потом и надрывается, как тот простолюдин, – русский же!..

¹² Там же. – С.90.

¹³ Там же. – С.91.

¹⁴ Там же.

«Но логика, как известно, рекомендует с большой осторожностью относиться к умозаключениям по аналогии, – справедливо указывает нам здесь Л.Шестов. – Ведь вот же сам Чехов, вынесший, по всем видимостям, в своей душе такую же драму, как Иванов, не умер и даже не оказался лишним человеком! <...> Иванов застрелился, потому что Чехов не кончил еще своей борьбы, а драму нужно было кончать, того требует современная эстетика <...> Еще немного времени – и драматические писатели избавятся от этого стеснения: им разрешат открыто признаться, что они не знают, как и чем кончать».¹⁵

Это «разрешение», хотя и со скрипом, Чехов в конце концов все-таки получил. Если в «Иванове», «Лешем», «Чайке» «ружье стреляет» в цель, то в «Дяде Ване» главный герой промазал. В «Трех сестрах» Соленый хотя и убил на дуэли Тузенбаха, но дуэль состоялась за сценой, да и вообще, кто они такие, эти Соленый и Тузенбах и какое до них дело зрителю, если сестрам в финале не досталось по серьгам и они не поехали в Москву? И, наконец, в «Вишневом саде» все, кто хотел уехать в Париж, уехали в Париж, а кто в Харьков – уехали в Харьков, все остались живы, и даже к старому Фирсу помощь, возможно, еще поспеет!

Впрочем, к услугам любителей выводить из пьесы «мораль» в каждой чеховской пьесе есть «нехорошие люди», девочки и мальчики для битья. В «Лешем» и «Дяде Ване» есть профессор Серебряков; в «Трех сестрах» есть Наташа; в «Вишневом саде» – лакей Яша. Но никто из них не сравнится с бедным вдохновенным доктором Львовым – alter ego доктора-писателя Чехова, которому ведь нужно же как-то было довести главного героя до самоубийства – а уж он-то настолько апатичен и безволен, ну чем и как пронять такого?.. И доктор, давая всем персонажам и критикам «возможность надругаться над ним», вытолкать его в шею и больше никогда не подавать ему руки, для них же, любителей выводить из пьесы «мораль», вовсю старается – и добивается своего...

¹⁵ Там же. – С. 89-90.

КНИЖНЫЙ ЧЕЛОВЕК

*Растут у профессора финики, в
кучерах служат у него бедуины, в
окна сквозят пассаты и самумы.
Чудны дела Твои, Господи!*

А. Чехов, «Осколки московской
жизни» (1883)

Каждый из нас, искусствоведов *средних лет* (это подчеркиваем), не так давно слышал о себе: «Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве...» (13, 67). Ну дальше все знают, продолжать цитату не будем, однако же спросим: в каком возрасте ученый празднует четвертьвековой юбилей научной деятельности – *ровно* двадцать пять лет? Даже если до своего 25-летия он не написал ни строки и не прочел ни одной лекции об искусстве (уж не в этом ли смысле дядей Ваней употреблен здесь глагол *читает?*), то и тогда юбилей наступит не позднее, чем вместе с полувековым юбилеем самого преподавателя и исследователя (обычно, кстати, так и празднуют).

Послушаем, однако, что говорит о профессоре Серебрякове современный чеховед (и этот отзыв весьма типичен): «Серебряков просто побежден страшным чудовищем старости. <...> Профессор страдает, может быть, не менее тяжело, чем дядя Ваня, переживая свою драму – драму старости. А мы ничего не хотим простить старому человеку».¹⁶ Ничего не скажешь, пожалели старичка (кстати сказать, зачем-то женатого на молодой и, особо заметим, верной ему красавице).

А главное: «ничего не хотим простить»! Но кто и когда постановил, что мы должны «прощать» Серебрякова – и что нам вообще есть за что его «прощать»?

¹⁶ Долженков П. Чехов и позитивизм. – С.34.

Серебряков – не только не единственный, но и не первый профессор в творчестве Чехова. О «несерьезном» взгляде на профессоров Чехова – юмориста и студента – дальше будет сказано особо. Если же говорить о «серьезном» взгляде на профессоров, то следует сразу отметить, что практически одновременно с «Лешим» Чехов пишет еще одно произведение, в котором профессоров оказывается сразу два: медик и филолог.

Основной конфликт повести «Скучная история» (1889), пожалуй, лучше всего выражает ее рабочее название: «Мое имя и я». Николай Степанович, профессор медицины, известный ученый, пользуется широкой популярностью в обществе, т.е. популярностью не только в университетском кругу. Это русское интеллигентское, секуляризованное общество 1880-х продолжает страдать по «духовности», но ищет ее отнюдь уже не там, где еще в начале того десятилетия, по инерции или по традиции, заставлял искать своих «мальчиков» Достоевский.

По сути, для юной героини «Скучной истории», Кати, профессор Николай Степанович является тем же, чем для Алеши Карамазова – монастырский старец Зосима. Проблема, однако, здесь и там одна и та же: Николай Степанович так же «протух», как и Зосима.¹⁷ Правда, «протух» профессор ввиду отсутствия за душой того, «что называется общей идеей или Богом живого человека», в то время как старец – очевидно, ввиду отсутствия «Бога мертвого человека», который, по православным понятиям о святости, не только при жизни должен был снабдить своего святого «общей идеей», но и после смерти позаботиться о его мощах. Что до профессора, его притязания столь далеко не простираются: как говорится, быть бы живу... Но даже это у него не вполне выходит, и «общей идеей» он оказывается не богат (ни себе, ни людям).

Вот уже два века подряд (XIX и XX) «восьмидесятники» в свои 80-е порицают «шестидесятников» за то, что те в свои 60-е исповедовали «не те» идеи. Но чтобы вообще отказать им в

¹⁷ См.: Абрамович С.Д. Отчего «протух» старец Зосима? // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2008. – № 5.

«идеях» – до этого, кажется, за оба века додумался один только Чехов. Награждая вдобавок своего персонажа знакомствами в самых высоких шестидесятичных кругах, он тем самым нарывался – и нарвался – на суровую отповедь старших коллег-литераторов, кто в тех кругах на самом деле успел повращаться. Чтобы у Пирогова, Кавелина, Некрасова «мог быть современник и друг», который «всю жизнь прожил» без «общей идеи»? – недоумевал, например, Н.К.Михайловский (цит. по: 7, 678). А харьковский профессор-филолог Н.Ф.Сумцов посвятил разбору «Скучной истории» – именно с подчеркнута профессорской точки зрения – отрицательную рецензию, которую не могли не показать Чехову его приятели Линтваревы, владельцы имения Лука близ Сум (Харьковской губернии), где летом 1889 г. и была закончена «Скучная история» (а также начат «Леший»). Но отзыв Н.Ф.Сумцова по некоторым своим особенностям выделяется из многочисленных критических отзывов на чеховскую повесть, поэтому нам еще придется поговорить о нем подробнее.

2

Однако петербургские и провинциальные критики изображения героев-профессоров в «Скучной истории» не могли знать, что на этих изображениях Чехов в 1889 г. не остановился. Он продолжил тему в пьесе «Леший», уже 10 октября дозволенной цензурой к представлению, 27 декабря увидевшей свет рампы театра Абрамовой в Москве, но никогда при жизни автора не печатавшейся (литографированное издание для труппы в расчет не берем).

В сущности, как известно чеховедам, над «Лешим» и «Скучной историей» Чехов работал параллельно (см. 12, 383). Да и театральные рецензенты того времени не только ходили на театральные премьеры, но и прочитывали свежие литературные журналы. Во всяком случае, московский рецензент Ив.Иванов, прочитав в ноябрьской книжке «Северного вестника» чеховскую повесть и сходяв на декабрьскую премьеру чеховской же пьесы, пришел к выводу, что этот писатель «с особенным наслаждением» почему-то «обрушивается на людей, посвятивших свою

жизнь науке и труду» – как в прозе («Скучная история»), так и в драме («Леший»). Между тем, по мнению этого критика, Войницкий, работая всю жизнь ради содержания профессора Серебрякова, «поступал хорошо и во всяком случае не имел никакого права стреляться задним числом» (цит. по: 12, 392).

Так впервые был сформулирован главный «профессорский конфликт» комедии «Леший», а также в первый, но фактически и в последний раз была предпринята попытка найти нечто общее между «профессорскими конфликтами» двух одновременно написанных произведений.¹⁸

3

Профессор из «Скучной истории» открывает долговременную перспективу чеховского творчества 90-900-х годов – галерею «сомневающихся» героев – и, как «сомневающийся», всем близок и понятен, всеми понят, прощен и оправдан. Будучи в главном (т.е. как идеолог) несостоятелен, он, тем не менее, самым фактом наличия сомнений успокаивает свою совесть, а также совесть Кати, автора и читателя.

Вывод предыдущей большой повести, «Огни», звучал так: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» (7, 140). И вот теперь оказывается, что ничего не понимает даже тот, кому положено понимать. Во всяком случае, этот кто-то не решается или отказывается взять на себя ответственность за «понимание».

¹⁸ Впрочем, в общем виде вопрос о связи повести с пьесой в чеховедении ставился, но имеет ли он смысл "в общем виде"? Вот пример одного из ответов на так поставленный вопрос: "Острейшая постановка вопроса о драме безыдейного существования в... повести была подсказана писателю жизнью. Извечный вопрос "что делать?", оставшийся в "Скучной истории" без ответа, был животрепещущим вопросом для мыслящих современников Чехова, в первую очередь для молодежи... "Леший" явился отчаянной попыткой драматурга во что бы то ни стало дать ясный и определенный ответ на этот острейший вопрос современности" (Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А.П.Чехова / Изд. 3-е, дораб. и доп. – М., 1981. – С.108-109). Если так, тогда главные героини "Лешего" – Соня и Юлия, ибо только они (свадьбами в финале) ясно и определенно отвечают на вопрос Кати, главной героини "Скучной истории", за кого и зачем ей замуж выходить (см.С,7,281).

Однако в процессе работы над «Лешим» Чехов нашел, наконец, такого героя, который подобную ответственность (причем входящую в его, так сказать, прямые служебные обязанности) взять на себя и решается, и не отказывается. И это не какой-нибудь местный правдолюб типа доктора Львова. Профессор Серебряков, судя по характеристикам «незаинтересованных» героев пьесы (мнение Войницкого, влюбленного в профессорскую жену, здесь не в счет), действительно является властителем дум если уж не всей, то, по меньшей мере, значительной части русской читающей публики («вы знамениты на всю Россию», – говорит ему Хрущов – 12, 194). Для последующего творчества писателя такой герой нехарактерен, нетипичен, и что с ним делать – чеховедение не ведаёт (нет прецедентов), и потому на всякий случай подвергает остракизму. Хотя, как мы видели, театральным рецензентом, еще не знающим, до чего додумается Чехов после «Лешего» и «Скучной истории», за Серебрякова сразу же вступился...

Взяв на себя ответственность, Серебряков очевидно заморозил своей уверенностью и своих студентов, и едва ли не всю читающую Россию, и, разумеется, свою семью – хотя у безнадежно влюбленного в Елену Войницкого эта уверенность не вызывает ничего кроме недоумения и безумной зависти.

В о й н и ц к и й. Да, зависть! А какой успех у женщин! Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха! Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо, благородная, великодушная, имевшая поклонников больше, чем он учеников, любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами. Моя мать, его теща, до сих пор обожает его, и до сих пор он внушает ей священный ужас. Его вторая жена, красавица, умница, – вы ее видели, – вышла за него, когда уж он был стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск... За что? Почему? (12, 130)

А действительно, за что?..¹⁹ Видимо, за то, что Серебряков в свое время убедительно объяснил Елене «как жить» – чего безуспешно ждала от Николая Степановича Катя.

Е л е н а. Если веришь клятвам, то клянусь тебе, я выходила за него по любви. *Я увлеклась им как ученым* и известным человеком. Любовь была не настоящая, искусственная, но ведь мне казалось тогда, что она настоящая. Я не виновата. (12, 159; курсив наш – В.З., А.П.)

Действительно, Елена не виновата. По сути, тут та же проблема: «Мое имя и я». Увлеклась именем, а жить-то пришлось с человеком...

Теперь ту же коллизию волею обстоятельств переживает Войницкий.

В о й н и ц к и й. Двадцать пять лет я вот с ней, вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному. (12, 175)

Что же, собственно, изменилось теперь? Научные достоинства Серебрякова от самого факта его приезда в имение ничуть не пострадали – да вот беда: никто не пророк в своем отечестве. Пророк непременно должен быть побиваем камнями. А профессор имеет наглость быть настолько счастлив, что бедной Елене Андреевне приходится защищать его от Сони:

Е л е н а А н д р е е в н а. <...> Отец твой хороший, честный человек, труженик. Ты сегодня попрекнула его счастьем. Если он в самом деле был счастлив, то за трудами он не замечал этого своего счастья. (12, 159)

Да и ведет он себя со своими родными, в общем-то, разумно. Может быть, в упрек ему можно поставить его отношения с

¹⁹ Этот вопрос вообще типичен для матримониальных рефлексий героев Чехова. Ср. в «Трех сестрах»: «А н д р е й. <...> За что, за что я полюбил вас, когда полюбил – о, ничего не понимаю» (13,138). То же, но с полностью противоположной интонацией, в последнем действии: «А н д р е й. <...> Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю ее, или, по крайней мере, любил...» (13,178).

женой (как он сам отчасти признает в четвертом акте «Лешего»), но уж никак не сцену, в которой он предлагает продать имение. Имение, действительно, никакой прибыли не дает, и т.п. А в ответ – самая неадекватная реакция.

Но если реакция Войницкого неадекватна предложению Серебрякова, то чему-то ведь она адекватна? По крайней мере, с точки зрения современной Чехову рациональной критики (Н.К.Михайловский и К^о) поведение героя может и должно быть рационально объяснено. Даже если речь идет о герое, находящемся на грани сумасшествия:

В о й н и ц к и й. Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если б я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка! (12, 176)

Откуда у Войницкого, ревностного читателя литературных журналов и критических опусов, убеждение, что из него «мог бы выйти» именно Шопенгауэр или Достоевский? Не из статьи ли Михайловского «Жестокий талант» (1882), где в связи с анализом творчества Достоевского всплывает как раз имя Шопенгауэра? А впрочем, модного писателя Достоевского с модным философом Шопенгауэром (модным – после выхода в свет в 1881 г. первого русского перевода его главного труда «Мир как воля и представление») в восьмидесятые годы не сравнивал только ленивый. Во всяком случае, околотитературное происхождение «сумасшествия» Войницкого достаточно очевидно. Если красота, по Достоевскому, спасет мир, а мир, по Шопенгауэру, есть «воля и представление», то Войницкий недостаток воли компенсирует красивым представлением во вкусе Достоевского и Гоголя. Собственно, сцена сумасшествия Войницкого – не что иное, как литературная эклектика, помесь «Записок сумасшедшего» с некоторыми эпизодами романов Достоевского (ср. самоубийства Свидригайлова, Ставрогина, Ипполита Терентьева и т.д.).

Как видим, выйдя из-под влияния русской критики (хотя бы в лице Серебрякова), Войницкий не нашел ничего лучшего, как прямо последовать «рекомендациям»... самой русской литературы.

Для начала он «сходит с ума» во вкусе Гоголя:

В о й н и ц к и й. ... Я зарапортовался! Я с ума схожу...
Матушка, я в отчаянии! Матушка!

<...>

С е р е б р я к о в. Господа, что же это наконец такое?
Уберите от меня этого сумасшедшего! (12, 176)

Специалист по реализму точно идентифицировал источник цитаты, к которой в данном случае прибегает Войницкий, – финал «Записок сумасшедшего»: «За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести <...> Матушка, спаси твоего бедного сына! <...> Посмотри, как мучат они его <...>» и т.д.²⁰

После этого «покушения на сумасшествие» Войницкий совершил очередной «переход от Гоголя к Достоевскому» и, как выражается по этому поводу (тоже Федор) Орловский, «взял, ни с того ни с сего, и чичикнул себе в лоб!» (12, 192).

Таким образом, Войницкий только полагает, что когда он вышел из-под 25-летнего влияния литературной критики (в лице Серебрякова), он наконец-то увидел жизнь в ее истинном облике:

В о й н и ц к и й. Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза. Я все вижу! (12, 176)

В действительности же Войницкий видит только то, что могут «показать» ему Гоголь и Достоевский – пусть даже без явного посредничества профессора-литературоведа. А это напрасно, т.к., по убеждению уездной интеллигенции, профессора-литературоведы очень нужны. Так, Желтухин, произнося тост за «плодотворную ученую деятельность» Серебрякова, цитирует Некрасова:

Сейте разумное, доброе, вечное,
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ! (12, 191)

²⁰ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1984. – Т.3. – С.171-172.

Зачем же русскому народу (по Некрасову же) литературоведы? А затем, что без них-то как раз и непонятен Гоголь (и, видимо, все остальные, кто бы там ни вышел из «Шинели»). Недаром вождь и кумир русской интеллигенции мечтал о том времени, когда мужик «Белинского и Гоголя с базара понесет»: без Белинского Гоголь-то, видно, мужику окажется не впрок! Хорошее тому подтверждение – случай с Войницким, где «Белинским» до поры до времени выступал Серебряков. А стоило его авторитету пасть, как потребление «чистого» Гоголя, не разбавленного в необходимых лекарственных дозах дистиллированной критической водой, привело нашего простого читательского «мужика» к фатальному (а в варианте «Лешего» так и летальному) исходу...

Однако при этом, лишь только Войницкий решается на бунт против Серебрякова, он тут же решает поменяться с ним ролями и поучить знаменитого на всю Россию ученого профессора правильному (на его, Войницкого, взгляд) отношению к «самой жизни» (хотя и воспринятой чеховским героем исключительно на литературный лад). Не следует только забывать, что за этим стремлением Войницкого, при всей неблагоприятности его поведения по отношению к чете Серебряковых (особенно остро подчеркнутой в «Лешем»), все-таки стоит и своя действительно жизненная правда.

Все дело в том, что профессор Серебряков в «Лешем» – человек, действительно, достаточно бессердечный. Живя, как положено «великому человеку», в мире великой русской литературы, он далеко не всегда относится с достаточным тактом к своим домашним, родным и близким (чего стоит ночная сцена в начале второго акта «Лешего», в своих основных чертах повторенная и в «Дяде Ване»!). Выражаясь по-пушкински, Серебряков действительно «мал» и «мерзок», хотя и не в том же роде, что Войницкий, но не менее очевидно для зрителя и читателя пьесы. Однако то, что Войницкий с легкостью прощает себе, человеку «малому» и работающему исключительно на благо профессорского таланта, он ни в коем случае не хочет прощать своему бывшему кумиру, неожиданно оказавшемуся в роли «мужа-соперника».

Соперничество за Елену Войницким во всех отношениях проиграно. Однако винит он во всем, разумеется, отнюдь не Елену. Все негодование Войницкого выплескивается на профессора. Последний шанс испытать моральное торжество над Серебряковым заключается для Войницкого в том, чтобы «поймать» его на бессердечии (конечно же, не без оснований!), а поймав – проучить так, чтобы профессор запомнил этот урок до конца своей профессорской жизни. Если за величию профессора стоит авторитет «читающей публики», то Войницкий, ради возможности «поучить профессора» хотя бы в одну только решительную минуту, готов поставить на карту единственное, что у него осталось: собственную жизнь.

К концу скандала вокруг идеи продажи имения Серебряков настолько теряет авторитет для Войницкого, что теперь уже и знаменитый Катин (из «Скучной истории») вопрос Войницкий демонстративно обращает не к профессору, а к своей выжившей из ума (и притом боготворящей профессора) «матушке»:

В о й н и ц к и й. Матушка! Что мне делать? Не нужно, не говорите! Я сам знаю, что мне делать! (*Серебрякову.*) Будешь ты меня помнить! (12, 176)

«*Будешь ты меня помнить!*» – таковы *последние* слова Войницкого в «Лешем», где, как известно, самоубийство этого персонажа действительно состоялось (в отличие от тихого покушения на самоубийство в четвертом акте «Дяди Вани»). Произнеся указанную реплику, Войницкий уходит со сцены «в среднюю дверь», причем за ним сразу же следует матушка – наверняка затем, чтобы еще раз попробовать убедить его «слушаться профессора». Увы, последним ударом для Войницкого становится то, что, кроме матушки, ни один герой пьесы не обращает на его столь многозначительный уход ровно никакого внимания. Серебряков немедленно переключается на публичное выяснение отношений со своей женой; затем является Хрущов и уговаривает Серебрякова не продавать лес на сруб; затем Соня объясняется с Хрущовым; затем с ним же объясняется Елена Андреевна... и все это время «средняя дверь», в которую уходят

Войницкий, а за ним и Марья Васильевна, полностью игнорируются оставшимися на сцене персонажами. Между тем Войницкий, несомненно, ждет, что Серебряков, паче всякого чаяния, дрогнет, усовестится и, пожалуй, пойдет, как истинно великий человек, просить прощения у незаслуженно обиженного им маленького человека! Когда же ничего подобного не случается, Войницкому не остается ничего другого, кроме как доказать – на глазах собственной «матушки»! – подлинную серьезность и жизненность своей так литературно и театрально обставленной им угрозы.

Самоубийство Войницкого в «Лешем» совершается в конце *третьего* акта – конечно же, именно для того, дабы в четвертом акте знаменитый профессор успел сделать соответствующие выводы и дело Войницкого, ради которого тот буквально не пощадил живота своего, не пропало даром. Но здесь нам в очередной раз приходится сказать «уввы», поскольку Серебряков в «Лешем» оказался достаточно эгоистичным и черствым, чтобы самоубийство неудавшегося любовника его молодой жены не произвело на него никакого особенного впечатления. Впрочем, какие-то выводы он, как всякий умный человек, разумеется, делает:

С е р е б р я к о в. В последнее время, Михаил Львович, я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить. (12, 190)

Однако в следующем же явлении, в ответ на предложение Орловского попросить по-христиански прощения, Серебряков реагирует саркастически-недоуменно:

С е р е б р я к о в. Образчик туземной философии. Ты советуешь мне прощения просить. За что? Пусть у меня прощения попросят! (12, 193)

Что ж, великий человек предпочел так и остаться при своем величии, а к «малым сим» снизойти решительно не пожелал – отчего величие его хотя объективно и не уменьшилось, но в глазах читателя и зрителя пьесы явно утратило по крайней мере часть своей ценности.

Еще Гете говорил о том, что «демоническое охотно избирает своим обиталищем значительных индивидов»,²¹ и эта мысль многократно нашла свое художественное воплощение (в «Фаусте», в «Медном всаднике» и т.д.). Чеховская версия подобной демонологии в «Лешем» выглядит простой и прозрачной. Какого, собственно, «лешего» имеет в виду заглавие чеховской пьесы?... Об этом, непосредственно после отказа Серебрякова от каких-либо извинений, размышляет друг покойного Войницкого Хрущов – тем самым как бы разъясняя знаменитому профессору, за что и почему этот последний все-таки должен «помнить» беднягу Войницкого:

Х р у щ о в. Я считал себя идейным, гуманным человеком и наряду с этим не прощал людям малейших ошибок, верил сплетням, клеветал заодно с другими. <...> Вот каков я. Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп, но и вы, профессор, не орел. И в то же время весь уезд, все женщины видят во мне героя, передового человека, а вы знамениты на всю Россию. А если таких, как я, серьезно считают героями, и если такие, как вы, серьезно знамениты, то это значит, что на безлюдье и Фома дворянин, что нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого темного леса <...>

С е р е б р я к о в. Виноват... Я приехал сюда не для того, чтобы полемизировать с вами и защищать свои права на известность. (12, 194)

Как видим, «помнить» беднягу Войницкого Серебряков, вопреки упованиям покойного и увещаниям Хрущова, вовсе не собирается. Зато Хрущова смерть несчастного Войницкого научила многому. Вот почему именно эта пара противопоставленных друг другу персонажей – Серебряков и Хрущов – оказалась центральной в «Лешем», вот почему именно к ним стянуты все линии разветвленного сюжета пьесы. «И от всякого, кому дано много, много и потребуется» (Мф. 12:48) – вот этический принцип, который, сознательно или подсознательно, Чехов проводит в «Лешем», тем самым сохраняя и совершенно искреннее деление

²¹ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М., 1986. – С.407.

своих персонажей на людей «обыкновенных» («кому дано мало») и «необыкновенных» («кому дано много»).

К числу последних и относятся, во-первых, более склонный к самокритичности Хрущов, а во-вторых, более бессердечный и менее самокритичный профессор Серебряков, который, видите ли, не хочет защищать образом своей повседневной жизни «свои права на известность». В сущности, перед нами та же проблема «Мое имя и я», которая оказывается в центре внимания героя «Скучной истории»; однако теперь ученый искусствовед, в отличие от менее ученого помещика-медика (и не менее ученого профессора-химика), предпочитает эту проблему попросту игнорировать.

4

Теперь вернемся к рецензии профессора Сумцова, которая появилась на свет с некоторым опозданием по отношению к публикации «Скучной истории», только в 1893 году (в «Харьковских губернских ведомостях»). Однако и для такой задержки была своя академическая причина: подзаголовком к рецензии служат слова «По поводу одной публичной лекции». О какой лекции идет речь – неизвестно, но, по-видимому, эта безвестная ныне лекция как-то затрагивала проблему «образа университетского профессора», сочувственно ссылаясь при этом на повесть Чехова.

Однако может ли повесть Чехова служить сколько-нибудь надежным источником для характеристики типичного «образа университетского профессора»? Вот вопрос, который ставит профессор Сумцов в самом начале своей рецензии. И тут же на него отвечает: «автор говорит о старом профессоре понаслышке, по случайным студенческим воспоминаниям, отчасти по анекдотам».²²

²² Сумцов Н.Ф. О типе ученого в рассказе А.Чехова «Скучная история». (По поводу одной публичной лекции) // Харьковские губ. ведомости. – 1893. – № 102. – 22 апреля. Далее цитируем статью по этому (единственному) изданию без специальных ссылок.

Анекдоты из студенческой юности автора «Скучной истории» проф. Сумцов мог знать от общей знакомой – харьковчанки Е.К.Сахаровой, бывшей актрисы московского театра Корша и приятельницы молодого Чехова²³. Например, он мог знать о том, что Чехов учился у знаменитого профессора Г.А.Захарьина и сам же распускал о нем анекдоты посредством оперативной их публикации в самом популярном российском издании – лейкинских «Осколках» (при этом автор анекдотов скрывался под псевдонимом, а их герой – отнюдь нет²⁴). Основной предмет анекдотов – сказочное богатство профессора, дача «с финиками» и т.п. Как можно судить по письмам молодого Чехова, он, будучи кормильцем большой и ненасытной семьи и основные надежды на ее прокормление связывая, до поры до времени, с медициной, уже и после окончания университета черной завистью завидовал своему талантливому и богатому учителю. Так, например, в одном из писем 1886 г. молодой доктор Чехов писал: «Когда я буду Захарьиним (чего никогда не будет), я дам Вам займы 30 000 р. без процентов» (П, 1, 179). Как говорится, в каждой шутке есть доля шутки...

Однако между 1889 годом – годом публикации «Скучной истории» и постановки «Лешего» – и 1893 годом, когда вышла статья Сумцова, сам Чехов решительно переменялся. Он тоже стал знаменитостью (хоть и не научной), преждевременно постарел и утратил юношескую задиристость. *В день публикации статьи Сумцова* он пишет Л.С.Мизиновой: «Милая Ликуся, те весьма неприятные ощущения (геморрой. – В.З., А.П.), которые в настоящее время испытывает брэнное тело мое, с полным правом позволяют мне считать себя действительным статским советником (т.е. всего на один чин ниже профессора из «Скучной истории». – В.З., А.П.). Болезнь генеральская, но прескверная» (П, 5, 203). Это как раз то настроение, в котором можно понять раздра-

²³ Сумцов, например, написал положительную рецензию на картину мужа Е.К.Сахаровой А.А.Сахарова «Крушение царского поезда», и Сахарова в январе 1889 г. посылала эту рецензию Чехову, прося по старой дружбе поместить выдержки из нее в столичных газетах, что Чехов и сделал (см. П, 3, 379).

²⁴ См. «Осколки московской жизни», датированные 10 сентября 1883 г., за подписью «Рувер» (16,49).

жение Сумцова по поводу Катиного вопроса Николаю Степановичу, выраженное харьковским профессором следующим образом: «Находятся же люди, вроде этой молодой женщины, которые думают, что ученые, знаменитые, «из тайных советников», носят в кармане готовые ответы на общие вопросы о жизни и о счастье».

Так чем же «некорректен» Катин вопрос? А тем, терпеливо объясняет профессор Сумцов, что «каждому по необходимости самому приходится давать себе ответ на подобный вопрос, сообразно со своим умственным, нравственным и материальным цензом. Обращаться же к другим с вопросом «что делать?» малодушно, неразумно и, главное, бесполезно. Ни один ответ не уляжется в субъективные рамки вопроса. <...> При чем тут, спрашивается, наука? И зачем было утруждать больного Николая Степановича мучительным неразрешимым вопросом из тяжелой житейской драмы?» Действительно, зачем?

Чехов вообще был довольно равнодушен как к похвале литературных критиков, так и к их хуле. Зато он всегда внимательно прислушивался к отзывам представителей изображаемых им сословий о том, насколько точно они, эти сословия, им изображены. Вот почему отзыв профессора Н.Ф.Сумцова, уже и тогда довольно известного в профессиональной среде критиков и литературоведов (а ныне по праву считающегося одним из классиков украинской филологии) не имел бы шансов заинтересовать автора «Скучной истории», если бы его автор не представлял в данном случае «сословие» не только критическое, но и критически Чеховым изображенное. Статья Сумцова, при всей ее почти безукоризненной логичности, вышла страстной, и, по сути, настолько же исповедальной, насколько таковыми были вымышленные Чеховым монологи Николая Степановича.²⁵ Ситуация сложилась такая, как если бы Николай Степанович собственной персоной явился к своему автору, и притом явился отнюдь не для скандала, а для вполне мирного объяснения между двумя умными, интеллигентными людьми.

²⁵ Кстати, Николай Федорович Сумцов не преминул отметить в своей статье, что не только профессор, но и университетский швейцар, изображенные в «Скучной истории», - его тезки.

Точная дата начала работы Чехова над «Дядей Ваней» неизвестна, однако на сегодня можно считать доказанной приблизительную его датировку серединой 90-х годов. Какие творческие процессы привели к завершению в 1896 г. известного нам текста? Когда и какие новые «сигналы» от реальной действительности послужили для Чехова свидетельством того, что «Леший» – это не просто, как ему казалось, неудача, а незавершенная попытка, требующая своего завершения?.. Думается, что профессорский голос Сумцова в защиту «своего брата профессора» был, во всяком случае, не последним по значению среди подобных «сигналов».

Не случайно наиболее принципиальные новации в «Дяде Ване», по сравнению с текстом «Лешего», коснулись именно этой группы персонажей: два героя, аттестованных в «Лешем» незаурядными (Серебряков и Хрущов, ныне Астров), и третий, с упоением разыгрывающий из себя «маленького человека» (Войницкий).

