

*«Вишневый сад» А. П. Чехова: ироническая комедия*

Афанасьев Э. С.

Драматургия Чехова органически связана с его повествовательной прозой, можно сказать, выросла из нее, стала закономерным этапом в творческом развитии писателя, о чем свидетельствует и время создания зрелых его пьес — от «Чайки» до «Вишневого сада» включительно — вторая половина 90-х — начало 900-х годов. Драматургия открывала перед писателем новые возможности в изображении его героя, знакомого читателю по рассказам и повестям.

Тяготение Чехова к драматургии обнаруживаем уже в его раннем творчестве. Жанр комического рассказа («Радость», «Смерть чиновника», «Дочь Альбиона», «Хирургия», «Интеллигентное бревно» и другие в этом роде) несомненно типологичен комедии по своей художественной структуре (сценичность, наличие интриги, динамичность сюжетных перипетий, острые коллизии, неожиданный финал). В его основе лежит типичный для комедии конфликт между желаниями и возможностями человека, субъективными и объективными факторами его бытия.

Драматургия привлекала Чехова ее нацеленностью на проблему человеческого достоинства. Именно в драматургии сложились эстетические категории трагического, драматического, комического, означающие разные его степени. Драматургии обязан своим происхождением и чеховский «объективизм» — один из способов выражения позиции автора, активизирующий соучастие читателя в творческом процессе.

Персонаж драматических произведений Чехова в принципе ничем не отличается от персонажей его рассказов и повестей. Структура драматургической формы лишь акцентирует ироническую соотнесенность абстрактно-идеальных целеполаганий персонажей с реальным порядком вещей, направляющим их судьбы. В своих пьесах Чехов создал эпически многомерный и широко психологически развернутый образ массового человека, в личном бытии которого отражается единство общего и единичного.

Для Чехова художественная правда вполне и принципиально адекватна правде жизни — реальному человеку, массовому по его внутреннему потенциалу и образу жизни, в том числе и как угодно «маленькому». Художественность изображения этого массового человека, а следовательно, и его эстетическое воздействие на читателя основывается прежде всего на жизненной его достоверности — совокупности подробностей и факторов его бытия. Иными словами, у Чехова правда жизни не опосредуется представлением автора о должном поведении человека. Писатель не навязывает читателю свою точку зрения на вещи, на мир и на человека: «суд обязан правильно ставить вопросы (то есть правдиво, художественно изображать человека. — Э.А.), а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус». Такова сущность чеховского «объективизма», в корне менявшего отношения между автором художественного произведения и читателем.

В чеховском понимании правда жизни — это «внешнее», «безыдейное» существование массового человека — жизненная практика миллионов и миллионов, содержательная по своему. Эта эстетически нейтральная правда жизни в художественном мире писателя становится явлением эстетически значимым: массовый человек занимает в иерархии эстетических ценностей подобающее ему место — иронического аналога «сознающего» героя. Дело в том, что для массового человека его погруженность во внешнее, деятельное существование — норма жизни.

Пробуждение его самосознания — само по себе событие, можно сказать, чрезвычайная ситуация в его размеренном, не осложненном рефлексиями существовании. Когда на-

ступает время самоопределения или инертное существование по каким-либо причинам разлагается, массовый человек словно повисает над бездной: он встает перед необходимостью самостоятельной ориентации в сложной путанице человеческих отношений и разного рода «загадок» бытия, не имеющих ни конца ни края. Волею обстоятельств массовый человек оказывается перед «гамлетовским» вопросом, явно для него непосильным. Так Чехов ввел в русскую литературу героя нового типа — *иронического*, по всем своим содержательным параметрам не соответствующего герою писателей классического реализма.

Вот почему пробуждение Лопухина в экспозиции «Вишневого сада» следует понимать как ироническую метафору — пробуждение массового человека к сознательной жизни. Его заветное желание — встать в один ряд с «господами» по уровню внутренней культуры. И в имени Раневской Лопухин приехал заблаговременно, чтобы, как это принято у господ, встретить на вокзале человека, которому он обязан, и засвидетельствовать ему свое почтение. Но неожиданно для себя заснул, заснул за чтением книги, в которой он «ничего не понял». И вообще «господского» у Лопухина только костюм, над чем и сам он как будто бы иронизирует: «Я вот в белой жилетке и желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком...»

