

К. В. Гершов

**«ДОРОГОЙ, МНОГОУВАЖАЕМЫЙ ШКАФ!»
(ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС)**

МЕДВЕДЕНКО: Отчего вы всегда ходите в черном?

.....
ДОРН: <...> Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...

(первая и последняя фразы пьесы А. П. Чехова «Чайка»)

«ГАЕВ: Да... Это вещь... (Ощупав шкаф.) Дорогой, многоуважаемый шкаф! При-
ветствую твое существование, которое вот уже более ста лет было направлено к свет-
лым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной ра-
боте не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего
рода бодрость и веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и обществен-
ного самосознания» [1, т.9, с.617].

В Таганроге у Чеховых был шкаф из красного дерева, в котором Евгения Яковлев-
на прятала от детей сладости. Дети подходили к этому шкафу, кланялись ему и в шутку
называли «дорогим» и «многоуважаемым»...

Похожий шкаф был в нашем доме. Моя бабушка купила его где-то по случаю по-
сле окончания рабфака. А мои родители наполняли его книгами. В шестидесятых они
«подписывались» на издававшиеся тогда собрания сочинений, тратя на книги суще-
ственную часть зарплаты. Раз в месяц мы с отцом ездили в книжный магазин на Литей-
ном проспекте, и, возвращаясь оттуда, я вез, прижимая к животу, пакет с книгой, за-
вернутой в коричневую вощеную или в белую хрустящую бумагу. Спустя двадцать лет
я самостоятельно бегал по букинистическим магазинам и книжным рынкам. Дети за
книгами ездили уже на «Крупу» в ДК им. Н. К. Крупской. Бабушкин шкаф, пахнувший
книгами, был для меня как живое существо, и я очень горевал об его утрате во время
одного из многочисленных переездов. Книг в доме стало больше, они не помещаются
в одном шкафу, а занимают все свободное пространство. Мне подарили электронную
книжку, в которую можно «закачать» всю мою библиотеку, но книжка эта не пахнет, ее
нельзя перелистывать, открыть посередине, в ней нет ни картинок ни фотографий...
Кстати, упоминание про подобный книжный шкаф есть у М. Цветаевой в ее эссе «Мой
Пушкин». И помню, как комок застрял у меня в горле, когда, первый раз читая «Виш-
нёвый сад»¹, я споткнулся о монолог Гаева про «многоуважаемый шкаф». Это были мои
слова, которые я не успел и не сумел сказать шкафу своего детства.

Прошло много лет. Я стал актером, потом — режиссером. Поставил много спек-
таклей. В том числе и чеховские «Вишнёвый сад», «Предложение», спектакль по рас-
сказам и записным книжкам Антона Павловича «АпЧех и Charlotte». Сейчас на 4-м
актерском курсе СПбГУ, в мастерской Евгения Ганелина, где я преподаю, готовятся

Гершов Константин Валентинович — заслуженный работник культуры Российской Федерации, до-
цент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: kgershov@yandex.ru

¹ Сознательно ставлю «Ё» в название; во всех академических изданиях так сто лет и печатают —
«вишнёвый», а говорят «вишнЁвый».

© К. В. Гершов, 2013

к выпуску два чеховских спектакля: «Чайка» и «Увидеть небо в алмазах» («Дядя Ваня»). Зачем это, собственно, нужно сегодня, через сто с лишним лет?

«АСТРОВ: ...сел я, закрыл глаза — вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли они нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!

МАРИНА: Люди не помянут, зато бог помянет.

АСТРОВ: Вот спасибо. Хорошо ты сказала» [1, т.9, с.484].

17 октября того же 1896 г. завершилась провалом премьеры пьесы «Чайка» А. П. Чехова в Александринском театре. Во время второго действия автор покинул зал и навсегда зарекся писать для сцены: «В театре мне так не везет, что если бы я женился на актрисе, то у нас, наверное, родился бы орангутанг или дикобраз»... До знакомства с Ольгой Книппер и триумфа «Чайки» на сцене Московского Художественного театра оставалось полтора года. А до конца жизни самого Чехова — меньше шести лет... Впереди — «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад», пьесы великие и странные, с размытым жанром, на протяжении века дающие пищу мыслям тысяч режиссеров, заставляющих миллионы зрителей разных стран мира сопереживать их сценическим героям, якобы жившим когда-то в России, которые просто «пьют чай, носят свои пиджаки, а в это время...».

