

## «Дворянское гнездо» в пьесах Чехова (от «Иванова» к «Дяде Ване»)

Афанасьев Э. С.

Место действия пьес Чехова – дворянские усадьбы. Чем обусловлен интерес писателя-разночинца к «дворянским гнездам», в которых разворачиваются события в русских романах и повестях XIX века?

Известна приверженность Чехова к «подмалевке», т.е. к использованию в своих произведениях «готового материала» – образов, тем, сюжетов писателей, хорошо известных читающей публике. Чехов был склонен к радикальному пересмотру норм художественной условности и в этом отношении был «беспощаден» даже к таким литературным корифеям, как Тургенев и Толстой. «Подмалевка» и была демонстрацией своего понимания этих норм.

Художественный мир – в отличие от мира действительного – имеет «человеческое лицо», и человек пребывает в нем под эгидой автора-творца, которому он интересен как репрезентант известных признаков человека, внешних и внутренних, обеспечивающих его эстетическую значимость. Реальный человек по своему онтологическому статусу единичен, стало быть, принципиально не репрезентативен и не годится на роль литературного героя, если видеть в нем «другого». Вот почему дистанцированность читателя от литературного героя явление, как бы само собой разумеющееся.

Таков парадокс: представление читателя о себе самом гораздо менее отчетливо, чем о жизни (внешней и внутренней) многочисленных литературных героев. Неужели же читатель сам себе менее интересен, чем литературные герои, в которых он себя узнает только отчасти? Разрешима ли, однако, задача художественного воплощения реального человека? Не разрешима, если изображать его извне. Но Чехов хорошо усвоил опыт писателей классического реализма: чтобы найти в человеке "человека" – сущностные его признаки, – нужно изображать его изнутри, его сознание и самосознание. Тогда окажется, что единичным сознает себя *каждый* человек; сознание своей единичности – сущностный признак реального человека, субъекта личного бытия. Всеобщность этого признака и становится одной из предпосылок эстетической значимости единичного человека. В чеховском герое читатель должен узнать реального человека, т.е. себя самого. Уровень референтности мира художественного и мира действительного у Чехова таков, что критерием художественной условности становится жизненный опыт читателя.

Знает ли читатель о том, кто он есть в этом мире? Когда мы пытаемся осознать наше внутреннее "я", оно является нам как "я" кого-то другого, как актеру его роль. Отождествив себя с этим чужим "я", чем-то для нас привлекательным, мы играем роль, навязанную нам воображением, и неизменно терпим поражение, приобретая, однако, жизненный опыт, все более отчетливо представляя себе границы нашей внутренней свободы. И только реальный жизненный статус человека, его "футляр", который формируется независимо оттого, кем сознает себя человек, является удовлетворительным ответом на вопрос "кто я в этом мире?".

Таким образом, основная коллизия бытия единичного человека состоит в том, что он иллюзорно сознает себя личностью, внутренне свободным, способным на любые жизненные роли. В ранних произведениях Чехова герой – "мелюзга", и дистанция между внутренним его потенциалом и амбициями порождает комический эффект. Однако сами эти амбиции – сущностное свойство человека: так выражается его желание стать "человеком". В произведениях Чехова зрелого периода его творчества – повествовательных и драматических – речь идет уже об органической потребности каждого человека во внутренней свободе, которая, разумеется, остается всегда неудовлетворенной. Такова драма личного бытия реального единичного че-

ловека - в кругозоре самого субъекта. Если же смотреть на эту коллизию со стороны, она предстанет "обыкновенной историей", переживаемой *каждым* человеком. Два этих аспекта личного бытия человека - процесс становления жизненного статуса и эмоциональное переживание этого процесса - как бы две разные «истории», у каждой из которых свой особенный смысл. Будучи двумя сторонами единого, целостного процесса личного бытия человека, каждая из этих "историй" как бы отрицает одна другую, порождая иронический эффект. Так оказывается, что жизнь даже самого обыкновенного человека может представлять для писателя творческий интерес, быть эстетически значимой и актуальной для читателя. Так Чехов в каждом человеке находит "человека".