Дуняша, глупенькая, наивная деревенская девушка, тоже видит себя в мечтах чувствительной, окруженной поклонниками барышней. И кто же оценил ее достоинства? Конторщик Епиходов, фигура откровенно комическая, предмет общих насмешек. Этот порыв персонажей пьесы к «высокому» — естественное стремление человека к внутренней значительности, присущее и лакею Яше и барину Гаеву, простодушной Дуняше и выдавшей виды Раневской... Но оборачивается этот порыв почему-то конфузом. Сетует, например, Епиходов на «несообразность» порядка вещей, ища у Лопухина сочувствия и поддержки, а тот отмахивается от него, как от назойливой мухи: «Отстань. Надоел». Так указывают человеку на его место. И едва ли не каждый из персонажей пьесы получает такие болезненные щелчки по самолюбию. И что интересно — заслуженно!

Вот почему реалии личной жизни персонажей чеховских пьес представляются нерадостными и с появлением нового лица, словно бы слетевшего к ним из иного, светлого мира, они связывают какие-то хотя и смутные, но оптимистические ожидания. Ирония ситуации состоит в том, что «счастливчик» оказывается обремененным проблемами, более сложными и болезненными, чем те, кто ждет от него чуда. Достаточно в этой связи вспомнить исповедь Тригорина Нине Заречной в «Чайке», старческие немощи профессора Серебрякова в «Дяде Ване», семейную драму Вершинина и его скитальческую жизнь офицера в «Трех сестрах».

В пьесе «Вишневый сад» в роли вестника надежды оказывается Раневская. Увы! В родное гнездо сама она прилетела, чтобы отдохнуть от житейских неурядиц, быть может, возродиться к новой жизни, но обнаруживает здесь те же неурядицы, ту же бестолковую прозу жизни — «родную стихию» существования массового человека, — словом, все то, от чего она бежала из Парижа. (Париж глазами Ани: «Приезжаем в Париж, там холодно, снег. По-французски говорю я ужасно. Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дама, старый патер с книжкой, и накурено, неудобно») Круг замкнулся...

В пьесах Чехова персонажам случается покидать родное гнездо, из которого они естественным образом выросли. Время выводит их в социальный мир, подчас против их воли. Время — единственное в пьесах Чехова «действующее лицо», и эта его роль в пьесах бросает иронический ответ на перипетии личной жизни персонажей. В «Вишневом саду» изображается агония самого «дворянского гнезда», полностью себя исчерпавшего. Имению Раневской с его вырождающимся, хотя все еще прекрасным вишневым садом, разрушающимся господским домом вышел срок. Сворачивается неизбежное, неотвратимое. «Всему на свете бывает конец», — философски изрекает по этому поводу Пищик в последнем действии пьесы. Превратная, привычная жизнь уходит безвозвратно, ее не вернуть. Но в силах человека противопоставить безличному порядку вещей то свое достояние, которое всегда должно быть с ним и от превратностей судьбы не зависит — его достоинство. Показателем достоинства человека является его внутренняя культура, культура поведения и общения.

Процесс общения человека в художественной литературе нагружается в целях его содержательности надындивидуальными проблемами. Выигрывая в содержательности, такое общение проигрывает в достоверности. Чехов изображает «нелитературное», повседневное, непосредственное, то есть личное общение, в основе которого — личные симпатии и антипатии, личные интересы и потребности. Вполне естественно, что такое общение выигрывает в достоверности, но проигрывает в содержательности. Вот и Раневская предъявляет своему окружению претензии: «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного» — и советует им «смотреть... почаще на самих себя», резонно полагая, что корень их «дурацкой» (выражение Лопухина) жизни в них самих, в недостатке у них внутренней культуры.

Что это — вина или беда персонажей? Ведь и сами они сознают «несообразность» своего образа жизни с должным. Но что же делать, если в бытии человека есть нечто феноменальное, что не соотносится с разумным началом жизни и с чем трудно примириться? Своевольная слепая судьба награждает подчас человека такими «качествами», которые унижают его человеческое достоинство: будь то необразованность Лопухина как следствие его мужицкого происхождения или «легкость» характера Раневской, полудетская беспечность Гаева, жуира и пустослова, или косноязычие склонного к философским потугам Епиходова. А как объяснить причудливость жизненной стези Шарлотты или Трофимова? Или межеумочность положения в семье Раневских Вари? Эти реалии жизни озадачивают чеховских персонажей, лишают их опоры в самооценке и в понимании порядка вещей; собственное существование представляется им случайным, призрачным, не имеющим «направления»: «кто я, зачем, неизвестно».