«Дерево» чеховской драматургии, возвращенное К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко как росток сценического «гиперреализма», со временем дало неожиданные «побеги», «отростки» и «отпочкования». Это «ученики и друзья» — И. Бунин, А. Куприн и А. Горький. Это и прямые «продолжатели» чеховского театра: А. Арбузов, А. Володин, Л. Улицкая. Это и «фантастические реалисты»: М. Булгаков, Е. Шварц, Г. Горин, Л. Петрушевская, с их темами — дуальной справедливости, потерянного Дома, невозможности гармонии и счастья для человека. Это посттреплевцы: А. Блок, Л. Андреев и отчасти Н. Гумилев. Большое впечатление произвели «чеховские» спектакли на В. Набокова, когда МХТ гастролировал по Европе. Это «пестрорассказный» М. Зощенко и В. Шукшин со своими «чудиками», внуками чеховских «чудаков». Даже у Бертольда Брехта, апологета «театра представления», вдруг, как, например, в «Добром человеке из Сезуана», неожиданно встречаются пронзительные «чеховские» диалоги. Героям Э. Хемингуэя кажется, что они придумали способ бегства от серой пошлости жизни — на корриду, на сафари, на войну... Но в конечном итоге это бегство оказывается иллюзией. Убежать от себя они не могут. Своим учителем считают Чехова и «парадоксалисты» Э. Олби, С. Мрожек, чьи персонажи не слышат друг друга и не хотят слышать. Герои Беккета ждут, когда придет Годо, который изменит их жизнь, наполнит ее существование новым смыслом. Это мечтательное ожидание чего-то или кого-то со странным именем Годо сродни ожиданиям поездки в Москву чеховских трех сестер. И хотя мечта эта понятна, конкретна и теоретически достижима, она не сбудется никогда. Потому что Мечта, а не Цель. «Экзистенциалисты» Ж.-П. Сартр и А. Камю — ученики, спорящие с учителем о возможности выбора, стоящего перед героем, и о влиянии этого выбора на дальнейшую судьбу всех персонажей. Их «три сестры» (если бы кто-то из них написал что-то подобное, а Сартр любил переписывать классические пьесы) легко переехали бы в Москву, но не убежали бы от себя. И у Вершинина с Машей не сложилась бы жизнь. И барон бы все равно погиб — как-то по-другому, но также нелепо и неотвратимо².

² На вопрос интервьюера «Если бы у вас была бы возможность выбрать из всех, когда бы то ни было живших людей, самого умного и доброго на должность Председателя Земного Шара?» «абсурдист» Эжен

Чем же привлекают пьесы Чехова совершенно разных по мировосприятию людей? Почему все они видят различные отражения в странном зеркале «колдовского озера» чеховской «Чайки»? О чем эти пьесы? Сплошные вопросы... И самый дурацкий из них: что же непосредственно хотел сказать этим сам автор? Что хотел, то он уже и сказал. В одном из ялтинских писем Чехов пишет О. Л. Книппер: «Ты спрашиваешь, что такое жизнь? Это всё равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно» [2, с.337]. Мы же можем лишь размышлять, делать предположения или, как говорил сам Антон Павлович, «философствовать»...

Русская интеллигенция достаточно долго разделялась на сторонников Чехова и сторонников Достоевского. Это противостояние закончилось лет двадцать тому назад, когда у нашей интеллигенции атрофировалась потребность в хорошей литературе. Да и то сказать, читала Россия за всю свою многовековую историю чуть более ста лет — с 80-х XIX до 90-х XX в.

«Чеховцев» раздражала в Достоевском гипертрофированная религиозность, мазохистически сладострастное препарирование греха, восторг от соприкосновения с этой греховностью и последующее истерическое покаяние. «Достоевщики» обвиняли Чехова в скуке и монотонности, в отсутствии действия и внятного сюжета, в перетекании одних и тех же персонажей из одной пьесы в другую. Этот конфликт «любителей словесности» оставляю за скобками данной работы. Но претензии «достоевщиков» придутся в нашем исследовании.

Остановимся на теме «перетекания» чеховских персонажей из пьесы в пьесу. Действительно, многие из героев разных пьес как бы «рифмуются» друг с другом. Хозяйственная Соня из «Дяди Вани», с ее несчастной неразделенной любовью, — предтеча Вари из «Вишнёвого сада». В тех же пьесах старая нянька Марина — практически сестра Фирса. Елена Андреевна Серебрякова и Любовь Андреевна Раневская — приемные матери Сони и Вари, ухаживают одна за больным мужем, другая — за больным любовником. Можно даже предположить, что Елена Андреевна («Дядя Ваня», 1896) лет через пятнадцать превратится в Любовь Андреевну Раневскую («Вишнёвый сад», 1903), успев за это время похоронить мужа и семилетнего сына. Между написанием пьес прошло семь лет... А для персонажа жизнь текла вдвое быстрее... Чеховское Время пульсирует, то сжимается, то разжимается. В «Вишнёвом саду» бесконечно длится волшебный рассвет первого акта, а во втором акте беспечный день заканчивается длинным-длинным-длинным закатом... Между третьим и четвертым актом проходит два месяца, а кажется, что несколько лет, настолько изменились герои; повзрослели, постарели. Разрушены дружеские связи, разорваны нити любовного клубка.

Почти в каждой чеховской пьесе есть врач: Трилецкий, Львов, Хрущов, Астров, Дорн, Чебутыкин! Пять врачей! Но какие они разные! Первый чеховский доктор — Трилецкий («Пьеса без названия», 1881) еще не хочет лечить людей, а последний — Чебутыкин («Три сестры», 1900) — уже не может, все позабыл³.

Три сестры — Ольга, Маша и Ирина — невообразимы одна без другой, как связанные одной веточкой графини Вишни из сказки Дж. Родари, как ангелы «Троицы»,

Ионеско якобы ответил: «Только — Чехова». Думаю, автор пьесы «Носороги» читал чеховский «Крыжовник» и «Ионыча». Очевидны параллели и развитие темы «деградации человеческой души».

³ Это можно было бы рассматривать как тему отдельной работы — «Трансформация образа доктора в творчестве Чехова»: через Старцева-Ионыча, фельдшера Курятина, доктора Самойленко к доктору Рагину из «Палаты № 6», где врач уже практически не отличим от пациента.