Что касается Хрущова-Астрова, то о динамике изменений этого характера хорошо писал З.С.Паперный.²⁶ А вот о переменах в характере Серебрякова следует сказать особо. С одной стороны, Чехов убирает из текста новой пьесы подтверждение подлинной знаменитости профессора-искусствоведа (в «Лешем», напомним, такое подтверждение дается устами Хрущова). С другой же стороны, Серебряков в «Дяде Ване» явно становится мягче, самокритичнее, уступчивее – хотя ему по-прежнему присущи свои маленькие слабости, а порой и жестокость и полное невнимание к состоянию окружающих. И все-таки в сцене прощания Серебрякова в «Дяде Ване» хватает на такой широкий жест, какого нет (да и нельзя было бы ожидать) в «Лешем». Сравним его прощальные реплики:

²⁶ См.: Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. – М., 1982. – С. 113-116.

«Леший»:

С е р е б р я к о в. <...> До свидания, господа! Благодарю вас за угощение и за приятное общество... Великолепный вечер, отличный чай – все прекрасно, но, простите, только одного я не могу признать у вас – это вашей туземной философии и взглядов на жизнь. Надо, господа, дело делать. Так нельзя! Надо дело делать... Да-с... Прощайте. (*Уходит с женой.*) (12, 198)

«Дядя Ваня»:

С е р е б р я к о в (*поцеловав дочь*). Прощай... Все прощайте! (*Подавая руку Астрову*). Благодарю вас за приятное общество... Я уважаю ваш образ мыслей, ваши увлечения, порывы, но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать. Надо дело делать! (*Общий поклон.*) Всего хорошего! (*Уходит; за ним идут Мария Васильевна и Соня.*) (13, 112)

Контраст, что и говорить, разительный – по части, как теперь модно говорить, «толерантности» и даже «диалогизма» по отношению к собеседнику, многие взгляды которого пожилой профессор, естественно, не разделяет. Кстати, тут же обнаруживается, что профессорский совет (над которым за последние сто лет вдоволь поиронизировали режиссеры и критики), во-первых, и до этого был достаточно известен в среде его деревенских «последователей» («Нужно *было* дело делать», – упрекает сына Мария Васильевна – 13, 70) и, во-вторых, в «Дяде Ване» (в отличие от «Лешего») отнюдь не пропал всеу:

В о й н и ц к и й. Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать! (*Роется в бумагах на столе.*)

Пауза; слышны звонки <...>.

М а р и н а (*входит*). Уехали. (*Садится в кресло и вяжет чулок.*)

С о н я (*входит*). Уехали (*Утирает глаза.*) Дай Бог благополучно. (*Дяде.*) Ну, дядя Ваня, давай делать что-нибудь.

В о й н и ц к и й. Работать, работать... (13, 113)

Можно, конечно, возразить, что именно приезд в имение профессора и вверг его обитателей в состояние праздности. Однако профессор, как легко убедиться, работает и в деревне, причем так интенсивно, что тот же дядя Ваня обзывает его «пишущим *regretum mobile*» (13, 70). Больше того, работает как ни в чем не бывало и Соня (о которой речь еще впереди). И только дядя Ваня, по случаю влюбленности в профессорскую жену, пребывает в не очень комфортном для него самого состоянии полной праздности:

В о й н и ц к и й. <...> С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... не здорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо! (13, 64)

Действительно нехорошо – как, впрочем, нехорошо и то, что многие чеховеды именно на основании этих и подобных слов дяди Вани поспешили выдвинуть по адресу работающего профессора самые жестокие обвинения. Однако за что, спрашивается, обвинять его *теперь*? Если в «Лешем» Серебряков все-таки оказывается, пусть косвенно, причиной гибели Войницкого (так что с некоторой натяжкой Серебрякову – как, впрочем, и другим участникам той сцены – можно было бы, допустим, предъявить что-нибудь вроде «доведения до самоубийства»), то в «Дяде Ване», в аналогичной ситуации, Серебряков ведет себя уже принципиально иначе. При всем своем действительно «тяжелом характере» (слова Астрова), Серебряков, буквально ошарашенный неадекватной, как ему представляется, реакцией дяди Вани, все-таки настолько поддается увещаниям Сони, что решается «объясниться» с Войницким сразу же после его театрально обставленного ухода, с явным указанием на готовящееся самоубийство.

С е р е б р я к о в. Хорошо, я объяснюсь с ним... Я ни в чем его не обвиняю, я не сержусь, но, согласитесь, поведение его по меньшей мере странно. Извольте, я пойду к нему. (*Уходит в среднюю дверь.*) (13, 103)

Горькая ирония, внесенная Чеховым в новую редакцию пьесы, заключается в том, что именно эти появившиеся в характере Серебрякова мягкость и уступчивость едва не стоили профессору жизни. Что произошло по другую сторону «средней двери», зрителю не показано; однако последовательность событий можно восстановить достаточно отчетливо. Следует только помнить, что Войницкий отправляется «в среднюю дверь» отнюдь не за оружием для убиения профессора: слова «Будешь ты меня помнить!» однозначно свидетельствуют, что и в новой редакции пьесы речь идет либо о театрально обставленной попытке действительного самоубийства, либо, по меньшей мере, о театральной же инсценировке покушения на таковое. Однако неожиданная (для дяди Вани) уступчивость профессора в последний момент спутала все карты. Вместо того, чтобы разрядить пистолет в себя, либо же позволить окружающим все-таки уберечь любимого дядю Ваню от рокового шага, Войницкий – видимо, совершенно спонтанно – разряжает пистолет в сторону того, в ком он столь недавно узрел истинную причину всех своих жизненных несчастий. В направлении выстрела за сценой, опять-таки, не может быть никаких сомнений, так как за сценой выстрел звучит всего один раз, а после второго выстрела (уже на сцене) дядя Ваня восклицает:

В о й н и ц к и й. <...> Не попал? Опять промах?! (13, 104)

К счастью для всех – и на этот раз, действительно, промах.

6

Мы начали с того, что профессор Серебряков формально (во всяком случае – по *одному* из формальных признаков) выступает в качестве главного героя и «Лешего», и «Дяди Вани»: в обеих пьесах имя профессора стоит первым в списках действующих лиц. Впрочем, эта традиция – выстраивать список действующих лиц по чинам – восходит еще к театру классицизма. А профессор – чин генеральский; выше в обеих пьесах нет никого.

Казалось бы, более содержательный критерий главенства героя – это вынесение его имени (фамилии, прозвища и т.п.) в

заглавие пьесы. Что касается *ранней* драматургии Чехова, то там этот принцип «единодержавия» главного героя действовал безотказно, но уже в «Лешем» происходит знаменательный поворот, в свое время отмеченный З.С.Паперным: «Юношеская пьеса без названия ориентирована на Платонова <...>. В сущности, так же строится пьеса «Иванов». Как будто сходно с этим и построение пьесы «Леший». Но тут уже принцип «единодержавия» героя оспорен. На роль первого героя может претендовать и Войницкий, прообраз будущего «дяди Вани». И не случайно пьеса, переделанная из «Лешего», будет названа именем дяди Вани».²⁷

Это, конечно, не случайно, а весьма закономерно для всей этической и эстетической эволюции позиции драматурга. Осталось уразуметь, в чем же состоит эта закономерность.

Мы уже поняли, почему именно такая пара противопоставленных друг другу персонажей, как Серебряков и Хрущов, оказалась центральной в «Лешем»: по принципу «И от всякого, кому дано много, много и потребуется» (Мф. 12:48). К наблюдениям З.С.Паперного стоит добавить, что метафорически центральным персонажем «Лешего» вообще может считаться тот собирательный, «внутренний» леший, который, по убеждению Хрущова, сидит в каждом из персонажей: «Вы, господа, называете меня Лешим, но ведь не я один, во всех вас сидит леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью». Но вывод из этой ситуации и Хрущов, и его автор делают тот, что «нет истинных героев, нет людей, которые выводили бы нас из этого темного леса, исправляли бы то, что мы портим, нет настоящих орлов, которые по праву пользовались бы почетной известностью». Однако, став «знаменитостью», Чехов, как говорится, на собственной шкуре убедился в том, что даже и весьма известному писателю «дано» не так уж и много, и что, отсидев положенный срок за письменным столом, большой ученый или большой писатель, добившись даже весьма значимых, по общему признанию, профессиональных результатов, в личностном плане ничего особенно нового не обретает (если, конечно, не считать пресловутого геморроя).

²⁷ Паперный З.С. Записные книжки Чехова. – М., 1976. – С.159.

Не будем забывать, что мыслительный и творческий процесс обновления Серебрякова для пьесы «Дядя Ваня» по времени совпадает с аналогичным процессом рождения важного автобиографического персонажа – Тригорина в пьесе «Чайка». Так недоумение профессора Сумцова: «Находятся же люди <...>, которые думают, что ученые, знаменитые <...>, носят в кармане готовые ответы на общие вопросы о жизни и о счастье» – становится важным сквозным мотивом чеховского творчества, объединяющим и «Дядю Ваню», и «Чайку»:

Н и н а. Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам, - вы один из миллиона, - выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы... (13, 28)

На самом же деле принцип «кому дано много» в чеховском творчестве периода «Дяди Вани» и «Чайки» просто перестает работать, поскольку теперь выясняется, что в плане ответов «на общие вопросы о жизни и о счастье» никому ничего особенного не «дано», так что каждый может и должен брать исключительно *сам* и *свое*, «сообразно со своим умственным, нравственным и материальным цензом». Ведь, согласно Библии, «от всякого, кому дано много, много и потребуется»... не людьми, а Богом, Который и будет судить, много было Им дано или мало, и судить, конечно, отнюдь не по чинам (да и не по ученым трудам или литературным премиям). Однако принцип, установленный для взаимоотношений между Богом и людьми, не годится для взаимоотношений между самими людьми – во всяком случае, по внутренней логике поздних чеховских произведений. А стало быть, нет и такой общепризнанной истины, на основании которой они вправе «требовать» чего-то не от самих себя, а друг от друга. Если Бог Библии (в Которого все они вроде бы веруют или, во всяком случае, на Которого часто ссылаются) и установил некую этическую норму для отношения человека к человеку, даже самому «уважаемому», то эта норма прежде всего требует: «Не делай себе кумира...» (Исх. 20:4).

Именно в соответствии с этим новым (для Чехова) центральным принципом в «Дяде Ване» смещается ракурс изображения и восприятия тех же самых героев, которых в несколько ином ракурсе мы видели в «Лешем». Там все дело свелось к тому, как Хрущов вдруг обнаруживал в себе и других пресловутого гетевского «демона» (в русском обличье «лешего»). Теперь же, как выясняется, дело вообще уже больше не в «демонизме», а скорее в человеческой способности легко творить и так же легко ниспровергать своих бывших кумиров. Тот из героев пьесы, у кого эта способность развита в наибольшей степени и на кого ее наличие оказало поистине судьбоносное воздействие, теперь и становится главным.

«Находятся же люди», которые, вместо того, чтобы самим искать свою судьбу, требуют предоставить им ее в полностью готовом виде! И вот один из них: дядя Ваня, Иван Петрович Войницкий. А тот, кто, как ему кажется, несет прямую ответственность за его судьбу, становится, в его воображении, его «злейшим врагом» (13, 102). Так профессор Серебряков опять (и вновь поневоле!) попадает в центральную пару антагонистов. Но, как мы видели, в «Дяде Ване» он обрел и мягкость, и уступчивость. Тем самым он спас жизнь Войницкому – и при этом едва не лишился своей собственной.

7

Освободив профессора-искусствоведа от обязанности быть по совместительству еще и мудрым «учителем жизни», не следует, однако, впадать в иную крайность и полагать, что жизненная мудрость в «Дяде Ване» или «Лешем» вообще отсутствует. Мудрость в обеих пьесах как раз присутствует, и притом присутствует совершенно буквально: в облике юной профессорской дочери с говорящим само за себя именем «Соня» (уменьшительное от «София» - «мудрость»).

Все дело в том, что за указанным именем героини стоит богатая, и вполне узнаваемая опытными читателями, литературная традиция. Идея называть героинь Софьями «со значением» возникла, безусловно, не позднее чем в XVIII веке. Один

из самых хрестоматийных примеров – Софья Вестерн у Г.Филдинга, которая со всей наглядностью являла английскому читателю, в чем же заключается истинная «Мудрость Запада» (это буквальное значение имени и фамилии филдинговской героини). Другой хрестоматийный пример – фонвизинская Софья в «Недоросле», которая с не меньшей наглядностью являла русскому читателю, в чем же заключается истинная мудрость Просвещения (на этот раз уже без каких-либо географических «привязок»). Переосмысление этой «мудрости» последующими поколениями могло обернуться и переосмыслением характера героини по имени Софья – как это произошло, например, в «Горе от ума» А.Грибоедова. Его Софья Павловна поистине есть «маленькая мудрость» (опять буквальное значение имени и отчества), иначе говоря, мудрость для житейского употребления, которая, в конце концов, приносит «горе» и уму Чацкого, и уму самой же мудрой Софьи (не с него ли и сошел Чацкий, согласно пущенной ею же в свет версии?). В литературе же второй половины XIX века оба варианта Софий – «мудрость жизненная» и «мудрость житейская» – «всплывают» соответственно в романах Достоевского и Толстого. В общем виде можно сказать, что все названные героини по имени Софья отличаются друг от друга ровно настолько, насколько отличаются представления о жизненной и/или житейской мудрости у их создателей.

Насколько вписывается в этот ряд Соня из «Лешего»? Как минимум можно утверждать, что сама «фило-софийность» имени героини отнюдь не ускользнула от внимания автора пьесы.

В о й н и ц к и й. Помилуйте, за кого ей замуж идти? Гумбольдт уж умер, Эдисон в Америке, Лассаль тоже умер... Намедни нашел я на столе ее дневник: но какой! Раскрываю и читаю: «Нет, я никогда не люблю... Любовь – это эгоистическое влечение моего я к объекту другого пола...» И черт знает, чего только там нет? Трансцендентально, кульминационный пункт интегрирующего начала... тьфу! И где ты научилась?

С о н я. Кто бы другой иронизировал, да не ты, дядя Жорж (12, 136)

Неизвестно, где научилась (может, у того же дяди Жоржа – несостоявшегося Шопенгауэра), но, во всяком случае, имя обязывает. Впрочем, это еще не гарантия, что мудрость, которую стремится являть собой Соня в начале пьесы, – мудрость истинная, настоящая. Вот как в финале сама же Соня, к тому времени испытавшая никак не меньше переживаний, чем ее старый отец-профессор, объясняется, наконец, в любви Хрущову:

С о н я. Я теперь другая... Я хочу одну только правду... Ничего, ничего, кроме правды! Я люблю, люблю вас... люблю... <...> Когда ты объяснялся мне, я всякий раз задыхалась от радости, но я была скована предрассудками; отвечать тебе правду мне мешало то же самое, что теперь мешает моему отцу улыбаться Елене. Теперь я свободна... (12, 199)

Можно сказать, что эта Соня из «Лешего», начав с позиции толстовской Сонечки (та, как известно, вся соткана из предрассудков), постепенно «оживает», превращаясь в некое подобие толстовской же Наташи Ростовской. В ситуации «кому дано много, много и потребуется» истинная мудрость – по крайней мере, в одной из ее версий – заключается в том, чтобы добровольно и самоотверженно подчинить себя интересам другого: а именно, одного из тех «избранных», кому и вправду (по тогдашней мысли автора) «дано много». По существу, Соня в финале «Лешего» берет на себя по отношению к Хрущову ту же роль, которую, по отношению к Серебрякову, с таким негодованием отвергает Войницкий. И, таким образом, перед глазами зрителей пьесы оказываются не одна, а сразу две пары типа «человек незаурядный – человек маленький». Первая такая пара (Серебряков – Войницкий) решительно разваливается, причем в ее неудаче так или иначе повинны (ибо недостаточно мудры) оказываются обе стороны. Вторая же пара (дочь Серебрякова – Хрущов) как бы подхватывает эстафету первой, не без труда и внутренних борений, но все же освобождаясь от тех сковывавших ее предрассудков, которые еще и в финале «Лешего» мешают Серебрякову улыбаться своей жене Елене. Такова итоговая мудрость чеховской пьесы 1889 года.

В «Дяде Ване» же, по мере изменения общей концепции пьесы (о чем было сказано выше), и мудрость – то бишь, София, Соня – оказалась уже существенно иной. Соня «Дяди Вани» с самого начала предстает перед зрителями близкой уже не к полной предрассудков Соне Толстого, а скорее к исполненной самого искреннего сострадания Сонечке Мармеладовой Достоевского. Существенное отличие между ними заключается разве лишь в том, что утешение Сони, обращенное к дяде Ване, выглядит, по меркам героев Достоевского, достаточно парадоксально: «достоевской» душе дяди Вани, жаждущей обновления, внушается мысль, что никакого обновления и никаких изменений уже не будет. Не будет их до самой смерти, не будет их и дальше, вплоть до самого Судного дня (как известно из Библии, именно тогда и можно будет «услышать Ангелов» – ср. Откр. 5:11, 8:13, 16:5 и др.).

Однако, по сути, именно такой «утешительной мудрости бедняка» и требует теперь душа дяди Вани, только недавно оставившего своего бывшего кумира и находящего себе единственное успокоение... в бессознательном исполнении прощального совета профессора. Профессорская дочь, и здесь (хотя и на другой лад) полностью оправдывая данное ей при рождении имя, прибавляет к этому совету («надо, господа, дело делать!» - «мы <...> будем трудиться для других») то единственное, что придает этому совету подлинный смысл и подлинную гуманность: веру в посмертное воздаяние («я верую, дядя, я верую горячо, страстно...»), а вместе с ней и любовь, и надежду на «жизнь светлую, прекрасную, изящную» (13, 115). Финальный монолог Сони в «Дяде Ване» звучит с убедительностью (а выражаясь технически – с «авторитетностью»), достойной лучших образцов драматургии русского и европейского классицизма. Но при всем, казалось бы, анахронизме такого «авторитетного финала», *эта* мудрость действительно оказалась высокой – порукой чему служат уже многие поколения зрителей чеховского театра.

ЧЕЛОВЕК ИЗ АРКАДИИ

...была актриса, прежде всего актриса и как не актриса была немислима.

А.С.Лазарев-Грузинский

В XII веке жил да был в Провансе трубадур Джауфре Рюдель де Блаи. От паломников, возвращавшихся из Святой земли, Джауфре часто слышал восторженные рассказы о красоте и душевном благородстве графини Мелисанды Триполитанской и по этим рассказам пылко ее полюбил. Наконец решил идти в крестовый поход, чтоб увидеть возлюбленную.

На корабле Джауфре тяжело заболел. Настолько тяжело, что его спутники считали его умершим и привезли в Триполис, чтобы там похоронить. Узнав о смерти своего верного рыцаря, графиня Мелисанда пришла, чтоб увидеть его хотя бы мертвого. Но когда она подошла к Джауфре, тот вдруг пришел в сознание, испытал великое счастье умереть на руках возлюбленной. Она же, велев похоронить его со всевозможными почестями, в тот же день постриглась в монахини.

Эту историю можно прочесть в средневековом сборнике полулегендарных биографий трубадууров. Известна также и канцона, в которой сам Джауфре Рюдель де Блаи воспекает свою возлюбленную и свою мечту о встрече с ней.

В 1895 году молодой французский драматург Эдмон Ростан специально для мировой театральной знаменитости Сары Бернар на сюжет вышеописанной средневековой легенды написал пьесу в стихах «Принцесса Греза», имевшую грандиозный успех. В том же году Татьяна Щепкина-Куперник перевела эту пьесу на русский язык специально для своей близкой подруги Лидии Яворской, чьим кумиром была Сара Бернар.

5 января 1896 года Чехов присутствовал в театре Суворина на бенефисе Яворской. Давали «Принцессу Грезу».

Не вспоминал ли при этом Чехов другой бенефис Лидии Яворской, состоявшийся в Москве в театре Корша 18 февраля 1894 года? Актрисе еще тогда хотелось сыграть пьесу под названием «Грезы». Но пьеса так и не была написана. Автором ее, по замыслу Яворской, должен был стать сам Чехов.

Действительно, Антон Павлович обещал своей тогдашней возлюбленной одноактную пьесу к бенефису. О названии «Грезы», впрочем, со стороны Чехова речь не шла. «Надеюсь, Вы помните данное мне обещание – написать для меня хотя одноактную пьесу, - писала ему Яворская 2 февраля 1894 года. - Сюжет Вы мне рассказали, он до того увлекателен, что я до сих пор под обаянием его и решила почему-то, что пьеса будет называться «Грезы». Это отвечает заключительному слову графини: “Сон!”»

По небезосновательному предположению З.С.Паперного, «речь идет, возможно, о том, что Чехов делился с Л.Яворской одним из вариантов пьесы «Чайка», которая тогда еще только задумывалась».²⁸ Говоря так, исследователь напоминал, что кончается второй акт будущей пьесы тем же словом Нины Заречной – “Сон!”.

Но Чехов не сделал для Яворской того, что год спустя сделал Ростан для Бернар, щедро предложив ей судьбу графини Мелисанды Триполитанской. Остается лишь гадать, историю какой «графини» и в каком «Триполисе» ждала от Чехова Яворская. Быть может, это был бы не тот ливанский Триполис, бывшая столица созданного крестоносцами в 1105 году «графства Триполи», какой мы видим у Ростана и на карте современного Ливана?.. Быть может, это был бы другой *Триполис* – существующий и поныне на Пелопонессе главный город *Аркадии*, той самой области Древней Греции, которая издревле славилась своим гостеприимством и благочестием и осталась вечной идиллией в памяти человечества?..

«Что за фантазии!» – воскликнет возмущенный читатель.

Фантазии или нет – но вот имена центральных персонажей «Чайки»: *Аркадина* явно от *Аркадии*, а от *Триполиса* – *Треплев*

²⁸ Паперный З.С. Тайна сия... Любовь у Чехова. – М., 2002. – С.128.

(сходство по звучанию) и *Тригорин* (сходство по значению: «три горы» как *три полиса* – «три города»).

Что же понадобилось в «Чайке» этой странной «гостье из Аркадии»?

1

В чеховедении история бурного романа Чехова и Яворской (особенно со стороны Яворской) уже была предметом сравнения с бурным же романом Тригорина и Аркадиной. Начало этому положила Т.Л.Щепкина-Куперник, с ревнивой скромностью называя этот роман «флиртом»: ²⁹ «Шел в некотором роде флирт. Я помню, как она тогда играла индусскую драму «Васантасена», где героиня с голубыми цветами лотоса за ушами становится на колени перед своим избранником и говорит ему: «Единственный, непостижимый, дивный...» И когда А.П. приезжал и входил в синюю гостиную, Л.Б. принимала позу индусской героини, кидалась на ковре на колени и, протягивая к нему тонкие руки, восклицала: «Единственный, великий, дивный...» и т.п. Отголоски этого я нашла потом в «Чайке», где Аркадина становится на колени перед Тригориним и называет его единственным, великим и т.п. Отразились в «Чайке» и роли ее – «Дама с камелиями», «Чад жизни»... Но дальше поверхностного сходства не пошло». ³⁰

Однако по характеристике другого современника, А.С.Лазарева-Грузинского, «Яворская была актриса, прежде всего актриса и как не актриса была немислима». ³¹ И вот это уже отнюдь не «поверхностное» сходство с Аркадиной.

²⁹ «Великая писательница земли русской», как шутя обращался к ней Чехов, ревновала вовсе не Чехова к Яворской, а Яворскую к Чехову. Впрочем, «Танечка» волновалась напрасно: «Я так дорожу тем уголком семьи, чистой привязанности, которую вносит ко мне Танечка...», - признавалась Яворская в письме к Чехову от 23 марта (3 апреля) 1894 г. из Рима (путешествовали подруги, до второго замужества актрисы в 1896 г., всегда вместе).

³⁰ Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1986. – С.247.

³¹ Лазарев-Грузинский А.С. А.П.Чехов // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. – С.111.

Не поверхностное сходство – и ее художественный вкус. Об этом, между прочим, говорит та же самая Т.Л.Щепкина-Куперник, характеризуя восприятие Яворской авторского чтения первого варианта «Чайки» в «памятной синей гостиной». Актриса к тому времени уже работала в театре Суворина (чем была обязана Чехову – но об этом дальше) и специально приехала в Москву за новой пьесой Чехова, будучи совершенно уверена в том, что уж для нее-то в ней найдется выигрышная роль.

Об этом также пишет Т.Л.Щепкина-Куперник, вспоминая чтение «в памятной синей гостиной».

«На чтение собралось много народу, обычная наша профессорско-литературная компания. Был и Корш, считавший Чехова «своим автором», так как у него была поставлена первая пьеса Чехова «Иванов». И он, и Яворская очень ждали новой пьесы Чехова и рассчитывали на «лакомый кусок». Я помню то впечатление, которое пьеса произвела. Его можно сравнить с реакцией Аркадиной на пьесу Треплева: «Декадентство»... «Новые формы?». Пьеса удивила своей новизной и тем, кто, как Корш и Яворская, признавали только эффектные драмы Сарду и Дюма и пр., – понравиться, конечно, не могла <...> Помню спор, шум, неискреннее восхищение Лидии <...>».³²

Отчего же Лидия Яворская «восхищалась» и отчего она восхищалась «неискренне»?.. «Восхищалась» – оттого что не могла бросить прямо в лицо 36-летнему маститому драматургу, любимцу своего патрона Суворина, пресловутое «декадентство», как бросает его Аркадина в лицо 25-летнему начинающему драматургу Треплеву. Да к тому же это именно Чехов сумел недовольство Суворина игрой Яворской во время петербургских гастролей театра Корша превратить в желание того же Суворина взять ее в свой театр как «тип во всяком случае любопытный» (II, 6, 44). Т.е. такой, видимо, «тип», который, во-первых, для нового петербургского театра весьма необходим и, во-вторых, который негде больше отыскать, как только в лице Яворской.

Вот если бы она, несомненно узнав себя в Аркадиной, не делала вид, что не узнала, а, напротив того, ухватилась бы за эту

³² Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове. – С.247.

роль, заставила Суворина срочно ставить «Чайку» в том виде, в каком ее услышала, – что же тогда?.. А тогда вся история драматургии и театра могла бы пойти по-другому...

Но этого (к счастью?) не произошло. При обилии неискренних взаимных улыбок – взаимная злость, а быть может и ненависть бывших любовников в течение зимы, весны и лета 1896 года нарастала, а соответственно ей – взаимная злость, а быть может и ненависть Тригорина и Аркадиной, отчего образы эти становились все более юмористичны. Драматичность и подлинность чувств последовательно удалялись из характеристики их взаимоотношений – как, например, вот этот мини-монолог Аркадиной, бывший в первоначальном, но не вошедший в окончательный текст комедии:

– Я не избирала Бориса Алексеича, не осаждала, не полонила, а как познакомилась, все у меня в голове пошло вверх тормашкой и, родимые мои, позеленело в глазах; стою, бывало, смотрю на него и плачу. Понимаете, реву и реву. Какая уж тут программа? (13, 261-262).

А.Я.Альтшуллер уверенно пишет, что чтение у Лидии Яворской состоялось «в начале декабря 1895 г.».³³ Во всяком случае, можно точно утверждать, что читался тот самый первоначальный вариант, о котором Чехов писал Суворину 21 ноября: «Хотя это еще только остов пьесы, проект, который до будущего сезона еще будет изменяться миллион раз, я все-таки заказал напечатать 2 экземпляра на ремингтоне <...>» (П, 6, 100). Видимо, по одному из этих напечатанных на ремингтоне экземпляров (один был сразу же отправлен Суворину с условием «никому не давать читать» (П, 6, 100), но затем измененному на «дать прочесть и Потапенке» – П, 6, 106) Чехов и читал комедию у Яворской.

А ведь «Чайка»-то изначально и предназначалась для того самого Литературно-драматического кружка Суворина, который теперь «представляла» Яворская, примчавшаяся в Москву с мечтой сыграть у Суворина главную роль в пьесе Чехова! И ведь

³³ См.: Альтшуллер А.Я. «Тип во всяком случае любопытный» (А.П.Чехов и Л.Б.Яворская) // Чеховиана. – 1990. – С.148.

Чехов, что называется, сам со всех сторон напросился на проблему: в разгар романа с Яворской обещал ей роль, а в разгар «романа» с Сувориным обещал ему такую пьесу, каких в России еще не писали – нечто «гауптманское», в духе «Ганнеле».

Из письма Суворину, 5 мая 1895 г.: «<...> я напишу пьесу, напишу для Вашего кружка, где Вы ставили «Ганнеле» и где, быть может, поставите и меня, буде моя пьеса не будет очень плоха. Я напишу что-нибудь странное. Для казны же и для денег у меня нет охоты писать» (П, 6, 58).

Чехов верно чувствует: он автор не для казенного, а для частного театра. Корш, Соловцов, впоследствии Станиславский – вот его естественные работодатели. А Суворин, проверенный издатель, понимающий старший друг, был бы просто идеальным антрепренером и режиссером (притом что «режиссерскую» часть неизбежно отдал бы самому автору пьесы).

Но не сложилось. И результатом этого «не сложилось» стало то, что чеховская комедия с подачи Суворина, по сути отказавшего в постановке в своем театре, попала на «императорскую» сцену. Т.е. случилось именно то, чего Чехов изначально менее всего желал.

И когда же начало «не складываться» с постановкой у Суворина? Уж не с того ли памятного московского чтения «в синей гостиной»? И не сам ли Чехов, с подачи которого Яворская оказалась чуть ли не «примой» у Суворина, был в этом виноват?..

Из письма Суворину, 30 марта 1895 г.: «На Святой в Петербурге будет оперировать труппа Корша. <...> Побывайте на “Madame Sans Gene” и посмотрите Яворскую. Если хотите, познакомьтесь. Она интеллигентна и порядочно одевается, иногда бывает умна. Это дочь киевского полицеймейстера Гюбеннета, так что в артериях ее течет кровь актерская, а в венах полицейская. О преемственности сих двух кровей я уже имел удовольствие высказывать Вам свое психиатрическое мнение. <...> Если бы не крикливость и не некоторая манерность (кривлянье тож), то это была бы настоящая актриса. Тип во всяком случае любопытный. Обратите внимание» (П, 6, 44). Суворин обратил...

«В Петербурге я буду 4 января и самое позднее 5-го, – пишет Чехов Суворину 29 декабря 1895 г. – Быть может, попаду на бенефис Яворской и еще раз увижу, как сию диву будут осыпать из литерных лож букетиками и бумажками и поднесут ей что-нибудь «от учащейся молодежи» (П, 6, 112 – 113).

