

В. Г. Одинок

Новосибирский государственный университет

**Пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад»:
«человеческая комедия»**

Драматургическая тетралогия А.П. Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») обладает внутренним идейно-поэтическим единством, которое можно рассматривать как циклическую структуру. Ее легко уловить даже по тем жанровым пометам, которые сделал сам драматург. Эти определения не всегда совпадали с читательским и зрительским восприятием текста пьес и ставили в сложное положение режиссеров спектаклей. Если систематизировать авторские замечания по поводу жанровых особенностей той или иной пьесы и учесть важнейшие жанрово-поэтические особенности произведений, можно выстроить следующее движение жанровых форм в системе цикла: открывается цикл, по сути, драмой, претендующей на комедию, на чем настоял сам Чехов. Вторая пьеса очень похожа, в отличие от первой, на комедию, претендующую на драму. «Три сестры» – уже драма, претендующая на своеобразную «мистерию», или, выражаясь фигурально, на «божественную комедию». «Вишневый сад» – комедия, которая вводится Чеховым в широкое «эпическое» русло, понятийно соотносимое с определением «человеческая комедия».

С большой долей вероятности и весь цикл с точки зрения жанрового содержания можно назвать «человеческой комедией». Такая версия поддерживается эпической природой драматургического текста всех пьес Чехова. Описательный характер ремарок, которые иногда просто невозможно реализовать в сценическом варианте пьесы, эпическая широта монологов действующих лиц, событийный фон, расширяющий масштабы художественного пространства и времени, органично соединяют драматургический материал с широким эпическим контекстом, который находится за пределами пьесы. Создается впечатление, что Чехов пишет вначале как бы некий исходный эпический текст, по логике повествования насыщая его диалогами и монологами, а потом убирает весь повествовательный материал, заменяя его в соответствующих местах столь любимой им ремаркой «пауза».

«Пауза» – это не пустота, а присутствие «подтекста», который расширяет художественное пространство пьесы. Комедия «Вишневый сад» в целом построена по аналогичному принципу. Автор в комедийную партитуру произведения вводит важные знаковые элементы из другой художественной системы, которые, не нарушая основной тональности, расширяют его жанровое содержание. Чехов соединяет локальный комедийно-бытовой план с универсальным планом «человеческой комедии», с широким потоком социально-общественной жизни России.

Для построения пьесы характерно то, что с персонажами вообще как бы ничего не происходит. Даже револьвер Епиходова, в отличие от знаменитого чеховского ружья, не соизволил выстрелить. Кажется, что они вошли в первое действие для того, чтобы в четвертом просто уйти за кулисы. Конечно, читатель и зритель наблюдает совершающиеся микродрамы, но все они, в общем, напоминают по ассоциации *te salto mortale*, какие выделяет Шарлотта. То, что происхо-

дит с персонажами, это комедийная проекция социальных и общественных процессов, происходящих в России. Чехов остро чувствовал ломку «старых устоев» и смятение русской интеллигенции, которая обнаружила комедийный срез происходящих исторических событий. Для драматурга решение такого рода задачи представляло значительную сложность. Бытовая сторона человеческого бытия не давала возможность показать значение происходящего, но Чехов нашел выход. Он выбрал для этого специальный «образ» вишневого сада, который состоит из частей и фрагментов, вносимых каждым персонажем. Этот образ демонстрирует не только облик помещичьей усадьбы, но и специфику жизни людей современной писателю эпохи. Поэтому, как обычно у Чехова, комедийность растворяется в серьезном эпическом контексте, а эпический контекст рождает комедийные положения, обнаруживая логику исторического исхода драматических ситуаций: от трагедии к комедии.

Формируя образ вишневого сада, Чехов расширяет его смысловое поле. Устами Пети Трофимова Чехов провозгласил: «Вся Россия – наш сад». В первом действии «вокруг сада» Раневской собираются отдельные герои, представляющие одновременно картину социальной стратификации «России-сада». А.П. Скафтымов верно заметил: «В “Вишневом саду” в полном соответствии с исторической действительностью дана социальная расстановка сталкивающихся сил» [Скафтымов, 1972, с. 347]. Действительно, Чехов сразу представляет различные слои русского общества. Российское дворянство изображено в лице Раневской, Гаева, Симеонова-Пищика, русская интеллигенция – в образах «вечного студента» Пети Трофимова и наивной Ани, новоявленный буржуа показан в лице Лопухина, прочий «народ» дан в образах Дуняши, Епиходова, Яши и деклассированного крестьянина Фирса.