Эту свою внутреннюю неприкаянность, несамодостаточность чеховские персонажи определенным образом «компенсируют», подменяя свое подлинное, но «прозаическое» «я» вымышленным по внутреннему влечению, чтобы возвыситься хотя бы в собственных глазах, чтобы обратить на себя внимание окружающих. Общаясь, они почти бессознательно играют «престижные» роли, роли своих «двойников», любимцев судьбы, стать кем эта насмешница не удостоила их самих. Подлинное внутреннее достоинство при этом лишь имитируется. *Такова природа комического у Чехова.*

Сцена возвращения Раневской в родной дом не может не вызвать у читателя реминисценций из библейской притчи о блудном сыне, которая, правда, в пьесе вывернута наизнанку: дочь Раневской, юная Аня, ездила в далекий Париж спасти свою заблудшую мать. Налицо и прощающий, благословляющий жест: «Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову руками и не могу выпустить», — делится она с Варей своими впечатлениями от поездки в Париж. И не странно ли, что дети — Аня и Варя — в гораздо большей мере взрослые люди, чем «отцы» — Гаев и Раневская? Гаев лишь безучастно констатирует плачевность положения дел или разыгрывает фарс, прикидываясь человеком, способным повлиять на благоприятный исход надвигающихся событий. Раневская словно поменялась ролями с дочерью, упиваясь полудетскими сантиментами. На протяжении всего первого действия мы тщетно ожидаем от персонажей озабоченности судьбой именина, каких-либо драматических внутренних движений, подобающих взрослым людям.

Развернутая в пьесе оппозиция «взрослые — дети» очень содержательна. Она отражает уровень внутренней культуры массового человека, его психологию, стереотип поведения. Горизонт ожидания читателя оказывается завышенным — возникает комический эффект.

«Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы порядки?» — ворчит «взыскательный» Гаев. Томимый своей «обыкновенностью», он не всегда способен укротить свою страсть игрока, которая прорывается то в характерных движениях, то в маркерской фразеологии. В нем нет даже настоящей барской спеси. Когда он демонстративно сторонится «хама» Лопухина или лакея Яши — словно ритуал соблюдает, чтобы не затеряться среди плебеев. Постоянно томит его желание высказаться — с пафосом, встав в позу, как старинный актер-декламатор. Но перед кем и по какому случаю? Не лицо, а подвернувшийся под руку шкаф-юбиляр дает исход его страсти.

Сколько хлопот у Ани и Вари с их «дядечкой», от которого только и жди бестактности или глупости. И как комично учат они своего «дядечку» уму-разуму, заклиная его молчать! «Молчите себе и все», — советует ему Варя. «Если будешь молчать, то тебе же самому будет покойнее», — уверяет его Аня. И где уж престарелому Фирсу углядеть за своим господином, который так и остался на всю жизнь непутевым барчонком. «Опять не те брючки одели. И что мне с вами делать!» — отчаивается Фирс.

«Мамочка» тоже требует постоянного присмотра, не держи ее за руки — последнее расточит. Впрочем, Аня только серьезничает, она еще совсем юная, доверчивая, видит сквозь сон что-то радостное, слышит звон колокольчиков. Аня верит, что мама и дядя люди добрые, хорошие, умные, значит и беде не бывать.

В «Вишневом саде» традиционный в русской литературе конфликт отцов и детей иронически снят: кто здесь «отцы» и кто «дети»? Ведь жизненный опыт только множит грехи, и потому он беззащитен перед «мудростью» молодости.

Персонажи пьесы словно и не властны над собой, потому что не разум и воля направляют их поведение, первооснова характера — натура, которая как-то удивительно соответствует их общественному положению. Фирс словно родился слугой. Сегодня он счастлив: «Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть... *(Плачет от радости.)*». А Яша — лакеем, наглым и невежественным, каким и подобает ему быть, обходительным только со своей госпожой (иначе зачем бы его Раневская при себе держала?). Потому он и от родной матери отмахивается, как от бестолкового посетителя, который лезет в господский дом со всякими глупостями. Счастье его впереди, когда госпожа снова соберется в Париж.