Насколько, однако, реальный единичный человек, по существу – «монада», в малой мере зависимый от воздействия извне и даже от личной инициативы, пригоден на роль "действующего лица"? Ответ очевиден. Дело, однако, в том, что сам реальный человек сознает себя "действующим лицом", а форма драматического произведения с ее двухплановой (драматический и эпический планы) структурой адекватно отражает двусторонний процесс личного бытия человека в «нераздельности – неслиянности» этих планов. При этом травестировалось традиционное соотношение драматического (ведущего) и эпического ("вспомогательного") планов, что порождало иронический эффект. По существу драматург упразднил ведущие признаки драматического произведения: в его пьесах нет ни драматических характеров, ни драматического конфликта, ни драматического действия. Кроме того, драматическая форма - сравнительно с формой повествовательной - в большей мере способствует созданию художественной иллюзии автономности реального человека, его помещенности в мир действительный, его защищенности от авторских интенций. Такой - со сложной художественной структурой, предполагающей хорошо подготовленного, проницательного читателя, - и стала "новая драма" Чехова.

Вся новизна содержания чеховских пьес должна была обнаружиться на фоне "дворянских гнезд" тургеневских романов, в которых на уровне самых высоких художественных образцов была представлена жизнь "сливок общества", дворянской интеллигенции со всеми атрибутами ее культуры, главный из которых - идеологический конфликт социального, национального, философского звучания. В представлении Чехова конфликт убеждений в художественной литературе себя изжил, фигура тургеневского «лишнего человека» «олитературилась». В реальной жизни конфликты порождаются самим жизненным процессом, процессом экзистенции человека, сложностью его психики, причудливостью человеческих отношений. Конфликтность личного бытия человека извечна и повсеместна, не зависит от интеллекта человека, его социального и профессионального положения.

Намерения использовать «макет» тургеневских романов в своей драматургии Чехов впервые осуществил в пьесе «Иванов» (1889). Чеховский Иванов, сельский хозяин, интеллигентный, неординарный человек, мучительно, безысходно переживающий свое бессилие в сражении "с целым морем бед" и падающий в конце концов под их тяжестью, должен был ассоциироваться в сознании читателя и с Гамлетом, и с тургеневским "лишним человеком" - с тем чтобы читатель осознал принципиальное отличие этих литературных героев. Мощный интеллект героя классического реализма всегда оказывался не в ладах с предвечным порядком вещей, но сколь эстетически значима была эта коллизия! В мире Чехова сфера интеллекта четко отделена от сферы жизни практической, загадочной для человека не менее, чем потусторонняя жизнь для Гамлета. Никто из окружения Иванова не может понять причину внутреннего кризиса человека зрелого, вполне сложившегося, еще вчера подававшего всем пример душевной бодрости, жизненной активности, уверенности в своих силах. Сам же герой находит свое положение ненормальным, даже позорным, что и станет в конечном счете причиной его самоубийства. Кризисная ситуация, которую переживает Иванов, - сугубо психологическая. Остыли его чувства к жене, которая ради него пошла на разрыв с родителями, утратил Иванов интерес к хозяйству, залез в долги, главное, впал в апатию и испытывает томление от непереносимой скуки жизни. Что это - напасть или закономерное явление, которое только в сознании единичного человека приобретает значение глубокой драмы. «Лиш-

ним человеко» Иванов себя не сознает и нервно от него дистанцируется, не желая мученического венца: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... Сам черт не разберет! Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют гамлетами или лишними, но для меня это - позор! Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю...».

Как будто бы не является загадкой для героя и причина паралича его воли. Трижды по ходу пьесы Иванов объясняет разным лицам эту причину. «Был я молодым, горячим, искренним, неглупым; любил, ненавидел и верил не так, как все, работал и надеялся за десятилетия, сражался с мельницами, бился лбом об стены. Не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и потянулись жилы; я спешил расходовать себя на одну только молодость, пьянел, возбуждался, работал; не знал меры... И вот как жестоко мстит мне жизнь, с которою я боролся! Надорвался я! В тридцать лет уже похмелье, я стар, я уже надел халат. С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?» - исповедуется он.