погруженные каждый в свои мысли, но находящиеся в гармонии и согласии. Жан-Луи Трентиньян, французский артист, в фильме «Выбор натуры» играет режиссера, который готовится к съемкам фильма «Три сестры», где роли Ольги и Маши должны играть две его бывшие жены, а Ирину — его нынешняя возлюбленная. Три ипостаси одного персонажа: Ольга в прошлом — Маша, а Ирина — Маша в будущем. Не выбор, а дополнение. Вершинин и Тузенбах в своих монологах дополняют друга. Одновременная парность и дуальность. Федотик и Родэ. Тригорин и Треплев. Серебряков и Войницкий, жизнь которого, посвященная пересчитыванию фунтов масла и крупы, так же призрачна, как и псевдонаучная жизнь его ненавистного кумира. «До прошлого года, говорит дядя Ваня, я так же, как вы, нарочно старался отуманить свои глаза вашею этой схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, и думал, что делаю хорошо»... Соня и Варя. Боркин и Шамраев. Работник Яков («Чайка») после поездки в Париж превратится в лакея Яшу («Вишнёвый сад»). Дополнение, а не выбор. Потому что выбора нет. Как не может больной Чехов, сидящий в Ялте, переехать Москву, так не может вырваться из своего дома-«тюрьмы» дядя Ваня, так и для трех сестер Москва превратится в прекрасную недостижимую мечту, только ради которой можно еще находить в себе силы жить...

Дублирование отдельных персонажей и параллели некоторых сюжетных линий несомненны. Пьесы Чехова населены не только врачами и больными, дворянами и слугами, но военными и гражданскими, актрисами и драматургами, беллетристами и литературными критиками, учителями и обедневшими помещиками. Это тонкий пласт той российской интеллигенции, с которой жизненно был связан Антон Павлович. С людьми этих профессий он дружил, их он понимал, и их проблемы были ему близки и понятны.

Чехов-драматург не только проводит срез социальной среды, демонстрируя читателю-зрителю «героев своего времени», но в дальнейшем пытается отследить жизненный путь этих героев во времени проходящем и безвозвратном. В последующей пьесе они получают новые краски, дополнительные черты характера, взрослеют, стареют, и у них «энергия и возбудимость молодости быстро сменяются усталостью, апатией, сознанием тщетности всех надежд, уверенностью, что лбом стену не прошибешь» [3, с.89].

Сельский учитель Медведенко из «Чайки» — прообраз надворного советника Кулыгина, преподавателя городской гимназии из «Трех сестер» (у того и другого — жена Маша), но первый не равен второму. Медведенко — оптимист-бессеребряник, человек, может быть, и не очень большого ума, но добрый, скромный и чуткий. Он — как умеет — пытается бороться за свою любовь к Маше; ежедневно проходит из дома по шесть верст туда и обратно, просто чтобы ее увидеть, рассуждает о том, что «никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов». Но уже в четвертом акте, когда на его иждивении оказываются не только «мать, две сестры и братишка», но и жена с маленьким ребенком, за которого ответственность ощущает только он, Медведенко как-то устает, «скидает». И когда Маша отказывается возвращаться с ним домой, так как приехал Треплев, а тесть в очередной раз не дает лошадей, Медведенко в дождь, на ночь глядя, идет пешком домой к голодному грудному ребенку. «Я, Маша, пешком пойду. Право... Ведь всего только шесть верст... Прощай...». Сама Маша говорит про него: «Скучный ты стал. Прежде, бывало, хоть пофилософствуешь, а теперь всё ребенок, домой, ребенок, домой, и больше ничего от тебя не услышишь». Медведенко некогда философствовать: «у меня теперь в доме шестеро, а мука семь гривен пуд». Он как вол тянет на себе все заботы о многочисленной семье, живя с любимой, но не любящей его женщиной.

Для Кулыгина — жена (тоже Маша) — не любовь, а привычка, никакого чувства здесь нет; «вот, сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому». Он надворный советник, получил «Станислава второй степени», основной труд его жизни никчем и помпезен, как чебутыкинский самовар, — это «История гимназии за 50 лет», где основную часть занимают списки всех кончивших курс. Он сбрил свои усы, дабы соответствовать бритому директору гимназии, которого он постоянно цитирует и авторитет коего в его глазах непререкаем. «С усами или без усов, я одинаково доволен». Ощущение такое, что от него сохранилась только внешняя оболочка, некая форма человека. Интеллект Кулыгина угасает, мысль рвется, речь восторженно невнятна: «...будем же отдыхать, будем веселиться каждый сообразно со своим возрастом и положением. Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы...Персидским порошком или нафталином...Римляне были здоровы, потому что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была *mens sana in corpore sano*. Жизнь их текла по известным формам. Наш директор говорит: главное во всякой жизни — это ее форма... Что теряет свою форму, то — кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое. (Берёт Машу за талию, смеясь) Маша меня любит. Моя жена меня любит. И оконные занавески туда же с коврами...» [1, т. 9, с. 547]

Диагноз Чехова-врача — не только человеческая деградация персонажа, но и серьезные саморазвивающиеся социальные болезни. В том числе и кризис российской системы образования, нехватка таких учителей, как Ольга Прозорова и засилье Кулыгиных, Беликовых, Серебряковых, который 25 лет «переживал чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре».