А чем примечателен Пищик, как не «лошадиной» своей натурой, благодаря которой и способен он вынести бесконечную долговую карусель, ставшую его образом жизни, ее смыслом? Брать взаймы, не считаясь ни с какими обстоятельствами, — его долг перед собой, а расточаемые им комплименты — это «чтобы отвести глаза», как характеризует Трофимов пустословие интеллигенции. От «лирики» Пищик смело переходит к «прозе». Что делать? «Могу только про деньги».

Первая же реплика Вари — «Как холодно, у меня руки заоченели» — звучит грубовато-буднично, прозаично, явно диссонируя с приподнятым настроением встречающих. Будни — образ ее жизни. «Монашеская» ее неженственность определяет ее положение в доме Раневской — своего рода «дуэньи», надзирателя за порядком в доме. И Варя простодушно подмешивает в семейный праздник свои повседневные заботы, бесцеремонно выпроваживая из дома гостей («Что ж, господа? Третий час, пора и честь знать»), в их числе и своего «жениха» Лопехина: «Да уходите же наконец!»

Лопехину в первом действии вообще не везет. Никак не может он определиться со своим местом в этом доме. От всего сердца хотел порадовать Раневскую, доказать ей, что он здесь не чужой, торжественно («прошу внимания, господа») обнародовать свой «спасительный» проект и чуть было не заставил «господ» усомниться в здравости его рассудка: «Извините, какая чепуха!» При этом Лопехин едва ли заметил, какой забавный оксюморон излетел из его уст: «Мне хочется сказать вам что-нибудь очень приятное, веселое... Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги...»

Все словно сговорились испортить Раневской праздничное настроение. В самую трогательную минуту ее свидания с вишневым садом, с безмятежной молодостью предстал перед ней Трофимов, спустив ее с небес на землю своим «подержанным» видом и подняв со дна ее души неприятный, мутный осадок.

Впрочем, и сама Раневская ведет себя не очень деликатно, режет всем правду в глаза (видимо, на правах повидавшего белый свет человека), словно разочарованная заурядностью встречающих ее лиц. Персонажи пьесы и с самими собой не церемонятся, выставляют зачехто напоказ свои «родимые пятна». Лопехин — плебейское свое происхождение: «Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак. Но это мне решительно все равно. Пускай говорит». Тот ли это случай, когда «брань на ворота не виснет»? В другой сцене он просто «распахивается» перед «господами»: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не по-

нимал... В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не научился, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья». Такая «откровенность» роднит Лопухина с Трофимовым, который без видимой необходимости сам себя «обзывает»: «Меня в вагоне одна баба назвала так: облезлый барин». Что это, как не юродство, в котором всегда есть привкус высокомерия и готовность уязвить ближнего: «Эх ты, недотепа!»

Это словечко Фирса очень выразительно, имеет прямое отношение к массовому человеку, который как-то странно внутренне разлажен, не «в полной комплекции», говоря словами Епиходова, а потому чуждаковат, совмещает несовместимое.

«— Кофе выпит, можно на покой», — возглашает наконец Раневская, словно оканчивая аудиенцию. Привычка пить кофе «и днем и ночью» — вот все, что привезла она из-за границы.

Какова же содержательность отношений между персонажами «Вишневого сада»? Что по-настоящему их связывает?

В своих произведениях Чехов изображает человеческие отношения особого свойства, отношения *соприсутствия* — между попутчиками на жизненном пути. Такие отношения почти ни к чему не обязывают, волею обстоятельств складываются и волею обстоятельств распадаются. Во втором действии пьесы характерность этих отношений акцентируется.

К кому обращается Шарлотта со своим монологом, исполненным недоумения перед своей судьбой? А Епиходов, который пытается ухватить «нить» собственного существования («никак не могу понять, чего мне, собственно, хочется, жить мне или застрелиться...»)? Такие монологи следовало бы считать внутренними, но они в пьесах Чехова отсутствуют. Высказывание персонажа, даже наедине с самим собой, произносится вслух, потому что оно — способ существования персонажа. «Говорю, следовательно существую» — так следует перефразировать известный афоризм применительно к персонажам «Вишневого сада».

Почему призывы Лопухина к «господам» озаботиться судьбой имения оказываются гласом вопиющего в пустыне? «Лопухин. Только одно слово! (*Умоляюще.*) Дайте мне ответ! — Гаев (зевая.) Кого?» Когда же раздосадованный Лопухин порывается уйти, Раневская его удерживает: «Не уходите, прошу вас. С вами все-таки веселее...»