Итак, 5 января 1896 года Чехов смотрел в театре Суворина «Принцессу Грезу», которую давали в бенефис Яворской. Был огромный успех, который хозяину театра, впрочем, испортил его московский гость. С.И.Смирнова-Сазонова записала в дневнике: «Вечером была у Суворина <...> Успех «Принцессы Грезы» мало его радует. Чехов над этой принцессой издевается. Говорит, что это романтизм, битые стекла, крестовые походы. Про Танечку Куперник, стихами которой все восхищаются, говорит: «У нее только 25 слов... упоенье, моление, трепет, лепет, слезы, грезы. И она с этими словами пишет чудные стихи». Яворскую в «Принцессе Грезе» он называет прачкой, которая обвила себя гирляндами цветов».³⁴

Эта прачка, ставшая графиней (что, разумеется, было плохо для исполнения средневековой графини Мелисанды Триполитанской), перекочевала в чеховскую оценку игры Яворской прямо из сюжета “Madame Sans Gene”, где та как раз и играла – до уморы убедительно – прачку, ставшую графиней. И эта самая прачка (как и подношение «от учащейся молодежи» – ср. 13,53) накрепко связалась в чеховском сознании с образом Яворской – Аркадиной.

Т р е п л е в. Помню, очень давно, когда ты еще служила на казенной сцене, – я тогда был маленьким, – у нас во дворе была драка, сильно побили жилицу-прачку. Помнишь? Ее подняли без чувств... ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей. Неужели не помнишь?

А р к а д и н а. Нет. <...>

³⁴ Лит. наследство. – М., 1977. – Т.87. – С.307.

Т р е п л е в. Две балерины жили тогда в том же доме, где мы... Ходили к тебе кофе пить...

А р к а д и н а. Это помню (13, 37 – 38).

Она отказывается вспоминать «мещанскую» или, по теории Чехова, «полицейскую» часть своей «психиатрии» (драку во дворе), а помнит только «актерскую».

Кстати, первый муж Яворской, чью фамилию, видимо, она всю жизнь и носила, был скорей всего *киевский мещанин* – как и первый муж Аркадиной, отец Треплева, чей сословный статус он унаследовал. Известно, что юная Лидия Гюббенет очень рано вышла в Киеве замуж за своего гимназического учителя. И если верно наше предположение о том, что его фамилия была Яворский (ведь «Яворская» мог быть и просто сценический псевдоним, как «Аркадина» – в девичестве Сорина, по мужу Треплева), то фамилия эта, во-первых, польская, а во-вторых – не дворянская.

В 1895 г. Лидия Яворская очень молода, ей всего лишь 24 года. Но эта молодая актриса с ее хрипловатым, как сейчас сказали бы – «сексапильным» голосом и ужимками опытной дамы никогда не годилась на амплу «инженю», хотя о таких ролях, как Аркадина, тоже, естественно, еще не помышляла. Но вот некогда отвергнутая ею «Чайка» стала знаменита – и она, уже 30-летняя, уже уйдя от Суворина, в собственном театре играет 20-летнюю Заречную...

Злая шутка бывшего любовника, видевшего Яворскую в роли Аркадиной, в сущности, вполне прозрачна. А что, если актрисе на самом деле не 24 и даже не 34 года? Что, если ранний брак с киевским мещанином, о котором всем известно, случился гораздо раньше, чем всем рассказывает актриса, и привел к рождению сына, теперь уже взрослого, который, не кончив курса, скрылся от глаз публики в деревенской глуши, якобы для того, чтобы не мешать своей маме казаться по-прежнему юной?

Судьба играет с героями комедии в злое лото – эту механику и арифметику Судьбы мы видим в последних сценах.

Вот цифры, выпавшие в лото в последнем акте пьесы: 1 3 7 8 10 11 22 26 28 34 50 66 77 81 88 90. Всего 16 чисел. Из них 5 кратны 11, если их вычесть из списка, то оставшихся тоже будет 11.

11 - разница между реальным возрастом Аркадиной в первом акте (43) и тем, который, по словам Треплева, она себе на тот момент приписывает (32).

В четвертом акте Аркадиной, по «приписке», 34 (есть в списке), а по жизни скоро будет 50, юбилей – вот все и узнают, что ей не 39 (т.е. не «50 минус 11»).

Треплеву в первом акте было 25, в четвертом 27; до 28 (есть в списке) он не доживет, а в 26 (есть в списке), очевидно, начал публиковаться. Тут угроза Аркадиной: он станет известен, и выяснится, что ее «11» (разница жизни и вымысла) – собственно вымысел. Самому же Треплеву в конце действия кажется, что он прожил уже 90 лет, и именно на этой цифре обрываются как его жизнь, так и приведенный выше знаменательный список.

В начале и конце списка пары с интервалом 2 (1-3, 88-90); 2 года проходит между 3 и 4 действием. Треплев рвет свои рукописи «в продолжение 2 минут».

Вдобавок ко всему, Медведенко получает жалования 23 рубля в месяц, а нужная Нине цитата из книги Тригорина «Дни и ночи» находится почему-то именно на странице 121, строки 11 и 12...

В общем, «романтизм, битые стекла» – Ростан отдыхает. Тщательно складываем картинку, «пазл» из битых стекол – и: «Страшная тайна актрисы!» «Сын дивы от первого брака застрелился!».

Под последний звон битых стекол («Так и есть. Лопнула склянка с эфиром» – 13, 60) – зададим ставший уже традиционным в этой книге вопрос: а чем же «дива» виновата?

3

«Вина», традиционно приписываемая Аркадиной, такова: она-де не дает Треплеву жить полноценной взрослой жизнью. В чем это проявляется? Она скупа, не дает ему денег. И это говорится о 25-летнем молодом человеке, который должен был бы уже давно зарабатывать себе на жизнь! «Минус 11» (= 14) – в этом смысле его настоящий («психологический» или «психиатрический») возраст.

Но Треплев не только в этом ведет себя как подросток. В первом акте он бунтует против жизни матери, т.е. против традиционного театра, который и есть ее жизнь. Тем самым он пытается доказать, что он уже взрослый и имеет свои взгляды на жизнь (= театр).

Его Принцесса Греза, вся в белом – Нина. Его жизнь – путешествие к Прекрасной Даме. Но его Дама уходит к другому.

Проблему «другого» в средневековую легенду вводит Ростан. Он отправляет в путешествие в Триполис вместе с трубадуром Джауфре (который становится у него принцем Жоффруа) трубадура Бертрана. Бертран де Борн – это тоже реальное или полуполюгендарное лицо. Этот Бертран – мужественный, до зубов вооруженный, провоцирующий военные распри (за распри, как известно, Данте поместил его в своем аду) – в средневековье олицетворял полную противоположность нежному Джауфре. У Ростана мужественный Бертран сразу пришелся по душе Мелиссанде, но они пожертвовали вспыхнувшим между ними чувством во имя идеальной любви и столь же идеальной дружбы к умирающему принцу Жоффруа.

В комедии «Чайка» все эти «нежности» даны как будто иронично. Но сам факт, что они «даны», ставит комедию Чехова – в восприятии развлекающейся театральной публики и развлекающих ее актеров – на одну «декадентскую» доску с трагедией Ростана. Так, например, красавец-мужчина Анчаров-Эльстон (Саша Дубровский), которого Суворин буквально вынудил быть партнером Яворской в «Принцессе Грезе», чуть ли не из-за «этой ненавистной принцессы» (по его собственному признанию репортеру киевской газеты) в ужасе бежал из Петербурга к Соловцову в Киев. И что же?.. «Принцесса» настигла его и здесь, да еще на пару с «Чайкой». А они, по мнению Анчарова-Эльстона, – одного поля ягоды.

Через две недели после провала «Чайки» в Императорском Александринском театре чеховская комедия имела большой, хоть и с большим оттенком скандальности, успех в частном киевском театре «Соловцов». При этом образ декадента Треплева своей скандальностью *лишь отчасти* был обязан шаржированному исполнению Анчарова-Эльстона, натерпевшегося от декадентов и

от всей души их ненавидевшего. И вот проходит всего три дня после киевской премьеры «Чайки» – и Анчаров-Эльстон, если можно так выразиться, вновь дебютирует в «Принцессе Грезе».

– Я не поэт какой-нибудь растрепанный, вроде Треплева из «Чайки», чтоб стихами говорить, – изливает герой-любовник душу репортеру. – Моя стихия – играть столичных львов и пронзительных мужчин в черкесских костюмах. Это я понимаю. Играешь – и в это время чувствуешь, что все дамы и девицы готовы тебя съесть – глазами, конечно...³⁵

Пусть в «Чайке», по мнению ее автора, «сто пудов любви» – все равно это совсем не то, что требуют от своих ролей все эти пронзительные мужчины. В наличии три треугольника между четверьмя главными героям (2 мужчины и 2 женщины). Не 4 – ибо нет треугольника с вершиной Треплевым. Если бы исполнитель столичных львов дал себе труд проанализировать весь расклад ролей, он бы понял, чем именно не устраивала его роль Треплева.

Треплев инфантилен. Отправившись в свое путешествие к Прекрасной Даме, он – по иронии судьбы? – раз за разом попадает к Прекрасной Маме. Так было после первой попытки самоубийства («Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось» – 13, 38), так же будет и перед второй, решающей попыткой («Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму» – 13, 59). В итоге его «романтическое путешествие» оборачивается рыцарским самопожертвованием «принца Жоффруа».

Жизнь актрисы не способствует рождению, а особенно возвращению детей (как тут не вспомнить судьбу ребенка Нины!). Треплеву повезло: он хоть и рос при матери, без отца – киевского мещанина (очевидно, рано умершего), но дожил до взрослости. Вот этого, по его словам, и не хочет признавать Аркадина. Да впрочем, и ему самому не дается взрослость. В общем, «жалко ребеночка» (13, 268) – реплика, которая изначально в комедии была, но которой потом не стало, хотя относится она

³⁵ Кремень. Мои интервью. У г. Анчарова-Эльстона // Киевское слово. – 1896. – 16 ноября.

не к «ребеночку» Аркадиной и даже не к ребеночку Заречной, а к ребеночку Маши Шамраевой-Медведенко. Эта несчастная, всю свою молодую жизнь проведя вокруг да около богемы, тоже подцепила заразу чадофобии.

Конечно, у актрисы может получиться «ребеночек». Но у нее не может быть взрослого ребенка (если, конечно, она морально не готова к переходу на амплуа комических старух). После самоубийства Треплева у Аркадиной больше нет такой проблемы, ей снова 34.

Но «добивалась» ли она такой развязки, «виновна» ли она в ней? Да никоим образом! Наоборот, она делала все, чтобы Нина осталась с Костей – в конце концов, в ее интересах было избавиться от соперницы («треугольник наоборот»).

А добиваться Аркадина умеет! Потрясающая сила воли – черта вообще всех «нехороших» чеховских людей, за что им сто с чем-то лет подряд приписывается «демонизм». Кстати, если уж говорить об Аркадиной – и в этих, быть может, главных чертах образа легко угадывается уже упомянутый нами прототип. Лидия Менделеева-Блок, служившая в театре Лидии Яворской, так писала о ней своему знаменитому мужу: «Мне Яворская очень нравится: *воплощенная воля*, худая, безобразная, хрипучая, умная... и как какая-то шрапнель – летит к цели, и ничто на свете ей не помешает».³⁶

4

В «Лешем» («Дяде Ване») и «Чайке» есть важный сходный мотив: преуспевающий в своем деле городской житель на время попадает в деревенскую глушь, где проводит время, выясняя сложные отношения со своим потомством (Серебряков-Соня, Аркадина-Треплев).

Как чувствует себя «успешный человек из города» в окружении деревенских провинциалов? Провинциалов, которые то чтут его как полубога, а то из кожи вон лезут, чтобы показать ему, что и они не лыком шиты?..

³⁶ Лит. наследство. – М., 1978. – Т.89. – С.358 (курсив наш – В.З., А.П.).

Эпизодическое появление этой сюжетной ситуации в чеховской прозе (например, в «Черном монахе») странно не соответствует столь углубленному интересу и столь подробной разработке этой темы в чеховской драматургии. А впрочем, тема эта сложна, вопросы не решены, интерес обнаружен... Так почему бы ему и не углубиться, скажем, после «Черного монаха» – в «Чайке»?..

– Ведь вы знаете, мой отец обожает вас, – говорит Таня Песоцкая магистру Коврину. – <...> Он гордится вами. Вы ученый, необыкновенный человек, вы сделали себе блестящую карьеру, и он уверен, что вы вышли такой оттого, что он воспитал вас. Я не мешаю ему так думать (8, 229-230).

Егор Семенович Песоцкий – бывший опекун и, возможно, дальний родственник Андрея Коврина. Вскоре их родство укрепитя: Таня выйдет за Андрея замуж. История этой женитьбы началась с того, что приятель-доктор посоветовал магистру, который «утомился и расстроил себе нервы», «провести весну и лето в деревне» (8, 226). И в этой деревне все идиллия и все идиллично: и природа, и юная Таня, и *père noble*...

Но уже к следующему лету – и новому приезду в деревню – все кардинальным образом изменилось. Деревенские ли родственники в том виноваты?.. Или все зависит от настроения заезжего «гения», которое, как говорится, раз на раз не приходится? Такую позицию откровенно высказывает главный герой «Черного монаха» на той же странице, где он становится вровень с Серебряковым и профессором из «Скучной истории» – получает «самостоятельную кафедру» (8, 258):

– Водевильные дядюшки, вроде твоего отца, с сытыми добродушными физиономиями, необыкновенно хлебосольные и чудаковатые, когда-то умиляли меня и смешили и в повестях, и в водевилях, и в жизни, теперь же они мне противны. Это эгоисты до мозга костей (8, 257 – 258).

Так уже в этой повести, к театру, казалось бы, никакого отношения не имеющей, звучит претензия именно к театру. А, впрочем, если «Черный монах» не имел никакого отношения к театру, почему тогда Чехов именно этот рассказ решил впервые опубликовать в журнале «Артист»?

«Водевильные дядюшки», которые со сцены не только смешили, но и умиляли магистра Коврина, теперь, когда он почти уже стал профессором, стали ему противны. Можно было бы, как это делалось в случае с Серебряковым, посетовать на профессорское звание, которое черте что делает с человеком, но мы уже видели, что с этим званием не все так просто, да и не в нем тут дело.

Чтобы умиляться и смеяться на водевиле, нужно иметь возможность самого себя представить в водевильной ситуации. Водевиль – не сатира, смех его – не сатирический смех «на поражение», смех над «нехорошими людьми». Это смех юмористический: над вечными, общечеловеческими, а значит прощительными недостатками хороших людей, в число которых зритель, естественно, включает самого себя.

Это соображение ума, как ни странно, отчасти объясняет замечание Чехова, написавшего «Предложение» (опубликованное, кстати сказать, тоже в журнале «Артист» – без малого за пять лет до «Черного монаха»): «Я нацарапал специально для провинции паршивенький водевильчик <...> Водевильчик пошловатенький и скучноватенький, но в провинции пойдет» (II, 3, 59). Автор водевиля, видимо, рассуждал так: в его «Предложении» утрирована ситуация, в жизни провинциала вполне возможная, а в жизни столичного жителя – нет. И он, столичный житель, не будет поэтому «умиляться и смеяться».

Магистр Коврин, который «утомился», «расстроил себе нервы» и решил расслабиться в деревне, за весну и лето преуспел в этом до такой степени, что стал провинциалом и с удовольствием исполнил роль провинциального жениха: и во все садово-парковые дразги вникающего, и «миротворца» и т.д. Так что очень даже легко можно было бы провести сюжетные параллели между Ковриным и Песоцкими (в начале повести), с одной стороны, и Ломовым и Чубуковыми в «Предложении», с другой.

– Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах! – кричит Треплев Аркадиной.

А она ему в ответ:

– Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал! (13, 40).

Итак, Аркадина, по мнению ее декадентствующего сына, играет «в жалких, бездарных пьесах», которые хорошо принимают в Харькове именно потому, что они и написаны «специально для провинции». С другой стороны, Треплев, по мнению его матери, будучи киевским мещанином, деревенским приживалом, вполне мог бы начать свой литературный путь с «пошловатенького и скучноватенького водевильчика», при этом слегка флиртуя со своей деревенской соседкой и разыгрывая с ней театрализованные «шутки».

– Он сам предупреждал, что это шутка, и я относилась к его пьесе, как к шутке (13, 15).

С «жанровой» точки зрения Аркадиной, «шутка» – это, конечно, водевиль. А «теперь оказывается, что он написал великое произведение!» (13, 15).

5

Рассмотрев Аркадину на фоне и по аналогии с Серебряковым, а отношения Аркадиной с Треплевым – отталкиваясь от отношений Серебрякова с Соней, можно заметить ряд параллелей и контрастов и даже наметить некоторые эволюционные линии темы «успешный человек из города в окружении деревенской родни».

Со стороны самого «успешного человека», впрочем, имеется не столько эволюция, сколько, пожалуй, некоторое постоянство. Коврин, Серебряков, Тригорин, Аркадина – все это «люди дела», частично продолжающие его и в деревне, а частично дающие себе от него полувынужденный-полужеланный отдых. При этом «дело» не выходит у них из головы ни в отношении к себе, ни в отношении к окружающим: общий совет Серебрякова («надо, господа, дело делать!») Аркадина пытается применить как лекарство для Треплева: «Горе мне с ним! (*В раздумье.*) Поступить бы ему на службу, что ли...» (13, 36).

Эволюция же – в плане дальнейшего обострения конфликта – намечается со стороны «деревенской родни».

Софья Александровна Серебрякова недаром носит имя «Мудрость». Она трогательно мирится с молодой женой отца, ни о чем его не просит и ни в чем не обвиняет. А ведь если бы она пустилась в обвинения и стала предъявлять претензии – это было бы гораздо убедительнее претензий и обвинений ее дяди, сводящихся к смешным заявлениям о том, что если бы он не занимался семейным именем, то стал бы Шопенгауэром или Достоевским.

Профессорская зарплата в императорских университетах (не в пример нынешним) и даже профессорская пенсия обеспечивали безбедное существование и самому ученому, и его семье. Думается, профессору было бы вполне по силам содержать не только молодую жену, но и дочь. И все они не умерли бы с голоду, не прими он «жертву» Войницкого и «отпусти» он его и бывшую тещу из имения на все четыре стороны (как, собственно, он и решает, в конце концов, поступить).

Ситуация «племянница и дядя прозябают в деревне» повторяется и в «Чайке», но только вместо племянницы – племянник. Но ведь в те времена положение девушки в смысле «прозябания» было гораздо хуже положения юноши, которому были открыты все пути!

По каким это «обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим» Треплев «вышел из третьего курса университета» (13, 8)? Заметим: не отчислен, а именно «вышел»! К чему тогда треп про какие-то «обстоятельства»?.. В общем, Соне Серебряковой Костя Треплев проигрывает по всем статьям: там была «мудрость», а здесь «треп».

Треп, впрочем, с претензией на мудрость, причем самую что ни на есть философскую: неоплатонические и шопенгауэровские мотивы пьесы Треплева (об этом ниже) не позволяют усомниться в том, что перед нами – попытка очередного дяди Вани на деле предстать перед заезжими в деревню профессионалами сразу и Шопенгауэром, и Достоевским, и Соловьевым с Метерлинком, и вообще не менее чем революционером и новатором, открывающим новые горизонты современного искусства.

При этом маму автор подозревает в нелюбви к своей пьесе по мотивам не художественным, а самым что ни на есть жизненным: ей-де *a priori* не понравится пьеса, потому что «вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она» (13, 7). Но, во-первых, полноте, какой там еще успех?! А во-вторых, мать он подозревает (справедливо ли – еще вопрос) лишь в том, в чем сам грешен: когда Нина хвалит рассказы Тригорина, Треплев ей врет, что «не читал» (13, 10), именно потому, что уже подозревает, что «у этой маленькой Нины» успех будет иметь Тригорин, а не он.

Таким образом, сугубо жизненная, биографическая мотивация к творчеству (и к своему, и к оценке чужого) присуща как раз не Аркадиной, да и не Тригорину («Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу <...> О, что за дикая жизнь!») (13, 29), а именно Треплеву. Не случайно Дорн – пожалуй, тоньше всех почувствовавший именно жизненный контекст треплевской пьесы – обращается к нему с призывом: «Вы должны знать, для чего пишете <...>» (13, 19). Однако в том-то и беда, что единственное, для чего Треплев пишет – это чтобы показать своей маме поистине несуществующее: (а) он талантлив и (б) он уже не ребенок. В этом смысле Треплев, пожалуй, действительно верен своему *credo*: «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах...» (13, 11). Действительно, ну не мечтает же Треплев всерьез о борьбе мировой души с дьяволом, «отцом вечной материи»?! Другое дело – изобразить маме, какой глубокий талант на самом деле скрывается в бедном недоучившемся студенте...

Много пожившему и много повидавшему Дорну не важны столь естественные для Аркадиной эстетические характеристики треплевской пьесы. Его, ловеласа и женолюба, просто не может оставить равнодушным, когда «девочка говорит об одиночестве» (13, 18). Впрочем, тот же жизненный контекст пьесы в самом начале первого акта открывает и учитель Медведенко: «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» (13, 5-6).

Действительно, чем бы ни была пьеса Тrepлева в философско-эстетическом плане, в плане жизненном это трансформированный в философско-декадентские формы плач об одиночестве, помноженный на мечту о «всеобщем единодушии». В результате, однако, выходит то, что и должно было выйти: полное единодушие («Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки» – 13, 13) равняется... полному одиночеству («Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто меня не слышит» – 13, 13). Понимает ли Тrepлев, что тем самым он открывает глубокую парадоксальность своего и жизненного, и эстетического идеала?

Не укрывается этот жизненный контекст, впрочем, и от самой Аркадиной, которая выносит пусть жесткий, но справедливый приговор и самой пьесе («Это что-то декадентское» – 13, 13) и ее автору («Капризный, самолюбивый мальчик» – 13, 15).

Разумеется, верно и обратное: «полное разнодушие» тоже равняется полному одиночеству, союз же душ может найтись разве что «где-то посредине». Однако «середина» эта чеховскими героями находится лишь изредка, как правило – на мгновение, после чего следует неминуемый разрыв. Почему так? Не потому ли, что по меньшей мере трех центральных героев пьесы неудержимо влечет по жизненному пути диктующий им собственную волю *талант*?

6

«Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий.

Ибо Он поступит, как человек, который, отправляясь в чужую страну, призвал рабов своих и поручил им имение свое: и одному дал он пять талантов, другому два, иному один, каждому по его силе; и тотчас отправился. Получивший пять талантов пошел, употребил их в дело и приобрел другие пять талантов; точно так же и получивший два таланта приобрел другие два; получивший же один талант пошел и закопал его в землю и скрыл серебро господина своего» (Мф. 25:13-18).

Именно от этого библейского текста, прекрасно знакомого и героям, и автору «Чайки», происходят и ходячее выражение «зарыть свой талант в землю», и вообще ходячее слово «талант», которое в новое время употребляется главным образом для обозначения присущего (или же не присущего) человеку художественного дарования. В этом смысле упоминают о таланте Аркадина, обращаясь к Нине («У вас должен быть талант» – 13, 16), Дорн в разговоре с Треплевым («если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас» – 13, 19), Треплев, говоря о Тригорине («Вот идет истинный талант...» – 13, 28), и снова Дорн, расспрашивая Треплева о Нине («Значит, все-таки есть талант?» – 13, 50).

Между тем, в библейском контексте речь идет о таланте не эстетическом – который одним дается, а другим нет – а о таланте, можно сказать, религиозно-этическом, который каждому дается «по его силе», но которым Господь, конечно же, никого и никогда не может вообще «обделить». О *таком* таланте – среди чеховских героев, пожалуй, ярче других проявившемся у студента Васильева (рассказ «Припадок») – бессмысленно спрашивать, «есть» он или «нет», равно как и делить людей на «талантливых» и «бесталаных».

Когда этому – этическому – измерению случается проявиться в отношениях героев во всей чистоте, между ними возникает недолгий союз, основанный на взаимной симпатии, как вот, к примеру, у Треплева с Аркадиной:

А р к а д и н а. А у тебя почти совсем зажило. Остались самые пустяки. (*Целует его в голову.*) А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?

Т р е п л е в. Нет, мама. То была минута безумного отчаяния, когда я не мог владеть собою. Больше это не повторится. (*Целует ей руку.*) У тебя золотые руки. (13, 37)

И однако же в эти отношения людей как равных, «в измерении человечности», у Чехова постоянно вмешивается «талант» в сугубо нововременном, художественном смысле: талант как показатель одними желаемого, а другими, наоборот, ненавидимого неравенства. Медведенко любит Машу, а она любит Треплева...

за талант («У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта» – 13, 23). Треплев любит Нину, а она любит Тригорина... за талант («Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен» – 13, 28). По сходному поводу Полина Андреевна ревнует и Дорна к Аркадиной («Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится...» – 13, 11). Да и взаимопонимание Треплева с Аркадиной обрывается именно тогда, когда речь заходит о пресловутом «таланте»:

А р к а д и н а. Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты. Нечего сказать, утешение!

Т р е п л е в (*иронически*). Настоящие таланты! (*Гневно.*) Я талантливее вас всех, коли на то пошло! (*Срывает с головы повязку.*) Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его! (13, 40)

Треплев ищет равенства – и даже первенства – «по таланту», поскольку неравенство в последнем предопределяет, во взаимоотношениях героев пьесы, и неравенство в «распределении человечности». Поистине, они едва ли не все (исключения – только Полина Андреевна и Медведенко) наделяют друг друга любовью не иначе как «по силе» признанного ими друг за другом «таланта». Когда же это становится основой человечности, «бесталанным» быть поистине страшно: герой чувствует себя как бы «богооставленным», не отдавая себе отчета в том, что «бог» этот сугубо земной, это всего лишь «бог искусства».

При этом собственно между «талантами» – как и между самими «человечностями» – противоречия вовсе не неизбежны, чему в пьесе находим немало подтверждений. Так, нисколько не ревнует к сценическим успехам Нину Аркадина («У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену!» – 13, 16). Не ревнует к литературным успехам и Треплева Тригорин («Но ведь всем хватит места, и новым и старым, — зачем толкаться?» – 13, 34). А вот Треплеву рядом с Тригоринным места

мало по той же причине, по какой дяде Ване «нет места» рядом с Серебряковым. Поистине, лишенный артистического (или научного, или философского) таланта человек находит свое «место» в искусстве (науке, философии) только как уже артикулированное (воплощенное, занятое) каким-то уже состоявшимся талантом; однако же одни этот факт принимают, а другие – самолюбивые – против него бунтуют (ты-де самим фактом своей одаренности заел всю мою жизнь!).

С этой точки зрения, драма всей жизни Треплева – не что иное как драма зависти: бесталаный сын талантливой мамы, постоянно ревнующий ее... к ее успеху. Теперь же мама привозит с собою еще и талантливого Тригорина, который одним своим талантом, не пошевелив при этом и пальцем, отнимает у Треплева его Нину:

Т р е п л е в. О, что тут понимать?! Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много... (13, 27)

Прежде всего, однако, он сам себя именно таковым и считает, о чем ранее говорил в куда более спокойном состоянии («Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, *никаких талантов*, денег ни гроша <...>» – 13, 8-9; курсив наш – В.З., А.П.). Однако и он, и Нина, попадая в орбиту безусловно талантливых Аркадиной и Тригорина, заражаются присущей им – как, впрочем, и многим другим людям искусства – манией *принесения человечности в жертву таланту*.

Впрочем, если человечность при этом жертвуется своя собственная – это еще полбеды. Беда, если та же логика распространяется и на всех окружающих. Ведь «ради таланта» не только Аркадина заводит показной роман с Тригориним и отчаянно ругается с посягнувшим на их талантливость Треплевим; не только Тригорин жадно перерабатывает все свои жизненные впечатления и приключения в очередной «сюжет для небольшого рассказа»; не только Нина бросает Треплева, который, по крайней мере, способен как-то осмыслить логику происходящего; увы, «ради таланта» страдает и ни в чем неповинный ребенок Маши, и

«ради таланта» же – как может не без основания предположить зритель – умирает во младенчестве ребенок Нины...

Нина, кстати сказать, полностью принимает на себя всю ответственность за эту тотальную «жертву таланту» («Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить» – 13, 58). Отдав искусству поистине все, она – как и Аркадина – получает взамен лишь одно: успех на сцене и наслаждение от творчества («Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной» – 13, 58). Говоря об этом, она обращается к Треплеву как к равному («Вы писатель, я – актриса» – 13, 57), чтобы, так сказать, «поделиться творческим опытом» (теперь она познала на своей шкуре те «будни творчества», о которых ей говорил Тригорин!). Треплев же отталкивает ее именно в тот момент, когда, напрочь забыв о своем писательстве, начинает сугубо как поклонник (или как подросток?) перед ней преклоняться («Разлюбить вас я не в силах, Нина. С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, – я страдаю...» – 13, 57).

Как видим, Треплев отказывается принести ту самую жертву *своему* таланту, которую в свое время принесли и Нина, и Аркадина, и Тригорин: то, что он «начал печататься», ни в какой мере не утешает его в том, что он потерял Нину. Именно в этот момент диалога вдруг обнаруживается, что герои говорят на разных языках, после чего Нина вынужденно-«театрально» обращается в пространство (как когда-то ее героиня в треплевской пьесе), говоря о присутствующем Треплеве в третьем лице: «Зачем он так говорит, зачем он так говорит?» (13, 57)

Завершая библейскую аналогию, заметим, что и «крест», о котором говорит Нина («Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» – 13, 58) – это, конечно же, не искупительный крест страдания Христова, а опять-таки его земная, сугубо эстетическая проекция: «крестом» на поверку оказывается все тот же пресловутый художественный «талант». У Нины, у Тригорина, у Аркадиной этот «крест» у каждого свой; Треплев же в их компании остается чужим, потому что он – «без креста» (такого, как у них!), и пишет исключительно «из самолюбия», а не потому

что – как Тригорин – просто «должен писать» («И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь <...>» – 13, 29).

Свой же человеческий крест – тот, который дан свыше каждому человеку без исключения – Треплев нести как раз отказывается, предпочитая покончить со всеми своими обязанностями одним махом. Это, конечно, куда радикальнее, чем четвертьвековое служение Войницкого чужому (не человеческому, а сугубо научному) «призванию». Нина совершенно права: чтобы «уметь нести свой крест», нужно действительно «верить»; Треплев же не верит ни в свое призвание художника, ни в возможность осмысленно жить по призыванию и таланту просто человеческому, не будучи наделенным никакими особенными «дополнительными» талантами.

Достаточное ли это основание для самоубийства? В поисках ответа на этот вопрос стоит еще раз вернуться к содержанию треплевской пьесы.

7

«Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле!» (13, 51) – признается Треплев Дорну в начале четвертого акта. Эта реплика странно не гармонирует с общим контекстом разговора (только что речь шла о Нине, и о ней же пойдет диалог дальше, прерываясь только приездом Тригорина и Аркадиной). Ключом к ее пониманию, впрочем, служит движение героя по сцене («Отходит с доктором к письменному столу» – 13, 51) и общий антураж гостиной, переоборудованной Треплевым в рабочий кабинет («Кроме обычной гостиной мебели, в правом углу письменный стол, возле левой двери турецкий диван, шкаф с книгами, книги на окнах, на стульях» – 13, 45).