Определен в пьесе и возрастной диапазон персонажей – от 17 лет (Аня) до 87 (Фирс). Наделенные индивидуальными полномочиями, эти лица произносят реплики, вступают в диалоги, представляя свою типическую среду. Взаимодействие персонажей носит характер презентации и не включает конфликтных противоречий. Единственным элементом, который вносит психологическую напряженность в сценическую ситуацию, является, говоря режиссерским языком, «атмосфера нервного ожидания». Ее провоцирует Дуняша, которая заявляет, что «похолодела вся» [Чехов, 1978, т. 13, с. 199. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию в тексте, в скобках указываются том и страница]. Ее эмоция фокусирует общую тональность происходящего: возвращение Раневской в родное гнездо и последующее психологическое умиротворение всех присутствующих. Фирс делает даже такой вывод: «Теперь хоть и помереть...» (13, 203). При этом он «плачет от радости». Далее Чехов вносит драматический элемент, который и явится в дальнейшем самым главным стимулятором драматургического действия. Элемент этот – сообщение о продаже вишневого сада. Образ вишневого сада в данном случае обретает двойной смысл. С одной стороны, продажа сада – чисто практический акт с соответствующими последствиями бытового, коммерческого свойства. С другой же стороны, акция продажи – крушение «дома» в его символично-мифологизированном смысле. Это «взрыв», который нарушает гармонию «вишневого рая», возбуждая мощное турбулентное движение в плавном потоке жизни, представленном в первом акте. У каждого из действующих лиц в этот момент обостряется своя «забота».

В это время в драматическом «хороводе» персонажей появляется своеобразная фигура протагониста Лопухина. Он сливается с образом вишневого сада и действует в двух направлениях. Лопухин – фигура пограничная в художественном мире пьесы. В намеченных драматургом контурах образа проявляется его функция спасителя, но вместе с тем и погубителя идиллии вишневого сада. В такой трактовке Лопухин фигура знаковая: он и реальный «новый русский» той эпохи и

предвестник будущего в символическом плане, поскольку предопределяет, по сути, судьбу вишневого сада, а значит – и судьбы людей, с ним связанных. Чехов сам подчеркивал значение этого образа. В письме к Вл.И. Немировичу-Данченко от 2 ноября 1902 г. драматург писал: «Ведь если Лопахин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадет и роль, и пьеса» (11, 293).

Показательно в этом отношении его значение в спасении вишневого сада. Он знает, какие материальные факторы должны быть приведены в действие, но вместе с тем расчет этих факторов уничтожает поэтический облик сада, и не только сада Раневской, а России-сада, образа, обозначенного Петей Трофимовы. Чехов намеренно в связи с отмеченными обстоятельствами предлагает читателю и зрителю меркантильные арифметические выкладки: «25 рублей арендных за десятину принесут 25 тысяч рублей годового дохода». Подобного рода вычисления нарочито убивают «художественность» текста. Но такой результат был нужен драматургу. Чехов разом уничтожил все интеллигентные штришки в образе Лопахина, изобразив его как могильщика всякой поэзии на этой грешной земле. Конечно, Лопахин «хоронит» прошлое, но вместе с прошлым он сваливает в могилу и все духовные ценности прошлого. Чехов в связи с этим сталкивает две «народные» позиции, две демократические доктрины. Одна вложена в уста Гаева, другая прокламируется «прогрессивным» Лопахиним.

В конце первого действия Гаев объясняет свою идеологическую позицию: «Я человек восьмидесятих годов... Не хвалят это время, но все же могу сказать, за убеждения мне доставалось немало в жизни. Недаром меня мужик любит. Мужика надо знать! Надо знать, с какой...» (13, 213-214). Вероятно он хотел сказать: «Надо знать, с какой стороны к нему подойти». Гаев считает, очевидно, что знает, с какой стороны подойти к мужику. Однако Чехов корректирует народническую позицию своего персонажа, внося в нее историческую поправку, и персонифицируя ее в образе мужика уже другой эпохи. Этому мужику не нужно интеллигентского сочувствия и защиты. Он хищник, по определению Пети Трофимова, но хищник со своей особой исторической перспективой, ибо является продуктом социально-исторического процесса, имеющего объективный характер. И от такого типа русской жизни уже никуда не уйти. А комизм этой фигуры мнимый. Она себя еще покажет. Уже во втором действии Лопахин бросает в лицо Гаеву знаменательную фразу: «Баба вы!» И повторяет: «Баба!» (13, 219).