«С вами все-таки веселее...» — таков побудительный мотив соприсутствия, которое осложняется разве что психологической совместимостью персонажей: появление Вари почему-то (и вопреки ожиданиям читателя) настраивает Лопухина на веселый, даже дурашливый лад, а присутствие Трофимова — на иронический; Гаева присутствие Яши оскорбляет, а сам Яша при виде Гаева корчится от смеха... В целом же отношения между персонажами пьесы неконфликтны, потому что личные их интересы разнонаправлены, а сознание каждого почти непроницаемо для чужого слова.

Не сговариваясь, все они играют спектакль о людях мыслящих, рассудительных, озабоченных личным достоинством и даже «роковыми» вопросами бытия. В том числе Фирс, на равных беседующий с господами о старых и нынешних порядках, о пагубности воли для человека. Случается, переигрывают. Чаше других Гаев, над которым смеются. Впрочем, он и сам это сознает: «И сегодня я речь говорил перед шкапом... так глупо! 14 только когда кончил, понял, что глупо», «имеются над Гаевым и одергивают его потому, что он, актер старой школы, играет иногда в излишне условной манере, выпадая из ансамбля и оскорбляя эстетическое чувство участников спектакля. «Натурализм» тоже не поощряется: речь прохожего, карикатурно играющего роль страдальца, всех шокирует. Прохожий, впрочем, чем-то похож на них самих, только что выпренно рассуждавших о «гордом человеке» и о «великанах».

Комическое в людях лучше видится со стороны. «Половым говорить о декадентах!» — вразумляет своего брата Раневская. Но о чем же тогда говорить? Ведь и сама Раневская исповедуется в своих грехах некстати: не грешница она, не библейская Магдалина, а одна из тех, кто плывет в жизни по течению. И Лопухин странно настойчив в своем стремлении «достучаться» до здравого смысла «господ» — вопреки тому же здравому смыслу. Но о чем же говорить с «господами»? Как себя с ними вести, чтобы не выглядеть в их глазах хамом?

Трофимов тоже «отрабатывает» свою репутацию «умного человека», хмурясь по поводу неприглядной прозаичности человека, и, словно бы оскорбленный в своих возвы-

шенных о нем представлениях, раздражается обличительным монологом, хотя терпеть не может игры «всерьез»: «Лучше помолчим», — заключает он.

Умение молчать — признак внутренней значительности человека. Но персонажи «Вишневого сада» суетливы и говорливы, ибо они из того самого «большинства», которое, по словам Трофимова, «ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно».

Так обитатели и гости имения Раневской коротают время. Соприсутствие обязывает людей к словесному общению. Но если уже не о чем говорить? Тогда время заполняется паузами. Или говорят ни о чем:

«Любовь Андреевна. Епиходов идет...

Аня (*задумчиво*). Епиходов идет...

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да».

Разговор исчерпан до дна. Гаев пытается заполнить неловкую паузу декламацией. Его останавливают. Снова пауза — такой глубины, что странный, неопределенный звук извне всех повергает в смятение.

На этом, собственно, и заканчивается «представление», в котором участвуют последовательно слуги и господа. В каждом из этих «актеров поневоле» недовоплотились какие-то таланты или призвания — в соответствии с их статусом массового, «неполного», «случайного», но реального человека. И потому: поют ли они романс, объясняются ли в любви, наставляют ли кого-то на путь истинный, доискиваются ли причин своей «дурацкой» жизни — они разыгрывают комедию бытия массового человека.

И еще — ожидают чуда, явления «гордого человека» или «человека-великана». Появляется, однако, что ни на есть прозаический прохожий, заблудившийся среди белого дня и очень на них всех похожий. Как сокрушенно говорит о себе Гаев, «я не исправим», Массовый человек убеждений не имеет и даже собственный жизненный опыт его ничему не учит. Не исправим он в ожидании чуда.

«Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест», — убежден Трофимов. Кажется ему, что и в окрестностях имения Раневской бродит счастье:

«Трофимов. Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги...

Голос Вари. Аня! Где ты?

Трофимов. Опять эта Варя! (*Сердито.*) Возмутительно!»

Вечно путается под ногами у мечтателей прозаический, но реальный человек.

