

Пьеса А. П. Чехова «Три сестры»: ироническая драма

Афанасьев Э. С.

Пьеса Чехова «Три сестры» оканчивается на мощной эмоциональной волне. Бодрая маршевая музыка, сопровождающая исход военных из города, захватывает и сестер Прозоровых с их разбитыми надеждами на личное счастье и утишает их душевную боль. Быть может, такой вот музыки и недоставало в их жизни?

"Три сестры стоят, прижавшись друг к другу", — указывает драматург, и это не простая изобразительная ремарка, но и выразительный авторский жест: душевные драмы вновь сблизили сестер, сплотили и примирили с жизнью: "надо жить".

Реплика Чебутыкина: "все равно" и его беззаботно-водевильный мотивчик "гара... ра... бумбия.... сижу на тумбе я..." не диссонируют с просветленными монологами сестер: голоса тех, кому еще жить и жить, и того, кто свою жизнь уже прожил, не спорят друг с другом, как это должно быть в драматическом произведении, а соприсутствуют в контрапункте, как в произведении эпическом, разворачивая тему личного бытия человека во всей ее полифонической полноте. У каждого человека своя судьба, у каждого возраста своя жизненная философия, но внутренняя логика бытия для всех едина: человек движется в пространстве и времени к неизвестной ему цели ("Если бы знать!") в начале пути, обольщаясь иллюзиями о возможности счастливой, осмысленной жизни, потом с этими иллюзиями мучительно расставаясь, и, наконец, устав от внутреннего разлада, покоряется порядку вещей. Бытийная драма, повторяющаяся из поколения в поколения. И вместе с тем обыкновенная история, окрашенная авторской иронией: драматичным перипетиям личного бытия человека нет альтернативы!

Почему же в таком случае Чехов предпочел эпической форме драматургическую? Значит ли это предпочтение, что писатель хотел акцентировать, как это принято в драматургии, фактор внутренней свободы человека в качестве решающего в его судьбе? Или такое художественное решение адекватно отражает саму специфику личного бытия массового человека, которое человеком в качестве такового и осознается и при этом эмоционально переживается и драматизируется? Ведь Чехов не ставит в своей пьесе каких-либо "специальных" проблем в отношениях человека с обществом — он изображает сам феномен сознания массового человека, в котором своеобразно отражается процесс становления личного его бытия.

Эту эстетическую концепцию человека Чехов и воплотил в художественной структуре пьесы "Три сестры".

Жизнь Прозоровых и их окружения представлена в пьесе в эпически протяженном времени и в эпически развернутом пространстве, как в повествовательном произведении, где время и пространство означают зависимость человека от законов бытия. Чеховская концепция времени идет вразрез с традициями драматического искусства, в котором человек — это действующее лицо, творец своей судьбы, и действует он здесь и сейчас, освобождаясь из-под власти обстоятельств, "преодолевая" эпическое время. Вот почему в драматическом произведении прошедшее (эпическое) время по возможности "выносятся за скобки", и классицисты неслучайно предписывали драматургам нейтрализовывать воздействие времени на героя, ограничивая временную протяженность действия условными сутками.

В пьесе Чехова эпическое время является сюжетобразующим фактором. Оно отчетливо присутствует в пьесе. Это его присутствие фиксирует драматург, расчлняя действие временными интервалами. Во власти времени сознают себя персонажи, ведя отсчет прожитым годам. Время для них чревато событиями то радостными, то печальными. С самого на-

чала пьесы сестры живут ожиданием переезда в Москву: "Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода!" (145). Прихода судьбоносного для всех времени ждет Тузенбах: "Через какие-нибудь 25-30 лет работать будет уже каждый человек" (123). Чебутыкин ждет истечения срока своей службы: "Через год дадут мне отставку" (173). Ждут лета, ждут праздника, ждут избранника, ждут счастья... Над временем персонажи пьесы не властны, с ним они не вступают в спор, уступают ему дорогу: "Все делается не по-нашему" (184). Жизненная их позиция пассивно-созерцательная. Они не творцы, а только зрители событий, драматически переживающие необратимый ход времени, потому что это время их собственной жизни.

