

Вайль П., Генис А.

Все — в саду. Чехов

Гениальная неразборчивость Чехова в выборе персонажей привела к тому, что ни один из его поздних героев не стал типом. Доверие к случайности, ставшее высшим художественным принципом, отразилось даже в выборе фамилий. В списке действующих лиц царит уже не разнообразие, а откровенный произвол: Тузенбах, Родэ, Соленый, Симеонов-Пищик — все эти экзотические имена не имеют никакого отношения к характеру своих хозяев. В противовес долго сохраняющейся в русской литературе традиции крестить героев говорящими именами, фамилии в чеховских драмах случайны, как телефонная книга, но вместо алфавита их объединяет типологическое единство, которое автор вынес в название одного из своих сборников — «Хмурые люди».

Сейчас, сто лет спустя, кажется, что больше тут подошло бы что-то другое: например — свободные люди.

Герои Чехова состоят в прямом родстве с лишними людьми Пушкина и Лермонтова, в отдаленном — с маленьким человеком Гоголя, и — в перспективе — не чужды сверхчеловеку Горького. Составленные из столь пестрой смеси, все они обладают доминантной чертой — свободой. Они ничем не мотивированы. Их мысли, желания, слова, поступки так же случайны, как фамилии, которые они носят по прихоти то ли автора, то ли жизни. (Говоря о Чехове, никогда нельзя провести решительную черту.)

Набоков писал: «Чехов сбежал из темницы детерминизма, от категории причинности, от эффекта — и тем освободил драму». А заодно — и ее героев.

Почти каждый его персонаж — живет в области потенциального, а не реализованного. Почти каждый (даже «американец» Яша) — не завершен, не воплощен, не обновлен в своем поиске себя. Чеховский герой — сумма вероятностей, сгущение непредсказуемых возможностей. Автор никогда не дает ему укорениться в жизни, врасти в нее окончательно и бесповоротно. Человек, по Чехову, еще живет в разумном, бытийном мире, но делать там ему уже нечего.

Единицей чеховской драмы, ее атомом, является не идея, как у Достоевского, не тип, как в «натуральной школе», не характер, как у Толстого, а просто — личность, цельный человек, про которого ничего определенного сказать нельзя: он абсурден, так как необъясним. Абсурда хватает и у Гоголя, и у Достоевского, но в их героях есть сердцевина — авторский замысел о них. У Чехова случайная литературная обочина стала эпицентром повествования: человек «ушел» в нюанс.

Неисчерпаемость чеховского образа поставила предел сценическому искусству. Чтобы овеществить такого героя — в гриме, костюмах, декорациях, интонациях — нужно упростить пьесу, придать ей черты законченности, выдать мнимую интригу за настоящую, имитацию жизни — за кусок подлинной, непосредственной искусством реальности, актерскую маску — за людей.

При этом Чехов имел дело только с заурядными, неинтересными для литературы людьми. Вернее — сводил к заурядности все, что может показаться экстраординарным (Тригорин). Чудачество (Гаев) — пожалуйста, но не больше, ибо существенное отклонение от нормы — гениальность или безумие — уже уничтожает свободу тем, что мотивирует героя. Экстравагантность в культуре XX века — реакция на массовое общество, компенсация обезличенности. Но Чехову еще хватало простого — никакого — человека.

По сути, каждый его персонаж — эмбрион сюрреализма. В нем, как в ядерном заряде, сконденсирован абсурд повседневного существования. Кафка, а еще эффектнее Дали, эту бомбу взорвал, чем, между прочим, сильно упростил чеховский мир, энергия

которого заключалась именно в свернутости структур, потенциально способных перерастить границы жизнеподобия.

Произвольность, неповторимость, индивидуальность чеховских героев — внешнее выражение той свободы, которая дошла до предела, сделав жизнь невыносимой: никто никого не понимает, мир распался, связи бессодержательны, человек заключен в стеклянную скорлупу одиночества. Чеховский диалог обычно превращается в перемежающиеся монологи, в набор безадресных реплик. Чуть ли не все, что говорят в чеховских драмах, можно было бы снабдить ремаркой «в сторону».

Такая свобода — тяжелое бремя: от нее мечтают избавиться. Отсюда постоянный рефрен: надо трудиться («Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда» — «Три сестры»). То есть, из свободного и потому лишнего человека — превратиться в кого-то: телеграфиста, учительницу, банковского служащего, хотя бы в жену («Три сестры» — «Лучше быть простой лошадыю, только бы работать»).

Чеховские герои мечутся по сцене в поисках роли — они жаждут избавиться от своей никчемности, от мучительной свободы быть никем, от необходимости просто жить, а не строить жизнь.

Однако у Чехова никто не работает. Разве что за кулисами (Лопухин, например), но на сцене — никогда. Даже врач — фигура для автора крайне значительная, особая — появляется лишь для того, чтобы констатировать смерть (Дорн в «Чайке») или рассказать, как он зарезал больного (Чебутыкин в «Трех сестрах»). Доктор не может помочь чеховским героям, потому что они страдают не тем, что лечат врачи.