Наконец пришло время праздника. В доме Раневской устроен бал. Его неуместность Раневская как будто бы сознает: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати». Поступки невольны — в духе комедийного пафоса пьесы, но есть в этой «затее» и известная логика, логика бытия массового человека, которая обнаруживает себя именно в драматических ситуациях. Крах имения — событие чрезвычайное, как природные катаклизмы, а повседневная жизнь течет по своему руслу. Ведь массового человека отличает приверженность к удовольствиям, к праздности и даже дурашливость. Гаев с аукциона вернется в слезах, но нагруженный деликатесами, а при звуках игры в бильярд в нем мгновенно проснется азарт игрока. И Раневская, моля Бога простить ее грехи, сразу перестраивается: «Словно где-то музыка. (*Прислушивается.*) — Гаев. Это наш знаменитый еврейский оркестр... — Любовь Андреевна. Он еще существует? Его бы к нам позвать как-нибудь на вечерок».

Вот и пришло это время, случайно совпавшее с аукционом время праздника, быть может, последнего в этом доме. «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь...» — сетует Фирс. Что делать, теперь веселятся те, кто прежде был в лучшем случае зрителем барских увеселений. Теперь пришло их время, время триумфа горничной Дуняши, о котором она давно мечтала, время триумфа бывшей гувернантки Шарлотты, к которому она, быть может, готовилась всю свою жизнь. И конторщик Епиходов на бале играет в бильярд и страдает от неразделенной любви. Варя по инерции наводит порядок в барском доме. Впрочем, чей он теперь, этот дом? И надо же так случиться, что достается от нее как

раз истинному хозяину этого дома, Лопахину, к тому же ее «жениху». Вот уж невпопад! Что ж, не узнала.

Мотив узнавания и доминирует в третьем действии пьесы, сплетаясь с мотивом хаоса, неразберихи, стихии поведения массового человека. Жизнь словно бы окончательно утратила логику, вещи — смысл (фокусы Шарлотты), человек — внутреннее зрение, способность разумения. «Вы видите, где правда, а где неправда, а я точно потеряла зрение, ничего не вижу», — говорит Раневская Трофимову в ответ на его пожелание «хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза». Быть может, в том внутреннем зрении для массового человека и нет необходимости, поскольку правда о нем его не красит. «Ведь он негодяй, только вы одна не знаете этого! Он мелкий негодяй, ничтожество...» — так Петя открывает Раневской глаза не ее любовника. В ответ Раневская открывает Пете глаза на него самого: «У вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод...» Каково же все-таки подлинное лицо Пети Трофимова, если Раневская вдогонку ему кричит: «Петя, погодите! Смешной человек, я пошутила, Петя!»?

Шутки шутками, но с лицами присутствующих на бале что-то происходит. Если в первом действии Раневская, вглядываясь в лица встречающих, сразу всех узнает, словно эти люди так же мало изменились, как вещи (реплика Вари: «Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка» — отчетливо перекликается с ответной репликой Раневской: «А Варя по-прежнему все такая же»), то в третьем действии к знакомым лицам присматриваются с некоторым недоумением. «Отчего у тебя лицо такое?» — спрашивает Раневская Фирса, стоически играющего роль вышколенного слуги, утратившего всякое представление о своем «я» («Любовь Андреевна. Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь? — Фирс. Куда прикажете, туда и пойду»). Не потому ли его и «забудут» среди оставленных вещей? Впрочем, и сама Раневская сознает себя каким-то приложением к имению и готова к тому, чтобы и ее продали «вместе с садом»).

Хорошо знакомые люди вдруг обнаруживают свое сходство с кем-то или с чем-то. «А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное», — соглашается Трофимов с Пищиком, который возводит свою родословную к знаменитой лошади Калигулы. Сам Трофимов охотно соглашается с тем, что он «облезлый барин», и даже этим прозвищем гордится. Варя хотя и огрызается на «мадам Лопахину», но едва ли втайне этим «титолом» не польщена. Шарлотта и вовсе утратила свое лицо, став «фигурой» — «в сером цилиндре и в клетчатых панталонах». Не просто бал, а бал-маскарад.