Драматическое, субъективное время в пьесе Чехова не отвечает своему назначению быть временем действия, потому что и самого действия в пьесе нет, как нет в ней и действующих лиц. Сюжетные фазы в пьесе — это фазы нарастающей эмоционально-психологической коллизии, разрешающейся в последнем акте. Драматическое время в пьесе фиктивно. Это психологизированное и мифологизированное эпическое время, характеризующее сознание персонажей.

У каждого из них своя концепция времени, но все эти концепции похожи одна на другую: настоящее время ни для кого не имеет цены, исключая лишь тех, кто о времени вообще не задумывается. "О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен... Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу..." — рассуждает наедине с самим собой Андрей Прозоров (182).

Итак, время в пьесе "Три сестры" двупланово. Эпическое время здесь поистине "действующее лицо", а время драматическое — только рефлексия персонажей о времени. Эта ироническая авторская концепция времени отражает реальность личного бытия массового человека, которому нечего противопоставить всемогущему времени.

Двупланово в пьесе "Три сестры" и художественное пространство. В дочеховской реалистической драматургии пространство означало определенную историческую и социокультурную среду, чаще всего косную, с консервативными морально-нравственными установлениями, которые по ходу действия подвергались испытанию на их жизнеспособность. Вот почему в реалистической драматургии пространство эпизировалось, т.е. быто-нравоописательным элементам отводилось существенное место. Внутренняя свобода протагониста, действующего лица, означала альтернативность его жизненной позиции господствующим в данной среде нравам и убеждениям, а потому здесь он был чужим, "новым" человеком.

Следы этой поэтики сохранились и в чеховских пьесах, действие в которых (в условном его понимании) начинается с появления персонажа, как бы "приподнятого" над средой, "счастливчика", якобы не подвластного обстоятельствам. Иллюзия эта живет недолго, потому что в пьесах Чехова подлинный "герой" — это массовый человек, который, по выражению Вершинина, о счастье только мечтает.

Функция пространства в пьесе Чехова весьма значительна. Жизненные маршруты ее персонажей пролегают через особым образом маркированное пространство. Дом Прозоровых — специфический топос, содержательность которого вполне обнаруживается только через его сопоставленность с другим топосом — социумом, губернским городом, где служат персонажи пьесы. А далее следует топос географический — река, лес, железнодорожная станция, кирпичный завод, Москва, Петербург, Бердичев, Чита, Царство Польское, остров Цицикар... Разомкнутое пространство пьесы — знак авторской иронии или, что одно и то же, иронии бытия человека, словно привязанного к своему месту в жизни.

Два топоса — семейный и социальный, которыми фактически и ограничивается жизненное пространство персонажей, естественно дополняют друг друга и в принципе неконфликтны. Процесс перемещения персонажей внутри этого пространства и является сюжетной основой пьесы. Но каждый из этих топосов насыщен коннотациями, углубляющими наше представление об их содержательности и характере соотносительности. Дом Прозоровых —

это мир личных, непосредственных, интимных, семейных отношений, воплощение "женского", отчасти инфантильного начал бытия, поэзии семейного уюта, внешней и внутренней свободы человека. Топос социальный — мир официальных, служебных отношений, воплощение деятельного, "мужского" начала, мир житейской прозы, царство необходимости. Для офицеров дом Прозоровых — почти своя семья, завидный, уютный мирок. "Сколько, однако, у вас цветов!.. — восклицает Вершинин при первом появлении в доме Прозоровых. — И квартира чудесная. Завидую! А я всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями, с одним диваном и с печами, которые всегда дымят, у меня в жизни не хватало именно вот таких цветов..." (132). И сами Прозоровы отдыхают в семье душой после утомительной службы. Однако и внешний мир по-своему привлекателен. "Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге..." — завидует Ирина тем, кто живет трудовой жизнью (123). О трудовой жизни мечтает и Тузенбах, выросший в "оранжерейной" обстановке интеллигентной семьи. Два этих топоса и являются смыслообразующими в пьесе. В своей совокупности они заключают в себе все содержание личного бытия человека, являются тем жизненным пространством, в пределах которого человек реализует свой внутренний потенциал, находит свое место в жизни. Эта художественная концепция пространства и реализуется драматургом в пьесе; основываясь на ней, он и расставляет смысловые акценты.