Треплева, очевидно, со всех сторон окружает именно «бумажная философия» – чужая жизненная мудрость, в которой он, за неимением собственной, черпает себе идеи для творчества (не в пример Тригорину, для которого жизненная мудрость – это мозаика ремарок в записной книжке). Как видим, при всех своих муках писательского (тоже ведь «бумажного») творчества, к

«бумажной» философии герой относится вполне поверхностно, чуть ли не пренебрежительно. Тем не менее, хотя бы поверхностное знакомство с некоторыми философскими конструкциями Треплев безусловно обнаруживает уже в своей первой неудавшейся пьесе.

Исследователям (в том числе и одному из авторов этих строк) уже приходилось писать о связи треплевской пьесы с философией неоплатонизма (где впервые в европейской философии зашла речь о «мировой душе»), воспринятой чеховским героем, очевидно, «транзитом» через Мережковского и Владимира Соловьева.³⁷ К этим наблюдениям стоит добавить, что «царство мировой воли», которое, согласно пьесе Треплева, когда-нибудь наступит «после того, как материя и дух сольются в гармонии прекрасной», безусловно пришло сюда из философии Шопенгауэра – того самого, которого так и не «вышло» из бедного дяди Вани.

Так, может быть, и продолжение реплики Треплева – «трудно быть философом на деле» – тоже стоит рассмотреть именно в шопенгауэровском философском контексте? Мы попробуем это сделать, невзирая на предупреждение П.Н.Долженкова о том, что «заметные следы влияния основных положений онтологии» Шопенгауэра «вряд ли удастся обнаружить в творчестве Чехова» – «хотя в пьесе Треплева и говорится о том, что после победы Мировой Души над дьяволом наступит царство мировой воли».³⁸

По следам онтологии Шопенгауэра в чеховском творчестве не ступала еще нога чеховеда. Даже об афоризме, попавшем в один из конспектов Чехова в пору работы над так и не завершенной им диссертацией «Врачебное дело в России» («Язык природы не понимают потому, что он слишком прост. Шопенгауэр» – 16, 354), в комментарии сказано: «Установить, откуда взяты эти слова А.Шопенгауэра, не удалось» (16, 537).

В начале ноября 1895 г., в пору интенсивной работы Чехова над завершением первого варианта «Чайки», ему пишет Е.М.Шав-

³⁷ См., в частности: Звоняцкий В.Я. Символизм или модерн? // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. – М., 1993. – С. 43-44; Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – М., 1988. – С. 293; Сахарова Е.М. «Вишневый сад» в творческой биографии Александра Блока // Чеховские чтения в Ялте. – М., 1988. – С. 65-67

³⁸ Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. – С.161.

рова-Юст: «Живу я понемножку... читаю Шопенгауэра и символистов французских» (цит. по: П, 6, 438). На эту реплику своей постоянной корреспондентки автор «Чайки» живо отреагировал: «Желаю Вам счастья и побольше охоты читать Шопенгауэра и бывать в театрах. Нужно стараться, чтобы жизнь была интересна. Не правда ли?» (П, 6, 93). «Нужно стараться, чтобы жизнь была интереснее? Легко сказать!» (цит. по П, 6, 438), – ответила Чехову Шаврова. «Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле!»

Кстати, если «символистов французских» литераторы чеховского круга легко читали в оригинале, то оригиналы немецких философских трудов они бы явно не одолели. Однако в данном случае помощь пришла со стороны замечательного поэта и большого любителя немецкой философии Афанасия Фета, который и выполнил первый русский перевод труда Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Появление этого перевода стало знаменательным событием, после которого Шопенгауэр в России стал не только популярным, но, в известном смысле, даже и модным философом. Что же до качества перевода, то авторитет в этой области Николай Страхов, сам известный переводчик немецких философских текстов (он-то и посоветовал Фету перевести именно Шопенгауэра, а не «Критику чистого разума» Канта), ручался в предисловии, что «смысл подлинника передан точно и течение и сила мыслей его вполне сохранены».³⁹

Известно, что автор труда «Мир как воля и представление» («представление», заметим, одновременно и мыслительное и театральное – оба этих смысла присутствуют в немецком *Vorstellung* и оба актуальны для труда немецкого философа), воспринимал философию – не в пример своему главному оппоненту Гегелю – в конечном итоге именно как жизненную, практическую, «слишком простую» мудрость, знакомство с которой должно было не более и не менее как окончательно и радикально избавить человека от страдания. Страдание же, согласно Шопенгауэру, причиняется ничем иным как волей, которая, многообразно

³⁹ Страхов Н. Предисловие к переводу // Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. А.Фета. – СПб., 1881. – С. V.

проявляясь в мире, беспрестанно «пожирает саму себя», вечно стремясь к продолжению жизни одних «сгустков воли» за счет поглощения ими других им подобных:

«...эта *внутренняя*, с адекватною объективностью воли нераздельная, *необходимость* постепенности ее проявлений, в целом ее самой, выражена и *внешней необходимостью*, тою именно, в силу которой человек для своего сохранения нуждается в животных, эти по степени одно в другом, затем в растениях, которые опять-таки нуждаются в почве, воде, химических элементах и их составе, в планете, в солнце, во вращении и обращении вокруг него, в косости эклиптики и т.д. В сущности это происходит от того, что воля вынуждена пожирать самое себя, так как, кроме ее, ничего нет и она – голодная воля. Отсюда травля, боязнь и страдание».⁴⁰

Иными словами, «люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни» (13, 13), согласно Шопенгауэру, только и делают, что пожирают друг друга — пока, в конце концов, теперь уже согласно Треплеву, их печальный круговорот не угаснет, так что на всем белом свете останется лишь одна скорбящая Мировая Душа. Тот же шопенгауэровский космизм, кстати сказать, еще явственнее проступает и в пассаже об «обмене атомов», который, согласно треплевской пьесе, производит в вещах дьявол, «отец вечной материи»:

«Таково же жизненное поприще животного: порождение — его вершина, по достижении коей жизнь первого индивидуума скорее или медленнее никнет, тогда как новый ручается перед природой за сохранение вида и повторяет то же явление. Даже как на простое проявление этого постоянного стремления и перемены можно смотреть и на постоянное возобновление материи в организме...».⁴¹

⁴⁰ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. / Пер. А.Фета. — СПб., 1881. — С.182-183.

⁴¹ Там же. — С.194-195.

Однако нас-то больше интересует не влияние философии Шопенгауэра на треплевскую пьесу (оно самоочевидно), а ее возможное влияние на жизнь и поступки хоть в какой-то степени знакомого с нею чеховского персонажа. И тут невозможно не вспомнить, что Шопенгауэр, пожалуй, больше, чем любой другой европейский философ XIX века, уделял внимание вопросу о *самоубийстве* – и даже вел по этому поводу важную для понимания финала чеховской пьесы полемику со стоиками (их философию, как мы помним, оживленно обсуждают герои «Палаты № 6», написанной всего лишь за четыре года до «Чайки»).

По мнению Шопенгауэра, стоики, правильно приняв задачей философии освобождение человека от страданий, не заметили специфического внутреннего противоречия, скрытого в самом словосочетании «жизнь без страдания». Это противоречие, рассуждает далее Шопенгауэр, обнаруживается «уже в самой этике чистого разума тем, что стоик вынужден вплести в свое руководство к блаженной жизни <...> совет самоубийства <...> на случай, когда телесные страдания, которых не уймешь никакими философскими положениями и умозаклечениями, неисцелимо одолевают, и единственная цель – блаженство – все-таки уничтожена, и ничего для избежания страданий не остается кроме смерти, которую надо в этом случае принять равнодушно, как всякое другое лекарство. Здесь открывается разительная противоположность между стоической этикой и между всеми вышеупомянутыми, у которых добродетель сама по себе и непосредственно является целью, даже при жесточайших страданиях, и которые не хотят, чтобы люди прекращали жизнь, избегая страданий, хотя ни одна из них не сумела выразить настоящей причины отвержения самоубийства, а все приискивали только всякого рода мнимые на то основания».⁴²

Настоящую причину, как и следовало ожидать, обнаруживает, согласно Шопенгауэру, только его собственная философия. Вместо того, чтобы *отказаться от воли* и тем достигнуть истинного просветления философского познания, самоубийца, считает Шопенгауэр, отказывается, напротив, от самого себя и

⁴² Там же. – С.108.

собственной жизни, тем самым обнаруживая парадоксально-бессмысленное торжество воли над одним отдельно взятым жизненным проявлением:

«Как отдельная вещь к идее, так относится и самоубийство к отрицанию воли: самоубийца отрицает только индивидуум, а не род. Выше мы уже нашли, что, так как воле к жизни всегда обеспечена жизнь, а последней существенно страдание, то самоубийство, при котором вещь сама в себе остается неприкосновенной, как неподвижна радуга, несмотря ни на какую быстроту смены капель, мгновенных ее носителей, – есть совершенно напрасный и безумный поступок. Но, кроме того, оно есть торжество искусства Майи, как вопиющее выражение противоречия воли к жизни с самой собой <...> Не только представляющие ту же идею индивидуумы истребляют друг друга, но даже тот же индивидуум объявляет войну самому себе, и стремительность, с которой он желает жизни и напирает на задержку оной, страдание, доводит его до истребления самого себя, так что индивидуальная воля скорее актом воли уничтожит тело, представляющее только ее собственную видимость, чем страдание сокрушит волю. Именно потому, что самоубийца не может перестать желать, он перестает жить, и воля подтверждает себя здесь именно устранением своего проявления, так как она иначе подтвердить себя уже не может».⁴³

Как видим, чеховский Треплев то ли читал Шопенгауэра не слишком внимательно, то ли, наоборот, внимательно прочитав, убедился, что *таким* философом быть «на деле», действительно, куда как трудно. Как знать, не вспомнилось ли Треплеву в финале пьесы и еще одно наблюдение Шопенгауэра, способное ранить чеховского персонажа куда сильнее, чем обвинения его матери в том, что он «порицает настоящие таланты», будучи сам человеком «не талантливым, но с претензиями» (13, 38):

«Если мы раз навсегда ясно познали как наши добрые качества и силы, так и наши ошибки и слабости, и согласно тому поставили нашу цель и примирились с недостижимым; то этим мы самым верным образом избегаем, насколько наша индивиду-

⁴³ Там же. – С.475, 476.

альность это допускает, самого горького из всех страданий, недовольства самим собою, которое бывает неминуемым последствием незнания собственной индивидуальности, ложной самонадеянности и проистекающей из нее заносчивости».⁴⁴

Поистине, чем отчетливее узнавал бы чеховский Треплев в этой цитате самого себя и свою жизненную коллизию, тем больше он склонялся бы именно к этому, очевидно выстраданному им, убеждению: «Как легко <...> быть философом на бумаге и как это трудно на деле!». Легко, то бишь, Шопенгауэру такое писать (приятное заблуждение для не-философа!) – а вот попробуйте-ка последовать этому совету практически... В итоге Треплев если и оказывается своего рода «практическим философом», то скорее уж философом, в какой-то мере напоминающим отвергаемых Шопенгауэром стоиков. Мы, конечно же, не можем знать, принимает ли он свою смерть спокойно, по примеру Сенеки; однако, безусловно, своей смертью он именно что прекращает «страдания, которых не уймешь никакими философскими положениями и умозаключениями».

Впрочем, и на этом влияние идей Шопенгауэра на логику событий и взаимоотношений героев в пьесе все еще не исчерпывается. Именно в свете «Мира как воли и представления» становится ясно, например, каким сложным путем треплевское «царство мировой воли» связано с совсем, казалось бы, к нему не относящимся признанием Тригорина: «У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли...» (13, 42).

А нужна ли, собственно, воля – художнику?

По мысли Шопенгауэра, художник вообще состоит с волей в довольно парадоксальных отношениях. С одной стороны, ему присуща способность созерцать многообразные проявления воли, тем самым как бы отстраняясь от них – а заодно, заметим, и от подавляющего большинства своих современников, которым он, со своей способностью созерцания, остается внутренне чуждым. С другой же стороны, он и сам, воплощая в творчестве свои художественные представления, тем самым становится как бы медиумом и воплощением созерцаемой им воли, что не позволяет

⁴⁴ Там же. – С.364.

ему, в рамках искусства, достичь полного и окончательного прекращения страдания:

«Наслаждение всем прекрасным, утешение, приносимое искусством, энтузиазм художника, заставляющий его забывать тягости жизни, – это преимущество гения перед остальными, которое одно вознаграждает его за увеличенное в равной степени ясностью сознания – страдание и за пустынное уединение среди чуждого ему племени, – все это основано на том, что <...> само-в себе жизни, воля, существование, есть постоянное страдание, и частью ничтожно, частью ужасно; но то же самое, чисто созерцаемое, как одно представление, или воспроизведенное искусством, свободное от мучений, доставляет многозначительное зрелище. Эта чисто познаваемая сторона мира и повторение ее в каком-либо искусстве – элемент художника. Его приковывает созерцание зрелища объективации воли: перед ним он останавливается, не устает созерцать оное и повторять изображая – и берет тем временем на себя издержки постановки такого зрелища, т.е., сам же он та воля, которая таким образом объективируется и пребывает в постоянном страдании. Это чистое, истинное и глубокое познание существа мира является ему целью самой в себе: он на ней останавливается».⁴⁵

Итак, воля, как «постоянное страдание», становится «многозначительным зрелищем» в качестве созданного художником «представления». При этом особенного внимания заслуживают такие «представления», в которых рекомендуемый Шопенгауэром *отказ от воли* явлен непосредственно в формах художественного вымысла:

«Это все одна и та же воля, которая во всех них (индивидуумах) живет и проявляется, коей проявления однако враждуют сами с собою и сами себя терзают. В этом индивидууме она выступает сильнее, в том слабее, здесь более, там менее доведенная до сознания и смягченная светом познания, пока, наконец, в отдельном лице это познание, очищенное и возвышенное самым страданием, не достигнет точки, где явление, покров Майи, его уже не обманывает, форма явления, *principium individuationis*,

⁴⁵ Там же. – С.317.

становится ему видна насквозь, основанный на ней эгоизм вместе с сим умирает, вследствие чего столь могущественные дотоле *мотивы* теряют свою силу, и вместо их полнейшее познание существа мира, действуя как *квиезив* воли, приводит *ресигнацию*, отказ не только от жизни, но и от всего хотения самой жизни. Так видим мы в трагедии, что под конец наиболее благороднейшие личности, после долгой борьбы и страданий, навсегда отказываются от целей, до той поры столь ревностно преследуемых, и от всех наслаждений жизни <...> Так поступает Гамлет, за которым охотно бы последовал его Горацио и который упрощает однако этого Горацио остаться и болезненно подышать еще на время в этом суровом мире страданий, чтобы разъяснить судьбу Гамлета и очистить память о нем <...>».⁴⁶

Наконец, необходимо добавить, что особую роль в эстетике Шопенгауэра играет именно драматургия, в которой общая тенденция искусства «безвольно» представлять страдания человеческой и мировой воли доведена до своих наивысших форм проявления:

«Так как идеи, доводимые зодчеством до ясной наглядности, суть нижайшие ступени объективации воли и, следовательно, объективная значительность того, что зодчество нам открывает, сравнительно невелика; то эстетическое наслаждение при виде прекрасного и благоприятно освещенного здания будет заключаться не столько в восприятии идеи, сколько в соприсущем такому восприятию субъективном его корреляте, следовательно преимущественно состоят в том, что при этом виде зритель отрывается от индивидуального образа познания, служащего воле и следующего закону основания, и подымается к роли чистого, безвольного субъекта познания; следовательно в самом чистом, от всех страданий хотения и индивидуальности освобожденном, созерцании. В этом отношении противоположностью архитектуры и другой крайностью в ряду изящных искусств является драма, приводящая к познанию самых значительных идей, почему в эстетическом ею наслаждении объективная сторона решительно преобладает».⁴⁷

⁴⁶ Там же. – С.299-300.

⁴⁷ Там же. – С.255-256.

Вот теперь, кажется, у нас на руках уже все философские «карты», из которых раскладывается причудливый пасьянс «воли и представления» не столько в треплевской, сколько в самой чеховской пьесе. Юный декадент, начитавшись Шопенгауэра (а также, разумеется, и Соловьева с Мережковским), устраивает на берегу озера «представление» о «мировой воле» – причем занавес, очевидно, призван сыграть роль неоднократно упоминаемого Шопенгауэром «покрова Майи» (вот его и дергают туда-сюда: то подняли, то опустили, то снова подняли...). Однако близкое по духу Шопенгауэру «безвольно-созерцательное» отношение к жизни оказывается присущим как раз не Треплеву, а его счастливому сопернику Тригорину: именно последний, со своей неизменной записной книжечкой, может не без оснований претендовать на статус «чистого, безвольного субъекта познания». В логике рассуждений Шопенгауэра, Тригорин здесь действительно подобен Гамлету (с которым и сравнивает его Треплев). Стоит обратить внимание на то, что Треплев приговорил самого себя к смерти за небрежное отношение к слову, неточное употребление слов, непростительное писателю употребление затертых слов («Гласила, обрамленное... Это бездарно» – 13, 55). А Гамлет относился к словам иначе – и указание на это тоже есть в «Чайке».

Т р е п л е в. (*Увидев Тригорина, который идет, читая книжку.*) Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) “Слова, слова, слова...” (13, 27 – 28).

Вопрос: с какой книжкой выходит Тригорин, какую книжку он читает? Ответ явствует из ремарки перед следующей затем репликой Тригорина: «*Записывая в книжку*». Т.е. за секунду до этого он читал свою же собственную записную книжку, а теперь вносит в нее же только что пришедшие на ум записи.

Так что же, треплевское сравнение Тригорина, пишущего в записную книжку, – с Гамлетом, читающим книгу, – натяжка?.. Попробуем разобраться.

Действительно, во второй сцене второго акта Гамлет появляется, как сказано в ремарке, «*читая*» – видимо, читая просто какую-то книгу. Но зато в пятой сцене первого акта Горацио и

Марцелл застают Гамлета за тем, что он делает *запись в своей записной книжке!*

Биографы Чехова оказали нам плохую услугу, видя повсюду в его произведениях изображение его же собственных привычек. Вот и записную книжку Тригорина мы привыкли считать автобиографической чертой, а это – реминисценция записной книжки Гамлета, важная, но далеко упрятанная параллель для понимания выставленных наружу прямых цитат.

Да, “слова, слова, слова...”. Но Гамлет, подобно Тригорину, *записывает* слова, причем, что интересно, *слова призрака*. Зачем? А он пытается за каждым словом увидеть подлинную, «не призрачную», суть понятия и ответственно отнестись к употреблению слов, благодаря чему в конце концов и устанавливает истину (хоть и начав с призрачных слов, т.е. буквально – слов призрака), устанавливает справедливость и умирает как воин.

А Треплев и перед тем, как свести счеты с жизнью, в своей трогательной заботе, чтобы никто не встретил Нину в саду, потому что «это может огорчить маму» (13, 59), говорит одни только общепринятые слова, смысла которых, очевидно, сам до конца не понимает. Как будто маму не огорчит самоубийство единственного сына!..

К тому же Треплев, не в пример Тригорину и Гамлету, наотрез отвергает «ресигнацию», предпочитая «отречение от жизни» более высокому для Шопенгауэра отречению «от самой воли к жизни». В этом смысле Треплев до конца жизни остается тем самым «L'homme qui a voulu» – «Человеком, который хотел» (по-украински можно перевести точнее: «людина, яка воліла») – о каком, обращаясь к Треплеву (и явно в назидание ему) упоминает в последнем действии Сорин («В молодости когда-то хотел я сделаться литератором — и не сделался» – 13, 48). Однако принять этот сюжет Треплев, по сути, отказывается дважды: и как литературный (Сорин предлагает Треплеву «L'homme qui a voulu» в качестве «сюжета для повести»), и как жизненный (что означало бы – пойти служить, по примеру дяди и по мысли Аркадиной, и тем самым окончательно смириться с ролью неудачника, неспособного добиться исполнения своих самых заветных желаний).

Возвращаясь к жизненным прототипам чеховских персонажей, можно теперь заметить, что у двух изображенных в пьесе актрис, Заречной и Аркадиной, присутствуют – как и у Лидии Яворской – несомненно и талант и воля; вероятно, именно такое сочетание наилучшим образом подходит для актерского искусства. А вот у двух изображенных в пьесе писателей, Тригорина и Треплева, гармония того и другого явно не складывается. Успешный созерцатель Тригорин представляет собой «талант без воли» (не это ли, согласно Чехову, и требуется для писателя?), неудачник же Треплев, наоборот, представляет собой «волю без таланта» – и притом такую сильную волю, которая утверждает себя даже ценой жизни самого «l'homme qui a voulu».

8

Как видим, быть философом «на деле» – задача действительно не из легких. Однако Треплев «на деле» же является еще и человеком искусства – который (как и его мать, Аркадина) постоянно испытывает влияние на свою жизнь различных сугубо эстетических канонов.

Одним из них, явно определяющим жизнь и поведение Треплева, является канон, заданный в начале действия его собственной пьесой. «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подzemелье <...>» – жалуется Треплев Нине в четвертом акте (13, 57 – про «привязанность» Маши он, разумеется, и думать забыл – хотя, впрочем, она-то его как раз и «не греет»). Это звучит явным перифразом монолога Мировой Души, который, с подачи Треплева, читала когда-то сама Нина: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто <...> Я одинока <...> Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец...» (13, 13-14).

В этом смысле Треплев, очевидно, так и не расстался со своей пьесой: когда он говорит, что сжег ее «до последнего клочка», в этом столько же решимости, но и столько же эффективного результата, сколько в стремлении Маши «вырвать с корнем» из ее сердца свою любовь к начинающему прозаику и драматургу.

Впрочем, другие, не Треплевым созданные, эстетические каноны «завершают» его жизнь в куда более жестоком смысле.

Один из таких канонов задается названием книги Тригорина – «Дни и ночи» – которому в том же третьем действии странно вторит античная загадка, помянутая и обыгранная Сориным и Медведенко:

М е д в е д е н к о (*ведет его под руку*). Есть загадка: утром на четырех, в полдень на двух, вечером на трех...

С о р и н (*смеется*). Именно. А ночью на спине. Благодарю вас, я сам могу идти... (13, 37)

Сорин, действительно, пока еще может хоть как-то «идти сам», и не столько по земле (в четвертом действии Дорн и Медведенко уже катят его в кресле), сколько «по жизни». Развивая этот притчевый канон, можно заметить, что «день» в чеховской пьесе – это, действительно, время тех, кто уверенно стоит «на своих двоих», одним словом – людей самостоятельных и взрослых. Прежде всего это касается Тригорина и Нины. «Я буду вспоминать. Я буду вспоминать вас, какую вы были в тот ясный день — помните?» (13, 34) – говорит он ей в третьем акте. «Останемся еще на один день!» (13, 41) – просит он позже Аркадину. Однако «день» – это и ее время, из которого она не соглашается поделиться с соперницей ни одной лишней минутой («Если ты покинешь меня, хотя на один час, то я не переживу...» – 13, 42).

А вот время Треплева, конечно же, вечер: и в начале пьесы, когда вечером ставится его пьеса, и в конце, когда он, вечером же, сводит свои счеты с жизнью. И действительно, Треплев в своей жизни как бы «проскакивает» именно «день» – т.е., согласно притче, время взрослости. Из состояния ребенка (ползающего, при маме, «на четырех») Треплев сразу попадает в предсмертное состояние старика («молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет» – 13, 57), который всеми силами стремится опереться на Нину как на костыль (и, таким образом, ковылять дальше по жизни «на трех»). Когда же этот план не удастся, Треплеву действительно остается только по-стариковски «лечь на спину»...

Наконец, самый унижительный для Треплева эстетический канон – водевильный – накладывает на его жизнь Аркадина.

«Невосприятие всерьез» жизни и творчества Треплева – один из главных, с точки зрения многих интерпретаторов пьесы, грехов Аркадиной. Между тем, исходя из самой эстетики водевильного жанра, можно прийти к противоположному выводу. Как мы уже замечали выше, водевиль – не только «легкий», но и добрый жанр. Желая видеть свое чадо героем водевиля, мать, по сути (и по жанровому канону), желает ему добра в житейском смысле этого слова: увлечение хорошенькой соседкой, веселые приключения и в финале непременно свадьба. Желая же видеть его еще и автором подобного же пустячка-водевиля, она желает ему быстрого творческого и финансового успеха, а также хорошей школы театрального мастерства, которой, в бытность свою молодым начинающим драматургом, отнюдь не пренебрегал (не в пример своему герою) и автор комедии, написанной «вопреки всем правилам». И, кстати, его водевильное мастерство высоко ценили актеры «аркадинского» типа. Вот, например, что писал Чехову Свободин: «Что же касается изящного и талантливоего пустяка «Медведя» и такового же «Предложения», так это даже удивительно, какой черт научает Вас *так* писать для театра, в котором Вы... хотел сказать, ничего не смыслите, да уж Бог с Вами!» (цит. по 11, 438).

И вот по законам театра, в которых, оказывается, автор «Чайки» все же «смыслит», на сцену во втором акте является ружье. Если бы Треплев хоть однажды попробовал себя (как автор) в водевиле, он (как потенциальный персонаж этого жанра, не желающий быть таковым) поостерегся бы ходить на охоту «без шляпы» (13, 27) и являться на сцену «с ружьем» (там же) именно в таком виде. Ведь, пробираясь в зарослях вокруг озера и убивая чайку, наш герой явно растрепал себе волосы (вероятно, тогда же и шляпу потерял?). А *растрепанный Треплев* – персонаж уже несомненно водевильный.

К тому же в первом действии шляпа – правда, другая, а именно шляпа доктора Дорна – уже играла важную и весьма комическую роль. Полина Андреевна была вполне водевильна в своей трогательной заботе о том, чтобы доктор, снявший шляпу

во время спектакля по пьесе Тrepлева, не простудился. В ответ на ее замечание доктору Аркадина съехидничала: «Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи», а Тrepлев, окончательно униженный этой материнской репликой, закричал, что «пьеса кончена» (13, 14). Теперь, во втором акте, читатель обратит внимание на *подчеркнутое ремаркой* отсутствие у Тrepлева шляпы (как обратил бы внимание и современный Чехову зритель, знакомый с охотничьим костюмом той эпохи) и увидит, что некому проявить трогательную заботу о его здоровье, поскольку Нина даже не замечает того, что непременно заметила бы Полина Андреевна (если бы, допустим, с охоты без шляпы пришел доктор).

Зачем, собственно, Тrepлев убивает чайку? Мясо чайки в пищу обычно не употребляется (оно весьма жесткое и невкусное), так что охотничьего либо кулинарного смысла в этом поступке нет никакого. Остается «символ», как и предполагает Заречная; однако смысл этого символа прочесть, по театральным канонам, кажется, намного легче, чем это представляется по ответной реплике Нины («И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (*Кладет чайку на скамью.*) Я слишком проста, чтобы понимать вас» – 13, 27).

Отвергнутый любовник с ружьем, готовым выстрелить, – что, собственно, может быть проще и прозрачнее? Тем более что в руках у любовника убитая чайка, с которой Нина уже сравнивала себя в предыдущем действии («меня тянет сюда к озеру, как чайку...» – 13, 10). Зрителю остается только догадываться, в кого будет направлен следующий выстрел: в бывшую возлюбленную (символическое убийство которой уже состоялось) или в счастливого соперника (мотив, возникающий в третьем акте в связи с идеей дуэли). В обоих случаях имела бы место драма (ср. выстрел Карандышева в «Бесприданнице», реально убивающий еще одну женщину-чайку⁴⁸), однако вместо нее в третьем акте

⁴⁸ Имя героини Островского – Лариса – по-гречески означает «чайка». Подробно о параллели «Чайки» и «Бесприданницы» см.: Звиняцковский В.Я. Трагедия и комедия о Чайке (А.Н.Островский и А.П.Чехов) // Судьба жанра в литературном процессе. – Иркутск, 2005. – С. 75-84.

выходит нечто среднее между фарсом и водевилем: обещанной дуэли так и не состоялось (даже комической, на манер чеховского же «Медведя»), а благородный выстрел Треплева в себя закончился... практически ничем (Аркадина: «А у тебя почти совсем зажило. Остались самые пустяки» – 13, 27).

Однако именно это – «остались самые пустяки» – пожалуй, больше всего и добивает столь легко (в медицинском смысле) раненого Треплева. Бессобытийность, неспособность «устроить драму» ни на сцене, ни в жизни, с неумолимостью загоняет его жизнь в рамки сугубо водевильного жанрового канона, причем и в этих рамках роль Треплеву достается самая незавидная (отвергнутый любовник с ружьем, способный «смыть оскорбление» разве что кровью безвинной чайки). В этом смысле самоубийство Треплева можно расценить и как последнюю отчаянную попытку *сменить жанровый канон* собственной жизни: все-таки вырваться, во что бы то ни стало, из водевиля и закончить свою жизнь по законам высокой трагедии.

В эстетическом плане, самоубийство литературного героя, склонного к саморефлексии и, тем более, к художественному творчеству, со времен «Вертера» неизбежно воспринимается как *самозавершение* (в том смысле, в каком о «завершении» подробно пишет М.М.Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности»⁴⁹). В русской литературе уже имели место и эксперимент с «бесконечным самозавершением» Печорина, который одновременно и стремится, и боится сказать о себе «последнее» слово; и эксперимент с предъявлением «завершающего» героя авторского слова самому этому герою («Бедные люди» и вся последующая проза Достоевского), и даже эксперимент с предъявлением такого же «завершающего» слова герою предельно неразвитому, у которого, кажется, напрочь отсутствует моральное самосознание («Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина⁵⁰). Треплеву «завершающие» его определения также известны: в фило-

⁴⁹ См.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 7-180.

⁵⁰ См.: Панич А.О. "Не оправдать, простить", или Пробуждение совести: роман Салтыкова-Щедрина "Господа Головлевы" // *Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины*. – 1991. – № 10. – С. 18-21.

софском плане «завершающее слово» о нем, как мы видели, произносит Шопенгауэр, а в жизненном и эстетическом – увы, Аркадина («Людам не талантливим, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты <...> Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии» – 13, 38). Этим определениям герою нечего противопоставить – кроме одной только воли, приняв и признав справедливость этого приговора, своей рукой привести его в исполнение. Чем единственным, следует признать, он, в конечном итоге, и возвышается над столь безжалостно определенной для него жанрово-жизненной ситуацией.

9

Своя жанрово-жизненная ситуация, впрочем, есть и у Аркадиной, и в этой ситуации ей, вероятно, живется совсем не так сладко, как это кажется по ее безукоризненно отработанной манере поведения.

Зрители, приходящие на первые постановки «Чайки», приносили с собой вполне определенные представления относительно сюжетной линии «тяжкой судьбы актрисы» – сформированные, как это обычно бывает, их прежним читательским и зрительским опытом.

Ближайшей параллелью Аркадиной здесь, конечно, должна была стать Негина – центральная героиня «Талантов и поклонников» Островского. Ее судьба, впрочем, сложилась вполне благополучно: оказавшись перед угрозой обструкции и увольнения из театра, организованных ей местным купцом «за несговорчивость» (т.е. за нежелание идти к нему в содержанки), она тут же получает благородную поддержку от богатого помещика Великатова, который предлагает ей и деньги, и руку, и сердце; все, что ей остается, – это сделать по-своему нелегкий, но отнюдь не трагичный выбор между благородным Великатовым и своим не менее благородным, но весьма бедным женихом, студентом Мелузовым (Великатов в этом споре, естественно, побеждает, но Мелузова это, судя по финалу пьесы, не очень-то и обескураживает).