Лопахин, как всякое закономерное историческое явление являет собой две его стороны: разрушение и созидание. Это проявляется в намерении помочь владельцам вишневого сада выйти из трудного материального положения. В такого рода душевном движении роль сыграло его воспитание. «Мужик» по своему социальному происхождению, заключая в себе все необходимые гены мужиковствующего сознания, Лопахин – продукт либеральной «народнической» атмосферы, которая установилась в усадьбе благодаря любви к мужику и любви мужика. Не случайно Чехов в одном из писем заметил, что Лопахина нельзя на сцене изображать «кулачком», так как его уважает умная и строгая девушка Варя. Все эти детали формируют исторический портрет эпохи, к которой привязаны события, происходящие на сцене. В обострении социальной проблематики и проступает событийная динамика пьесы.

Чехов заставляет зрителя и читателя ощутить эпохальный сдвиг в истории России. Лопахин ставит перед обитателями «дворянского гнезда» поистине гамлетовский вопрос: или играть по правилам новой эпохи, или навсегда уйти из жизни, духовно, а затем и физически. В пьесе ему принадлежит фраза, резкая, как удар хлыста: «Да или нет?» (13, 218). Лопахин предлагает путь типично «буржуазного» реформирования хозяйства Раневской. Чехов не щадит зрителя, предлагая ему ознакомиться с меркантильными выкладками нового хозяина жизни. Владелец вишневого сада он дает фору в 20 лет, когда будет возможно получать

нормальный арендный доход. Сам он уже сейчас засеивает тысячу десятин маком и получает сорок тысяч дохода. Лопахин предлагает пустить вишневый сад под топор, считая, что альтернативы этому процессу нет. Чехов, сосредоточивает внимание на оценке результатов такого рода деятельности.

Заметим, что «сад» в пьесе – это, как уже говорилось, вся Россия. В символическом аспекте именно Россия попадает под топор. В менее абстрактном плане такое деяние может ассоциироваться с массовой вырубкой лесов, о чем рассуждает герой пьесы «Дядя Ваня» доктор Астров. Чехов как бы заранее «смоделировал» аналогичную проблему. В третьем акте драмы Астров говорит о том, как безжалостно вырубается леса и Россия гибнет из-за этого. Итог его размышлений печален: «В общем, картина постепенного и несомненного вырождения» (13, 95). Вырубка вишневого сада – деяние аналогичного плана с идентичным результатом. Правда, здесь есть одно «но», которое было предусмотрено в предшествующей пьесе. Астров рассуждает: «Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, – народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного!» (13, 95). Очевидно, по мнению Чехова, Лопахины, уничтожая сады и леса, все-таки выстроят взамен то, что спасет народ от деградации и вырождения. Вместе с тем, историческое чутье драматурга сказалось в том, что он ненавязчиво предупредил в «Вишневом саде» о возможности более плохого варианта для России, когда «терпимые» Лопахины уступят место людям с жестокой хваткой, типа некоего Дериганова. Этот персонаж занимает незначительное место в контексте пьесы, но даже не присутствуя на сцене, он по сюжету сумел «перехватить» у Лопахина умную Варю, ушедшую работать к этому матерому хищнику. Что еще натворит Дериганов, неизвестно, но ничего хорошего от него ждать не приходится.

В социальном плане пьесы Чехов выделяет и другое идейное крыло, которое воплощается в образах Ани и Пети Трофимова. Аня – еще совсем наивная девушка, что отмечал и сам Чехов, а Петя выглядит как идеолог и пролагатель новых путей в будущее России. В этом плане с ним все ясно. Петя пытается балансировать на стыке двух миров. Он стремится понять историческую роль Лопахина с позиции «облезлого барина» и противопоставить хищным инстинктам гуманную программу «вечного студента» и вечного борца за справедливость.

