

**Через противоречия — к гармонии**  
*Заметки о поэтике пьесы Чехова «Вишневый сад»*

Альми И. Л.

Школьная программа последних лет ориентирует на необходимость постижения чеховской глубины — понимания «многозначности отношений между героями», сложности конфликта, учета психологического подтекста, диалектики лиризма и юмора в изображении человеческих чувств. Попытаемся вычлнить противоположные черты чеховского мира, те противоречия, которые в «Вишневом саде» не просто уживаются, но как бы тушат друг друга, создавая неразъемную целостность.

«Мне кажется,— писал Чехов в 1903 г.,— что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое. Во всей пьесе ни одного выстрела, кстати сказать». Последняя пьеса Чехова в совершенстве воплотила то, что принято называть обыденностью, и именно поэтому оказалась сценически в высшей степени необычной.

Чехов в своей драматургии опирался на художественные открытия русской психологической прозы XIX века. Прежде всего, на ее умение передавать духовную сложность — при предельной простоте обстоятельств и поступков. Вот кульминационный момент третьего акта, появление Гаева.

Ждут известия о торгах. Авторская ремарка сообщает: «Входит Гаев; в правой руке у него покупки, левой он утирает слезы». Не отвечая на нетерпеливые вопросы Любови Андреевны, Гаев, «плача», говорит Фирсу: «Вот возьми... Тут анчоусы, керченские сельди... Я сегодня ничего не ел., Сколько я выстрадал!» Из биллиардной слышен стук шаров. Ремарка фиксирует: «У Гаева меняется выражение, он уже не плачет».

Герой бежит от происходящего, заслоняется от него мелочами. В жизни поведение такого рода оставляет впечатление болезненное, грустно-комическое. На сцене то же ощущение острее: высокое слово здесь привычно как естественная норма. Театральный эффект рождается из несоответствия факта — ожиданию, речи — уровню происходящего. Обыденность такой густоты — при всей ее психологической правде — на грани с невероятным.

Близкое по смыслу противоречие лежит в основе изображения почти всех персонажей пьесы — системы лиц в целом и структуры отдельного характера. Они обыкновенны, как средние люди, выступающие в традиционных общественно-сословных амплуа, то, что называется «не герой». Но эти средние люди в своих пристрастиях, вкусах, манерах острохарактерны. В каждом — сдвиг, «чуждинка». «Моя собака и орехи кушает» — первые слова Шарлотты. «Эх ты... недотепа!..» — последние Фирса.

Свободны от бросающейся в глаза странности, пожалуй, только двое: мать и дочь Раневские, олицетворяющие гармонию женственности. Но и здесь сходство — опора для противопоставления. Аня юношески цельна и потому же однолинейна (по авторскому определению, «роль не из важных»). Облик Раневской лишен резких очертаний из-за свойственной ему импрессионистической изменчивости. Вот как воспринималась современниками Раневская — Книппер: «Это было бесконечно прихотливое и бесконечно простое существо какой-то особой породы, не соответствующей привычным представлениям о человеческом характере»

У остальных рисунок личности более отчетлив. Его создает, как правило, какое-то главное для того или иного персонажа психологическое противоречие. Оно замечается сразу, если совпадает с разрывом между социальной функцией героя и душевными его качествами (как у Лопатина), между идеальными устремлениями и природными возможностями (как у Трофимова). В пьесе не «односоставны» и те, которые могут показаться такими с первого взгляда,— Гаев и Варя.

«Усердная» Варя часто представляется «приживалкой по духу». Её удел — мелочные и безрезультатные хлопоты по дому, разбор «неудовольствий» в людской или попечения, как бы у Ани с Петей «не вышло романа».

Но — неожиданная деталь — именно Варя впервые показывает сад: «Взгляните, мамочка, какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» Только после этих слов к окнам приникают брат и сестра, чтобы сказать о саде все то, что сделает его в наших глазах средоточием живой красоты и хранителем ушедшей жизни.

А вот ее задушевное признание в разговоре с Аней: «Хожу я, душечка, целый день по хозяйству и все мечтаю. Выдать бы тебя за богатого человека, и я бы тогда была покойна, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы все ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!..»