Психологические коллизии в пьесе несомненно связаны с помещенностью персонажей в жизненное пространство. Среди них никто так не одинок, как Чебутыкин. Он почти свой человек в доме Прозоровых, но не член их семьи, а лишь преданный ее друг. Он и живет как бы в "подполье", общаясь иногда с Прозоровыми, так сказать, номинально — стуком в потолок или безмолвно присутствуя, уткнувшись в газету. Чтение газеты — иронический аналог реальной причастности человека к широкому миру.

Когда-то, еще в молодости, здесь, в доме Прозоровых, фактически и завершился его жизненный маршрут. Околдованный любовью, он стал добровольным пленником в этом доме, остановился в своем личностном и профессиональном развитии, пережил свою любовь, утратил реальные связи с действительностью, и теперь всякое с ней соприкосновение сопряжено с душевными потрясениями. Сознание своей ненужности и никчемности, призрачности своего существования — таков итог личного его бытия. И только нежная любовь к детям его возлюбленной еще привязывает Чебутыкина к жизни.

Напротив, Кулыгин везде свой — в гимназии, в обществе коллег-педагогов, в семье Прозоровых. Он всегда готов к разумным компромиссам — с людьми, с обстоятельствами. Но где его дом? По ходу пьесы он тщетно призывает жену свою, Машу, идти домой. Не потому ли, что Маше в их доме нерадостно? И только в финале Маша смирится с судьбой и сама позовет Кулыгина: "Надо домой... Где моя шляпа и тальма..." (186).

Один за другим выходят в большой мир повзрослевшие дети покойного генерала Прозорова — Ольга, Маша, Андрей, Ирина. И каждый из них обманывается в ожиданиях. "...как странно меняется, как обманывает жизнь! — сетует Андрей. — Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор Московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!" (141). С мечтой о семейной жизни не может расстаться Ольга, преуспевающая на педагогическом поприще. А Машу семейная жизнь разочаровывает. Ничего, кроме усталости и скуки, не испытывает от службы Ирина. Жизнь одинаково вызывает у них ощущение бессмыслицы существования, зависимости от неизвестной им силы, которая безжалостно, слепо губит их молодость, старит, лишает надежд на лучшее будущее. Прозоровы психологически не готовы принять реалии мира, от которого укрывал их дом, но и он превращается в подобие постоянного двора и даже тюрьмы: "Я одна, мне скучно, нечего делать, и ненавистна комната, в которой я живу", — жалуется Ирина (176). Даже крупные карточные проигрыши Андрея радуют сестер: дом будет продан, и переезд в Москву станет неизбежным. Так "вырастают" сестры из своего дома, который отчуждается от них по внутренней логике порядка вещей, и этот процесс набирает силу с приходом в дом Наташи, которая, как это может показаться со стороны, методично, "послед-

довательно ограничивает жизненное пространство сестер, а в конце пьесы господствует в доме безраздельно, подыскав Андрею подходящее ему место: "В твою комнату, — обращается она к Наташе, — я велю переселить Андрея с его скрипкой — пусть там пилит!" (186)

Так обыкновенная история из жизни массового человека приобретает в его сознании характер болезненной, запутанной, утомительной драмы, в которой не предвидится никакого смысла, какой-либо целесообразности. Остается только отчаиваться, как отчаивается Ирина, втихомолку протестовать, как протестует Андрей, или жаловаться сквозь зубы на свою неудачную семейную жизнь, как это делает Маша.

И все же душу согревает надежда: "Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста" (147). Так полагает не только Маша. Нацеленность сознания массового человека на присутствие в личном его бытии смысла, искупающего все его страдания, все неурядицы жизни и утраты, — характерность массового сознания, ищущего жизненную опору в "общих идеях". Однако в ответственный момент своей жизни Маша поймет, что недостаток "общих идей" состоит в том, что они "общие", а каждый человек "должен решать сам за себя" (169).