В культуре новейшей герои, закрепленные в профессиональном, социальном статусе, преобладают — часто они и исчерпываются своим занятием. Есть и другой, впрочем, схожий, тип, — потерявший индивидуальные черты, растворившийся в антропологической абстракции видовой представитель человечества. Скажем, Йозеф К. Кафки — человек уже постчеховского мира, герой без лица, без психологии, даже без фамилии.

Но Чехов и тут, зафиксировав границу, не перешел ее: у него люди уже ищут место, но еще его не находят — не только в общественной жизни, но и в частной: ведь он имеет дело не со скучающими людьми, а со скучными.

Онегины и Печорины — полнокровные, красивые, интересные, всех в себя влюбляющие. У чеховских персонажей ничего не получается и с любовью. Может, потому, что они происходят от другой ветви обширного клана лишних людей — представленных, например, Подколесиним, который ведь тоже никак не мог жениться.

Из того тупика, в который себя загнал свободный, недетерминированный чеховский герой, выход был в упрощении, в нивелировании личности, в растворении человека в толпе, где от фамилий остается только первая буква или даже номер — вроде Щ-854.

Тревожное ощущение пограничного существования — эмоция, неизбежно захватывающая читателя — настолько постоянная примета композиции всего чеховского творчества, что даже дата смерти писателя — на пороге XX века — кажется грандиозным и мрачным подтверждением чеховской промежуточности.

Естественно, что и в композиции всех пьес Чехова огромное место занимают сцены встреч и прощаний. Более того, сама обстановка прославленного чеховского быта на самом деле полна вокзальной суеты. Тут вечный перрон, и вещи всегда в беспорядке: в «Вишневом саду» весь первый акт их разбирают, весь последний — укладывают. А за сценой (указывает ремарка) проходит железная дорога.

Но куда же едут пассажиры чеховской драмы? Почему мы всегда их видим собирающимися в дорогу, но никогда не прибывшими к месту назначения? Да и где все-таки это место? Почему загадочное «в Москву!» никогда не может вырваться из плена винительного падежа, чтобы счастливо застыть в предложном — «в Москве»?!

Реалии русской провинции, где протекает действие всех пьес Чехова, еще не объясняют тоску по столице. Его герои безразличны к обстоятельствам места — то-то так легки они на подъем: перекасти-поле. Однако простое перемещение чеховским героям не помога-

ет. В сущности, им все равно, где жить: в деревне или в городе, в России или за границей — всюду хуже. Метания их происходят в произвольных географических координатах, потому что мучаются они вопросом не «куда», а «когда». Кардинальный, универсальный конфликт здесь выражен сложным противопоставлением трех времен — прошлого, настоящего и будущего.

Театр — искусство настоящего. Все, что происходит на сцене, происходит в данный момент, на глазах у зрителя — прошлое и будущее вынесено за скобки.

Но в театре Чехова ничего не происходит: конфликты завязываются, но не развязываются, судьбы запутываются, но не распутываются. Действие только притворяется действием, сценический эффект — эффектом, драматургический конфликт — конфликтом.

Если бы сад не продали, что бы изменилось в жизни всех тех, кто так о нем беспокоится? Удержал бы сад Раневскую с ее пачкой призывных телеграмм из Парижа? Помешал бы сад уехать Ане и Пете Трофимову? Прибавят ли вырученные за сад деньги смысла жизни Лопухину? Нет, судьба сада по-настоящему важна только для самого сада, только для него это буквально вопрос жизни и смерти.

Тупик, в который якобы загнали героев долги, условный — это пружина театральной интриги. Он всего лишь внешнее отражение другого, поистине смертельного тупика, в который Чехов привел и действующих лиц «Вишневого сада», и себя, и всю русскую литературу в ее классическом виде. Этот тупик образован векторами времени. Трагедия чеховских людей — от неукорененности в настоящем, которое они ненавидят и которого боятся. Подлинная, реально текущая мимо них жизнь кажется им чужой, извращенной, неправильной. Зато жизнь, долженствующая быть — источник, из которого они черпают силы для преодоления убийственной тоски повседневности: «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно» («Три сестры»).

Будущее у Чехова не продолжение настоящего, и вообще не процесс, а точка, не эволюционное развитие, а революционное, предполагающее дискретность времени.

Повсюду встречается эта четкая хронологическая мера: через двести лет, через тысячу, хотя бы через двадцать лет, как у трезвого Лопухина. Будущее обладает конкретным адресом. Оно придет и останется навсегда. После него уже ничего не будет, так как будущее родит свой отсчет времени, неведомый людям из прошлого.

Как «большой взрыв» космогонических гипотез, как Страшный суд христиан, будущее творит свои философские категории времени и пространства.

Чеховские персонажи живут в полную силу только когда грезят о будущем, о мире, в котором люди станут великанами, Россия — садом, и человеку, уже сверхчеловеку, откроются десятки новых чувств, делающих его бессмертным.

Чехов не впускал в свою литературу метафизику, но грядущее в его пьесах (между прочим, возникающее, как у Жюль Верна, из пара и электричества) рождено верой в другой мир, в другую, вечную жизнь.