Последнее слово на общем фоне речи хозяев и гостей дома так непривычно, что становится комической «приметой» Вари, предметом поддразнивания. Но по сути оно далеко от смешного. Старинно-церковное «благолепие» точно передает понятие-чувство: единство красоты и «благости». Хлопотливая Варя по-своему знает то ощущение «высокого», которое так или иначе присуще почти всем героям «Вишневого сада». Проявляется оно в ее поведении не часто и всегда внезапно. То в просьбе: «Вы, Петя, лучше расскажите о планетах», то в беспричинной мягкости, прорывающей паутину бытовых стычек:

Трофимов. Благолепие!

Варя (Трофимову). Студенту надо быть умным! (Мягким тоном, со слезами). Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!

Переключения такого рода предполагают способность вдруг увидеть все в ином масштабе, будто отодвинувшись. То же — на другом уровне — у Гаева, будто наделенного двумя ни в чем не сходными голосами.

«Дуплет в угол... Круазе в середину...» И рядом: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью...» Первое — будни, слово, автоматизировавшееся до потери главной своей функции — значимости. Второе — праздник, хоть и поданный иронически. Гаев промотал духовное достояние, которым этот праздник оплачивают. Окружающие упорно сводят его к «одноголосию» («Вы лучше желтого в середину дуплетом»). Но он «неисправим». В риторике для этого «человека восьмидесятых годов» (так сам он себя аттестует) «благолепие», как сказала бы Варя.

Противоречие — узел характера почти каждого из персонажей «Вишневого сада». В нем же основа чеховского комизма, источник нелепостей, смешных и грустных одновременно<sup>2</sup>. Нелепость не равна противоречию, но родственна ему. Ее создает несоответствие поступка обстоятельствам, ожиданию, разумной необходимости. Чеховская сцена и до «Вишневого сада» полнится людьми, неразлучными с нелепостью, — чудаками. Но в последней пьесе этот привычный порядок вещей обретает знаменательную всеобщность: здесь парадоксально драматическое движение в целом. Нелепость — одна из важнейших его пружин. Она лежит в исходной ситуации каждого акта, постепенно расширяясь в своих размерах и значении.

Первый акт открывается сетованиями Лопахина. Деловой человек будто заразился флюидами старого барского дома: «Какого дурака сваял! Нарочно приехал сюда, чтобы на станции встретить, и вдруг проспал...» «Нелепость пока еще ничего не решает; она лишь задает тон, в частности подготавливает появление Епиходова, роняющего букеты и стулья. Во втором акте нелепый поступок объединяет уже всех «старших» героев: Гаев, Раневская, Лопахин «съездили в город и позавтракали». Теперь досадует Любовь Андреевна: «Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом... Зачем так много пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?». В третьем акте, по словам той же самой Раневской (и по ее инициативе), «и музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати». В четвертом, в самом начале, разыгрывается история некстати привезенного шампанского, с конце — сцена забытого в доме Фирса. Первая заставляет вспомнить о нелепом бале, последняя зер-

кально отражает первый эпизод пьесы. Лопихина тогда в доме тоже «забыли», решив, что он уже уехал. Так вереница несуразностей, начавшись пустяком, дорастает до трагедии.

Зеркальность первого и последнего эпизода «Вишневого сада» можно было бы представить как подтверждение старой истины: «Началось с неумения надевать чулки, а кончилось неумением жить». Но вряд ли Чехову свойственна такая жесткость в изображении динамики причин и следствий — принцип реализма того пласта, который еще не оторвался от «натуральной школы». Параллелизм начала и конца «Вишневого сада» — скорее знак грустного комизма всеобщей относительности: полярные моменты человеческого бытия оказываются похожими.