Временной отрезок в двадцать пять лет, как какое-то собственное личное мерло времени, встречается у Чехова многократно. Треплев кричит: «Мне уже двадцать пять лет, и я постоянно напоминаю ей (Аркадиной), что она не молода». Дорн (Сорину): «Вы двадцать пять лет прослужили по судебному ведомству — только всего». Войницкий (Серебрякову): «Двадцать пять лет я вот с этой матерью, как крот сидел в четырех стенах.... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному...». Герой рассказа «Моя жизнь», молодой человек, говорит о себе так, как будто у него все позади: «Теперь же, когда мне минуло двадцать пять лет, и показалась даже седина в висках, и когда я побывал уже и в вольноопределяющихся, и в фармацевтах, и на телеграфе, все земное для меня, казалось, было уже исчерпано...». Такое ощущение, что говорит это человек, как минимум, пятидесятилетний. Вспомним про сжатое, «сдвоенное» чеховское время. Двадцать пять лет, повторенные дважды, пятьдесят... Астров говорит о 50 годах истребления природы, Войницкий — о 50 годах либеральной болтовни, Кулыгин дарит Ирине подарок — «Историю своей гимназии за 50 лет».

Б. Зингерман писал, что один из главных мотивов чеховской драматургии — мотив времени. Герои его пьес вспоминают о времени то весело, то печально. Они говорят о прошлом России и будущем человечества, об ушедшей молодости и о близкой старости, об однообразном течении лет и случайных вспышках счастья. В их диалогах возникает тема возраста, тема прожитых годов и тех, что еще предстоит пережить.

24 января 1903 г. Чехов пишет жене о молодости, которая пройдет через 2–3 года, о том, что «надо торопиться, чтобы вышло что-нибудь», и о том, что «нам с тобой осталось немного пожить». Пожить оставалось менее года.

Треплев говорит о своей молодящейся матери: «Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же ей сорок три, и за это она меня ненавидит...». О Тригорине:

«Сорок лет будет ему еще не скоро...». Пятидесятипятилетний Дорн возмущается Со-риним: «Лечиться в шестьдесят лет!». «Жизнь-то прошла, словно и не жил», — говорит Фирс.

Сильнее всего тема «уходящих лет» звучит в «Дяде Ване». В начале первого акта Марина говорит об Астрове: «Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже не та <...> В десять лет другим человеком стал». Действующие лица в продолжении всей пьесы считают свои и чужие года. «Десять лет назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет...» (Войницкий); «Вы еще молодой человек, вам на вид <...> ну, тридцать шесть — тридцать семь лет...» (Елена Андреевна об Астрове, которому сейчас столько же, сколько было Войницкому, упустившему десять лет назад свое счастье); «...положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет?» (Войницкий). И в «Трех сестрах» герои пьесы, молодые и старые, без конца говорят о своем возрасте с отчаянием и надеждой. Только в «Вишнёвом саде» этот призрак ускользающей жизни и уходящего времени перестанет пугать воображение героев. «Когда-то мы с тобой, сестра, спали в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...» (Гаев).

К прошедшим годам беззаботные персонажи последней пьесы Чехова относятся так же легко, как к неумолимо приближающейся продаже имения, которое должно перечеркнуть все их жизненные планы, попросту прервать их жизнь здесь, при иллюзорной возможности существования еще где-то там, в каком-то другом месте. Но, ТАМ, в этом другом месте, жизнь для них невозможна.

Чехов первым из литераторов заговорил о «кризисе среднего возраста» — проблеме, по тем временам еще так не названной, но уже известной. Чеховским героям около сорока лет, или же их возраст чуть перевалил за сорок. Они еще способны к душевным порывам, но уже стеснены в своих жизненных действиях. Сам Чехов в возрасте тридцати трех лет пишет о себе: «Старость уже чувствую». Едва начавши жить, чеховские герои уже ощущают груз своих бездарно прожитых лет. Но, печалась о прошлом, они не вспоминают о том, что с ними случилось, а о том, сколько воды утекло.

В самом построении чеховских пьес движение времени осуществляется, как известно, вне и помимо событий. Эти драматические события у Чехова отсутствуют вообще или сглажены, притушены, размыты, как покушение дяди Вани на Серебрякова или сцена из третьего действия, где Соня сквозь слезы умоляет отца быть милосердным. «Драма, говорит Чехов актрисе Художественного театра Надежде Бутовой, полагая, что эта сцена слишком горячо исполняется в спектакле, была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай» [3, с.91].

Уже в «Чайке» современников поразило отсутствие привычного параболического движения от завязки к кульминации и от кульминации к развязке через усложнение действия, от события к событию. Вместо развития драматического сюжета у Чехова повествовательное течение действия, без четко обозначенного начала, без определенного разрешения в финале. Чехов полагал, как известно, что писателю надлежит брать «сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она на самом деле...» [1, т.14, с.110].