Человеку не дано изначально знать, где его только ему предназначенное место в жизни. Жизнь неотзывчива на этот вопрос, а человеку свойственно мифологизировать пространство, как мифологизирует он время, "Здесь" — это всегда почему-то власть необходимости, "там" — царство свободы. "Там" — жизнь, "здесь" — застой. И даже терпеливому, покорному порядку вещей, как природа, рассыльному Феропонту столичная жизнь представляется как сплошные происшествия и катастрофы. Маша грезит сказочным лукоморьем, Ольга и Ирина — Москвой их детства. Тузенбах зовет Ирину на кирпичный завод, полагая, что именно там и ждет их счастье. О Москве мечтает и Андрей-семьянин, и желания его скромны: "Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском... Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий" (141).

Где грань, отделяющая разумную свободу человека от необходимости, необходимости идти с жизнью на компромисс? Семейная жизнь тяготит, а одиночество пугает. Андрей убежден: "Жениться не нужно. Не нужно, потому что скучно" (153). "Так-то оно так, да одиночество, — возражает Чебутыкин. — Как там ни философствуй, а одиночество страшная штука, голубчик мой..." И даже "брошенный жребий" — решительный поступок, призванный перевернуть жизнь, ничего по существу не меняет и часто имеет какие-то странные последствия. "Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что только дают мне делать", — жалуется сестрам Ирина. — Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения..." (166) И Тузенбах, выйдя в отставку, разве что внешне изменился, притом не в лучшую сторону: "Когда барон Николай Львович оставил военную службу и пришел к нам в пиджаке, то показался мне таким некрасивым, что я даже заплакала", — говорит Ольга сестрам (168).

Место в жизни — вот самая насущная проблема личного бытия массового человека. У Чехова это философски-многозначное понятие приобретает весьма конкретный смысл. О месте в доме Прозоровых престарелой няни Анфисы спорят между собой Наташа и Ольга. "Она не способна к труду, она только спит или сидит", — обосновывает свое отношение к Анфисе Наташа (159). "И пускай сидит", — возражает Ольга, для которой Анфиса почти член семьи. Но спор между ними — не только о судьбе Анфисы, но и о собственном их месте в доме, шире — в жизни. "Ты в гимназии, я — дома, у тебя ученье, у меня — хозяйство", — обосновывает Наташа свое право быть в доме хозяйкой, и Ольге на этот ее довод трудно что-либо возразить.

Наташа, наряду с другими "простыми" натурами (Феропонт, Анфиса, Федотик, Родэ), и олицетворяет собой порядок вещей с его простой и внятной внутренней логикой, которая не соотнобразуется с сознанием "рефлексирующих натур" с их "романтическим" подходом к

жизни. Наташа эпатирует сестер своим поведением, однако от конфликта с ней их удерживает не только присущая им душевная деликатность, но и смутное сознание собственной неукорененности в жизни, сходное с сознанием какой-то своей вины. Конфликтовать с Наташей не то же ли самое, что оспаривать порядок вещей, раздражающий человека его нудной мелочностью и косностью? "Отстань от меня! Надоел! Умоляю!" — нервно отмахивается Андрей от Ферапонта. — "Андрей Сергеич, бумаги-то ведь не мои, а казенные. Не я их выдумал", — урезонивает его Ферапонт (181).

"Простые" и "рефлексирующие" натуры в пьесе не противостоят друг другу, они присутствуют. У личного бытия человека своя, безальтернативная логика становления, а потому коллизии между персонажами пьесы фиктивны, что и манифестируется автором уже в экспозиции, когда мечтательные монологи Ольги и Ирины "перебиваются" "прозаическими" репликами Чебутыкина и Тузенбаха, которые находятся в смежном помещении и фактически не участвуют в диалоге с сестрами Прозоровыми. В пьесе Чехова — подлинная полифония голосов, жизненных позиций, не конкурирующих между собой, потому что, по словам Кулыгина, "судьба у людей разная" (175). И судьбы эти не "пересекаются" ни во времени, ни в пространстве, как параллельные прямые, а тем самым снимается и проблема вины человека перед другим. Но не снимается проблема драматической вины человека перед самим собой. Сущность этой вины и обнаруживается через присутствие в пьесе "простых натур", не склонных рефлексировать по поводу своего места в жизни. "Горький народ. От сытости не заиграешь", — сочувствует Анфиса участи бродячих музыкантов (183). Сама она умеет ценить свое место в жизни: "Отродясь я, грешница, так не жила... Квартира большая, казенная, и мне цельная комнатка и кроватка. Все казенное. Проснусь ночью и — о Господи, Матерь Божия, счастливей меня человека нету!". "Я доволен, я доволен, я доволен!" — твердит Кулыгин, словно заклиная свою судьбу быть к нему милостивой. Возможно, у Кулыгина на сердце кошки скребут, но человек обязан быть доволен своей судьбой, как бы она ни сложилась. Во всяком случае, терпеливо нести свой крест — его долг. Только в этом и состоит внутренняя свобода человека. Разве не свободен человек в выборе своего жизненного пути, избрав который он и возлагает на себя ответственность перед самим собой? Таков закон человеческого общежития, общий для всех, а потому и справедливый. Иного не дано.