Однако благородный Великатов, появляющийся в судьбе актрисы поистине как *Deus ex machina*, конечно же, по жизни мог считаться не более чем редчайшим исключением, почти фантастикой, на манер рождественского Санта-Клауса. Куда более реалистичной выглядела бы та же история Негиной, но только разыгранная в его отсутствие: героическая борьба актрисы за честность и целомудрие – оказанное на нее финансовое давление (для богатого купца – мелочь, для актрисы же – неотвратимая и фатальная угроза) – и, в конце концов, неизбежная альтернатива: или продолжение театральной карьеры на правах относительно богатой содержанки, или немедленная нищета, и как следствие – что для актрисы горше всего – прощай, театр!

Именно эту альтернативу преподносит судьба щедринской Анниньке («Господа Головлевы»), которая отказалась от положения уездной барышни, чтобы с горечью обнаружить, «что отныне она только актриса жалкого провинциального театра и что положение русской актрисы очень недалеко отстоит от положения публичной женщины».⁵¹ История Анниньки и ее сестры Любиньки вообще до деталей напоминает те картины из жизни провинциальной актрисы, которые рисует Треплеву в финальной сцене Нина Заречная («Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!» – 13, 57). Ведь и про Нину, очертя голову кинувшуюся за славой в Москву, можно было бы сказать словами щедринского повествователя:

«Жизнь актрисы взбудоражила ее. Одинокая, без руководящей подготовки, без сознанный цели, с одним только темпераментом, жаждущим шума, блеска и похвал, она скоро увидела себя кружащейся в каком-то хаосе, в котором толпилось бесконечное множество лиц, без всякой связи сменявших одно другое».⁵² А среди этих лиц – и Тригорин, которого она вынуждена делить с Аркадиной, и рано умерший ребенок; а еще – воспоминания «о пропитанных вонью гостиницах, об вечном гвалте, несущемся из общей столовой и из биллиардной, о нече-

⁵¹ Глава «Племяннушка».

⁵² Там же.

санных и немых половых, об репетициях среди царствующих на сцене сумерек, среди полотняных, раскрашенных кулис, до которых дотронуться гнусно, на сквозном ветру, на сырости... Вот и только! А потом: офицеры, адвокаты, цинические речи, пустые бутылки, скатерти, залитые вином, облака дыма, и гвалт, гвалт, гвалт! И что они говорили ей! с каким цинизмом к ней прикасались!».⁵³

Не следует только забывать, что через все то, через что предстоит теперь пройти Нине, прошла в свое время и Аркадина. И даже в еще более тяжких, рискнем предположить – более унижительных условиях, которые предлагал начинающей актрисе русский театр 1870-х годов, описанный Щедриным («Господа Головлевы» – 1880) и Островским («Таланты и поклонники» – 1882), а не куда более эмансипированный театр времен Чехова.

Тем более поразительно, что ей, супруге провинциального актера, киевского мещанина, удалось не только сохранить и упрочить свою профессиональную репутацию, но и вырастить ребенка, и даже, по-видимому, уберечь свою личную жизнь от посягательств богатых поклонников. Показной роман с известным писателем в этом смысле служит для нее неплохой защитой. Прекрасно отдавая себе отчет, что «положение русской актрисы очень недалеко отстоит от положения публичной женщины», Аркадина ухитряется обернуть этот факт себе на пользу и бросить вызов общественной морали уже по собственной инициативе – но так, чтобы ситуация оставалась у нее под контролем, и, более того, шла на пользу ее артистической карьере.

Подобным же образом, заметим, действовала в реальной жизни и Лидия Борисовна Яворская, выстраивая свои отношения с известным писателем Чеховым...

10

Если судить по тому «образу», в котором Аркадина выходит к своим домашним («Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда.

⁵³ Там же.

Оттого я и сохранилась, что никогда не была фефелой, не распускала себя, как некоторые...» – 13, 21), чеховская героиня покажется человеком суетливо-сиюминутным – этакое воплощение «покрова Майи»!

– Я постоянно в суете, – рисуется Аркадина, – 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 (13, 21).

Однако не следует забывать, что и у этого «человека представления» есть своя воля – а стало быть, за показным «представлением» скрывается нечто более сложное, чем то, что актриса хочет продемонстрировать нам в этой сцене. С одной стороны, у нас нет стопроцентных оснований доверять Треплеву, приписывающему матери фантастическое для актрисы богатство («У нее в Одессе в банке семьдесят тысяч — это я знаю наверное» – 13, 8).⁵⁴ С другой же стороны, Аркадина безусловно думает и о старости, и о смерти – о чем можно судить не столько по тому, что она стесняется своего взрослого сына (это опять-таки известно исключительно со слов Треплева), сколько по тому, что она постоянно экономит по мелочам (привычка, ввевшаяся с юности?) и упорно копит очевидно нелегко (не подачками и не «содержанием») достающиеся ей деньги.

Право же, трудно не заметить, что заработки даже известной актрисы не столь стабильны, как профессорские заработки Серебрякова, и гораздо раньше пойдут на убыль (даже перейдя на амплуа комической старухи, пожилая актриса в театре много уже не заработает). Чем же она будет жить в старости, имея вокруг

⁵⁴ Для сравнения: за семьдесят пять тысяч рублей уже знаменитый писатель Чехов продал издателю Марксу право литературной собственности на все свои сочинения, напечатанные до 1899 года. Что же касается актерских заработков, то, по свидетельству Т.Л.Щепкиной-Куперник, жалованье талантливой дебютантки императорского Малого театра (речь идет о М.Н.Ермоловой) составляло от 400 до 600 рублей *в год* (Т.Л.Щепкина-Куперник. Ермолова. – М., 1972. – С. 20, 27). Даже если знаменитая актриса в зените славы получала в год впятеро, пусть даже вдесятеро больше (с бенефисами, подарками и прочее), сколько лет ушло бы у нее на то, чтобы, за вычетом всех текущих расходов, скопить целых семьдесят тысяч?!

себя кучу неработающих нахлебников, каждый из которых достаточно благороден, чтобы не просить за себя, но с тем большей горячностью просит ее «дать денег» кому-нибудь другому (Треплев просит за Сорина, Сорин за Треплева...)? Только тем, что ей удастся скопить в дни своей славы – так что дай ей Бог действительно собрать и не растратить пресловутые 70 тысяч в одесском банке... Что же касается «недумания» «ни о старости, ни о смерти», то это не более чем секрет Полишинеля: разве тот, кто действительно о них не думает, станет упоминать о них (а также и о своем о них «недумании») без всякого на то видимого повода?

Да и много ли проку было бы тем же Сорину и Треплеву, если бы Аркадина охотнее расставалась со своими заработками? Ответ можно найти в «Вишневом саде», где центральная героиня, Раневская, как раз не скупа, а напротив, сугубо расточительна. Однако упрекают ее за это близкие отнюдь не меньше, а в результате – и они, как и в «Чайке», сидят без гроша, и сама она тоже остается без гроша. При этом крайности еще и сходятся: Аркадина от скупости требует поставить за нее в лото, а Раневская от расточительства занимает у Лопахина, чтобы «сорить деньгами» (метафора, реализованная в пьесе буквально).

А в «Чайке» – не отсюда ли и фамилия «Сорин», для которого у мамы просит денег Треплев?

Успешная борьба за материальную независимость для Аркадиной неразрывно связана и с не менее успешной борьбой со временем. В этой связи особенно понятно, почему Аркадина так боится потерять Тригорина. Тригорин для нее – это, конечно, и личная привязанность, и определенный, нелегко давшийся общественный статус; но, ко всему, это еще и стремление подольше продлить «вечную молодость», которая так важна (в том числе и сугубо экономически) для успешной актрисы! «Победив» Нину в конкуренции за Тригорина, Аркадина оказывается как бы моложе ее. Таким образом, Аркадина «не думает» о старости и смерти разве только в том смысле, что гонит от себя прочь эти мысли, запирает их от себя в ментальную кладовку, как полумифические 70 тысяч в одесском банке...

«Время наше уходит!» – говорит ей Полина Андреевна. «Что же делать!» – вполне, по-видимому, искренне откликается Аркадина (13, 43). Этот диалог звучит как прелюдия к «Вишневому саду» (кстати же здесь и поезд, на который герои тоже боятся «опоздать» – и это при том, что Медведенко собирается – очевидно, не опоздав при этом к поезду! – дойти до станции пешком «проводить»). Но в контексте «Чайки» это, очевидно, все-таки не социально-историческое, а прежде всего личное, и притом именно «женское» время (что же еще могла иметь в виду Полина Андреевна, говоря «наше»?). При этом из четырех женщин, выведенных в пьесе, только Аркадина до самого конца ухитряется «не упустить свое время» – в смысле: оставить при себе «своего» мужчину (что не удается Полине Андреевне с Дорном, Нине с тем же Тригориным, а Маше с Треплевым). Действительно, по всему видно, что Аркадина «борется со временем» успешнее всех других! Как же она, в глазах зрителей и читателей, после всего этого «не виновата»?..

11

«Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это – идеализм», – рассуждает в первом действии Дорн (13, 11). Однако есть одна общая черта, которой зрители и критики Чехова обычно не прощают ни его купцам, ни его артистам: жизненный успех.

Отчасти виной тому, конечно, особенности вообще театра и драматической поэзии, которые еще Платона заставили отказать «подражательным поэтам» в принятии их в состав идеально организованного полиса-государства. Действительно, рассуждают герои Платона, когда трагический персонаж произносит на сцене «длинную речь, полную сетований, а других заставляет петь и в отчаянии бить себя в грудь», разве это не развращает благородных мужей, привыкших к тому, что в жизни «мы щеголяем обратным – способностью сохранять спокойствие и не терять самообладание»?⁵⁵ Конечно, зрители времен Чехова – не то, что

⁵⁵ «Государство», книга X, 605d-e (перевод А.Е.Егунова).

граждане античного полиса, и открытые проявления персонажами пьесы своих чувств едва ли способны лишить их избыточной доблести и мужества. Однако, испытывая, по Аристотелю, естественное сострадание и страх «за подобного себе»,⁵⁶ чеховские зрители – в своей массе, заметим, лишённые артистического или художественного таланта! – естественно сосредоточивают свои симпатии именно и только на тех, кто этих симпатий настоятельно требует. Отказывают же в сострадании тем немногочисленным чеховским персонажам, которые имеют мужество, совершенно на западный манер, представлять себя «человеком успеха» («a (wo)man of success» – не зря Аркадина в начале второго акта сравнивает себя с «англичанином»! – 13, 21), для которого все «проблемы» – глубоко внутри и скрываются им от посторонних глаз как его сугубо личное дело.

Аркадина посреди деревенской скуки мечтает о работе («Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют... Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль — куда лучше!» – 13, 24); Серебряков среди такой же скучающей, бросившей все свои дела деревенской публики все-таки работает – пишет свои статьи; а доктор Львов пытается вылечить несчастную Сарру. И в благодарность каждый из этих «людей дела» получает злую иронию не только от своего окружения, но и от зрительской и читательской публики! Ей, публике, подавай страдающего бездарного нытика: она его будет любить и жалеть... Жестока правда, жестоко и говорить ее, да некуда деться: данный эстетический феномен порожден простой статистикой отечественной жизни, ведь с удовольствием и с успехом у нас своим делом всегда занималось ничтожное (статистически, но не морально) меньшинство населения. У большинства же сочувствие вызывает исключительно страдающий. Аркадина успешна и не страдает (во всяком случае, не страдает напоказ, для зрителей «Чайки») – что же ей тогда и сочувствовать?

В том-то и беда русской публики, что у нее никогда не вызывал сочувствия успех, а одни только «униженные и оскорбленные». А на благотворительность в пользу этих последних денег

⁵⁶ «Поэтика», 1453а (перевод М.Л.Гаспарова).

клянчат у деловых и успешных: мы, дескать, не зарабатываем, а ты дай! Так было и в досоветские, и в советские времена, да и нынче публика, настроенная – в советском духе – так же иждивенчески, как Треплев (только в роли Аркадиной для нее выступает «благодетельное» государство), неизменно осуждает Аркадину: ну как же, деньги есть – и не дала! Ну и что, что сама заработала?.. Что «актриса, а не банкирша» (13, 37)?.. В ожиданиях отечественной публики – а также в «рецептивной установке» русской классики – почти всегда сидит убежденный социалист: долой всякое неравенство, даешь полное равенство между людьми! (Как, кстати сказать, характерен этот русский призыв, настоятельно требующий у всех и каждого именно «давать»...). Увы, как заметил еще Пушкин, неравенство бывает не только социальное, но и природное – например, дар, художественный (или научный) талант; но носителей такого дара публика казнит так же, как носителей богатства и власти: какое-де право они имеют быть «выше» нас?

12

Итак, лежит ли на Аркадиной ответственность за самоубийство Треплева? Если это признать, придется признать и то, что Треплев до конца жизни так и не повзрослел, остался не более чем ее ребенком, и его самоубийство – это как раз его отказ войти всерьез во взрослую жизнь (Аркадина же, по этой логике, ответственна за него как мать). Но если так, ее ли это проблема? Аркадина ведь своего сына в детство не загоняет, как раз наоборот – стимулирует к самостоятельности (вот если бы денег давала, тогда точно поощряла бы инфантилизм!). В итоге получается, что по единственному основанию, по какому она могла бы быть виновна в смерти сына, ее как раз и следует оправдать. Ну так и чем же, повторим еще раз, «дива» виновата?..

Говоря об оставленном «за сценой» развитии действия («что происходило с героями за эти два года») – т.е. о таком «выпущенном» сюжетном компоненте, который обычно считается главным, – З.С.Паперный подчеркивал: «Такое построение чрезвычайно обостряет развитие образов действующих лиц. Они

– особенно это относится к молодым героям – предстают в двух обликах, оспаривают себя самих. И, наоборот, при таком построении неизменность характеров также получает повышенную выразительность».⁵⁷

Действительно, когда ты честно прожил жизнь и чего-то в ней добился, то точно знаешь, чего хочешь, и не меняешь каждый день – и даже каждые два года – свои ценности и желания. Такова Аркадина. Она, справедливо писал З.С.Паперный, «неизменна, верна себе во всем, даже в мелочах». Таковы многие творческие люди. Между прочим, таким был и сам Зиновий Самойлович. Тем более примечательно, что тут же, после запятой, исследователь добавляет: «...есть в ней что-то застывшее, декоративное».⁵⁸ «Застывшее» – еще понятно. Это «застывшее» есть в каждом взрослом человеке – в каждом из нас. А вот что такое «декоративное» – З.С.Паперный не объяснил. Вероятно, в своем желании поточнее определить чеховскую актрису (которая – добавим от себя – и к своим домашним действительно не выходит без своеобразного психологического «грима»), он намеренно воспользовался эпитетом театрального происхождения.

Но ведь нечто подобное мы уже слышали.

*...была актриса, прежде всего
актриса и как не актриса была
немыслима.*

Ну да, именно так.

⁵⁷ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...». – С.148.

⁵⁸ Там же.

ПРЕКРАСНЫЙ, ЧЕСТНЫЙ ЧЕЛОВЕК

*Наследье страшное мещан,
Их посещает по ночам
Несуществующий, как Вий,
Обидный призрак нелюбви,
И привиденьем искажен
Природный жребий лучших жен.*

Б.Л.Пастернак

*Эриний три: Алекто, Тисифона,
Мегера.*

Мифологический словарь

Мемориальная доска на ограде чеховской дачи в Гурзуфе гласит: «В этом доме в августе 1900 г. А.П.Чехов начал работать над пьесой «Три сестры».

«Начал» - в данном случае вполне подходящее слово. Если говорить точно, то в этом доме 11-12 августа 1900 года Чехов обдумывал, как ему приняться за пьесу.⁵⁹

Как известно, домик в Гурзуфе, купленный в начале того же, 1900 года, - место не только тихое и уединенное, но и красивое, и весьма символическое: «...был в Гурзуфе около Пушкинской скалы и залюбовался видом, несмотря на дождь и на то, что виды мне давно надоели» (П, 9, 18); «я купил кусочек берега с купаньем и с Пушкинской скалой около пристани и парка в Гурзуфе. Принадлежит нам теперь целая бухточка» и в ней «одно большое дерево – шелковица» (П, 9, 14).

⁵⁹ Указанные даты легко восстанавливаются по письму К.С.Станиславского В.И.Немировичу-Данченко от 9 августа 1900 г. (см.: Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1960. – Т.7. – С.185) и письму Чехова О.Л.Книппер от 13 августа 1900 г. (П, 9, 99).

Так и оказался Антон Павлович у лукоморья. «Лукоморье, ср. морской берег, морская лука; поминается в сказк. У Лукоморья дуб зеленый, Пушк.»⁶⁰ О том, что означает слово «лука», Чехов знал хотя бы уже потому, что именно так называлась дачная местность близ Сум (на излучине реки Псел), где он неоднократно отдыхал в конце 1880-х годов в имении помещиков Линтваревых. И вот теперь вместо речной луки перед ним лука морская, да еще и с Пушкинской скалой.

Собственно, почему эта скала – Пушкинская?.. Вроде бы существовало местное предание о том, что молодой Пушкин в бытность свою в Гурзуфе с Раевскими любил бродить среди скал на окраине поселка и забираться на одну из них – именно на ту, что расположена возле бухточки, купленной Чеховым. А во времена бурного развития крымских курортов именно «пушкинское» лицо Гурзуфа стало основой его конкурентоспособности. Это лицо нещадно эксплуатировал гурзуфский Лопахин – купец Губанов, устраивавший курорт в той части гурзуфского лукоморья, где еще сохранились остатки того самого имения и дома Ришелье, которые в августе 1820 г. были гостеприимно предоставлены семье Раевских, с которой путешествовал Пушкин.

Однако и в пределах гурзуфского лукоморья у Губанова нашелся конкурент, а точнее конкурентка – по отзыву Чехова, «такая красивая, что даже страшно» (П, 9, 14). Купив бухточку по соседству с ее имением Суук-Су, именно у нее, Ольги Михайловны Соловьевой-Березиной, Чехов первым делом отобедал.

И там я был, и мед я пил;
У моря видел дуб зеленый;
Под ним сидел, и кот ученый
Свои мне сказки говорил.⁶¹

И если у конкурента Губанова был «пушкинский дом», то этой красивой женщине уж непременно следовало в рекламных целях обзавестись «пушкинской скалой», заодно поместив под

⁶⁰ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 2: И-О. – СПб-М., 1881. – С. 272.

⁶¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1975. – Т.3. – С.7.

нею «самого замечательного писателя» (ее слова!), чтобы он, на манер ученого кота, славил ее лукоморье.

Во всяком случае, лечащий врач Чехова Исаак Альтшуллер с негодованием поминал «знакомую владелицу вновь открывающегося курорта», которая однажды явилась к Чехову «с просьбой написать для газет объявление такое, «чтобы действительно было замечательно». И когда смущенный Антон Павлович клянется, что он никогда этим не занимался, она смеется и говорит: «Тоже, ей-Богу, вы скажете, самый замечательный писатель и вдруг не можете! Кто же этому поверит?»⁶²

В самом деле, чего проще: напиши про Лукоморье, про Пушкинскую скалу...

1

Глядя из своего гурзуфского уединения на «дремлющий залив и черных скал вершины»,⁶³ зарисованные Пушкиным в стихотворении «Редает облаков летучая гряда...», всматриваясь в изгиб морского берега-лукоморья, Чехов, видимо, вспоминал о том, что же переживал здесь Пушкин – и тоже в августе, ровно 80 лет тому назад.

Общеизвестно (а после недавнего 100-летнего юбилея биография поэта была на слуху), что в 1820 году он как раз закончил «Руслана и Людмилу», после выхода которой (в мае) «жизненный путь Пушкина определился однозначно - <...> отныне он <...> Поэт».⁶⁴ В Гурзуфе Пушкин и Раевские провели три недели, и о пребывании там Пушкин вскоре написал брату как о «счастливейших минутах жизни».⁶⁵ Но, описывая милое семейство генерала, 21-летний Пушкин утаил от брата лишь одно обстоятельство – свою влюбленность в 15-летнюю Марию Раевскую...

⁶² Альтшуллер И.Н. О Чехове. (Из воспоминаний) // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1986. – С.543 – 544.

⁶³ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1974. – Т.1. – С.124.

⁶⁴ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин / Биография писателя. 2-е изд. – Л., 1983. – С.53. Не будучи все-таки литературоведом, Чехов вряд ли знал, что знаменитый пролог с лукоморьем на самом деле был написан гораздо позднее, для второго издания поэмы.

⁶⁵ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1977. – Т.9. – С.20.

Счастливая, идеальная, высокообразованная семья генерала Раевского, его дочери, знающие много языков (именно они обучали Пушкина английскому и познакомили его с поэзией Байрона) – не напоминает ли все это, задним числом, кое-что существенное в пьесе «Три сестры»?⁶⁶ Кажется, что современный пушкинист вполне проникся настроением первого акта чеховской пьесы (или все же, как и Чехов, точно воссоздал настроение Пушкина в семье Раевских?), когда писал об этой семье: «Сыновья... готовились к великому будущему. Прелестные, хорошо образованные и умные дочери вносили атмосферу романтической женственности. То, что ждало эту семью в будущем: горечь неудавшейся жизни баловня семьи старшего сына <...> героическая и трагическая судьба Марии <...> - все это и отдаленно не приходило в голову участникам веселой кавалькады».⁶⁷

«Кавалькада», которая собирается в доме Прозоровых в первом акте чеховской пьесы, тоже выглядит достаточно весело. Единственный диссонанс в общее настроение вносит... Мария (Маша), к которой воспоминание о Лукоморье постоянно возвращается, кажется, даже против ее воли:

М а ш а. У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Золотая цепь на дубе том... (*Плаксиво.*) Ну, зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с самого утра... (13,137)

А действительно, зачем?

Конечно, очень легко «списать» эту фразу либо на угадываемые за ней переживания героини как бы безотносительно к смыслу сказанного, либо на пресловутую чеховскую «случайность» (по принципу: Лукоморье для Маши – то же, что Цицикар для Чебутыкина или Африка для доктора Астрова в «Дяде Ване»). Но все-таки почему именно лукоморье? Почему именно этот «хроно-топ» так назойливо, раз за разом всплывает в сознании Маши?

М а ш а. Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли (13,185).

⁶⁶ См.: Декабристы / Биографический справочник. – М., 1988. – С.152. Сразу оговоримся: сестер Раевских было четверо, и еще два брата впридачу.

⁶⁷ Лотман Ю.М. Указ. соч. – С.61-62.

Вопрос, столь настойчиво задаваемый героиней, по-видимому, все-таки может быть воспринят как подсказка зрителю и читателю: «попробуй, пойдя по этому следу!» А след, как мы видим, вел совсем недалеко: из чеховского домика в Гурзуфе, по излучине местного пляжа, в гурзуфское же имение Раевских, где когда-то жила *еще одна* большая дворянская семья, главой которой был *еще один* генерал, и которой предстояла *еще одна* история драматического, даже трагического, разрушения устоявшегося семейного уклада.

Сергей Волконский в Михайловское (октябрь 1824): «Имея опыты вашей ко мне дружбы и уверен будучи, что всякое доброе о мне известие будет вам приятным, уведомляю вас о помолвке моей с Мариєю Николаевною Раевскою – не буду вам говорить о моем счастье, будущая моя жена была вам известна...».⁶⁸

В январе 1825 года Сергей Волконский женился на 20-летней красавице Марии, дочери генерала Николая Раевского – героя 1812 г. (как и сам Волконский). Первого сына, родившегося 2 января 1826 г., назвали в честь деда Николаем. А 5 января Волконского арестовали: о его участии в заговоре стало известно сразу же после подавления выступления Северного и Южного обществ. Как хорошо известно, затем он, как сотни других участников восстания, был сослан в Сибирь. А Мария Волконская, как многие другие жены декабристов, добровольно отправилась за ним.

Пушкин с трудом узнал 15-летнюю Машу Раевскую, в которую он в 21 год был влюблен, в 20-летней Марии Волконской, жене декабриста, с которой он пришел проститься в вечер ее отъезда в Сибирь...

Нет, она была все так же молода и прекрасна, просто сильно повзрослела. Больше не графиня (по отцу) и не княгиня (по мужу), она была лишена всех прав дворянства – точно так же, как были их лишены ее муж и другие декабристы. Отправляясь в Сибирь, Мария Волконская оставляла на попечение родственников полугодовалого Колю. Оставляла – навсегда...

⁶⁸ Друзья Пушкина / Переписка. Воспоминания. Дневники. В 2-х т. – М., 1986. – Т.2. – С.95.

Вот такой увидел Пушкин той осенью 1826 года женщину, которую он некогда любил. Она ни о чем не жалела и в тот памятный вечер своего отъезда писала сестрам: «*Сестры мои, мои нежные, хорошие, чудесные и совершенные сестры*, я счастлива, потому что я довольна собой...».⁶⁹ Впереди у нее была встреча с мужем, каторжником в кандалах, в Нерчинском руднике – та самая, что изображена в поэме Некрасова «Русские женщины». Эту сцену Чехов всегда помнил и даже уделил ей некоторое внимание в своем «Острове Сахалине» (см. 14-15, 829).

Чеховская Мария (Маша) в третьем акте: «Милые мои, сестры мои... Призналась вам, теперь буду молчать...» (13, 169). Ей вторит Андрей: «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» (13, 171).

Это только присказка к нашему рассказу: такая же, как знаменитые стихи о лукоморье – к пушкинской поэме...

Довольно, однако, присказок; переходим к сказке.

2

«Если желаете знать, – говорит Андрей Прозоров своим сестрам, – Наташа прекрасный, честный человек, прямой и благородный – вот мое мнение» (13, 170). Сестры за ширмой – не слушают, – и он снова и снова повторяет: «честный, благородный... превосходный, честный...» Напоминает – уже не столько им, сколько самому себе: «Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... все счастливы...» И вдруг срывается: «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» (13, 171).

Чему не верить? Неужели тому, что Андрей искренне желал счастья – себе и другим? Тогда, конечно, можно не поверить и только что высказанному мнению Андрея о Наташе, а заодно не поверить и в изначальную искренность его чувства к ней («М а ш а. Андрей не влюблен – я не допускаю, все-таки у него вкус есть, а просто он так, дразнит нас, дурачится» – 13, 129). После чего уже легко «не поверить» и самой Наташе – всем ее трогательным признаниям в любви к Андрею, к его сестрам, к

⁶⁹ Там же. – С.97; курсив наш – В.З., А.П.

ее же собственным детям. К детям особенно: ведь о них героиня готова, кажется, говорить бесконечно:

– Дивный, чудный ребенок! Что за девчурочка! Сегодня она посмотрела на меня своими глазками и – “мама”! (13, 186)

– Сегодня мальчишечка проснулся утром и глядит на меня, и вдруг улыбнулся; значит, узнал. “Бобик, говорю, здравствуй! Здравствуй, милый!” А он смеется. Дети понимают, отлично понимают... (13, 140)

– <...> Он такой милашка, сегодня я говорю ему: “Бобик, ты мой! Мой!” А он на меня смотрит своими глазеночками. (13, 155)

– <...> нынче няня подходит взять его от меня, он засмеялся, зажмурился и прижался ко мне – верно, думал, что спрятался. Ужасно мил.

Впрочем, последней реплики в «Трех сестрах» нет. Ее произносит *другая* Наташа, графиня (по отцу), которая чуть было не стала женой *другого* Андрея – князя Андрея Болконского. А звучит эта реплика в эпилоге толстовской эпопеи.

Как известно, «Война и мир» родилась из замысла романа «Декабристы», где Болконские – это Волконские. Толстовская Наташа оказалась «недостойна» стать княгиней Болконской, т.е. Волконской, а князя Андрея Болконского, чьим несомненным прототипом был герой 1812 г. Сергей Волконский, Толстой заставляет умереть от ран, полученных при Бородине. Впрочем, став вместо этого графиней Безуховой, толстовская Наташа (как о том намекается в эпилоге) все равно не избежит участи жены декабриста...

Но при чем же здесь Наташа Прозорова? В представлении многих поколений читателей Наташа Ростова–Безухова идеальная жена и мать. А Наташа Прозорова – полная ее противоположность. И, однако, как легко убедиться, ее «приторно-слащавые разговоры о Бобике»⁷⁰ ничуть не проигрывают рядом с подобными же откровениями толстовской героини. Да и весь стиль поведения обеих женщин в семье во многом совпадает.

⁷⁰ Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А.П.Чехова / Изд. 3-е, дораб. и доп. – М., 1981. – С. 243.

Чеховская Наташа, сознательно или бессознательно, но вполне определенно ориентируется в своей семейной жизни именно на литературный стереотип «толстовской женщины». А ведь за этим стереотипом стоит еще и эталон русской женщины Некрасова – и оба эти эталона, некрасовский и толстовский, «списаны» с реальных лиц, вот уже два века олицетворяющих идеал русского дворянства: его национальной самобытности, жертвенности и чести.

Так чем же в таком случае является образ Наташи Прозоровой? «Уж не пародия ли он?». Во всяком случае, ее французский звучит достаточно пародийно, а переключка с хрестоматийным идеалом дворянской женщины иногда оказывается поразительно четкой.

У Чехова:

Н а т а ш а (вздыхает). Милая Маша, к чему употреблять в разговоре такие выражения?.. Je vous prie, pardonnez moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières.⁷¹

Т у з е н б а х (сдерживая смех). Дайте мне... дайте мне... Там, кажется, коньяк...

Н а т а ш а. Il paraît, que mon Бобик déjà ne dort pas⁷², проснулся... (13, 150).

У Толстого:

– Chère Marie, il dort, je crois; il est si fatigué,⁷³ – сказала (как казалось графине Марье, везде ей встречавшаяся) Соня в большой диванной. – Андрюша не разбудил бы его.⁷⁴

И снова у Чехова:

Н а т а ш а (в окне). Кто здесь разговаривает так громко? Это ты, Андрюша? Софочку разбудишь. Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormée déjà...⁷⁵ (13, 182).

⁷¹ Пожалуйста, извините меня, Мари, но у вас несколько грубые манеры (искаж. франц.).

⁷² Кажется, мой Бобик уже не спит (искаж. франц.).

⁷³ Милая Мари, я думаю, он спит; он так устал (франц.).

⁷⁴ Толстой Л.Н. Война и мир, Эпилог. Часть первая, IX.

⁷⁵ Не надо шуметь, Софи уже спит (искаж. франц.).

Все эти совпадения не могли не насторожить внимательного зрителя, воспитанного на «Войне и мире», хотя источник этих заимствований в пьесе и не называется прямо.