Чехов, расширяя идейный горизонт пьесы, трактует образ Пети Трофимова в плане двух проблемных тенденций. Он, несомненно, прогрессист утопического толка. Петя вдохновенно провозглашает: «Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!» (13, 27). «Яркая звезда» в устах Пети может означать идеал в духе Н.Г. Чернышевского. На такую мысль наводят критические высказывания персонажа, который обличает тех, кто «живет в долг», «на чужой счет» (13, 227), а также русскую интеллигенцию, к которой он справедливо причисляет и себя. Петя с пафосом восклицает: «...Мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку» (13, 227-228). Последние слова Пети связаны уже не с ушедшей эпохой, а с чеховской современностью. Поэтому они провоцируют мысль о принадлежности Трофимова к радикальному крылу российского общества, ждущего скорых революционных перемен. Советское литературоведение в разных вариантах такое заключение и делало. Однако при этом не учитывался специфический интеллигентский тон рассуждений Пети, который представляет ту самую кающуюся интеллигенцию, которую он только что критиковал. И логика мысли его направлена не на разрушение устоев, а на нравственное исправление общества. Через Петю Трофимова Чехов логично выходит на христианскую идею, которую Петя и провозглашает в своем монологе: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» (13, 228). По предшествующим пьесам Чехова можно су-

дять, насколько важна была для него христианская идея страдания и искупления, а также мысль о труде, который трактовался не только в «позитивистском» плане, но и в чисто духовном, как нравственное строительство личности¹.

Восторженный тон речей Пети Трофимова, его оптимистический взгляд на будущее России склонили советских литературоведов к мысли о том, что Чехов, ощущая приближение революционных событий, приветствовал их. Так, В.В. Ермилов писал: «Прощание новой, молодой, завтрашней России с прошлым, отживающим, обреченным на скорый конец, устремленность к завтрашнему дню родины – в этом и заключается содержание «Вишневого сада» [Ермилов, 1949, с. 400]. Ощущение приближающихся перемен, конечно, в пьесе присутствует, но оно не столь однозначно, как трактует его Ермилов. В пьесе есть одна характерная сцена, которая непосредственно связана с грядущими событиями, – это продажа вишневого сада с торгов. Она воспринимается владельцами сада как большое несчастье. И Чехов придумал в связи с ситуацией небольшую, но весьма значимую по смыслу деталь. В ремарке он указал на странный звук «лопнувшей струны», который воспринимается как знак какой-то беды. Раневская замечает: «Неприятно почему-то» (13, 224). Фирс при этом добавляет: «Перед несчастьем тоже было...» (13, 224). Гаев спрашивает: «Перед каким несчастьем?» И тут Фирс выдает ошарашивающую читателя и зрителя реплику: «Перед волей».

Эту деталь Чехов не оставляет без внимания. На ее основе строится серьезная концептуальная разработка определенной идеи. В чем же суть этой идеи? Следует обратить внимание на то, что звук лопнувшей струны в контексте пьесы фигурирует трижды. Первый раз это было в прошлом, перед отменой крепостного права, по свидетельству Фирса, второй раз – мы уже знаем – перед продажей вишневого сада, а третий раз драматург зафиксировал его в финале пьесы, когда имение уже продано и обитатели его все разбрелись кто куда. На этом пьеса заканчивается. Какой смысл было повторять столь запоминающуюся деталь? А смысл был, но лукавый автор его спрятал и предложил разгадать читателю или зрителю. Ключ к разгадке можно найти в словах Фирса о воле как несчастье.

Звук струны в финале по заданному алгоритму должен обозначать несчастье. Но там уже ничего не происходит, так как пьеса заканчивается. Следовательно, несчастье предусматривается в будущем. И здесь возникает коварная мысль: уж не грядущую ли свободу как несчастье предрекает звук лопнувшей струны? Видимо, не радостное ожидание «освободительной революции» отразил в «Вишневом саду» Чехов, а настроенное чувство прихода этой самой «свободы» как несчастья для всей России.

Революция, действительно, уже стояла на пороге, и Чехов это чувствовал. Но самое главное то, что писатель пророчески угадал смысл российской свободы как несчастья для простых людей, тех, кого он изображал в своих пьесах. Через год после смерти художника произошли события 1905 года, а через *тринадцать* лет Октябрьская революция, явившая всему миру образец свободы-несчастья. Юродивая формула Фирса, определявшая волю как несчастье обрела конкретные социально-исторические формы. Историческая интуиция Чехова мешала ему, очевидно, присоединиться к оптимистическим прогнозам. Характерно то, что чеховская комедия предвосхитила будущую историческую драму, которую должен был написать кто-то другой.