Кульминациям Чехов не придавал сколько-нибудь большого значения, потому что они кратковременны и связаны с событиями, а событие — по Чехову — это всего-навсего случай, он мог произойти, а мог и не произойти. На театре зачастую герой сначала размышляет вслух, подводя базу под свой последующий поступок, но в реальной

жизни человек, за редким исключением, сначала под воздействием некоего импульса совершает поступок, а потом, постфактум, оправдывает его для себя. Импульсивно признание Медведенко в любви Маше. Слова «Я люблю вас», которые он давно носит в себе, срываются у него случайно в рваном захлубывающемся монологе. Но для Маши эти слова не являются событием. То есть события, лежащие на поверхности пьесы, — признания, отказы в финансовой помощи, разрывы и скандалы Чехова не интересуют.

И, кажется, что два выстрела Войницкого в профессора Серебрякова, который уже пошел к нему мириться, просто вспышка невроза, скомканная пародия на возмездие за несправедливость, этокое «мне отмщение и аз воздам» в коммунальной квартире. Но... и два промаха, драматургическое нарушение РИТУАЛА мести, дуэли, победы. И этим, вторым, промахом дядя Ваня убивает себя. Внешне оставаясь живым, внутри он уже умер. И настоящим событием четвертого акта является то, что Астров отобрал у Войницкого баночку с морфием, не дав тому возможности физически уйти из жизни.

В «Чайке» Треплев также стреляется дважды. Оба раза — за сценой, вне зоны действия. Первый раз — просто в промежутке времени, прошедшем между вторым и третьим актом. Повязка на голове скрывает царапину. Стрелял себе в голову и не попал. Есть в этом что-то от водевиля. Этокое неудавшееся самоубийство комического невращенника. Что-то игрушечное, фальшивое. Или самоубийство, которое состоялось, но его никто не заметил? И выживший — уже совсем другой человек? И потом, в конце пьесы, этот второй застрелится по-настоящему, чтобы вернуться к себе первому. Почти через сто лет у Г. Горина так будет стреляться барон Мюнхгаузен: сначала также «за кадром», когда он «не попадет» себе в голову, но превратится при этом в садовника Мюллера, а потом потребует зарядить пушку сухим порохом, потому что не сможет больше жить дальше этой пустой никчемной жизнью.

Внешне Важное не является главным, а настоящее Главное запрятано автором где-то глубоко внутри пьесы или рассказа. Похожий прием — в чеховской «Дуэли». И там, с одной стороны, тоже нарушение ритуала дуэли, персонажи не могут вспомнить, где и как должны стоять дуэлянты, как сходитьсь: «Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова? У Тургенева Базаров стреляется с кем-то там...». С другой стороны, после дуэли Лаевский и фон Корен не просто становятся другими людьми, они некоторым образом меняются местами, жизненными позициями. Но как только один герой сумел понять и услышать другого, они по воле автора должны разъехаться и не встретиться больше никогда. «Да, никто не знает настоящей правды...», — думал Лаевский, с тоской глядя на беспокойное темное море. «Лодку бросает назад, думал он, делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. <...> В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Странанья, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» («Дуэль») [1, т.6, с.487–488].

Два шага вперед, поступок, повторенный дважды, — авторский прием, который Чехов использует не только для уточнения характеристики героя и не только в нарушение правил очередного ритуала (который может обернуться трагедией или комедией). Повторный шаг в одном направлении — шаг вперед, назад и снова вперед — предопределяет судьбу героя, указывает вектор, по которому в дальнейшем будет развиваться его жизнь. Дважды стреляется Треплев, дважды Войницкий промахивается, стреляя в Серебрякова, две дуэли и два убийства у Соленого, два раза Петю Трофимова вы-

гоняли из университета, Раневская во второй раз едет в Париж, и даже подполковник Вершинин два раза несчастливо женат, и от последнего брака у него две девочки⁴.

Цитирую Б. Зингермана: «В прозе Чехова 1890–1900-х годов звучит мотив изношенного, ложного уклада жизни, фальшивого ритуала, уродующего людей и отношений между людьми» [4, с.135]. Этот «ложный уклад жизни» порождает ложные мечты у чеховских героев. Как сказал Бернард Шоу: «Есть две трагедии в жизни. Первая — не получить то, что хочешь. Вторая — получить это». Исполнение «жизненной мечты» отставного чиновника Чимши-Гималайского (из рассказа «Крыжовник») — приобретение усадьбы — не превращает героя в образцового помещика. Наоборот, за свою жизнь, посвященную исключительно накоплению денег для вожаемой покупки, он деградировал, одичал до свинского состояния. Воплотившаяся мечта, вывернутая наизнанку, превратилась в кару, в наказание за впустую прожитые годы. Соблюдение «ритуала праздничного исполнения желаний» оборачивается жизненной трагедией. Вспомним несбыточную и несбывшуюся мечту трех сестер о поездке в Москву.

В рассказе «Ионыч» доктор Старцев должен выбирать между семьей Туркиных, пугающей своим повторяющимся ритуалом приема гостей, искусственным романом с их дочкой — Котиком, или «скотским» бытом провинциальных обывателей: «Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов...» [1, т.8, с.330]. Ощущая нарастающую антипатию к вымученному укладу дома Туркиных (где герой тоже появляется дважды), Старцев постепенно растворяется в укладе городских обывателей и становится «Ионычем». Происходит нарушение «ритуала выбора». Этакий привет «экзистенциалистам». Женится Старцев на Котике или нет, оставаясь здесь, в этом городе, он превратится в равнодушную и грубую скотину.