Иванов вполне искренен; своим настоящим положением он "оскорблен и унижен", но не готов согласиться с тем, что он не герой. "Проза жизни" для него непереносима. Оглянись Иванов вокруг себя, он увидел бы таких же, как он сам, мучеников жизни. Бурная жизнь в молодости представляется ему нормой человеческого существования; однако молодость миновала, а Иванов по-прежнему сознает себя героем, протагонистом ("любил, ненавидел и верил не так, как все..."). Только реальных антагонистов в пьесе нет. Персонажи пьесы "Иванов" по существу не антагонисты, а "двойники" главного героя. Такова жена его Анна Петровна, пережившая в молодости бурную личную драму, а теперь нелюбимая и неизлечимо больная. У каждого ли человека хватит мужества безропотно принять такую судьбу? Таков граф Шабельский, "бывший" человек, как бы во всех отношениях себя изживший и ставший брюзгой. Есть в пьесе и иной ряд "двойников" Иванова, каждый из которых якобы знает о нем "правду". Самый яростный его обличитель доктор Львов уверен в том, что он видит Иванова насквозь. Он глубоко вошел в роль "честного человека", и ему нужны жертвы, т.е. "подлецы". У каждого человека свой собственный интерес к другому, своя "точка зрения". Для "комбинатора" Боркина Иванов плохой хозяин, для Саши - лучший из людей, для Зинаиды Савишны - злостный должник. И когда Львов спрашивает страстного игрока Косых, какого он мнения об Иванове, тот отвечает: «Ничего не стоит. Играет, как сапожник».

Единичному человеку не дано знать «настоящей правды» - того порядка вещей, который направляет его жизнь. В человеческих отношениях симпатии и антипатии играют важную роль, но их причину понять невозможно. Почему доктор Львов ненавидит и преследует Иванова? За что Иванов разлюбил свою жену? За что самого Иванова любит молоденькая девушка Саша? Тщетно пытаться развязать эти "узлы", но именно этим и озабочен Иванов. Герой устал от жизни и внутренне опустошен, но нет в этой ситуации ничего исключительного (драматического). Иванов вступил в ту полосу своей жизни, когда энергия молодости иссякла, романтические чувства остыли. Между тем жизнь не остановилась, она требует от героя выполнения принятых на себя обязательств. Его "развенчивают", подозревают в гнусных замыслах, и сам Иванов сознает себя банкротом по материальным и моральным обязательствам. Противостоять такого рода "прозе жизни" Иванов не готов, в чем и заключается его драматическая вина.

Самоубийство Иванова в финале пьесы - дань театральным эффектам. Вообще пьеса «Иванов» далеко еще не свободна от "литературности", т.е. от "приемов" традиционной драматургии, от которых Чехов был намерен отказаться в своем драматургическом творчестве. Герой его пьесы по своим личным качествам возвышается над своим окружением, и читатель воспринимает его как традиционного протагониста, хотя, по замыслу драматурга, Иванов - один из многих, кому приходится «терпеть жизнь».

В значительной мере «литературны» персонажи пьесы, словно бы появившиеся из водевилей, которыми в конце 80-х гг. писатель увлекался. В жанре водевиля Чехов увидел воз-

возможность в несколько утрированной форме выразить свое видение порядка вещей. Водевиль - это "антидрама". В чеховском водевиле действие приурочено к известному торжеству. Однако в самый разгар его подготовки в двери неожиданно врывается житейская стихия, и торжество оборачивается шумным скандалом. Оказывается, что человек при самых благих намерениях бессилен перед прозой жизни, потому что сам он по своей сущности прозаичен.

Молодой драматург явно сгустил краски, изображая ситуацию, в которой оказался его герой, - здесь и конфликт с женой, и конфликт со Львовым, и сложные отношения с Сашей Лебедевой, и грязные инсинуации обывателей, долги, апатия...