Главная фигура на нем, конечно, подлинный триумфатор Лопахин, который, как подбавляет самому значительному лицу, появляется под занавес. О торгах он рассказывает как о поединке, из которого он вышел победителем, и теперь радость распирает его, рвется наружу (авторские ремарки: «Смеется», «Хохочет»). Кажется, он достиг своей цели, но новая для него роль хозяина «дворянского гнезда» самого его ошеломила: «Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (*Топочет ногами.*) Не смейтесь надо мной!» Радость плебея, ставшего в одночасье господином, кураж нувориша, у которого дух захватывает от сознания своего материального могущества, угрызения совести человека, совершившего вероломный поступок по отношению к женщине, которой он чем-то обязан, — весь этот комплекс чувств самого триумфатора сбивает с толку, и Лопахин не может не сознавать самого себя всего лишь удачливым игроком, которым, в свою очередь, играет судьба: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастная жизнь». Так обманулся Лопахин в своей мечте стать «господином». А незадачливая помещица горько плачет, как дитя. И опять утешает свою мать юная Аня, как утешают ребенка, суля ему чудесные подарки.

В последнем действии чеховской комедии на авансцену откуда-то из-за кулис выходит Время, присутствия которого персонажи пьесы как-то не замечали, а теперь воспрянули духом. «Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего сорок шесть мин. Значит, через двадцать минут на станций ехать. Поторапливайтесь», — призывает Лопахин. Всего двадцать минут отпустил своим персонажам драматург на расставание. Оскорбительно мало.

Но сколько событий вместили эти минуты! И с крестьянами успели проститься отставные помещики, и с садом, и с родным домом; погрустили о прошлом, осознали настоящее, заглянули в будущее. Решилась судьба Фирса и Вари. До конца выяснили свои отношения Дуняша и Яша, Трофимов и Лопахин. Пищик чуть было не расплатился с долгами, а Лопахин едва даже не женился. И при этом ощущение избытка времени: «ехать уже пора», «пора ехать», «ехать бы нам»... Холодный опустевший дом стал похож на вокзал, где люди коротают время в необязательных разговорах. Подойдет поезд, и они расстанутся без всякого сожаления.

Время — единственное в пьесе «действующее лицо» — приоткрывает наконец завесу над порядком вещей, таким загадочным для персонажей. Кто бы мог, например, ожидать, что утрата родного гнезда не только не обескуражит его обитателей, но и освободит их от бремени ответственности? «В самом деле, теперь все хорошо, — весело говорит Гаев, осмысливая настоящее. — До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже».

Даже беззаботная, как птица, Шарлотта, мастер по части иллюзий, прониклась простым смыслом существования: «Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так», — обращается она к Лопахину, который, словно по праву наследования, обязан теперь заботиться о «дворне» разорившихся господ. Как тут не понять Гаева, словно бы смакующего непривычные ему слова: «Я банковский служака, теперь я финансист... желтого в середину».

И Лопахин на пороге прозрения: «Когда работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую». Во всяком случае время пребывания в усадьбе Раневской он оценил однозначно: «Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками, болтаются как-то странно, словно чужие». До чего же похож он на Варю своей привычкой к труду, смысл которого ему неизвестен. Для Вари труд — родная ее стихия: «Она привыкла рано вставать и работать, и теперь без труда она как рыба без воды. Похудела, побледнела и плачет, бедняжка», — страдает ей Раневская.

Мотив места в жизни доминирует в четвертом действии пьесы. Поэтика драматического произведения предоставляет драматургу хорошие возможности для комического его обыгрывания, игры с литературно-философскими его интерпретациями, доводя его иногда до фарсового звучания. По меткому определению Лопахина, Пищик — «чудо природы». Лучше не скажешь, если принять во внимание почти чудодейственную способность Пищика увертываться от ударов судьбы, которая так безжалостно опрокинула уклад жизни Гаева и Раневской. У каждого человека своя судьба, свое место в жизни. Пищику выпала участь «белки в колесе», и он, кажется, этим доволен.

Этого простого смысла порядка вещей никак не может понять Раневская, быть может, не желает с ним смириться. Оставшиеся до отъезда десять минут она решила посвятить устройству судеб Фирса и Вари. Оказывается, однако, что о Фирсе уже «позаботились».

«Мама, Фирса уже отправили в больницу. Яша отправил», — успокаивает ее заботливая Аня. Мы уже знаем, как Яша позаботился о Фирсе. Но кого здесь винить? «Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам», — убежденно заявляет Епиходов, и настолько убедительно, словно озвучивает позицию автора: иного не дано.