Герои же рассказа «Дама с собачкой» нарушают «ритуал курортного романа». Настоящая любовь не соответствует этому ритуалу. И любовь эта, так неожиданно свалившаяся на Гурова, заставляет его по-другому увидеть привычный уютный уклад московской жизни: «Какие дикие нравы, какие лица! <...> Ненужные дела и разговоры <...> отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куца бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» [1, т.8, с.399].

На нарушении привычного ритуала построены все одноактные пьесы Чехова или, как он сам определяет, «шутки в одном действии», с говорящими названиями «Юбилей», «Предложение», «Свадьба». Начинается все хорошо, а заканчивается как обычно: «полная чушь, несурезица, сапоги всмятку», когда на свет божий вместо главного события вылезает какая-то не пойми откуда взявшаяся, третьестепенная ерунда, в которой ГЛАВНОЕ СОБЫТИЕ, вынесенное в название, вязнет, тонет и, страшно сказать, исчезает совсем, превращаясь по ходу действия в НЕЧТО, хаотичное, скандальное, пустословное, лопающееся в финале, как мыльный пузырь. Но никто не обращает на это внимания, каждый занят только собой, никто не слышит и не желает слышать друг друга.

Нарастающую, накапливающуюся в обществе дисгармонию в отношениях между людьми Чехов осознает как приближающуюся социальную катастрофу. А в «Вишнёвом саде» и катастрофу политическую. Но его поиск некой доминанты, способствующей всеобщему объединению, ничем не заканчивается. Этот вопрос повисает в воз-

⁴ И случайно ли прозвище Епиходова «Двадцать два несчастья» дублируется датой «двадцать второе августа», когда имение Раневской должно быть продано с аукциона за долги?

духе. Ни религия, ни какие-то идеи, порожденные обществом в начале XX в., не дают внятного ответа. Революция 1905 г., последовавшая через несколько месяцев после смерти Чехова, тоже не даст никакого ответа. Она будет задавать свои вопросы. А пока на дворе 1896 год. Год окончательного завершения двух ключевых для Антона Павловича пьес — «Чайки» и «Дяди Вани». Чехову тридцать шесть лет. Его доктору Астрову — тридцать семь. Тригорину — «сорок будет еще не скоро».

Лев Толстой был не доволен тем, что Чехов написал пьесу о людях искусства. «Литераторов, — сказал он, — не следует выставлять: нас так мало и нами не интересуются» [4, с.137.]. Творческие проблемы литераторов никогда не были близки массовому зрителю. Но, скорее всего, Чехову нужно было разобраться с самим собой. Ему, как известному беллетристу Тригорину, «еще нет сорока», но он, как молодой Треплев, приходит к мысли о том, что на театре «нужны новые формы». Чехов-медик безжалостно препарировал Чехова-литератора, используя для этого дуальность своих любимых персонажей — Треплева и Тригорина. Детскую зависть, комплексы неполноценности но при этом незащищенность и оригинальность творческих видений-видений одного и мастеровитость, клише завышенной оценки общественного признания — другого⁵.

Поиск «новых форм» Чехов начинает с отказа от форм старых, на которых построена пьеса «Леший» (1889). Имена и фамилии многих героев «Лешего» переключаются потом в «Дядю Ваню»: Войницкий, Серебряков, Соня, Елена Андреевна... Правда, Астрова там пока еще зовут Хрущовым, а Телегина — Дядиным. Есть и несколько лишних, «недядиванинских» персонажей, которые к финалу пьесы помогают всем молодым героям «разбрестись по парам», мимолетно объяснившись друг другу в любви. Войницкий в «Лешем» вместо того, чтобы стрелять в профессора Серебрякова, стреляется сам, помогая оставшимся в живых героям осознать «чуждость» бытия и радость скоротечной жизни. Какие-то фразы и даже монологи переходят из одной пьесы в другую с минимальными изменениями. Но при всей внешней схожести «Дяди Вани» и «Лешего» следует признать, что это две совершенно разные пьесы, построенные по различным театральным законам. Как роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова существенно отличается от черновика, известного под названием «Великий канцлер».

Итак, «Чайка», провалившаяся в «Александринке», оказалась «ко двору» в Московском Художественном театре, так же искавшем «новые формы» общения со зрителем. Мало того, чеховская драматургия задала «вектор развития» театра на долгие годы МХТ. Даже в непростые 30-е годы XX в. МХТ, тогда уже — МХАТ, подпирал свой «идеологический» репертуар чеховской классикой, помня, что в конце «девяностых» это были современные пьесы, пьесы сегодняшнего дня, о которых сам автор говорил, что после его смерти они проживут несколько лет.

Станиславский в спектакле «Чайка» посадил плохо освещенных артистов, смотрящих на сцене пьесу Треплева, спиной к зрительному залу. Это было пренебрежением традиционного театрального ритуала и его нарушением. Введенное им понятие «чет-

⁵ С этим утверждением — наверное — можно поспорить. Но определенный писательский комплекс у Чехова был. Он как беллетрист не написал литературного произведения «большой формы», т. е. романа, что Чехову всячески вменяли в вину критики «от русской литературы». Опираюсь же я в своих домыслах на фразу Сорина из «Чайки», которая первый раз появляется в «Записных книжках» Антона Павловича: «В действительности я страшно хотел двух вещей (у Сорина — «когда-то я страстно хотел...»): жениться и стать литератором, но не удалось ни то, ни другое» [1, т.9, с. 431] Для меня эта фраза является определяющей в анализе жизни и творчества любимого мной писателя, с учетом его последующей своеобразной «несемейной» женитьбы, от которой выиграли все, кроме него самого.