Двойственны и взаимоотношения героев — не в бытовом, а в сущностном их понимании, в том, что отражает глубинное чеховское восприятие человека. Его подход к людям в этой последней пьесе отчетливо социален (чего не скажешь о «Чайке» или «Трех сестрах»). Барское, дворовое, буржуазное, разночинное здесь не просто сфера происхождения и быта героев. Это «генетика» личности, основа ее, которой не вытравить самым решительным жизненным переворотом. Лучше остальных знает это Лопихин — сын мужика и будущий миллионер. С высоты этого знания (а не от спеси выскочки) остерегает он не чувствующую своей «мерки» Дуняшу. «Очень ты уж нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить». Лопихин-то себя помнит. И покупку имения не случайно осознает как акт родового торжества.

Но рядом с этой разъединяющей «памятью» в жизни чеховских героев существует нечто сближающее их вопреки социальным барьерам.

Ярче всего эти проявления в «круге света», излучаемого Раневской. «Хороший она человек. Легкий, простой человек», такая оценка в устах «помнящего себя» Лопихина весит немало. Его симпатия к Раневской столь велика, что в ней видят иногда тайную влюбленность. Но в мире «Вишневого сада» Любовь Андреевна окружена общей почтительной нежностью. Не чужд ей и Петя Трофимов, что не мешает ему, однако, провозгласить свое «гимназическое»: «Мы выше любви». «А вот я, должно быть, ниже любви», — отвечает ему Раневская. Варя считает, что Лопихину не до любви — «богатеет, занят делом».

«Выше любви», «ниже любви», «не до любви», — пишет З. Паперный, — одного только нет в пьесе «Вишневый сад»: самой любви<sup>3</sup>». Исследователь связывает эту странность с характерным для последней пьесы Чехова мотивом «изживания» жизни. Действительно, ощущается она прежде всего как ущербность. «Влюблен? — иронизирует Шарлотта по поводу любезностей Пищика. — Разве вы можете любить? Guter Mensch aber schlechter Musikant».

Фраза эта может быть отнесена ко всем «рыцарям» пьесы. Но значимы в ней обе части: не только вторая, акцентная — «плохой музыкант», но и первая — «хороший человек». Неспособность к личностной страсти восполняется у чеховских героев, насколько это возможно, теплом чистой человечности. «Общее» это чувство отодвигает в сторону не только мужскую любовь, но и родственность. Светом несколько отстраненного любования проникнуты отношения Раневской и Ани. Это почти уравнивает мать и дочь, освобождая старшую от забот бытовой опеки, а младшую от детской ревности и обиды на мать. Легко, также без ревности и обид, входит в этот «дуэт» и третья — Варя. «Родные мои, — говорит им Любовь Андреевна вполне искренно, — если бы вы обе знали, как я вас люблю. Садитесь рядом, вот так».

Из общечеловеческой семьи героев «Вишневого сада» выключен только Яша, существо, начисто лишенное духовности. Здесь, однако, таится очередная «трещина», очередное противоречие чеховского мира. В дом Гаевых этот «недочеловек» введен самой Любовью Андреевной. У всех обитателей дома он вызывает равное неприятие. Только Раневскую не коробит от его наглой животности. Да еще Дуняшу. Параллель, свидетельствующая о многом, — хотя, разумеется, не в том прямолинейно-низменном смысле, какой придавали отношениям Раневской и Яши некоторые театральные интерпретации лакея превращали там в

любовника стареющей госпожи). Чехов далек от физиологизма. Перед нами «психологическая модель», намек на характер сил, Приведших Раневскую к жизненной катастрофе.

Яша воплощает человеческий тип, который оказывается для Любви Андреевны роковым. Об умершем её муже известно немного. Как вспоминает Гаев, он не был дворянином. Раневская говорит, что он «делал только одни долги» и «умер от шампанского,— он страшно пил». Странная и в своей странности сословно значимая деталь. От шампанского умирали редко. Чаще от водки. И обычно разночинцы. У дворян были другие родовые грехи. В дворянском быту шампанское («Аи» Пушкина и Боратынского) — спутник молодых «забав», а не причина белой горячки. Умереть от шампанского мог человек, превращавший дворянский доход в средство хамски- жадного насыщения роскошью. Принадлежит к этой же породе и Яша (и шампанское, привезенное Лопахиным, он «вылакал»).