Как бы ни относился Чехов к данному стереотипу поведения, ценность подражания готовой модели для него всегда была сомнительной (тезис, с которым, пожалуй, согласятся все чеховеды). А вот для Толстого следование образцу – несомненное благо. Вспомним, например, как проверяют себя Пьер и Наташа идеями Платона Каратаева: «Что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь. Он так желал видеть во всем благообразии...».⁷⁶ Может быть, именно поэтому Толстой так высоко оценил чеховскую Душечку, которая готова служить любому данному ей идеалу, служить искренне, самозабвенно. Для Толстого она становится абсолютным «образцом того, чем может быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем ее сводит судьба».⁷⁷

Выйдя замуж за Андрея, Наташа Прозорова оказалась в роли жены, матери, хозяйки в хорошем доме. И она с увлечением разыгрывает эту роль, стараясь не упустить ни одного из приличествующих ее положению «аристократических» правил. Но почему-то счастливее от этого никто не становится. То, что было хорошо в доме Пьера Безухова, то, что (по Толстому) должно быть хорошо и для антрепренера Кукина, оказывается неприемлемым для Прозоровых.

Видимо, стереотип срabатывает только тогда, когда жизнь стремится к устойчивости, стабильности, единому укладу изо дня в день (у Толстого это стремление – со знаком плюс, у Чехова в «Душечке» – со знаком минус). А сестры Прозоровы живут ожиданием перемен. Пусть несбыточны их мечты, но все же их жизнь не стоит на месте.

«Когда читаешь роман какой-нибудь, – говорит Маша, – то кажется, что все это старо, и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя...» (13, 169). Наташа, наоборот, любит Андрея и заботится о детях именно по-книжному, как в романе. В

⁷⁶ Толстой Л. Н. Война и мир. Эпilog. Часть первая, X.

⁷⁷ Толстой Л. Н. Послесловие [к «Душечке» Чехова] // Круг чтения. 1905.

результате же у внимательного читателя пьесы, если он вообще вспомнит здесь о толстовской Наташе, создается впечатление, что «инстинктивная жизнь Наташи Ростовой – поэзия и радость, инстинктивная жизнь Наташи Прозоровой – отталкивающая мерзость и проза».⁷⁸

А н д р е й. Жена есть жена. Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всем том нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакое шаршавого животного. Во всяком случае, она не человек (13, 178).

Но ведь та же самая «инстинктивность» характеризует Наташу уже при первом ее появлении! Однако тогда Андрею, видимо, как раз и нравились в ней все эти легко заметные признаки «инстинктивной жизни», заученные по тем же самым толстовским романам, на которые героиня будет сориентирована и в последующей организации своего семейного быта. (Вообще литературные истоки семейства Прозоровых вполне прозрачны: в этом смысле фамилия говорящая, в лучших традициях театрального классицизма). «Наташа Ростова в финале романа, Кити Щербацкая – жена Левина и, наконец, апофеоз женской добродетели – Долли, отдавшая свою жизнь детям <...> Для Толстого органическая жизнь – счастье, потому что она отблеск цельности и простоты младенческого мира. Для Чехова – пошлость, так как в ней мещанская сытость, атрофия духовных интересов. Идеал естественности и непосредственности, органического бытия терпит кризис».⁷⁹

Вопрос: неужто навсегда?! Это было бы жаль! А может быть, идеал «терпит кризис» только в сознании и в жизни Андрея Прозорова? Тогда (если иметь в виду эстетическую суть чеховского реализма), органическая жизнь предстает пошлостью не «для Чехова», а только для «чеховского интеллигента»; а это, как говорят в Одессе, уже две большие разницы.

Вернемся к Наташе, какой мы видим ее в пьесе. Как только над ней начинают подтрунивать (в первом акте), она – именно в

⁷⁸ Лакшин В.Я. Толстой и Чехов. – Изд. 2-е, испр. – М., 1975. – С.286.

⁷⁹ Там же.

силу своей «инстинктивности» – в панике вылетает из комнаты: «Мне стыдно... Я не знаю, что со мной делается, а они поднимают меня на смех. То, что я сейчас вышла из-за стола, неприлично, но я не могу... не могу...» (13, 137)

Чего, собственно, героиня «не может»? Очевидно, не может стерпеть смех по своему адресу, поскольку для этого необходимо иметь устойчивое ценностное отношение к себе как к личности. Однако у инстинктивной Наташи практически отсутствует устойчивая самооценка, а также и способность критически посмотреть на себя глазами окружающих. Потому-то она позволяет себе говорить на плохом французском в доме, где все знают французский, немецкий и английский, а Ирина знает еще и «по-итальянски». Поэтому же постоянно и с волнением смотрится в зеркало («Кажется, причесана ничего себе...»; «Говорят, я пополнила... и не правда!» - 13, 135, 158). Поэтому же и не может свести все свои поступки в одно непротиворечивое целое, так что приписывать ей единую продуманную линию поведения – занятие едва ли не бессмысленное.

Наташа принадлежит к тому типу чеховских героинь, которые не добры и не злы сами по себе. Ее поведение, подобно поведению Душечки или Попрыгуньи, зависит только от конкретной ситуации: позвал Андрей – вышла замуж, позвал Протопопов – уехала кататься, и т.д. Между ее отношением к Ольге, к няне, к детям, к Андрею и Протопопову не больше связи, чем для Попрыгуньи – между Дымовым и Рябовским, а для Душечки – между ее любовью к Пустовалову, Кукину и Смирнину.

Вступая во все эти разнообразные отношения, сами героини «наивного» типа не меняются, не развиваются внутренне. Они, как дети, способны принять правила любой игры, но ревностно следят за тем, чтобы эти правила не были нарушены. Пытаясь выгнать няню из дома Прозоровых, где та живет вот уже тридцать лет, Наташа заявляет: «Она крестьянка, должна в деревне жить...» (13, 159). В устах Наташи это не демагогия, а искреннее, наивное убеждение. И потому отпор Ольги вызывает у Наташи сначала удивление, потом слезы и, наконец, истерику: «знаю, что говорю; я знаю, что го-во-рю...» (13, 160).

Внутренняя неизменность в той или иной конкретной ситуации может обращаться то во зло, то во благо. Недаром Толстой бранит Попрыгунью именно за то, за что он хвалит Душечку: и после смерти мужа «она будет опять точно такая же».⁸⁰ Для Чехова же в том и в другом случае речь идет о неизменной нравственной неопределенности одинаково сомнительной ценности.

Если теперь вспомнить, что вся деятельность Наташи построена на стереотипе, который явно не накладывается на сложную и хрупкую жизнь в доме Прозоровых, причины «пагубного воздействия» героини станут достаточно очевидны. «Торжествующая мещанка» бесследно исчезает, а на ее месте оказывается в меру милое и не в меру наивное существо, которое больше всего напоминает избалованного ребенка в роли хозяйки в кукольном домике: та же «хозяйственная» старательность, то же умиление своими «детками» и... те же капризные истерики при столкновении с запретом или неприятием окружающих. Увы, «куклы» оказываются живыми, и, хотя сопротивления они почти не оказывают, но при этом ломаются по-настоящему, на всю жизнь...

3

Ситуативная вина Наташи в общем виде обычно формулируется так: она прибрала к рукам Андрея, а затем и весь дом, разрушила привычный уклад, с которым все другие персонажи накрепко связали свое духовное благополучие. Но дело, разумеется, не в доме и не в деньгах. Когда Маша заводит речь о том, что Андрей заложил дом в банке, «и все деньги забрала его жена», она тут же оговаривается:

– Мне ничего не нужно, но меня возмущает несправедливость.

– В самом деле, – откликается Ирина, – как измельчал наш Андрей, как он выдохся и постарел около этой женщины! (13, 166).

⁸⁰ Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... / Сост. и автор коммент. А. С. Мелкова. – М., 1998. – С. 300.

Поистине гигантскую разрушительную работу приписывают сестры Наташе.

«Общее мнение было то, что Пьер был под башмаком своей жены, и действительно это было так». Что же он – измельчал, выдохся, постарел?.. Ничуть не бывало: «Пьер удивился требованиям своей жены, но был польщен ими и подчинился им». А ведь его, по мнению Наташи Ростовой, тоже «надо было держать так, чтобы он нераздельно принадлежал ей, дому...».⁸¹

Андрей же – типично чеховский герой. Он ездит в клуб, проигрывается в карты, читает, «пилит» на скрипке – и все-таки недоволен жизнью и женой. Напротив, Пьер «не смел ездить в клубы, на обеды так, для того чтобы провести время, не смел расходовать денег для прихоти...».⁸² Однако «взамен этого Пьер имел полное право у себя в доме располагать не только самим собой, как он хотел, но и всей семьей».⁸³ А как бы хотел располагать собою и семьей Андрей?...

Толстовский герой, составив себе идеал жизни вообще и семейной в частности, женился. Чеховский – женился, чтобы составить себе идеал и всех осчастливить («Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... все счастливы...» – 13, 171). Толстовский герой не вверяет случаю и обстоятельствам то, что должен решить сам. Чеховский – только на них и полагается: «Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!» (13, 141).

Так что дело вовсе не в женах. Кстати, «ученым» занятиям мужа чеховская Наташа отнюдь не противится: «Ты, Андрюша, что делаешь? Читаешь? Ничего, я так только...» (13, 139) – совершенно как толстовская Наташа, которая в «науках» Пьера тоже «ничего не понимала», хотя и приписывала им «большую важность».⁸⁴ Беда же чеховского героя в том, что он, будучи не в состоянии построить свою жизнь на внутренних, личностных

⁸¹ Толстой Л. Н. Война и мир. Эпилог. Часть первая, X.

⁸² Там же.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

основаниях (устремлениях, надеждах, целях и идеалах), возложил – вслед за сестрами – ответственность за свою неудачу на женщину, которая согласилась стать его женой.

Точно так же Треплев в «Чайке» возложил ответственность за свою неудачу в литературе на маму-актрису, а Войницкий в «Лешем» и «Дяде Ване» – свою неудачу в жизни на родственника-профессора. В новой же чеховской пьесе сходная ситуация осложняется еще и «коллективностью» перекладывания ответственности, что называется, с больной головы на здоровую, а также «родовой честью» семейства Прозоровых.

Последнее оказалось настолько важно, что Чехов единственный раз в жизни изменил своему обыкновению избирать в качестве названия пьесы имя (собственное или нарицательное) в единственном числе и – сознательно или бессознательно – последовал античной традиции называния пьесы по имени хора (ср. «Хоэфоры», «Просительницы», «Эвмениды» Эсхила, «Трахинянки» Софокла, «Вакханки», «Просительницы», «Троянки», «Финикиянки», «Гераклиды» Еврипида).

Трагедия «Эвмениды» в этом списке выделяется особо, уникальной для греческой трагедии малочисленностью хора. Как известно читателю, речь идет об античных богинях мщения, носящих имя эвмениды или эринии, и преследующих, в частности, оскорбителя родовой чести Ореста (эта история и положена в основу трагедии Эсхила). Если в других перечисленных трагедиях номинальный состав хора порой достигает 50 («Просительницы» Эсхила, где хор состоит из 50 дочерей Даная), то в «Эвменидах» он не превышает трех участников. «Эриний три», – сообщает «Мифологический словарь», – Алект, Тисифона, Мегера.⁸⁵ Лично для себя трем эриниям, конечно же, ничего не нужно, однако им «за державу обидно»: за род, за полис, за Элладу...

М а ш а. Мне ничего не нужно, но меня возмущает несправедливость. <...> (*Указывает себе на грудь.*) Вот тут у меня кипит... (*Глядя на брата Андрея, который провозит колясочку.*) Вот Андрей наш, братец... Все надежды пропали. Тысячи народа

⁸⁵ Мифологический словарь. – М., 1991. – С.638.

поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей... (13, 166, 177)

Обманув надежды сестер, променяв родовую мечту о Москве и профессуре – на Наташу, Бобика и Софочку в колясочке, Андрей тем самым осквернил родовое гнездо, установив в нем «враждебный порядок».

М а ш а. Я не пойду в дом, я не могу туда ходить... (13, 178)

«Чуждое божество», впущенное Андреем в родовое гнездо, для чеховских эриний тоже вполне видимо, «персонифицировано», как о том – с позиций тех же эриний – некогда писал один из чеховедов, по-своему весьма популярный (в смысле тиражности): «В отличие от предшествующих пьес враждебный человеку порядок как бы персонифицирован в «Трех сестрах» в образе жены Андрея – Наташи. Жадная, примитивно эгоистичная, развратная, преуспевающая, она становится в пьесе почти символической фигурой, вмещающей в себя характеристику господствующих человеческих характеров и отношений. На наших глазах из недалекой, застенчивой девицы она превращается в деспота, тирана и полновластного хозяина дома, злого и наглого хищника. Воцарение Наташи в доме, постепенное вытеснение ею сестер и Андрея, установление своих порядков в доме (изгнание престарелой няньки Анфисы и пр.) дано как неуклонное торжество этого страшного мира».⁸⁶

Античный хор, состоящий из трех сестер, тоже выносит свой коллективный, нелицеприятный и жестокий приговор – и не только Наташе, но и «виновному» в ее появлении герою, который еще во втором акте полагал, что «быть членом здешней земской управы» – честь для него сомнительная (ну прямо Пушкин, пожалованный в камер-юнкеры!). В третьем акте он неискренне и слабо пытается отбиться от напора всевидящих и всеведающих эриний, говоря им о том своем «служении» местным, полисным божествам, которым он полагает откупиться от предназначенной ему «священной жертвы Аполлону»:

⁸⁶ Бердников Г.П. Чехов-драматург. – С.230.

– Вы как будто сердитесь за то, что я не профессор, не занимаюсь наукой. Но я служу в земстве, я член земской управы и это служение считаю таким же святым и высоким, как служение науке (13, 170).

Да куда там! И нескольких минут не прошло, как он сдается на милость справедливых эриний:

– Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте... (13, 171).

Но за «безумием охваченного эриниями Ореста» и «судом в ареопаге», которыми заканчивается третий акт «Трех сестер», следует закономерный финал: «примирение эриний с новыми богами, после чего эринии получают имя эвмениды («благомыслящие»), тем самым меняя свою злобную сущность на функцию покровительниц законности».⁸⁷

– О, Боже мой! – обращается одна из них к «новым богам» (христианской Троице). – Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и *сколько нас было*, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь (13, 187-188; курсив наш – В.З., А.П.).

Ну кто же, в самом-то деле, кроме Машиного мужа Кулыгина, преподавателя классической древности, вспомнит нынче, *сколько их было* – эриний-эвменид? Но Чехов, памятный и вдумчивый выпускник Таганрогской классической гимназии, благодарный ученик всех этих трепетных зануд-эллинистов, вроде Кулыгина или Беликова – Человека в футляре, помнит твердо: их было – три сестры.

Так замыкается круг – и остается лишь еще раз уточнить: а чего же, собственно, ждал Андрей от своей семейной жизни?.. Не от той семейной, «родовой» жизни, где он был колоколом, который поднимали всем миром (привет ему, кстати, от Ивана Федоровича Шпоньки, которому снилось, что он колокол, а жена его тащит на тетушку-колокольню). А от собственной семьи, где он – глава и полноправный хозяин?

⁸⁷ Мифологический словарь. – М., 1991. – С.638.

Любовь и понимание – вот, пожалуй, формула счастья чеховского героя. Но в пьесе «Три сестры», как нередко и в жизни, героям достается только что-нибудь одно. Наташа не понимает, но любит Андрея, который не понимает, за что и когда он полюбил Наташу. Ирина, наоборот, понимает Тузенбаха, но не любит. Кулыгин любит Машу и в конце концов понимает, что она его уже не любит. Соленый любит Ирину, но «понимает» только то, что она любит не его, а Тузенбаха. Нянька в равной мере любит всех и равным счетом ничего не понимает. А вот Ольга все понимает, ко всем хорошо относится, но любить ей некого. Да уже и не нужно: « <...> я бы вышла без любви. Кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...» (13, 168).

Пожалуй, единственное исключение – Маша и Вершинин. Они друг друга любят, они друг друга понимают, но не могут быть вместе, поэтому в споре с Тузенбахом Вершинин обращается прежде всего к Маше: « <...> все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков» (13, 146). Действительно, она его за то и любит, что он, как ей кажется, знает, где и в чем правда. Хотя раньше она так же думала о Кулыгине (как в предыдущей пьесе Елена о Серебрякове) и вышла за него замуж восемнадцати лет, когда он казался ей «ужасно ученым, умным и важным. А теперь уж не то, к сожалению» (13, 142).

Как известно, любовь зла, полюбивший можно и... не обязательно хорошего человека. Но из этого вовсе не следует, что человек, которого перестали любить, вдруг становится нехорошим. И если у прежде любившего его существа «открылись на него глаза», то это вовсе не значит, что «новое видение» вернее «старого». Кулыгин как был, так и остался старым добродушным педагогом, любящим свою латынь и своих учеников. Наташа как была, так и осталась хорошенькой старательной девочкой, любящей жизнь во всех смыслах этого слова. Такая Наташа, конечно,

плохо сочетается с тем, что ныне осталось от старомодно-офицерской, дворянской, декабристско-толстовской среды, в которую занесла ее судьба и которой она так наивно и нелепо пытается подыграть. Из уклада семьи Прозоровых она и правда все время выбивается – и не только по недостатку образования, но и потому, что у нее, в лучших традициях Наташи Ростовской, регулярно рождаются дети, тогда как у сестер, увы, детей нет.

Действительно, Наташа не только фанатично заботливая, но и *кормящая* мать, показанная во втором и четвертом действиях пьесы именно в этом цикле ее материнской и женской жизни. Одна не вполне образованная, но зато вполне земная, практичная женщина среди эвменид, одержимых «комплексом справедливости», личными проблемами и бесплодной мечтой о прекрасной жизни в недостижимой и – в то же самое время – так легко достижимой Москве. Достижимой, между прочим, благодаря именно тому воспетому Некрасовым русскому народу, который «вынес и эту дорогу железную», и многие другие проложенные к тому времени железные дороги...

Реально мыслящий человек в окружении бесплодных мечтателей – эта сюжетная ситуация могла быть знакома первым зрителям и читателям «Трех сестер» (естественно, до «Вишневого сада», где таков Лопухин) по «Попрыгунье». Но там такой человек со знаком *плюс* – соответствующим как по форме, так и по содержанию могильному кресту. Напротив, Федор Ильич Кулыгин на протяжении всего действия «Трех сестер», слава Богу, жив и здоров, да и Наташа Прозорова на свое здоровье тоже не жалуется. И потому они оба даже не то что со знаком *минус*, а просто как бы из другой оперы. Вероятно, полный сценический эффект, на который объективно рассчитана пьеса, вышел бы при условии, что в спектакле или кинофильме роль Наташи поручили бы не профессиональной актрисе, а просто молодой привлекательной женщине, да еще и кормящей матери. А заодно и роль Кулыгина – какому-нибудь немолодому, занудному педагогу-филологу вроде авторов этой книги.

В одном из писем к Книппер Чехов поминает актрису Пасхалову – «жену того господина, который убил Рощина-Инсарова» (П, 11, 259), т.е. жену художника Малова, застрелившего знаменитого актера киевского театра «Соловцов» из ревности: у Пасхаловой был с ним роман, и об этом знал весь город. Убийство произошло 8 января 1899 года.

По словам Л.П.Гроссмана, Николай Рощин-Инсаров, «чуткий к новым театральным веяниям <...> был замечательным «чеховским актером», как его называли под конец жизни, – Ивановым, дядей Ваней, Тригориным». А вот Вершинина ему сыграть не довелось – хотя роль эта написана как будто прямо для него, «принесшего на сцену очарование тонкого комедийного стиля и выправку блестящего кавалериста».⁸⁸

К роману его с Пасхаловой, так плохо для всех закончившемуся, Чехов отнесся со спокойствием истинного драматурга. «Что Вы скажете об убийстве Рощина-Инсарова мужем Пасхаловой? – спрашивал его другой драматург, И.Л.Щеглов-Леонтьев. – Что за путаница в современной жизни! Я всех трех хорошо знал – и все трое хорошие и талантливые люди – казалось бы, жить да радоваться!!!» (цит. по: П, 8, 381).

Этим советом Чехов в «Трех сестрах» дал, в соответствующей ситуации, воспользоваться Кулыгину, не устающему повторять, какой хороший человек его жена Маша, изменяющая ему с Вершининым. Щеглову же Чехов, повторив ему его же фразу «Что за путаница в современной жизни!», отвечал: «Мне всегда казалось, что Вы несправедливы к современной жизни, и всегда казалось, что это проходит болезненной судорогой по плодам Вашего творчества <...> Я далек от того, чтобы восторгаться современностью, но ведь надо быть объективным <...>» (П, 8, 32).

Именно Пасхаловой Соловцов, осуществляя постановку «Трех сестер» в своем театре, поручил роль Маши. Тем самым,

⁸⁸ Гроссман Л.П. Молодые годы Леонидова // Леонид Миронович Леонидов / Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.М.Леонидове. – М., 1960. – С.502.

как и при распределении ролей и акцентировке прототипов в киевской «Чайке», постановщик заведомо добился этой чеховской объективности, притом с помощью вполне субъективного приема. Всего два года прошло с тех пор, как весь Киев хоронил Рощина-Инсарова, а Пасхалова в этой ситуации, по общему мнению, была почти такой же жертвой, как и сам убитый... И вот теперь сочувствие к актрисе зритель невольно переносил на ее героиню, даром что муж в данном случае вел себя как «хороший человек»...

А что, собственно, еще и остается Кулыгину – не стреляться же ему с Вершининым из-за Маши? Как и для Андрея, для него смысл жизни в достижении счастья, однако он, не в пример Андрею, действительно добивается своего при любых обстоятельствах: «Что бы там ни говорили, Маша хорошая, честная женщина, я ее очень люблю и благодарю свою судьбу. Судьба у людей разная...» (13, 175). Если принцип Вершинина – «счастья нет и не будет», то принцип Кулыгина – «счастлив, что бы там ни было».

– Начнем жить опять по-старому... (13, 185) – утешает он Машу.

Впрочем, для Маши это вовсе не утешение. Ведь для нее жизнь потому и невыносима, что идет все время «по-старому»:

– Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... (13, 147).

В одном из первых набросков эта реплика звучала иначе: «Человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек» (17, 216). Но в пьесе все сложнее: «пустых людей» здесь вообще нет – есть одинокие.

А н д р е й. Опустеет наш дом. Уедут офицеры, уедете вы, сестра замуж выйдет. и останусь в доме я один.

Ч е б у т ы к и н. А жена? <...>

А н д р е й. Жена есть жена <...> Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю ее, или, по крайней мере, любил... (13, 178)

Вот и замкнулся круг семейной жизни. То же самое говорил Андрей, когда делал предложение Наташе: «За что, за

что я полюбил вас, когда полюбил – о, ничего не понимаю. Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой!» (13, 138). И взвалил на ее хрупкие плечи все свои надежды, все свое непонимание жизни, дом и хозяйство впридачу.

Стоит ли после этого удивляться, что Наташа почувствовала себя самым главным и ответственным человеком в доме? И вот она уже кормит простоквашей Андрея, дружески журит Машу, чуть ли не нянчит Ирину и даже Ольгу: «Ты, бедняжка, устала! Устала наша начальница!» (13, 159). В самом деле, «столько хлопот с детьми...».

Наташа, конечно, никоим образом не готова брать на себя ответственность за судьбы большого и сложного семейства Прозоровых. Но ведь больше-то отвечать некому! Вот так и оказывается она «без вины виноватой» перед героями и читателями пьесы.

Чеховские «непонятые интеллигенты» вообще очень любят, чтобы за них все вопросы решал кто-нибудь другой (пусть бросит в них за это камень тот из нас, кто сам не таков...). Этот мотив усиливается у Чехова от пьесы к пьесе. Профессор Серебряков, «ум, честь и совесть» всей семьи, в глазах дяди Вани оказывается ответственным за то, что он, дядя Ваня, не стал Шопенгауэром или Достоевским. Актриса Аркадина в глазах своего сына становится ответственной за то, что он не имеет успеха со своими «новыми формами» в искусстве. Мещанка Наташа Прозорова в глазах трех сестер становится виновной в том, что их брат и ее муж не стал профессором. А в следующей пьесе купец Лопахин добровольно примет на себя все хлопоты вокруг вишневого сада, на что опять-таки оказываются полностью неспособны его хозяева. Но когда уже ничего нельзя изменить, все вдруг спохватываются: кто велел рубить?.. Ну конечно же Лопахин: как и следовало ожидать, у этого вчерашнего мужика, зачем-то взвалившего на себя заботу о погибающем господском имении, в последнюю минуту не хватило ни эстетического вкуса, ни человеческого такта. Вот и у Наташи такта тоже не хватает:

Н а т а ш а. Значит, завтра я уже одна тут. (*Вздыхает*). Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен. По вечерам он такой страшный, некрасивый... (13, 186)

Но не потому ли клен «страшный», что Наташа, как и Андрей, тоже остается в доме «одна»? И не потому ли, что ей грустно прощаться с Ириной: «Я к тебе привыкла и расстаться с тобой, ты думаешь, мне будет легко?» (13, 186). Выглядит Наташа здесь совсем не торжествующей – скорее уж потерянной, жалкой. Опять у нее все некстати: и замечание Ирине по поводу пояса (в подражание замечанию Ольги Наташе в первом акте), и нелепый крик из-за забытой вилки, и все эти «цветочки» с «запахом». Так что ее «победа» в доме – это и ее беда. А если есть и вина – то, по крайней мере, разделенная со всеми героями пьесы.

Нет «пустых людей» – есть «пустая жизнь». Это чеховское правило справедливо для Соленого и Кулыгина, Наташи и Чебутыкина, профессора Серебрякова и лакея Яши (которому будет посвящена последняя глава этой книги). Оно, как нам кажется, вообще не имеет исключений в поэтике Чехова. «Пусто» общее стремление искать смысл жизни в счастье, а счастье во внешних обстоятельствах – будь то Москва или провинция, телеграф или гимназия, «свой круг» или просто близкий человек, на котором строится семейное благополучие. Среда у Чехова заедает именно тех, для кого она – единственная опора. И разница между героями пьесы лишь в том, что одни более или менее довольны своими обстоятельствами, а другие более или менее отчетливо сознают всю неподлинность такого существования.

Если бы Наташа действительно была субъективно зла или же зла объективно (как «мещанка»), пьеса «Три сестры» просто не состоялась бы как целое. Весь ее смысл сводился бы к тому, как грубые и нехорошие «мещане» взяли и «заели» возвышенных, добрых, но слабых «чеховских героев».

А Чехов писал о другом. Он писал о «пустой жизни», о человеческой слабости – о том зле, которое есть в каждом. В каждом из нас.

ЧЕЛОВЕК ИЗ ЛЮДСКОЙ

*Несложная задачка,
И что в ней не понять:
Старательно все пачкать
И тщательно вонять.*

Александр Белов

По мнению Э.А.Полоцкой, самой ранней подготовительной записью Чехова к комедии «Вишневый сад» «является запись, к которой восходят реплики Гаева» (13, 479): «Все действующие лица спрашивают про Н.: что это от него псиной пахнет?» (17, 75).

Неподалеку от этой записи – еще одна, развивающая тот же мотив: «От действующего лица пахнет рыбой, все говорят ему об этом» (17, 79).

Таким образом, исходной точкой замысла пьесы оказалась фигура человека с резким и заметным для окружающих запахом. Поскольку в пьесе две из трех соответствующих реплик Гаева обращены непосредственно к Яше (13, 211, 247), приходится сделать парадоксальный вывод: пьеса начинала формироваться именно вокруг этого образа.

Чем же может быть столь важен для замысла пьесы персонаж, от которого сильно пахнет? В поисках ответа на этот вопрос, зададимся еще одним: случайно ли, что этого сильно пахнувшего (курицей, табаком, селедкой) персонажа зовут Яковом (в просторечии Яшей)?

Имя Иаков означает: «он держит за пятау».⁸⁹ Получил это имя младший сын Исаака, который вышел из утробы матери, держа за пятау своего старшего брата Исава. На древнееврейском языке имя Иаков также имеет значения: «запинающий, хитрый» (Быт. 25:20; Ос. 12:3). Разумеется, поведение библейского Иакова, сына Исаака, в полной мере оправдывает эту семантику имени.

⁸⁹ Библейский словарь / Сост. Э.Нюстрем. – СПб., 1998. – С.156.

Сперва Иаков выторговывает у Исава первородство (Быт. 25:30-34), а затем, хитростью, переодевшись в одежду Исава и обложив свои руки кожею козлят, выманивает у Исаака предназначенное Исаву благословение. С этого момента следует процитировать библейский текст подробнее:

Исаак, отец его, сказал ему: подойди, поцелуй меня, сын мой. Он подошел и поцеловал его. И ощутил Исаак запах от одежды его, и благословил его и сказал: вот, запах от сына моего, как запах от поля, которое благословил Господь (Быт. 27:26-27).

Остро пахнувший «нужным» запахом герой – для Библии явление абсолютно уникальное. Тем важнее тот факт, что в данном случае запах является решающим звеном затеянного Иаковом обмана. Какое-то время Исаак колеблется, не понимая, кто из сыновей принес ему пищу («голос, голос Иакова; а руки, руки Исавовы» – Быт. 27:22); однако, ощутив знакомый запах, Исаак отбрасывает все свои сомнения и произносит Иакову свое главное родительское благословение (Быт. 27:28-29).

1

Чеховский Яша вряд ли может показаться героем хоть в каком-то смысле «благословенным». Он не только не льнет к своему отцу (о котором мы, читатели, вообще ничего не знаем), но и – в полной противоположности с библейским Иаковом, любимцем жены Исаака Ревекки – отказывается встретиться со своей матерью, которая к моменту приезда Яши в имение уже чуть ли не сутки ожидает «в людской» возможности встретиться со своим сыном.

Эта сцена традиционно служит одним из главных оснований для читателей, режиссеров и профессиональных чеховедов, чтобы упрекать лакея Яшу в бессердечности. И действительно, отказ от встречи с матерью героя не красит. Однако сцена, в которой Яша произносит соответствующую реплику, построена так, что трудно было бы ожидать от него, именно в этой ситуации, любую другую реакцию.

Место действия только что покинули Раневская, Трофимов, Пищик и Фирс, оставив в комнате Гаева, Варю и Яшу. Гаев немедленно «отодвигает» Яшу, устанавливая между ними жесткую сословную иерархию «Гаев (*Яше*). Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет» (13, 211). Для Яши это звучит особенно обидно хотя бы потому, что совсем недавно демократически настроенный Лопухин попрощался с ним, Яшей, за руку (наряду с Фирсом и Варей – 13, 209). Не удивительно, что Яша пытается дать отпор, защитившись от высокомерности Гаева иронией: «Яша (*с усмешкой*). А вы, Леонид Андреич, все такой же, как были» (13, 211).

При этом Яша не утверждает ровно ничего нового, с точки зрения как зрителей, так и персонажей пьесы. Ведь в предыдущей сцене то же самое говорила Гаеву Раневская («Ты все такой же, Леня» – 13, 208). Однако из уст лакея Гаев это наблюдение, разумеется, не приемлет, и демонстративно обращается за разъяснениями к Варе: «Гаев. Кого? (*Варе.*) Что он сказал?» (13, 211).