вертая стена» отгородило актеров от зрительного зала. Теперь актеры играли не «для публики», а «в присутствии публики». Это было совершенно новым постановочным ритуалом. Объединяющим одновременно и театр, и автора.

У Чехова ритуал растворен в повседневности и не воспринимается отдельно от нее. Но стоит какому-нибудь персонажу нарушить его, происходит катастрофа. Серебряков, Наташа, Соленый, лакей Яша — фигуры злодейские, потому что разрушают размеренность жизни, уклад, принятый в кругу чеховских героев. Главная вина профессора Серебрякова состоит в том, что он нарушил распорядок дня в имении. Дела отставлены ради красавицы Елены Андреевны. У героев пьесы нарушен не только распорядок дня, но и распорядок действий, сбит жизненный ритм. От этого заброшена работа. Освободилось место для «философствования», сопряженного по русской традиции с употреблением алкоголя и переосмыслением собственной значимости в глазах окружающих.

Как нужно жить? Для чего я живу? Зачем страдаю? «...Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит. Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую...», — говорит Лопахин («Вишнёвый сад»), «...и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» — говорит Ольга («Три сестры»). Для обычного человека невыносимыми оказываются не сами страдания, а ничтожность этих страданий, некрасивость. Например, война, как это ни парадоксально, считается «делом благородным». Ужасным, но все-таки благородным, даже великим. Хотя количество несчастий человека при этом непрерывно возрастает. Но несчастья эти не ничтожны, не безобразны, не унижительны. Подполковник Вершинин предпочел бы участие в боевых действиях серым будням гарнизонной жизни и ежедневным возвращениям на казенную неуютную квартиру, где его ждут неряшливо одетая жена и две больные дочки. Для чего я появился на свет? Каковы задачи и цели моего земного существования, моей жизни? Этими вопросами мучаются любимые герои Чехова, и по наличию этих вопросов у драматических героев можно судить об отношении к ним автора. Антон Павлович для себя на эти вопросы ответил. Жить нужно для других. Чехов, сгоревший в чахотке к сорока четырем годам, всю свою сознательную жизнь кормил и содержал свою семью: мать, братьев, их родню, ездил как врач «на эпидемии», лечил крестьян, покупал им на свои деньги лекарства (при этом был этими же самыми крестьянами неуважаем за бесплатное, а значит, несерьезное лечение), хлопотал о постройке новых школ и больниц, некоторые из которых построил сам на свои деньги. Поехал через всю страну на остров Сахалин — самую удаленную географическую область Российской империи, место ссылки и каторги. Там лечил людей, у которых не осталось никаких гражданских прав, обошел весь остров, говорил с каждым (!) жителем, провел перепись населения, которая там не проводилась никогда. Зачем? Сегодня это трудно объяснить. Считал, что так нужно: он должен сделать это и так поступить. В ущерб собственному здоровью, не понятый современниками, семьей, женой... Только в «Записных книжках» промелькнет фраза: «Я верю, что ничто не проходит бесследно, и каждый малейший шаг имеет значение для настоящей и будущей жизни»⁶.

Сто лет тому назад МХТ поставил спектакль по СОВРЕМЕННОЙ пьесе «Дядя Ваня». Зрители, сидевшие в зале, умели развести самовар, ездить верхом, считать на счетах, носить кринолин, завязывать галстук (!)... Одежда и предметы быта были всем знакомы,

⁶ Мало кто знает, что Чехов за свою общественную деятельность был награжден орденом Станислава третьей степени. Но он никогда об этом не говорил и не вспоминал, ни в дневниках, ни в письмах.

из нынешнего дня. Режиссер, приступающий сегодня к постановке «Дяди Вани», находится в положении Станиславского, ставившего «Царя Федора Иоанновича» в 1898 г. и пытавшегося, сообразуясь с собственной фантазией, воссоздать одежду бояр и быт царских палат. Как помогут сегодняшнему зрителю исторические костюмы героев пьесы проникнуться их волнениями, чувствами, проблемами? И насколько ему близки проблемы трех сестер, дяди Вани, Треплева, Вершинина и Раневской? И смогут ли молодые актеры существовать в предрассветном первом действии «Вишнёвого сада»? Или в грозном втором акте «Дяди Вани»? Не знаю. Подрастающему поколению порой не известно, что такое утро в просыпающемся сосновом лесу или промозглая тишина вечерней зорьки на реке. Это как-то непрестижно что ли. У поколения двадцатилетних незаметно утратилась культура народной песни, музыки, танца, сказки... Потеряны точки соприкосновения с предыдущими поколениями. Уходит также интерес к литературе и истории.

Какие струны души затронет сегодня чеховский спектакль у молодого зрителя? Или не затронет?