Пьеса «Иванов» стала дебютом молодого драматурга, представившего читателю драматическое произведение нового типа - ироническую драму. Ирония личного бытия человека заключается в том, что он сознает себя "действующим лицом", правомочным кардинально влиять на личное свое бытие, чтобы стать "человеком". Жизнь заставляет его избавиться от этой иллюзии и более трезво смотреть на вещи. "Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело... Это теплее, честнее и здоровее", - советует Иванов Львову с высоты своего жизненного опыта. Однако без иллюзии своей внутренней свободы человек не живет.

В последующих за «Ивановым» пьесах Чехов более тщательно и последовательно «стирает» следы поэтики традиционной драматургии. По пьесе «Дядя Ваня», которая созвучием имен героев и известным сходством переживаемых ими внутренних кризисов близка «Иванову», можно судить о том, в каком направлении осуществлялись драматургические новации Чехова.

Начиная с «Чайки» и до «Вишневого сада» включительно в пьесах Чехова обыгрывается такая "тургеневская" ситуация, как приезд в "дворянское гнездо" человека, возмущающего мирное течение жизни обитателей дворянской усадьбы, инициирующего многоаспектный идеологический конфликт. Совершенно иного плана ситуация представлена в пьесах Чехова. С прибывшим в усадьбу человеком почему-то связывается представление о счастливой, удавшейся жизни, выпадающей на долю людей, обласканных судьбой, сравнительно с которой усадебная жизнь кажется будничной, тягостной, бескрылой. В "Дяде Ване" такими возмутителями спокойствия являются профессор Серебряков со своей молодой красавицей-женой. Их приезд разрушает размеренный порядок жизни усадьбы. Именно чета Серебряковых стала для Ивана Войничского и доктора Астрова тем "зеркалом", в котором они увидели свое отражение - людей, чья молодость миновала, личная жизнь не устроена и затянута в колею повседневного существования. Такова психологическая коллизия пьесы, которая, казалось бы, не имеет перспективы развернуться в конфликт. Ведь "зеркало" не лжет, а персонажей пьесы не разделяют ни мировоззренческие, ни социальные, ни даже имущественные отношения, на почве которых могли бы разгореться страсти. Но вот парадокс - все смешалось в имени Серебрякова.

Персонажи пьесы - вполне порядочные люди. Между тем сразу же обнаруживается их несовместимость. Дело в том, что предметом изображения в пьесах Чехова являются личные отношения, а они не так просты, как это кажется. Единичному человеку свойственно строить личные отношения по оптимальному для него варианту. Каждый из персонажей пьесы строит их по своей "программе"; "программа" профессора Серебрякова продать имение только самая радикальная из них. Естественно, что любая из этих "программ" (Астров - Елена, Войничский - Елена, Астров - Соня, Елена - Астров) неприемлема для других. Так оказывается, что люди способны находить компромиссы в любых отношениях, кроме личных, потому что личное бытие человека - "заповедная" сфера. Здесь компромиссы весьма проблематичны. Что же побуждает персонажей пьесы бунтовать против своей судьбы? Мы видим, что недовольны своей судьбой ни "аборигены", ни сами "счастливчики". Бунт Ивана Войничского против Серебрякова, бывшего своего кумира, порожден досадой на то, что Серебрякову, "сыну простого дьячка", в жизни необыкновенно везло. Почему жизнь так щедра к этому че-

ловеку, бездарности, как теперь считает Войницкий? Почему молодая красивая женщина замужем за стариком? Где справедливость? И разве можно быть довольным своей судьбой, если "пропала жизнь", в чем убежден Войницкий? Кто же доволен своей судьбой, кроме тех, кого не будоражит изнутри желание освободиться от бремени безвестного существования со всеми его "болячками", - няни Марины и Телегина или Марьи Васильевны, с головой ушедшей в "умственную" жизнь? И кто виноват в том, что в течение жизни человек теряет молодость, силы, здоровье, утрачивает надежды на лучшее? У каждого свои соображения на этот счет. Если Войницкий винит в неудавшейся жизни Серебрякова, унижая себя до клеветы, то доктор Астров - русскую обывательскую жизнь, которая засасывает человека, оглушает и опошляет его, Серебряков - свою старость, Елена - свою несамодостаточность ("эпизодическое лицо"), Соня - свою некрасивость... Мало ли причин у единичного человека сознавать себя несчастным?