Со своей стороны, Варя прекрасно понимает, что ей вовсе не нужно объяснять Гаеву, что же сказал Яша. Реплика Гаева, по видимости требуя от нее объяснения, в действительности требует действия и поддержки по части указывания наглому лакею на подобающее ему место. Именно это Варя и делает, отправляя Яшу под благовидным предлогом в комнату для прислуги: «Варя (*Яше*). Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться...» (13, 212).

Заметим, что при желании Варя могла бы сказать об этом Яше и раньше – ведь они вместе входят в детскую (13, 206) и остаются вместе на протяжении всей предыдущей сцены. Однако Варя вспомнила о приходе Яшиной матери только тогда, когда ей понадобилось удалить лакея со сцены. В этой ситуации «послушаться» Вари для Яши означало бы признать свое подчиненное положение, уступив территорию «господам» без боя. Но альтернатива у Яши только одна: отвергнуть предложение Вари обратиться в «людскую» вместе с использованным ею предлогом. Таким образом, отказ от встречи с матерью в описываемой сцене – шаг прежде всего полемический, главная цель которого – отстоять свое достоинство равного и отвергнуть постоянно раздражающую Яшу иерархию «господа и слуги».

В русской классической литературе эта иерархия имеет богатую историю, которая еще ждет своего исследователя. Петруша Гринев и Савельич, Чичиков и Петрушка, Обломов и Захар, Павел Петрович и лакей Петр – эти и другие подобные пары персонажей вполне можно рассматривать как своего рода "сквозной сюжет" русской классики, в котором есть и своя динамика, и определенная внутренняя логика. Не удивительно, что и этот ряд русской классики завершает Чехов, внимание которого и к слугам вообще, и, более конкретно, к лакеям и лакейству было гораздо более устойчивым, чем это до сих пор признавалось чеховедами.

Из 608 завершенных художественных произведений Чехова⁹⁰ лакеи действуют или просто упоминаются в 99 – начиная от юморески 1880 года «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?» и заканчивая пьесой «Вишневый сад» (1903). Из этих 99 произведений в 70 лакеи фигурируют как персонажи без определенного характера, которые либо только упоминаются (повествователем или героями произведения), либо участвуют в действии без слов, либо, как максимум, произносят по ходу действия не более чем отдельные реплики.⁹¹ Однако оставшиеся двадцать

⁹⁰ Том 1 – 68 произведений, 2-131, 3-82, 4-98, 5-84, 6-65, 7-18, 8-19, 9-12, 10-14, 11-6, 12-6, 13-5.

⁹¹ Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.? (1, 17), Петров день (1, 67), Темпераменты (1, 81-82), Календарь "Будильника" на 1882 год (1, 155), Зеленая коса (1, 165, 169), Корреспондент (1, 182, 190-192), Ненужная победа (1, 277, 301), Живой товар (1, 368, 373), Ряженые (2, 7), Ревнитель (2, 57), Умный дворник (2, 72-73), О том, как я в законный брак вступил (2, 155), Дочь Альбиона (2, 195), В ландо (2, 242), В Москве на Трубной площади (2, 246-247), Дочь коммерции советника (2, 255), Опекун (2, 260), Клевета (2, 276), 75000 (2, 310), Молодой человек (2, 316), Сон репортера (2, 249), Русский уголь (3, 16), Маска (3, 84-88), Свадьба с генералом (3, 108), Свистуны (4, 111), На чужбине (4, 165), Тапер (4, 207), Старость (4, 225), Тряпка (4, 240-241), Ряженые (4, 276), Открытие (4, 322-324), Переполох (4, 333-334), Кошмар (5, 62), Тайный советник (5, 129, 132), Чужая беда (5, 232), Пустой случай (5, 299, 305), Месть (5, 336), Беда (5, 436), Мороз (6, 23), Володя (6, 205), Ненастье (6, 220), Драма (6, 227), Зиночка (6, 304), Свадьба (6, 342, 345), Холодная кровь (6, 376), Дорогие уроки (6, 388), Лев и Солнце (6, 397), Беда (6, 404), Поцелуй (6, 408, 411),

девять произведений – а среди них такие значимые как «Драма на охоте», «Припадок», «Рассказ неизвестного человека», «Бабые царство», «Мужики», «Дама с собачкой» – позволяют говорить не просто об устойчивом внимании Чехова к этой категории персонажей, но и о целенаправленном развитии в чеховском творчестве своего рода «лакейской темы». За двадцать один год (1882-1903) эта тема разрослась и обогатилась целым рядом сквозных мотивов, которые все встречаются и концентрируются в последней чеховской пьесе (сосредотачиваясь главным образом вокруг Фирса, Дуняши, и, разумеется, Яши).

Самый ранний, а также самый простой и ожидаемый мотив заключается в том, что словом «лакей» выражается нечто заведомо унижительное и оскорбительное. Именно в таком значении Семен Журкин (рассказ «Барыня», 1882) называет лакеем управляющего именем Стрелковой поляка Ржевецкого: «Стрельчихин лес, с Стрельчихой и говорить буду. Ее лес, ей и отвечать стану. А ты-то что? Лакей! Фициант! Тебя не знаю» (1, 266). Аналогично в рассказе «Mari d'elle» (1885) героиня использует слово «лакей» для оскорбления рассердившего ее мужа: «Я уйду! Слышишь ты, нахал... негодяй, лакей? Вон!» (4, 262). Герой «Рассказа неизвестного человека» (1893), поступая в лакеи, боится прежде всего связанного с этим положением «нечистого и оскорбительного», – что, как выяснилось, и правда «было налицо и давало себя чувствовать каждый день» (8, 143). Подобное же чувство испытывает и другой «опрошенец» Мисаил Полознев («Моя жизнь», 1896), описывая отношение к нему инженера Должикова: «Я чувствовал, что он по-прежнему презирает мое ничтожество <...> и все ждал, что, того и гляди, он обзовет меня Пантелеем, как своего лакея Павла. Как возмущалась моя провинциальная, мещанская гордость!» (9, 238).

Сапожник и нечистая сила (7, 225), Скучная история (7, 256, 305), В Москве (7, 502), Попрыгунья (8, 26), Палата №6 (8, 110, 112), Черный монах (8, 226, 238, 247, 252), Учитель словесности (8, 316), Три года (9, 7, 14, 16), Ариадна (9, 113, 119, 121, 127), Убийство (9, 159), Анна на шее (9, 168), На подводе (9, 336), Ионыч (10, 28, 41), По делам службы (10, 91, 101), Безотцовщина (11, 108), Иванов (11, 218 и далее), Медведь (11, 294 и далее), Иванов, 2-я редакция (12, 6 и далее), Свадьба (12, 107 и далее), Чайка (13, 24), Три сестры (13, 123).

Как видим, «мещанская гордость» дворянина Полознева восстает против статуса лакея не менее решительно, чем дворянско-интеллигентская гордость «неизвестного человека» и даже крестьянская гордость Семена Журкина. К последнему добавим, что деревню Жуково («Мужики», 1897) жители соседних деревень называют «Хамской» или «Холуевкой» именно потому, что выходцы из нее регулярно определялись лакеями «в трактиры и рестораны» (9, 288). Наконец, Анна Сергеевна («Дама с собачкой», 1899), исполнившись презрения к самой себе после сближения с Гуровым, именно в этот момент переносит свое презрение также и на отсутствующего мужа: «Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей! Я не знаю, что он делает там, как служит, а знаю только, что он лакей» (10, 132).

Очевидно, что для Анны Сергеевны лакейство – не качество службы, и даже не показатель моральной развращенности: ведь о том, как и чему (кому) служит ее муж, она ничего не знает, и притом допускает, что он, со всем своим лакейством, может быть и «честным» и «хорошим». Стало быть, и в данном случае лакейство предстает как особая характеристика, сама по себе выражающая презрение. Впоследствии так же воспринимает мужа Анны Сергеевны и приехавший в город С. Гуров:

«Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер». (10, 139).

Почему же слово «лакей» может звучать как оскорбление? Как показывают многие другие чеховские произведения, определение «лакей» используется персонажами не только в буквальном или отвлеченно-оскорбительном смысле, но и – что связывает эти два значения между собой – в качестве обобщенного наименования любого человека, находящегося в подчиненном и униженном положении. Так, Маруся («Цветы запоздалые», 1882) говорит себе, что доктор «родился лакеем», имея в

виду, что он родился крепостным (1, 410). Высказывание комика («Месть», 1882) «Мы лакеи, а не артисты» (1, 464) подчеркивает подчиненное положение, в котором находятся люди его профессии. Понимаев («Либерал», 1884) называет «лакейством» манеру расписываться в швейцарской у начальства на праздники (2, 296). Вероятно, такое же обобщение предполагает и реплика грача («Грач», 1886): «Между нами нет лакеев, подхалимов, подлипал, хриstopродавцев» (5, 75). Доктор Кириллов («Враги», 1887) обвиняет Абогина в том, что тот считает «врачей и вообще рабочих» «своими лакеями и моветонами» (6, 41). Другой доктор, герой рассказа «Неприятность» (1888), утверждает, что председателю земской управы «нужны такие шептуны и лакеи», как фельдшер Захарыч (7, 153). Наконец, наиболее подробно это обобщенно-социальное значение слова «лакей» раскрывает Соломон («Степь», 1888) в беседе с отцом Христофором:

– Что я поделываю? – переспросил Соломон и пожал плечами. – То же, что и все... Вы видите: я лакей. Я лакей у брата, брат лакей у проезжающих, проезжающие лакеи у Варламова, а если бы я имел десять миллионов, то Варламов был бы у меня лакеем.

– То есть почему же это он был бы у тебя лакеем?

– Почему? А потому, что нет такого барина или миллионера, который из-за лишней копейки не стал бы лизать рук у жида пархатого. Я теперь жид пархатый и нищий, все на меня смотрят, как на собаке, а если б у меня были деньги, то Варламов передо мной ломал бы такого дурака, как Мойсей перед вами. (7, 39-40)

После такого откровения следовало бы задуматься, почему ни отец Христофор, ни Кузьмичов «не поняли Соломона» (7, 40) и как это непонимание характеризует их собственное отношение к описанному Соломоном феномену лакейства. Однако суть самого феномена, во всяком случае, представлена Соломоном с безжалостной ясностью. В его понимании, лакей – это тот, кто «лизет руки» и «ломает дурака», пресмыкаясь перед тем (или теми), у кого много денег (иными словами, перед «сильными мира сего»). С этой точки зрения, быть лакеем всегда унижительно – хотя уже и пример Соломона показывает, что к собственному

унизительному положению разные чеховские персонажи могут относиться очень по-разному.

В то же время мотив униженности лакейского положения возникает у раннего Чехова и в тех случаях, когда слово «лакей» используется не в обобщенном, а в прямом и буквальном значении – демонстрируя тем самым, что лакеи занимают самое низкое и бесправное положение во всей социальной иерархии. Так, Барон («Барон», 1882) указывает себе на свое место суфлера, чтобы ему не «дали по шее, как последнему лакею» (1, 458). Вариация этого мотива возникает в рассказе «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало» (1883): «Нынче и на лакеев тыкать нельзя, а не то что на благородных людей!» (2, 146). Впрочем, на сельского старосту («Староста», 1885) у уездного начальства и теперь еще «тыкают, словно на лакея» (4, 119). Уже упоминавшийся доктор Кириллов, протестуя против того, чтобы лакеем считали его лично, обвиняет Абогина еще и в том, что для него доктор «лакей, которого можно без конца оскорблять» (6, 41) – после чего Абогин действительно оскорбляет вызванного им лакея и грозит выгнать вон всю прислугу за одно только подозрение в предательстве (6, 43).

Постепенно этот изначальный мотив «презрения к лакейству» обрастает у Чехова рядом дополнительных смысловых акцентов. Так, для господина назвать подчиненного ему человека «лакеем» означает особо подчеркнуть существующую между ними иерархию подчинения. Представляя читателям своего слугу Поликарпа, Камышев («Драма на охоте», 1884) именуется просто «моим человеком» – точно так же, впрочем, как в предыдущей фразе он представляет Ивана Демьяновича «моим попугаем» (3, 247).⁹² В дальнейшем слуга Камышева неоднократно именуется «моим Поликарпом» или просто «Поликарпом» (3, 248, 250, 287, 289 и др.). Однако в момент конфликта, когда

⁹² В контексте до-чеховского литературного ряда стоит обратить внимание, что пристрастие Поликарпа к чтению явно унаследовано им от гоголевского Петрушки. Этот сквозной мотив "читающего лакея" вообще заслуживает отдельного внимания – вплоть до чеховского "неизвестного человека", читающего в своей лакейской книге на нескольких иностранных языках и вдобавок критикующего манеру чтения своего хозяина Орлова.

Поликарп позволяет себе осудить желание хозяина отправиться к графу Карнееву, Камышев тут же вспоминает о его, Поликарпа, формальном статусе: «Лакей, прошептавши дерзость, вытянулся передо мной и, презрительно усмехаясь, стал ожидать ответной вспышки, но я сделал вид, что не слышал его слов» (3, 251). Второй и последний раз Камышев называет Поликарпа лакеем опять-таки при описании ссоры между ними, которая вновь вызвана «дерзким» намерением слуги равняться со своим господином и критиковать его поступки:

Приехав домой, я повалился в постель. Поликарп, предложивший мне раздеться, был ни за что ни про что обруган чертом.

– Сам – черт, – проворчал Поликарп, отходя от кровати.

– Что ты сказал? Что ты сказал? – вскочил я.

– Глухому попу две обедни не служат.

– Ааа... ты еще смеешь говорить мне дерзости! – задрожал я, выливая всю свою желчь на бедного лакея. – Вон! Чтоб и духу твоего здесь не было, негодяй! Вон! (3, 346)

С другой стороны, в той же «Драме на охоте» мотив «презрения к лакейству» впервые обогащается своеобразной инверсией: герой подчеркивает свой или чей-то статус свободного человека путем *отрицания* его принадлежности к лакейству. «Приказывать мне нечего... да вы и не лакей» – говорит Надя Камышеву (3, 329). Аналогично в рассказе «Стена» (1885) кандидат в управляющие Маслов подчеркивает свою независимость отказом дожидаться, подобно лакею, «барина Букина» в передней. Камердинер Иван, сам всецело поддерживающий иерархию слуги и господина, передает его слова Букину следующим образом: «Я, говорит, не лакей и не проситель, чтоб в передней по два часа тереться. Я, говорит, человек образованный... Хоть, говорит, твой барин и генерал, а скажи ему, что это невежливо людей в передней морить...» (4, 140).

Стоит обратить внимание, что «лакеев и просителей» честный Маслов, по-видимому, за людей не считает, поскольку для них «тереться по два часа в передней» он признает чем-то естественным (подобно тому как доктор Кириллов признает, что лакеев

– в отличие от него, доктора – действительно «можно без конца оскорблять»). Так мотив презрения к лакейству претерпевает у Чехова повторную инверсию, заостряясь при этом до крайности: с определенного момента некоторым чеховским героям начинает казаться, что лакей – это, строго говоря, вообще *не человек*.

В полной мере подобное отношение к лакейству испытал на собственном опыте центральный герой «Рассказа неизвестного человека». В самом начале своего повествования герой рассказа признается: «Когда я стоял у двери и смотрел, как Орлов пьет кофе, я чувствовал себя не лакеем, а человеком, которому интересно все на свете, даже Орлов» (8, 140). «Я не лакей», – уверяет он позже Зинаиду Федоровну, – «я такой же свободный, как и вы» (8, 192). Однако с точки зрения других персонажей рассказа «лакей» оказывается антонимом не просто свободного человека, но и человека как такового. «Обыкновенно он не замечал моего присутствия», – сообщает герой об Орлове, – «и когда говорил со мною, то на лице у него не было иронического выражения, – очевидно, он не считал меня человеком» (8, 141). Исключение Орлов допускает только один раз, причем упоминание об этом случае сопровождается весьма характерной мотивировкой:

– Вы больны? – спросил Орлов.

Кажется, за все время нашего знакомства это он в первый раз сказал мне *вы*. Бог его знает, почему. Вероятно, в нижнем белье и с лицом, искаженным от кашля, я плохо играл свою роль и мало походил на лакея. (8, 167)

Мнение о том, что «лакей – не человек», с Орловым вполне разделяет его горничная Полина: «Она так искренне верила, что я не человек, а нечто стоящее неизмеримо ниже ее, что, подобно римским матронам, которые не стыдились купаться в присутствии рабов, при мне иногда ходила в одной сорочке» (8, 144). Наконец, совершенно так же относится к лакеям и Зинаида Федоровна: «Относилась она ко мне как к лакею, существу низшему. Можно гладить собаку, и в то же время не замечать ее; мне приказывали, задавали вопросы, но не замечали моего присутствия. Хозяйева считали неприличным говорить со мной больше, чем это принято; если б я, прислуживая за обедом, вмешался в разговор

или засмеялся, то меня наверное сочли бы сумасшедшим и дали бы мне расчет» (8, 169-170). Таким образом, центральный герой рассказа оказывается поистине «неизвестным человеком» еще и в том смысле, что никто из окружающих действительно не замечает в нем человека,

В контексте нашего разговора о *постоянно смеющемся* лакее Яше, стоит специально отметить, что смех лакея, вмешивающегося в разговор господ, и в «Рассказе неизвестного человека» однозначно расценивается как проявление непозволительной по статусу дерзости. Однако сейчас нам более важно отметить другое: со второй половины 80-х годов в мире Чехова, наряду с мнением о лакеях как существах «низшего сорта», появляются также и персонажи, которые *в той или иной степени* действительно оправдывают подобное мнение о них и им подобных.

Упоминаются такие неприятные и развращенные (своим господином) лакеи уже в «Драме на охоте»: в усадьбе графа, утверждает Камышев, «не было такого лакея, который не мог бы служить типом зажившегося и зажившего человека» (3, 376). Подробно же высокомерный и в силу этого неприятный для окружающих лакей впервые описывается Чеховым в рассказе «Недобрая ночь» (1886). Персонаж этого рассказа лакей Гаврила отличается от прочей дворни Марьи Сергеевны тем, что ходит в пиджаке, выглядит «интеллигентно» и говорит «высокомерным тоном» – и именно поэтому негативная реакция на его слова барыни вызывает удовольствие у присутствующих при этом сторожа и кучера (5, 385-386). Продолжает этот ряд лакей Степан из рассказа «Событие» (1886), причем на смену высокомерию здесь приходит еще более негативная черта, бессердечие (лакей Степан «со смехом» объявляет господам, что собака съела котят, после чего, в свою очередь, смеются уже и мама и папа – 5, 428).

Характерно, что и в этом случае развитие мотива в какой-то момент приводит автора от простой констатации факта к объясняющему его рассуждению. Если объяснения к мотиву «лакей – оскорбление», идущему еще от рассказа «Барыня», читатель впоследствии получает из уст Соломона («Степь»), то объяснения к мотиву «лакей может действительно заслуживать презрения» впервые дает фабрикант Фролов из рассказа «Пьяные» (1887):

«Народ все низкий, подлый, избалованный. Взять хоть этих вот лакеев. Физиономии, как у профессоров, седые, по двести рублей в месяц добывают, своими домами живут, дочек в гимназиях обучают, но ты можешь ругаться и тон задавать, сколько угодно. <...> Честное слово, если б хоть один обиделся, я бы ему тысячу рублей подарил!» (6, 60). Впрочем, «обидевшись» и получив от Фролова искомую тысячу, лакей уж наверное лишился бы работы, а с нею и куда большей суммы годового заработка...

Как видим, в определенных случаях лакейство в мире Чехова и вправду развращает – а именно, развращает тех, кто, оказавшись в положении лакея, свыкается с этим положением и принимает его за жизненную норму. Еще более развернуто эту закономерность описывает доктор в рассказе «Княгиня» (1889): «Все, что есть на десятках тысяч ваших десятин здорового, сильного и красивого, все взято вами и вашими прихлебателями в гайдуки, лакеи, в кучера. Все это двуногое живье воспиталось в лакействе, обжелось, огрубело, потеряло образ и подобие, одним словом... <...> Простой народ у вас не считают людьми» (7, 241).

Эпизодический персонаж подобного рода мелькает и в «Рассказе неизвестного человека»: «Мне отворил дверь высокий, толстый, бурый лакей с черными бакенами, и сонно, вяло и грубо, как только лакей может разговаривать с лакеем, спросил меня, что мне нужно» (8, 142). Однако наиболее ярким персонажем в ряду чеховских «развращенных лакеев» безусловно является лакей Мишенька («Бабье царство», 1894), который богатых и знатных «уважал и благоговел перед ними, бедняков же и всякого рода просителей презирал всею силою своей лакейски-чисто-плотной души» (8, 270). Если манерой одеваться лакей Мишенька несколько напоминает Беликова,⁹³ то его отношение к женскому полу оказывается весьма сродни тому, которое впоследствии будет демонстрировать лакей Яша. Последний, как мы помним, нравоучительно изрекает «ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная» (13, 217); в свою очередь, Мишенька подобным же образом относится к симпатизирующей ему гор-

⁹³ Оба затыкают уши ватой; один круглый год носит фуфайку, а другой фланелевую сорочку – ср. 8, 270 и 10, 43.

ничной Маше: «Она была слишком соблазнительна и подчас сильно нравилась Мишеньке, но это, по его мнению, годилось не для брака, а лишь для дурного поведения» (8, 276).

Подобный ряд «развращенных лакеев» может подтолкнуть к выводу, что не только лакейство, но и все его конкретные представители, в конечном счете, получают у Чехова негативную оценку. Если бы это было так, то подобный вывод должен был бы в полной мере коснуться и лакея Фирса, и лакея Яши. Однако уже с середины 80-х годов указанный нами мотив уравнивается у Чехова мотивом прямо противоположного характера: при ближайшем рассмотрении, человеческое содержание все-таки непременно должно обнаружиться даже и в самой униженной лакейской фигуре. Лакей Григорий Власов («Интеллигентное бревно», 1885), жалуясь судье на своего хозяина Помоева, замечает: «Известно, наша должность каторжная <...>» (4, 34).⁹⁴ Очевидно, что именно лакей, а не его хозяин, вызывает в этой сцене авторское и читательское сочувствие.

Дальнейшее развитие этот сочувственный мотив получает в рассказе «Припадок» (1889), герои которого, попадая в публичный дом, прежде всего встречаются там опять-таки с местным лакеем: «Когда они отворили дверь, то в передней с желтого дивана лениво поднялся человек в черном сюртуке, с небритым лакейским лицом и с заспанными глазами» (7, 203). Когда в следующем публичном доме подобная ситуация возникает вторично, именно фигура лакея наталкивает студента Васильева на рассуждения о скрытой за лакейской внешностью судьбой неизвестного ему человека:

«Так же, как и в первом доме, в передней с дивана поднялась фигура в сюртуке и с заспанным лакейским лицом. Глядя на этого лакея, на его лицо и поношенный сюртук, Васильев подумал: «Сколько должен пережить обыкновенный, простой русский человек, прежде чем судьба забрасывает его сюда в лакеи? Где он был раньше и что делал? Что ждет его? Женат ли он? Где его

⁹⁴ Любопытный отголосок этого мотива прозвучит в рассказе "Убийство" (1895), герой которого Сергей Никанорыч окажется в лакеях именно после того, как он был отправлен на каторгу (9, 159).

мать и знает ли она, что он служит тут в лакеях?» И уж Васильев невольно в каждом доме обращал свое внимание прежде всего на лакея» (7, 205).

При этом задачу «поиска в лакее человека» Чехов своему герою нисколько не облегчает: не зря в одном из домов Васильеву попадается лакей с таким характерным лицом, глядя на которое «Васильев почему-то подумал, что человек с таким лицом может и украсть, и убить, и дать ложную клятву» (7, 205). И тем не менее, на фоне уже знакомого нам мотива «лакей – вообще не человек», ту же самую фразу мы можем прочесть и с иным смысловым акцентом: «человек с таким лицом может и украсть, и убить, и дать ложную клятву». Иными словами, для «больного гуманизмом» студента Васильева человеком предстает не только лакей вообще, но даже и лакей-преступник, с выражением лица «как у молодой гончей собаки» и жесткими, «как у собаки», волосами (7, 205).

С неменьшей силой этот гуманистический мотив звучит, конечно же, и в «Рассказе неизвестного человека», герой которого, со своей стороны, подтверждает и усиливает слова Григория Власова о «каторжном» характере лакейского труда – тяжесть которого, в глазах героя-дворянина, превосходит даже тяготы земледелия и военной службы:

«Гости обыкновенно сходились к десяти часам. Они играли в кабинете Орлова в карты, а я и Поля подавали им чай. Тут только я мог, как следует, постигнуть всю сладость лакейства. Стоять в продолжение четырех-пяти часов около двери, следить за тем, чтобы не было пустых стаканов, переменять пепельницы, подбегать к столу, чтобы поднять оброненный мелок или карту, а главное, стоять, ждать, быть внимательным и не сметь ни говорить, ни кашлять, ни улыбаться, это, уверяю вас, тяжелее самого тяжелого крестьянского труда. Я когда-то стаивал на вахте по четыре часа в бурные зимние ночи и нахожу, что вахта несравненно легче» (8, 148).

Задавшись вопросом о судьбе человека, ставшего лакеем, мы неминуемо приходим и к вопросу о его семье. В мире Чехова семья, из которой выходит лакей, – это всегда семья несчастная, разрушаемая именно вторжением в нее иерархических отноше-

ний «господа и лакеи». Еще в рассказе «Панихида» (1886) герой-лавочник, бывший лакей, с грустью вспоминает свою дочь Машутку: «За лакейской суетой он и не замечал, как росла его девочка. <...> Воспитывалась она, как и вообще все дети фаворитов-лакеев, в белом теле, около барышень. Господа, от нечего делать, выучили ее читать, писать, танцевать, он же в ее воспитание не вмешивался» (4, 354). Конец этой истории печален: «Когда он бросил лакейство и на скопленные деньги открыл в селе лавочку, Машутка уехала с господами в Москву» (4, 354), где поступила в актрисы и вскоре умерла. Эта история Машутки сильно напоминает историю Дуняши из «Вишневого сада», которую тоже «еще девочкой взяли к господам», так что теперь она уже «отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни» (13, 217). В свою очередь, вопрос студента Васильева «Где его мать и знает ли она, что он служит тут в лакеях?» находит естественное продолжение в истории матери лакея Яши, о которой мы знаем лишь то, что она, за сценой, дважды безуспешно ожидает своего сына – сперва для встречи с ним, а потом для прощания (13, 212, 246).

Оторвавшись, волею господ, от родной семьи, лакей «при господах» – в отличие от лакея при гостинице или трактире – находит в господской семье не вполне естественную, и, конечно же, неполную замену семье собственной. В чеховских произведениях 80-х и 90-х годов по крайней мере дважды мелькает симптоматичный – и, как мы увидим далее, крайне важный для понимания «Вишневого сада» – мотив «взрослого лакея-ребенка». Так, в рассказе «Именины» (1888) обнаруживаем любопытное авторское наблюдение: «У лакеев, кучеров, и даже у мужика, который сидел в челноке, выражение лиц было торжественное, именинное, какое бывает только у детей и прислуги» (7, 186). Позднее, и притом значительно более развернуто, этот же инфантилизм обнаруживается в поведении уже знакомого нам лакея Мишеньки:

– Анна Акимовна! – повторил он, прикладывая руку к сердцу и поднимая брови. – Вы – моя госпожа и благодетельница, и вы одна только можете наставлять меня насчет брака, так как

вы для меня все равно, что мать родная... Но прикажите, чтобы внизу не смеялись и не дразнили. Проходу не дают!

– А как они вас дразнят?

– Говорят: Машенькин Мишенька. (8, 278)

Подобное «срастание» лакея с семьей своих господ, в свою очередь, приводит Чехова к еще одному очень древнему в европейской литературе мотиву, наглядно представленному в том числе и в «Вишневом саде»: пребывая при господах, слуги представляют собой постоянную, хотя и сниженную, параллель господской жизни. Так, в том же «Бабьем царстве» Анна Акимовна пытается устроить личную жизнь лакея Мишеньки, в то время как Жужелица не менее усердно обустроивает личную жизнь самой Анны Акимовны (8, 276, 292). В другой ситуации, Анна Акимовна одаривает довольно крупными суммами Лысевича и Крылина, и тут же наблюдает, как они, в свою очередь, дают «по бумажке» все тому же лакею Мишеньке (8, 287-288).

На самого Мишеньку, заметим, весь этот домашний интим воздействует настолько сильно, что и он, в свою очередь, позволяет себе вмешаться в личную жизнь своей хозяйки. Причем в данном случае его вмешательство оказывается едва ли не фатальным: ведь именно произнесенная Мишенькой насмешка над Пименовым окончательно разбивает мечты Анны Акимовны относительно ее возможного замужества (8, 295). И хотя аналогичные насмешки лакея Яши над Гаевым, кажется, ничего уже не разрушают (в пьесе слишком многое разрушается само, даже и без участия Яши), сама интимность «насмешливого участия» лакея в личной жизни своих господ безусловно роднит обоих персонажей.

С другой стороны, именно на фоне истории «Машенькиного Мишеньки» становится намного понятнее, почему Яша так боится, чтобы господа, чего доброго, не застали его «на свидании» с Дуняшей (13, 217). А вдруг Любовь Андреевна, действуя из самых лучших побуждений, пожелает обустроить семейное счастье не только Вари с Лопахиным, но и «Яши с Дуняшей» (правда, чем это хуже «Машеньки с Мишенькой?»), после чего чете новобрачных, по давно заведенному обычаю, откроется прямая дорога... назад в родную деревню. Прощай

тогда не только парижская жизнь, но даже и здешние господские хоромы!

К этим небеспочвенным, как кажется, опасениям Яши стоит добавить, что лакей, когда-то принявший свою роль при господах и впоследствии вынужденный от нее отказаться, у Чехова редко находит себе новое место в жизни, и уж точно никогда не находит семейного благополучия. Из всех «бывших лакеев» как-то пристроенным в жизни у Чехова оказывается один только герой «Панихиды», который устроил себе лавочку, но при этом потерял единственную дочь (о матери которой, заметим, в рассказе не сказано вообще ни единого слова). Еще более печальна судьба Гаврилы Северова по прозвищу «Сорок Мучеников» («Страх», 1892), который служил когда-то лакеем у двух центральных героев рассказа и обоими был уволен за пьянство (8, 128). «Ну, жизнь!» – жалуется он, обращаясь в ночную пустоту. – «Несчастливая, горькая жизнь!» (8, 137). Наконец, не менее горек и жизненный финал Николая Чикильдеева, вынужденного оставить лакейскую службу по болезни и вернуться в свое родное село Жуково (9, 281). Вернуться к мужицкому труду больной Николай способен не больше, чем изнеженная Дуняша или вкусивший парижского шика Яша; поэтому неудивительно, что для него лакейская жизнь при господах кажется единственным светлым воспоминанием: «Николай, который не спал всю ночь, слез с печи. Он достал из зеленого сундучка свой фрак, надел его и, подойдя к окну, погладил рукава, подержался за фалдочки – и улыбнулся. Потом осторожно снял фрак, спрятал в сундук и опять лег» (9, 301).