Поэтому, вероятно, под пером автора не прорисовалась ни революция как знак свободы, ни революция как «бунт бессмысленный и беспощадный». Все эти проблемы он оставил другим, а пьесу «Вишневый сад» завершил поэтической «элегией», в которой утонули элементы социальной дидактики и все мелкие бытовые детали жизни владельцев усадьбы, а выступил обобщенный смысл бытия всех людей, которых драматург вывел на сцену в своей комедии.

¹ См. об этом более подробно: [Одиноков, 2004, с. 103-113].

Ближе к финалу суета в доме Раневской, будничные «шум жизни» не исчезают. Они создают при всей своей бестолковости тревожное впечатление, которое фокусируется во фразе Лопухина: «Вот и кончилась жизнь в этом доме...» (13, 251). Эта фраза имеет двойной смысл. Для молодого поколения кончилась жизнь «в этом доме». Аня восклицает: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!». Петя же Трофимов уточняет: «Здравствуй, новая жизнь!...» (13, 253). Для Раневской же и Гаева «кончилась жизнь» вообще. Обнявшись, они «рыдают сдержанно, тихо». Раневская с пафосом восклицает: «Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..» Далее дом запирается на ключ и действие по сути прекращается. В ремарке сообщается: «Становится тихо». Чехов специально придумывает звуковое оформление финала, добавляя от себя уточняющую фразу: «Среди тишины раздастся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно» (13, 253). Разумеется, предлагаемая авторская тональность сцены едва ли может быть буквально реализована режиссером, но драматург выступает в данном случае как повествователь, о чем уже говорилось ранее. Во всяком случае, такая тональность необходима, ибо далее возникает уже ранее знакомый звук лопнувшей струны.

Все эти элементы формируют своеобразную музыкальную партитуру финала, в котором появляется странная фигура «забытого» Фирса. Он своеобразная зрительная иллюстрация элегического «музыкального» эпилога. Комедия, граничащая с драмой, «перетекает» в элегическую тональность финала. Наступает умиротворение. Конечно, звук струны – это, как было пояснено ранее, знак какого-то несчастья. Но в элегическом контексте он только обертон, входящий в полифонию звуков. Он идет «сверху», с «небес» и идентифицируется с известным предупреждением – *memento mori*. Чехов не мог по законам эстетики комедию трансформировать в трагедию, но он через элегическую тональность сумел придать финалу трагическую окраску.

Образ цветущего вишневого сада, сформированный драматургом на протяжении всей пьесы, рушится под звуки топора, которые служат своеобразным аккомпанементом к звуку лопнувшей струны. Элегическая концовка пьесы становится понятной, если принять во внимание все предшествующие ситуации. Уход старого не означал для автора пьесы победы «светлого будущего». У А.П. Чехова была своя позиция, окрашенная скепсисом. История этот скепсис подтвердила. Впрочем, в пьесе «Вишневый сад» не высказано никакого прогноза относительно будущего России. Этим и объясняется элегический финал.

Однако элегическая тональность не убила чеховского «смеха». Подобно Гоголю, писатель спровоцировал «смех сквозь слезы». Сущность этого смеха заключалась в том, что зритель, современник А.П. Чехова смеялся «над собой». Нужно заметить, что писатель высоко ценил Гоголя за духовно-нравственный потенциал его произведений. В одном из писем к Вл.И. Немировичу-Данченко (от 2 ноября 1903 г.) А.П. Чехов писал: «Кстати сказать, и народные театры, и народная литература – все это глупость, все это народная карамель. Надо не Гоголя опускать до народа, а народ поднимать к Гоголю» (11, 294).

Смех А.П. Чехова, как и смех Н.В. Гоголя, оказался тем героем, который своей отрицательной силой был направлен на уходящее прошлое, а позитивной стороной восстанавливал положительные начала жизни и тем самым открывал дорогу в будущее. Сочетание элегических нот в финале со смеховым началом и создавало ту форму отражения жизни, которую можно определить термином «человеческая комедия».

Литература

Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А.П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

- Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 13.
- Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 11.
- Одинокое В.Г. Пьеса А.П. Чехова «Дядя Ваня»: особенности драматургического мастерства // «Вестник НГУ». Т. 3. Вып. 1. Серия: «История, филология». 2004.
- Ермилов В. А.П. Чехов. М., 1949.