Внимание Чехова к этому человеческому типу закономерно. В «переворотившейся» России конца столетия «лакеи» такого рода постоянно «вертелись перед глазами» бывших своих господ. Порою и смеялись над ними в открытую — как Яша над Леонидом Андреевичем. Отношение к ним у Гаева и Раневской противоположное. Брата шокирует «вкус» сестры. Он и с Лопахиным разговаривает так, будто перед ним затесавшийся в беседу господ Яша

Раневскую преодоление дворянской кастовости вывело к человечности. Но платой за широту стало бессознательное тяготение к грубой силе, привлекающей по контрасту с традиционным бессилием дворянского интеллигента. Для автора такое тяготение, разумеется, не более приемлемо, чем спесивое гаевское «кого?..». Но Раневская ведь и не является тем, кого принято называть положительной героиней. Ее центральное положение в пьесе не безусловно.

Центр произведения — образ, вынесенный в название,— сад, «весь, весь белый». Герои расположены как бы по окружности, опоясывающей этот центр. Максимум рядом с минимумом: Раневская, человек с наибольшим богатством и свободой межчеловеческих связей, рядом с Яшей, на счету у которого сплошные минусы.

До сих пор говорилось о «неподражательной странности», свойственной героям первого плана. Но в не меньшей мере свойственно им и ультраспокойное отношение к собственной необычности. Для самих себя они люди как все. Герои второго плана демонстрируют комедийный перевертыш. Дуняша, «нежная, как барышня», офранцуженный Яша, Гамлет-Епиходов — все они тем обыкновеннее, чем исключительнее себе кажутся. Шаблон в их претензиях на утонченность Чехов выявляет через едва заметное сходство всех троих с персонажами «комедии масок»: Коломбиной, Арлекином, Пьерро. Однотонна до неправдоподобия, «масочна» женственность Дуняши; Яша-Арлекин шагает по жизни победителем и, разумеется, «смеется» (ремарка, постоянно его сопровождающая). А на «недотепу» Пьерро, как тому и следует быть, сыплются несчастья, забавляющие окружающих. Вариации схемы-прототипа, конечно, достаточно свободны. Победитель бросил отбитую им у соперника «невесту», побежденному же в итоге вдруг повезло: Лопехин сначала подставил себя под ожидавшую его палку, а потом нанял «смотреть, чтобы все было в порядке». Автору не требовалось, чтобы зритель непременно узнал заимствованный сюжет; он воскрешал сам дух интермедии.

По словам современного исследователя, фарсовых сцен в пьесе так много, «что вся она, как это ни парадоксально звучит, подчас воспринимается как сплошной калейдоскоп интермедий».

Образ окружности, о котором говорилось выше, может дать наглядное представление и об особенностях чеховского парадокса. Это не обязательно резкий смысловой слом. Парадокс у Чехова возникает и на основе «правильного» процесса, если полярные его стадии сведены или акцентированы так, что исчезает ощущение постепенности. Нечто похожее происходит в пьесе с течением времени.

Иллюзия сиюминутности в пьесе невероятно сильна (особенно в четвертом акте, где время ощущается предельно остро).

В последней пьесе Чехова время «истаивает» на наших глазах. Настоящему как бы заранее положен предел, назван срок, за которым все должно измениться. Временной рубеж овеществлен в пространственном: это порог обреченного дома. Два восклицания, звучащие «на пороге»:

– Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

– Здравствуй, новая жизнь! — отмечают миг, когда настоящее «кончилось». То, что после этого момента еще продолжается в доме,— последние струйки уже перехваченного потока, инерция запоздавших минут. Они-то и остались на долю Фирса. Поэтому же его смерть скорее знаменательна, чем страшна; дана в плане символическом, а не физиологическом.

Исчезновение настоящего — преодоление обыденности. Пьеса, воссоздающая бытовой поток, живет не замыкающимся в быт простором. Его отсветы — характерные реминисценции, выводящие совершающееся на сцене не только за рамки узко понятого быта, но и за пределы узко понятой современности.