В последней пьесе Чехова лакеев, как известно, двое: престарелый Фирс, жизнь которого «прошла, словно и не жил» (13, 254), и молодой Яша, которого по праву можно считать *последним лакеем* всего чеховского творчества (а заодно и всей русской классической литературы). Именно в фигуре Яши, столь малозаметной на фоне центральных персонажей пьесы, сошлись практически все противоречивые и даже взаимоисключающие мотивы «лакейской темы», накопленные Чеховым за весь период его предшествующего литературного творчества. Но прежде чем подытоживать сложный и неустойчивый баланс упомянутых

нами мотивов, как они разворачиваются по ходу действия пьесы, мы все-таки поставим вопрос принципиального порядка: так следует или не следует, имея дело со сколь угодно отталкивающим чеховским лакеем, видеть в этом лакее *человека*?

3

Очевидно, чтобы ответить на этот вопрос, нужно сперва договориться: а что же такое – у Чехова – *человек*?

Герои «Вишневого сада» активно обсуждают эту проблему, явно отталкиваясь от недавно прозвучавшего со сцены МХТ тезиса: «Человек – это звучит гордо!»:

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Нет, давайте продолжим вчерашний разговор.

Т р о ф и м о в. О чем это?

Г а е в. О гордом человеке.

Т р о ф и м о в. Мы вчера говорили долго, но ни к чему не пришли. В гордом человеке, в вашем смысле, есть что-то мистическое. Быть может, вы и правы по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать.

Г а е в. Все равно умрешь.

Т р о ф и м о в. Кто знает? И что значит – умрешь? Быть может, у человека сто чувств и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные девяносто пять остаются живы. (13, 222-223)

Заметно, что и Трофимов и Гаев, каждый на свой лад, смотрят на человека вполне оптимистически: один восхищается смертным, но гордым человеком «в мистическом смысле», другой, признавая, что человек «физиологически устроен неважно», все-таки прочит ему бессмертие. Однако не все чеховские герои воспринимают онтологический статус человека настолько благожелательно.

«Тяжело и скучно быть человеком! – думал он. – Человек – это раб не только страстей, но и своих ближних. Да, раб! Я раб этой пестрой, веселящейся толпы, которая платит мне тем, что не замечает меня <...> И, собственно, зачем я здесь? Чему служу? Эта вечная возня с цветами, с шампанским, которая сбивает меня с ног, с дамами и их мороженым... невыносимо!! Нет, ужасна ты, доля человека! О, как я буду счастлив, когда перестану быть человеком!» (5, 461).

Герой чеховской миниатюры 1886 года «Человек (немножко философии)», кажется, озвучивает именно те чувства, которые переживает лакей Яша, глядя на своих танцующих господ в третьем акте «Вишневого сада». Непосредственно за этой цитатой в юмореске следует приказание барышни «Человек, дайте мне воды!», которое опускает героя (а заодно и читателя) с романтических небес на обезображенную сословным неравенством землю – примерно так же, как Варя «опускает» в пьесе Яшу, отправляя его на встречу с матерью *в людскую*. Со своей стороны, Яша переживает свою поистине рабскую зависимость от господ не менее остро, чем герой юморески 1886 года.

Как видим, «вопрос о человеке» уже с середины 1880-х годов раздваивается у Чехова на два взаимодополняющих плана – онтологический и социально-бытовой; и оба эти плана иногда смешно, а иногда трагично отражаются друг в друге.

Вот, например, едет Яша в родной – в смысле, конечно, господский – дом из далекого Парижа. «Людской» ни в поезде, ни на вокзалах нет, а потому возить и кормить его приходится не как приданного господам «человека», а, напротив, совершенно по-человечески – то бишь, в одной компании с господами. Таково неумолимое следствие прогресса.

А ня. <...> И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю. Шарлотта тоже. Яша тоже требует себе порцию, просто ужасно. (13, 201)

Что, собственно, ужасно? Ужасно, по-видимому, то, что лакей тоже хочет кушать «как все» – и действительно кушает, обслуживаемый при этом, волею обстоятельств, *другими* (на этот

раз ресторанными) лакеями. Ужас гуманной Ани здесь соизмерим разве что с тем восторгом, который по этому поводу должен испытывать сам Яша.

Так, волею своих господ и созданных ими обстоятельств, Яша оказывается в ситуации сильного и безусловно неотвратимого для него соблазна: вырваться из своего образа «человека» (в кавычках), и утвердиться, пусть хотя бы временно или иллюзорно, в статусе равного своим господам человека (без кавычек).

Не удивительно, что Яша при этом насквозь проникается «господскими» стереотипами рассуждения и поведения – что, конечно, выглядит еще карикатурнее и безобразнее, чем подражание Наташе Ростовой в исполнении Наташи Прозоровой. Эта способность молодого лакея научиться от своих господ порождает в пьесе целую систему переключек между ним и другими, по видимости более одухотворенными, персонажами. Вот, например, Гаев, рассуждая о Любви Андреевне, которая по любви вышла замуж «не за дворянина», резюмирует: «Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении» (13, 212). Не его ли убеждения отзываются в реплике Яши: «Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения. <...> По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная» (13, 217)? Мало того: примерно ту же мысль, которую на доступном ему «лакейском» языке высказывает здесь лакей Яша, позднее выразит еще и Петя Трофимов: «Все лето не давала покоя ни мне, ни Ане, боялась, как бы у нас романа не вышло. Какое ей дело? И к тому же я вида не подавал, я так далек от пошлости. Мы выше любви!» (13, 233). Как видим, мотив «любовь – это пошло и безнравственно» объединяет всех трех персонажей, в иных отношениях весьма и весьма непохожих друг на друга.

Крымский учитель Евгений Никифоров недавно указал на другой мотив, объединяющий приземленного Яшу с большим количеством возвышенных чеховских героев. Дело в том, что Яша – единственный в «Вишневом саде» «скучающий персонаж», при том что в предыдущих чеховских пьесах скучают такие

незаурядные герои как Иванов, Треплев, Войницкий и Астров, а также сестры Прозоровы.⁹⁵ При этом очевидно, что для всех их, включая лакея Яшу, источник скуки один: недовольство их нынешним местом проживания. Отличие Яши от его более возвышенных предшественников заключается лишь в том, что он выражает их общее настроение куда более грубо и прямолинейно: «...страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно» (13, 236). Еще бы: питаться Вариним горохом после Парижа и вокзальных ресторанов! И даже радость Яши по поводу предстоящего отъезда в Париж, как замечает Е.Никифоров, высказывается персонажем почти так же, как выражается по тому же поводу его хозяйка: за репликой Яши «Вив ла Франс!» (13, 247) непосредственно следует реплика Раневской «да здравствует бабушка!» (13, 248).⁹⁶

Параллели Яши с другими героями доходят до мелочей: сперва Яша, «едва удерживаясь от смеха», сообщает об очередном несчастье Епиходова («Епиходов биллиардный кий сломал!..» – 13, 233), а потом Аня, точно так же вбегая и убегая, сообщает об очередном несчастье Пети («Аня (*смеясь*). Петя с лестницы упал!» – 13, 235). Как справедливо резюмирует тот же Е.Никифоров, в «Вишневом саде» не только побочные персонажи «отражают главных персонажей, но и главные, в свою очередь, являются отражением своих отражений»;⁹⁷ что же касается персонально лакея Яши, то «чем пристальнее всматриваешься в Яшу, тем все более утверждаешься в мысли, что ты его уже «где-то видел» <...> В нем, как в кривом зеркале, с трудом, по деталям, интуитивно узнаешь фантастически изломанный оригинал».⁹⁸

«Мы отстали по крайней мере лет на двести» (13, 227) – жалуется, например, Петя Трофимов, очевидно имея в виду отставание России именно от некогда революционного Парижа. Почему же эти жалобы, а также жалобы на жизнь Иванова или Астрова, мы традиционно воспринимаем сочувственно, а анало-

⁹⁵ См.: Никифоров Е. А.П.Чехов глазами провинциала: Заметки учителя гимназии. Симферополь, 2002. – С. 162.

⁹⁶ Там же, с. 163.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же, с. 164.

гичные жалобы Яши – с сарказмом, если не презрением? Не потому ли, что для нас Яша – человек второго сорта, которого в приличном (читай: дворянском) доме и не следует пускать дальше «людской»?..

Проблема в том, что при таком откровенном делении людей «по сортам» мы явно отходим от столь приятного нам чеховского гуманизма и попадаем в гораздо менее приятную компанию: теперь нашими «союзниками» оказываются не «неизвестный человек» или студент Васильев, а скорее младший Орлов со своей горничной Полиной и столь же откровенно презирающей лакеев Зинаидой Федоровной. Или, например, Рашевич из рассказа «В усадьбе», который свое презрение к «чумазому» мотивирует не иначе как интересами защиты высокой культуры: «И если я чумазому или кухаркиному сыну не подаю руки и не сажаю его с собой за стол, то этим самым я охраняю лучшее, что есть на земле, я исполняю одно из высших предначертаний матери-природы, ведущей нас к совершенству...» (8, 335).

Очевидно, что к истории лакея Яши эта тирада Рашевича имеет самое прямое отношение: ведь это ему, Яше, Лопухин подает руку, а Раневская, к ужасу Ани, сажает его с собой за стол... по крайней мере в дороге. Так что же, уподобимся Рашевичу и вычеркнем Яшу из числа тех творений «матери-природы», которым хотя бы номинально, но все-таки открыта дорога к совершенству? Где же все-таки место лакею Яше: «в людской» (как полагают Гаев и Варя), или (как фактически утверждают Лопухин и Раневская) на правах равного *среди людей*?

4

Впрочем, для особого презрения к лакею Яше можно поискать и более рациональную мотивировку. Например так: Иванов или Астров – усталые труженики; Петя, хоть еще не начинал, но клятвенно обещал работать; а какое моральное право жаловаться на жизнь имеет лакей Яша?

Однако не забудем, что Яша-то в пьесе как раз работает: вспомним хотя бы вечеринку в третьем акте, где даже Дуняша танцует, а на работе находятся одни только Фирс и Яша. О том,

насколько легка эта работа, мы уже знаем из «Рассказа неизвестного человека».

Другая возможная мотивировка особо негативного отношения к Яше – его порой бесчеловечное отношение к окружающим. И если отказ немедленно пойти на встречу с матерью еще можно как-то оправдать полемическим контекстом ситуации (см. выше), то как быть с пожеланием Яши Фирсу поскорее подохнуть?

Стоит, однако, заметить, что начинается этот разговор двух находящихся на работе лакеев вполне доброжелательно:

Яша. Что, дедушка?

Фирс. Нездоровится. Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и то не в охоту идут. Что-то ослабел я. Барин покойный, дедушка, всех сургучом пользовал, от всех болезней. Я сургуч принимаю каждый день уже лет двадцать, а то и больше; может, я от него и жив.

Яша. Надоел ты, дед. *(Зевает.)* Хоть бы ты поскорее подох. (С 13, 325-236).

Что же так озлобило Яшу в короткой ответной реплике Фирса? Очевидно, то, что Фирс, по своему обыкновению, опять заговорил о «господах», чего Яша терпеть не может, так как у него (и не только у него, но и, например, у Шарлотты) зависимость от господ – большая мозоль. Фирс со своим пристрастием к господам представляет для Яши не то чтобы уходящее, но, по сути, уже ушедшее прошлое. Вот Яша и «прощается» с этим столь ненавистным ему прошлым, выражая при этом – конечно, грубо и неизящно – ту же самую мысль, которую в финале изящно выразит Аня: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» (13, 253).

Прощаясь с домом, герои, сознают они это или нет, заодно, причем без всякого сожаления по этому поводу, прощаются и с Фирсом. Правда, перед самым отъездом Фирса решено отправить в больницу. И ответственным за его отправку (вернее, за неотправку) чеховедами традиционно признается, опять-таки, лакей Яша.

Конечно, доля вины за неотправку Фирса на Яше действительно лежит. Однако разделить с ним эту вину по праву должны и другие (по общему мнению, куда более порядочные) герои пьесы.

Более всех беспокоится о Фирсе Аня: она дважды спрашивает об отправке Фирса Яшу, и оба раза получает ответ, что распоряжение передано некоему Егору: раз передано, считает Яша, значит, «надо думать», что выполнено (13, 246). Заодно о Фирсе высказывается и Епиходов, по сути повторяя – хоть и опять-таки более вежливо и (по-своему) изящно – бесчеловечную реплику Яши из предыдущего действия: «Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам» (13, 246). Все это вместе настолько успокаивает Аню, что она, в свою очередь, успокаивает на этот счет сначала Варю (13, 246), а затем и Раневскую (13, 248). Таким образом, в основании цепочки оказывается не Яша, а Егор, который даже не появляется на сцене; на сцене же имеется ряд персонажей, которые все, включая Яшу, виновны лишь в том, что, не проверив информацию лично, в суматохе и спешке дорожных сборов поверили другому персонажу на слово. Как видим, и здесь попытка жесткого деления персонажей «по сортам» наталкивается на сопротивление со стороны самого чеховского текста.

Главная трудность, однако, состоит в том, что деление персонажей «по сортам», которое ничем не может быть оправдано с «высшей» чеховской точки зрения, тем не менее предстает в пьесе как суровая правда жизни, с которой персонажи, особенно зависимые, не могут не считаться. Вынуждена просить своих хозяев о поиске нового места Шарлотта, которой негде жить в городе и потому «надо уходить» (13, 248). Свою полную зависимость от господ признает и Фирс, который ошибочно думает, что по приказу госпожи и он может куда-то уйти, покинув имение («Куда прикажете, туда и пойду» - 13, 236). Но даже на их фоне Яша выглядит наиболее зависимым хотя бы потому, что перспектива остаться (то есть, вернуться в деревню, в свою мужицкую семью) приводит его в ужас, альтернатива же состоит в том, чтобы остаться в пусть в чем-то

унизительной, но все же дающей определенные блага зависимости от Раневской. Именно потому так страстно звучит просьба Яши, адресованная Любове Андреевне («Если опять поедете в Париж, то возьмите меня с собой, сделайте милость» - 13, 236), за которой следуют, в Яшином исполнении, еще и строки известного тогда романса («Поймешь ли ты души моей волнение» - 13, 237).

«Понять волнение» Яшиной души должна, конечно, прежде всего Раневская, во власти которой находится фатальный для Яши выбор: парижский чердак или мужицкая изба. Но с учетом Яшиных претензий на независимость и равенство – претензий, на несостоятельность которых ему грубо указывает сама действительность – можно с уверенностью сказать, что волнение Яшиной души имеет и второй план. В идеале Яша хотел бы не просто отправиться с Раневской в Париж, но отправиться с ней как равный, как человек ее же круга; точнее сказать, как человек ее же *семейного* круга.

И вот тут мы вновь возвращаемся к истории библейского Иакова. Между ним и его братом Исавом тоже идет своего рода конкуренция, и это вновь конкуренция за право считаться человеком не второго, а самого первого и единственного «сорта». Косматый Исав, искусный в звероловстве (Быт. 25: 27), любим своим отцом, который перед смертью готов отдать ему свое благословение; однако гладкокожий Иаков, любимец матери, имеет на этот счет свои планы. Смущает его главным образом то, что братья действительно достаточно различны *по своей природе*, так что попытка Иакова выдать себя за своего брата легко может быть раскрыта:

Иаков же сказал Ревекке, матери своей: Исав, брат мой, человек косматый, а я человек гладкий. Может статься, ощупает меня отец мой, и я буду в глазах его обманщиком, и наведу на себя проклятие, а не благословение. <...> И взяла Ревекка богатую одежду старшего сына своего Исав, бывшую у ней в доме, и одела в нее младшего сына своего Иакова; а руки его и гладкую шею его обложила кожей козлят (Быт. 27:11-16).

Таким образом, с благословения матери, Иаков действительно идет на обман, чтобы получить себе также и отцовское благословение. Иными словами, в решающий для себя момент он готов «запинать» брата Исава, тем самым совершая грех, требующий впоследствии своего искупления (что и подтверждается последующей историей двух братьев).

Тем же самым общечеловеческим грехом грешен и тезка Иакова в «Вишневом саде». На глазах зрителей он, дабы отправиться в Париж, прежде всего готов «запинать» любящую его Дуняшу. Однако, относясь к Раневской с подчеркнутой заботой и по-своему нежным вниманием (подает пилюли – 13, 208; собирает монеты – 13, 218), Яша неявно пытается «запинать» и другого, лишь упомянутого в пьесе, персонажа. Ведь шесть лет назад в реке утонул сын Раневской Гриша, «хорошенький семилетний мальчик» (13, 202), которому сейчас было бы примерно столько же лет, сколько было крестьянскому сыну Яше, когда Любовь Андреевна, «уходя без оглядки», зачем-то взяла его с собой в Париж. Умерший Гриша оставляет при своей матери *вакантное место сына* – и именно его безуспешно пытается занять лакей Яша, претендуя на абсолютно недоступное ему в данном случае «первородство». Кстати сказать, не объясняется ли ужас Ани по поводу обедающего с ними Яши отчасти еще и тем, что ее никак не устраивает перспектива иметь «при себе» Яшу в качестве (не)названного брата?

Популярной на рубеже веков проблеме «вырождения» владельцев старинных усадеб, как «общему месту» русских драм того времени, в том числе и чеховских, в качестве такового «общего места», зрителю понятному без долгих объяснений, в собственно драматургическом тексте уделено немного внимания. А между тем, в чеховской драматургии эта проблема несомненно существует, отзываясь либо отсутствием младшего поколения, смены поколений – этой любимой темы дворянской литературы Золотого века, от А.С.Пушкина («Вновь я посетил...») до Л.Н.Толстого («Война и мир», «Анна Каренина»), либо ее, этой темы, нарочитой маргинализацией.

У Иванова и Сарры, Серебрякова и Елены, Кулыгина и Маши (а также сестер последней) детей нет. Приятное исклю-

чение составляет «Леший», в старинном духе заканчивающийся двумя свадьбами. Но уже те же самые коллизии в варианте «Дяди Вани» не сулят прибавлений в дворянских семействах, и Астров, лишивший последней надежды Соню, приобщается к чеховской коллекции старых «дядь»-холостяков, проигнорировавших возложенную на них миссию продолжения дворянского рода (Войницкий, Сорин, Гаев).

С упорством, достойным лучшего применения, от той же самой миссии отказывается и следующее поколение. Нина Заречная в своем увлечении сценой не сумела сохранить жизнь собственного ребенка. Костя Треплев, больше всего на свете мечтавший, как оказалось, не о славе прозаика и драматурга, а о семейном счастье в усадьбе, в духе предков (à la Пьер и Наташа, а также Левин – тоже Костя – и Кити), так и не добившись своего, кончает с собой. А молодые герои последней чеховской комедии и вовсе воображают себя «выше» той самой любви, от которой бывают дети.

Тем же немногим новорожденным младенцам, которые появляются или упоминаются в пьесах Чехова, не позавидуешь. Безымянный «ребеночек» в чеховском дворянском имении рождается у дочери управляющего от земского учителя («Чайка»), причем мать, бессознательно подражая Заречной, упорно игнорирует свое дитя. Следующий «ребеночек» (уже с именем, но каким-то собачьим – Бобик) должен продолжить славный род Прозоровых. Однако с точки зрения хранительниц родовой чести, трех сестер-эриний, этот «ребеночек» есть плод мезальянса. Ненавистная им мещанка Наташа родит затем еще и дочь, да не какую-нибудь, а *еще одну* (после «Лешего» и «Дяди Вани») чеховскую Софью. Какова-то будет «мудрость» этой Софьи Андреевны Прозоровой, совершеннолетие которой, считая от года написания пьесы, должно прийти не иначе как на время первой мировой войны и последовавшей за нею русской революции? А впрочем, не от Протопопова ли в действительности родилась эта Софья, мать которой, наскучив вечно скулящим, читающим или пиликающим на скрипочке Андреем, ездит с его непосредственным начальником куда-то «кататься»?..

И вот в «Вишневом саде» мы приходим к печальному итогу избитой темы «вырождения дворянства»: один «ребеночек» утонул, другой виртуально представлен в чревовещании Шарлотты, а третий «ребеночек» – лакей Яша...

5

Подводя итог, скажем еще раз, что Яша, действительно, персонаж во многом грешный. Но грех его – того же свойства, что и грех других персонажей пьесы; а их общий грех имеет родство с грехом, совершаемым библейским тезкой чеховского лакея.

В предлагаемой ситуации *деления людей по сортам* практически все они так или иначе пытаются «запинать» ближнего своего, претендуя на особое, лично для себя, благословение, которое впоследствии должно гарантировать им максимальные жизненные блага. Причем каждый чеховский персонаж в отдельности искренне убежден, что уж он-то (или она-то) имеет на это благословение самое незыблемое и сугубо исключительное право. Раневская имеет это право, потому что она много и искренне любила; Гаев – потому что верил в идеалы и, как он сам считает, пострадал за эти идеалы; Трофимов – потому что теперь верит в идеалы и готов пострадать за них в будущем; Лопахин – потому что своими силами выбился в люди; Варя – потому что верит, что своими силами тоже может выбиться в люди; Аня – потому что молода и полна надежд на светлое будущее; Дуняша – в сущности, потому же, что и Раневская («я вас любила, Яша, так любила!» – 13, 247); Пищик – по своей исключительной везучести, а также и в силу уникального происхождения («от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате» – 13, 229). И так далее, и тому подобное. А Яша? Единственная ценность, которую он может положить на чашу весов Фортуны, – это ценность почти сыновьей привязанности... к чужой матери, матери утонувшего мальчика Гриши, которая по совместительству оказывается вершительницей его судьбы, его госпожой и хозяйкой.

Конечно, такая привязанность очень двусмысленна и уязвима, и каждый, в меру своего возмущения подлым лакеем Яшей, может потоптаться по ней ногами. Парадокс, однако, заключается в том, что, осудив Яшу, мы именно этим актом как раз и лишаем себя морального права на подобное осуждение. Ведь тем самым мы фактически повторяем его грех (а также грех библейского Иакова), претендуя на высший, по сравнению с Яшей, статус человечности, и оказываясь таким образом все в том же, уже и без нас длинном, ряду «запинающих» – в котором Яше, вместо роли Иакова, нами отводится теперь уже роль запинаемого своим братом Исава.

Братья-чеховеды: запинаете ли и вы ближнего своего?

ПОСЛЕСЛОВИЕ

У Чехова нет героев, которых безоговорочно можно назвать выразителями авторских взглядов, авторского смысла произведения. Смысл этот складывается из чего-то помимо и поверх высказываний героев.

В.Б.Катаев

War doesn't determine who's right, just who's left.

Из Интернета

Да, у Чехова нет героев, которых безоговорочно можно назвать выразителями «авторского смысла произведения». Но сам-то «авторский смысл» где-то же должен найтись?..

Ставя вопрос таким образом, мы вовсе не хотели бы подражать той советской «ученой даме-аппаратчице», которую как страшный сон вспоминает патриарх современного американского театроведения Лоуренс Сенелик: она, видите ли, предлагала раз навсегда определить «правила постановки Чехова на сцене».⁹⁹ Как заметил наш внимательный читатель, мы вообще избегали разговоров о постановках на сцене за рамками эпохи жизни Чехова. Но весь тот фактический материал, который доступен нам в рамках той эпохи, по нашему глубокому убеждению, должен не только находиться, поелику возможно, в поле зрения ученых мужей и дам, нечто ведающих о Чехове (ведающих – от

⁹⁹ Senelick L. Chekhov and the bubble reputation // Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture. – N.Y., etc. – 1997. – P.6.

слова «ведение», а вовсе не ведающих *им* – от слова «ведомство»), но и как-то влиять на это самое «ведение».

В конце 1888 г. молодой писатель Антон Чехов прочитал статью о себе еще более молодого критика Дмитрия Мережковского «Старый вопрос по поводу нового таланта». Статья вызвала множество возражений у рецензируемого автора, и в частности такое: «Меня величает он поэтом, <...> моих героев – неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое. Мережк<овский> моего монаха, сочинителя акафистов, называет неудачником. Какой же это неудачник? Дай Бог всякому так пожить: и в Бога верил, и сыт был, и сочинять умел... Делить людей на удачников и на неудачников – значит смотреть на человеческую природу с узкой, предвзятой точки зрения... Удачник Вы или нет? А я? А Наполеон? Ваш Василий? Где тут критерий?» (П, 3, 54-55).

Адресат письма А.С.Суворин, как успешный деловой человек, мог бы считаться классическим удачником. Однако он был недоволен своей судьбой, семьей и многим другим (на что имел ясные биографические основания, которых мы здесь не будем касаться). О личной и семейной жизни суворинского лакея Василия мы ничего не знаем, но и он мог бы, наверное, считаться удачником хотя бы в плане осуществления классической лакейской мечты (в т.ч. Яши из «Вишневого сада») об изысканной столичной жизни. Что же касается Наполеона и самого Чехова, то первый из них кончил жизнь в окружении соглядатаев на пустынном острове Святой Елены, а другой в 44 года скончался от чахотки (о чем он сам не мог знать в возрасте 28 лет). Однако оба эти обстоятельства, опять-таки, не могут быть критериями для зачисления ни в удачники, ни в неудачники. Так что на вопрос Чехова Суворину однозначный ответ, действительно, вряд ли возможен.

Не результатом ли подобных рассуждений стала одна из центральных коллизий «Лешего» (задуманного как раз где-то в период написания процитированного письма), перешедшая оттуда во все последующие пьесы Чехова? Во всяком случае, Войницкий, который смотрит на самого себя как на неудачника, а

на Серебрякова как на удачника, давно уже должен был бы вызвать у ведающих о Чехове чеховедов тот же самый вопрос, который в упомянутом письме был столь четко поставлен автором пьесы. Но чеховеды до сих пор сплошь и рядом величают чеховские драмы поэтическими (по традиции, установленной, впрочем, не Мережковским, а Станиславским), драматурга, соответственно, поэтом, его «положительных» героев считают добрыми неудачниками (вызывающими у «поэта» «лирическое» сочувствие), «отрицательных» же героев, напротив, полагают злыми и презренными удачниками...

Но, может быть, это деление на «положительных» неудачников и «отрицательных» удачников соответствует хотя бы изначальной рецепции чеховских героев его современниками, видевшими на сцене свою собственную жизнь, воспроизведенную в чеховских персонажах?..

Вот любопытное суждение о «Чайке». Оно принадлежит современнику Чехова, князю В.Н.Аргутинскому-Долгорукову, и высказано в письме к автору комедии вскоре после ее театральной премьеры и журнальной публикации:

«Более всего меня поразила и пленила жизнеспособность самого изложения пьесы. Я был в восторге от того, что Вы заявили о правах всех действующих лиц на внимание и участие со стороны зрителей – у каждого из Ваших лиц в душе происходит драма, иногда мелкая, но все же драма, о которой Вы первый из драматургов, мне кажется, заговорили громко. <...> В этом отношении и внимании к мелким людям Вашей пьесы весь секрет того впечатления, которое она производит. <...> Нет тех главных фигур, которые поглощают всю работу и внимание писателя и оставляют в тени – или вернее для фона – всех остальных окружающих лиц. В жизни этого не бывает <...>».¹⁰⁰

«Нельзя не впасть к концу, как в ересь, в неслыханную простоту» – как некогда сказал поэт.¹⁰¹ Или даже в неслыханную банальность. «В жизни этого не бывает», чтоб одним доставались все драмы – бытие же других, протекая безоблачно, служило

¹⁰⁰ Цит. по: Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...». – С. 146-147.

¹⁰¹ Борис Пастернак, «Волны».

ярко-голубым глянцевым фоном для драм первых. Это просто «первым» (точнее, считающим себя таковыми) обычно так кажется.

Деление сценических персонажей на протагонистов и хор возникло в момент зарождения самого европейского театра. Вспоминая об этом, мы привычно считаем носителями трагического начала одних только протагонистов, отводя хору роль пассивного комментатора происходящих событий. Но, как недавно сказал другой поэт, «в настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор».¹⁰² И хотя в последнем случае речь, по контексту, шла об исторической, а не о сценической трагедии, нельзя также не вспомнить, что еще отец трагедии Эсхил изобразил в «Прометее Прикованном» такой хор, который не захотел оставить героя в момент его гибели – и погиб с ним вместе.

«Гибнет не герой – гибнет хор» – общее ощущение XX века, ставшее предощущением у Чехова в том смысле, что в наступающем веке не будет «главных» и «неглавных» героев и погибнет весь этот привычный «чеховский мир». И разве все это так и не вышло?..

Когда современник Чехова с восторгом говорит ему: «<...> у каждого из Ваших лиц в душе происходит драма, иногда мелкая, но все же драма, о которой Вы первый из драматургов <...> заговорили громко» – то это и точная констатация всемирно-исторической заслуги драматурга (равной гибнущему хору Эсхила), и точное объяснение того, почему в эпоху, когда умирают последние остатки старого хора – старого мира, да и мы сами умираем вместе с ним, – мы все ставим, и ставим, и смотрим, и любим Чехова.

¹⁰² Иосиф Бродский, Нобелевская лекция.

Наукове видання

Звиняцьковський Володимир Янович

Панич Олексій Олегович

НЕХОРОШІ ЛЮДИ

Про «негативних» персонажів у п'єсах Чехова

Книга видана коштом авторів

(Російською мовою)

Підписано до друку 01.02.2010.
Формат 60x84^{1/16}. Обл.-вид. арк. 8,8
Ум.-друк. арк. 8,60. Друк лазерний.
Наклад 300 прим. Зам. № 0002

Видавничий дім «Норд-Прес»
Св. про держреєстрацію ДК № 839 від 1.03.2002
м. Донецьк, вул. Разенкова, 6. Тел.: (062) 389-73-84

Віддруковано у друкарні «Норд Комп'ютер»
на цифрових лазерних видавничих комплексах
Rank Xerox DocuTech 135 і DocuColor 2060
83003, Україна, м. Донецьк, вул. Разенкова, 6
Тел.: (062) 389-73-82, 389-73-86



Звinyaцковський Володимир Янович (1957-)
доктор філологічних наук (1995),
автор книг «Страноведення: подорож по Русі та Росії в часі, просторі та мові» (2008, в соавт.), «Література. 8 кл.» (2008, в соавт.), «Література. 7 кл.» (2007, в соавт.), «Література. Книга для вчителя 5 кл.» (2007, в соавт.), «Зарубіжна література. 9 кл.» (2004), «Николай Гоголь: таємни національної душі» (1994), «Восходження по ступеням культури» (1993), «Новелістика А.Чехова і М.Коцюбинського» (1987), «А.Чехов і Україна» (1984).



Панич Алексей Олегович (1960-)
доктор філософських наук (2009),
кандидат філологічних наук (1990),
автор книг «Теорія культури» (2009),
«Розвідки з історії скептицизму в британо-американській епістемології. Частина перша: британська модерна філософія (Гоббс, Локк, Барклі, Х'юм, Рід)» (2007), «Введение в формальную логику» (2006, 2002), «История диалектики: диалектика в западноевропейской культуре» (1998), «“Медный всадник” А.Пушкина: от мифа к вымыслу» (1998), «Теоретическая поэтика и введение в анализ литературного произведения» (1992).