Тоска по бессмертию — не только души, но и тела — у современников Чехова уже перекочевала из поэзии в более практические сферы: чудодейственная диета Мечникова или научное воскрешение мертвых по Федорову. Чехов, естественно, не был одинок в своих апокалиптических интуициях. Не меньше, чем, скажем, Достоевский, он ощущал приближение конца мира настоящего времени и перехода в мир грядущего.

Не зря футурист Маяковский сразу признал в Чехове своего — его он с «парохода современности» не сбрасывал. Очень немногие годы отделяли Чехова от новой эры — эры «Черного квадрата», от эпохи, когда апологеты религии будущего, окончательно оборвав связи с прошлым, начнут обживать ослепительное грядущее, проектируя вселенную с говорящими коровами Заболотского и разумными атомами Циолковского.

«Небо в алмазах» чеховских героев — прямо связано со всеми пророчествами начинающегося XX века, века, решившего осуществить конец истории. Однако Чехов не только предвидел будущее, но и предостерегал от него, понимая, что ни ему, ни его героям

места там не будет. Свободный человек настоящего несовместим со сверхчеловеком будущего: сверхчеловек уже не человек. Может быть, потому так тяжело, так стесненно живут чеховские герои, что на них падает тень грандиозного завтрашнего дня, которая не дает им пустить корни в дне сегодняшнем.

В этом и проявляется подспудный конфликт «Вишневого сада» — в споре между старыми и новыми людьми, между Трофимовым и Гаевым, например.

Таинственный Трофимов дальше всех ушел в будущее, но по пути он теряет человеческие черты. Лысому, не знающему любви, вечному студенту Пете Трофимову не нравится не только сегодняшний мир, но и сегодняшний человек, который «физиологически устроен неважно». Куда ему до «великанов», о которых грезит временный Петин союзник Лопахин.

Чехов нигде не оспаривает своих персонажей — «будетлян». Напротив, их пророчествам о бессмертных сверхчеловеках он противопоставляет всего лишь смешную риторику Гаева: «О, природа... прекрасная и равнодушная... ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь...»

Но победа в этом споре нового и старого, напоминающем ссоры Кирсанова с Базаровым, не достается ни одной из сторон. Как всегда у Чехова, идея сливается с личностью, которая ее высказывает, не оставляя нам надежды на выяснение окончательной правды. Для того чтобы ее услышать, следует обратиться к другому, главному образу пьесы — вишневому саду.

Истребляя всякую символичность в своих человеческих героях, Чехов перенес смысловое, метафорическое и метафизическое ударение на предмет неодушевленный — сад.

Только так ли уж он неодушевлен? Сад — вершинный образ всего чеховского творчества, как бы его завершающий и обобщающий символ веры.

Сад — это совершенное сообщество, в котором каждое дерево свободно, каждое растет само по себе, но, не отказываясь от своей индивидуальности, все деревья вместе составляют единство.

Сад растет в будущее, не отрываясь от своих корней, от почвы. Он меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть.

Сад — это выход из парадоксального мира в мир органичный, переход из состояния тревожного ожидания, кризисного существования — в вечный деятельный покой.

Сад — синтез умысла и провидения, воли садовника и Божьего промысла, каприза и судьбы, прошлого и будущего, живого и неживого, прекрасного и полезного (из вишни, напоминает трезвый автор, можно сварить варенье).

Сад — прообраз идеального слияния единичного и всеобщего. Если угодно, чеховский сад — символ соборности, о которой пророчествовала русская литература.

Сад — это универсальный чеховский символ, но сад — это и тот клочок сухой крымской земли, который он так терпеливо возделывал...

Все чеховские герои — члены как бы одной большой семьи, связанные друг с другом узами любви, дружбы, приязни, родства, происхождения, воспоминаний. Все они глубоко чувствуют то общее, что соединяет их, и все же им не дано проникнуть вглубь чужой души, принять ее в себя. Центробежные силы сильнее центростремительных. Разрушена соединительная ткань, общая система корней.

«Вся Россия наш сад», — говорит Трофимов, стремясь изменить масштаб жизни, привести его в соответствие с размерами своих сверхчеловеков будущего: вместо «сейчас и здесь» — «потом и везде». Те, кто должны насадить завтрашний сад, вырубают сад сегодняшний.

На этой ноте, полной трагической иронии, Чехов завершил развитие классической русской литературы. Изобразив человека на краю обрыва в будущее, он ушел в сторону,

оставив потомкам досматривать картины разрушения гармонии, о которой так страстно мечтали классики.

Чеховский сад еще появится у Маяковского («Через четыре года здесь будет город-сад»), его призрак еще возникнет в «Темных аллеях» Бунина, его даже перенесут в космос («И на Марсе будут яблони цвести»), о нем в ностальгической тоске еще вспомнят наши современники (фильм «Мой друг Иван Лапшин»).

Но того — чеховского — вишневого сада больше не будет. Его вырубili в последней пьесе последнего русского классика.