«Вторая моя печаль — Варя», — вздыхает Раневская, у которой просто в голове не укладывается, почему роман Вари и Лопахина зашел в тупик. «Не понимаю!». И Лопахин не может понять: «Как-то странно все...». Купеческие свои проблемы он умеет решать, а вот интимные... «Если есть время, то я хоть сейчас готов... покончим сразу — и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения».

В гоголевской «Женитьбе» выступавший в роли свахи Кочкарев в решающий момент совершил непростительную ошибку, оставив Подколесина наедине с самим собой. Тот, как известно, вместо того, чтобы идти к невесте, выпрыгнул в окно. Ту же ошибку допускает сваха Раневская, оставив Варю и Лопахина наедине. Впервые в жизни оказавшись на ранде-



ву, оба словно оторопели, мучительно ищут слова — якорь спасения от беспредметного сопresутствия.

Не судьба Лопихину пить в этот день шампанское! Шампанское пьет Яша, потому что пришел его день. Дуняша вешается ему на шею, судьбами людскими он распоряжается, и только иногда его «выводят из терпения» некоторые лица, в их числе родная его мать. Лакей Яша вполне обнаружил свое лицо.

А Лопихину, как и в первом действии, «не везет». Не судьба ему стать «господином». Вместо «дворянского гнезда» досталось ему дотла разоренное, опустевшее, словно вымирающее имение. И сам Лопихин не имеет родного гнезда: «А мне в Харьков надо... В Харькове проживу всю зиму». Его, как и других, гонит куда-то судьба. Даже господских манер Лопихин не приобрел, и Трофимов учит его хорошим манерам, советует ему «не размахивать руками», и не только буквально, но и фигурально: «И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать руками». Так Трофимов выносит беспощадный приговор заветной «идее» Лопихина. Словом, полный афронт.

На прощание принято чем-то друг друга одаривать — на память. Но чем располагает нищий Трофимов, который на всем протяжении последнего действия встревоженно ищет свои калоши, такие старые и грязные, что даже Варя всплакнула над судьбой бедолаги. Но и у самого последнего нищего есть ласковое слово, которое, в сущности, мало что стоит, но ценится высоко. «Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» Напрасно будет корить себя читатель пьесы за то, что проглядел в Лопихине «артиста» — в комедии персонажи говорят не всерьез, а как дети — «понарошку».

В ответ на любезность Трофимова «артист» Лопихин готов отвалить ему денег — по купечески. Чем богаты...

У Чехова-драматурга слово персонажа помещено в сложный контекст. Контекстуальность слова — подлинно художественная его сущность: контекст реализует потенциальную многозначность слова. Слово — не только знак смысла, но и внутреннего состояния персонажа. Слово массового человека выражает его субъективные, причудливые представления об истине — не реалии, а желания, иллюзии, с которыми он сжился до такой степени, что выдает их за реалии. Массовый человек живет в иллюзорном мире, и Трофимов — самый яркий тому пример — с его почти маниакальным самоощущением «впередсмотрящего человечества».

Лопихин парением Трофимова в небесах слегка заморожен, но переводит «идейный диалог» о сравнительной силе духа и злата на простой язык: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит», хотя и он не чужд желания пофилософствовать: «А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего». Так для чего же живет сам Лопихин?

Эту «философию» Чехов оценивает сугубо художественно, «обнажением приема», сводя ее до абсурдного, комического звучания: «Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то великий философ советует прыгать с крыш... «Прыгай!» — говорит, и в этом вся задача».

В комедии «Вишневый сад» Чехов представил читателю «портрет» реального, массового человека, выписанный «в полный рост», художественно осмыслил его положение в мире, его судьбу, психологию и язык. Получился комический образ человека в контексте эпического состояния мира, его движения во времени и в пространстве. Только теперь, в последние минуты, отпущенные персонажам до отъезда, почувствовали они веление времени, тяготившего их в жизни, как бессмысленное бремя. Только в минуту расставания с родным гнездом брат и сестра почувствовали себя родными, только теперь — и на миг — пережили они горечь разлуки и утраты. Финал пьесы предопределен Временем, которое вынесло приговор имению с вишневым садом и всех расставило по местам. В финале пьесы и финал жизни человеческой — Фирса, оставшего от других на жизненном пути. Эпический мотив

умирания звучит элегически-торжественно, потому что «сцена пуста», она покинута комическими актерами. Последний из них доигрывает свою роль. Тишина — такая глубокая, что слышен даже странный, неясный звук — словно с неба.