Е. Полякова в своей книге «Станиславский» приводит несколько отзывов и откликов на чеховские спектакли. «После “Дяди Вани” молодой Максим Горький писал Чехову: “На днях смотрел “Дядю Ваню”, смотрел и — плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый Вашей пьесой... Я чувствовал, глядя на ее героев: как будто меня перепиливают тупой пилой. Ходят зубцы ее прямо по сердцу, и сердце сжимается под ними, стонет, рвется”. После спектакля “Три сестры” писал безвестный гимназист: “Когда я смотрел “Трех сестер”, я весь дрожал от злости. Ведь до чего довели людей, как запугали, как замуровали! А люди хорошие, все эти Вершинины, Тузенбахи, все эти милые, красивые сестры, — ведь это же благородные существа, ведь они могли бы быть счастливыми и давать счастье другим... Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли, и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому хотя бы ценой своей смерти надо нанести сокрушительный удар”.

“Как жаль сестер!... И как безумно хочется жить!” — сформулировал настроение спектакля Леонид Андреев» [5, с.178].

Жажда жизни и тоска по жизни — деятельной и прекрасной, объединяла тогда сцену и зал. Прошел век... «Век вывихнул сустав!» — кричал Гамлет, которого, также, как и любого чеховского персонажа, никто не слышал. Приоритет духовных ценностей над ценностями материальными остался в прошлом. Общество потребления, уничтожающие книги, как символ культуры человечества, предсказанное Рэем Брэдбери более пятидесяти лет тому назад, выдвинуло на передний план «героя своего времени», мечтающего не дать, а взять, тоскующего только от переедания, от чрезмерного потребления и несварения желудка.

Театр в борьбе за «коммерческую выживаемость» как-то незаметно превратился из учителя и собеседника в паяца и официанта. Театральный билет сегодня — чек, по которому зритель должен получить оплаченную им «услугу», а театр должен ему эту «услугу» оказать. Серьезный разговор, предлагаемый театром, вызывает недоумение и раздражение.

Современная драматургия (не будем обсуждать сейчас ее достоинства и отсутствие оных) привнесла в сегодняшний театр среди всего прочего ненормативную лексику, культ насилия и цинизма, а также отрицание высокой цели, идеи, положительного героя. Но при этом вывела на сцену героев новых, созвучных подростку поколению «детей перестройки», в том числе наркоманов, гомосексуалистов, извра-

щенцев и садистов с их новыми мечтами, проблемами и устремлениями. Современная драматургия сегодня пытается демонстрировать так называемую «настоящность» бытия и сегодняшнюю «правду», которая почему-то считается авторами как-то «правдивее» предыдущей. Как тут не вспомнить А. Володина с его стихотворением «Правда почему-то потом торжествует...» и слова самого Чехова за сто лет до того: «...говорят, что Правда восторжествует, но это неправда»⁷...

За последние 10–15 лет даже чеховские театральные постановки «заискрились» пошлостью, странными намеками и искусственными режиссерскими решениями: Треплев, со словами «Нужны новые формы», перебирал модели кубов, трапеций и шаров, Астров рвал платье на Елене Андреевне, Яша был любовником Раневской и вешал на воротах собачку Шарлотты. В пьесе Б. Акунина «Чайка» (якобы продолжение чеховской «Чайки») Тригорин оказывался представителем нетрадиционной ориентации и убивал Константина Гавриловича из-за неразделенной любви. Считается почему-то, что Чехов сегодня так понятнее. Ближе к «народу». Проще. «Простота — хуже воровства» — гласит народная пословица, а в данном случае простота — синоним деградации.

О чем хотелось бы говорить сегодняшним спектаклем с сегодняшним зрителем? О страсти и любви? О кризисе «среднего возраста»? Об отличии практической жизни и жизни духовной? Наверное и об этом тоже. И о потере иллюзий. И о несчастье, и о счастье. «Почему у нас человек чем культурнее, тем несчастнее?» — задал самому себе вопрос в «Записных книжках» Антон Павлович. И еще о кризисе души. О том, что мы оставим своим детям и внукам. Или не оставим.

К 150-летию со дня рождения Антона Павловича снимался телевизионный репортаж. Людей на улице спрашивали, кто такой Чехов. Молодежь не знала. Люди среднего поколения отвечали: писатель, но не могли припомнить ни одного названия его произведений. Старшие называли «Каштанку», которую путали с «Муму». И только одна веселая женщина сказала: «Дама с собачкой». Потом она как-то тяжело вздохнула, как будто вспомнила о чем-то своем, и глаза ее стали печальными...

Если зритель, пришедший в театр на чеховский спектакль (независимо от того, понравился ему этот спектакль или не понравился), по возвращении домой достанет с полки своего книжного шкафа запыленный томик Чехова, откроет его и начнет читать, просто читать, СО-РАДУЯСЬ и СО-ПЕРЕЖИВАЯ книжным персонажам, я — как режиссер — буду считать свою творческую задачу выполненной.

«Идите, идите по лестнице, которая называется цивилизацией, прогрессом, культурой, идите, искренне рекомендую, но куда идти? Право, не знаю. Ради одной лестницы этой стоит идти» [1, т. 10, с. 462].

Литература

1. Чехов А. П. Полн. собр. соч. М.: Художественная литература, 1961.
2. Громов М. Чехов. М.: Молодая гвардия, 1993. 398 с. (сер. Жизнь замечательных людей).
3. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.
4. Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссеры. М.: ОГИ, 2002. 432 с.
5. Полякова Е. Станиславский. М.: Искусство, 1977. 464 с.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2012 г.

⁷ Мат со сцены не является «правдой», и «ближе к народу» театр тем самым не становится. Да и не ходят «новые Шариковы» по театрам.