Драматург дает возможность высказаться каждому о том, что думает он о себе, о других, даже о том, на чем мир стоит, - словом, о том, о чем обыкновенно говорят люди, уясняя для себя загадочный порядок вещей и никоим образом к его разгадке не приближаясь.

В пьесах Чехова слово персонажей утратило функцию слова идеологического и характерологического и стало словом "лирическим", выражающим "настроение" персонажей, т.е. их миро-чувствование, хотя оно может быть оформлено как идеологическое слово. В драматургии такое смещение функций слова персонажей, принимая во внимание его роль в драматическом произведении, способно дезориентировать читателя. "Лирическое" слово с "туманными" его коннотациями рассчитано на читателя с особым языковым чутьем и способностью к ассоциативному мышлению. Именно в сфере личных отношений драматург обнаружил возможность создания принципиально нового драматургического языка, предполагающего активную рецептивную позицию читателя.

Драматический план в пьесах Чехова утратил свою ведущую смысловую функцию, зато значительно возросла смысловая нагрузка плана эпического. Можно даже утверждать, что именно эпический план чеховских пьес несет основную смысловую нагрузку, что стало для читателя самой большой неожиданностью. Такое соотношение планов - драматического, репрезентирующего процесс переживания персонажами личного бытия, и эпического, в котором представлен сам этот процесс в его основных факторах, - отражает присущую Чехову эстетическую концепцию человека, в частности зависимость человека от совокупности факторов личного бытия, предопределяющих его жизненный статус, его уникальное место в мире. Порядок вещей мыслится Чеховым как могущественная сила с ее неизвестной человеку внутренней логикой; сравнительно с ним человеческие страсти - нечто незначительное, "вторичное", да и сами по себе "лирические" медитации человека по поводу его положения в мире обусловлены "сбоем" в его жизненной практике. Достаточно единичному человеку оказаться наедине с самим собой, как он утрачивает опору своего существования, ситуация искушает его осмыслить свое место в мире, т.е. решить неподъемные для него вопросы, которые решали герои произведений классического, "метафизического" реализма. Несовершенство повседневной жизни побуждает человека усомниться в справедливости своего жизненного жребия, он уже готов против него взбунтоваться. Все утомились от обыденной жизни, всех манит возможность от нее освободиться, но это "освобождение" оборачивается праздностью, которая не сулит ничего хорошего. Как говорит Соня, обращаясь к Елене, возмущившей мирную жизнь обитателей усадьбы, "дядя Ваня ничего не делает и только ходит за тобой, как тень, я оставила свои дела и прибежала к тебе, чтобы поговорить. Обленилась, не могу! Доктор Михаил Львович прежде бывал у нас очень редко, раз в месяц, упрямый его было трудно, а теперь он ездит сюда каждый день, бросил и свои леса и медицину. Ты колдунья, должно быть". У Ивана Войницкого и Сони праздность порождает сознание неприкаянности, глубокого личного неблагополучия. Городские жители Серебряковы чувствуют себя неуютно в сельской местности. Душевно надламывается непривычный к праздности доктор Астров, хотя для него, одиноко живущего человека, усадьба Серебрякова стала чем-то вроде дома, уезжать из усадьбы он не спешит, то пускаясь в рассуждения о природе, то вдруг

обращая внимание на географическую карту: "А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища - страшное дело!". Именно *дома* ему, подвижнику, недостает: "Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда". Отъезд гостей предопределен. Каждый возвращается к привычной ему жизни со своим неутоленным желанием жизни иной. Таков порядок вещей.

Так была ли драма в усадьбе Серебрякова? Или то была очередная «обыкновенная история», разыгранная ироничным драматургом на фоне тургеневских «дворянских гнезд»?