Сложные, запутанные узлы в человеческих отношениях лучше всего разрешает время. И так ли они сложны, эти узлы, если даже Наташа способна предсказать Ольге ее будущее? "Когда моя Софочка вырастет и поступит в гимназию, я буду тебя бояться". — "Не буду я начальницей", — возражает Ольга. "Тебя выберут, Олечка. Это решено" (159). Как просто решается проблема "любовного треугольника" — Кулыгин — Маша — Вершинин! Недолговечен любовный роман женщины с военным человеком, и Кулыгин в конце концов совсем не виноват в том, что он, по словам Ирины, человек "самый добрый", хотя "не самый умный" (135). Есть своя логика в драме Тузенбаха. "Я знала, я знала", — горестно восклицает Ирина при известии о гибели на дуэли своего жениха (187). Но знает Ирина только то, что жизнь упрямо перечит надеждам человека, принуждая его к компромиссам с порядком вещей. Солёный словно в воду глядел, предсказывая судьбу Тузенбаха: "Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я всплыву и всажу вам пулю в лоб, ангел мой" (124). Но виновата не злая воля Солёного, который внутренне корчится оттого, что испытывает в доме Прозоровых внутренний дискомфорт от собственной примитивности и, самоутверждаясь, эпатирует окружающих. Сам Тузенбах внутренне слеп. Он живет в предощущении подвига и не способен на компромиссы с жизнью: "У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной" (135). Титул барона, немецкое происхождение, обожание "дамы сердца", постоянство чувства к ней, терпеливость, настойчивость в ухаживании — эти качества Тузенбаха рождают представление о рыцарской сущности его натуры, неспособной ни на какие компромиссы с жизнью. Кажется, сбываются его мечты, и только неотзывчивость сердца Ирины на его любовь ставит Тузенбаха в тупик: почему же не вознаграждена его беспредельная преданность? Лишь перед самой дуэлью он начинает вникать в логику порядка ве-

щей, слышать голос своей судьбы: "Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение вдруг, ни с того ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться" (181). И совсем не случайна и не бессмысленна его гибель на дуэли — разве не сам он просил у судьбы этой милости, обращаясь к Ирине: "Если бы мне было позволено отдать за вас жизнь свою!" (165).

В своей пьесе Чехов представил эпически многомерный образ массового человека, вынеся на первый план самосознание человеком своего присутствия в мире, что и предопределило драматургичность художественной формы. Решая задачу создания целостного образа реального, массового человека, не обладающего самостоятельным внутренним потенциалом, Чехов максимально насытил пьесу эпическими элементами и свел до минимума собственно драматургический элемент, ограничившись драматической виной героев. Вот почему пьесы Чехова не соответствуют канонам драматического искусства. Драма Чехова "Три сестры" еще и потому новаторская пьеса, что она пьеса ироническая: именно драматизма, если понимать под ним отстаивание человеком своего человеческого достоинства, в пьесе нет. Внутренняя жизнь персонажей пьесы — только одно из слагаемых личного их бытия, загадочность которого для них самих иронически обыгрывается в пьесе. Так Чехов нашел для своего героя — массового человека — новый драматический жанр — иронический. В этом качестве чеховская пьеса и стала новаторским вкладом в мировую драматургию.