

В.В. Химич

### СПЕЦИФИКА КОНФЛИКТА И ЖАНР ПЬЕСЫ А. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

Судьба чеховского «Вишневого сада» удивительна: при всей простоте и очевидности содержания больше столетия, начиная с первой постановки во МХАТе ещё при жизни писателя и по сей день, идут споры о пьесе, обладающей особым способом смыслопорождения. В этом поиске подлинного авторского намерения вопрос о жанровом конструкте является едва ли не корневым. Известно, насколько бурным, даже яростным было чеховское несогласие с интерпретацией мхатовцами жанра пьесы как драмы. Помнится, он писал Книппер: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» [4, с. 370]. Пьеса, названная автором комедией, странным образом виделась драмой и трагедией. Именно так восприняли её и зрители и актёры. Сам Станиславский уверял: «Это не комедия, не фарс, как вы писали – это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни вы ни открывали в последнем акте... Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться. Слышу, как вы говорите: «позвольте, да ведь это же фарс...» Нет, для простого человека это трагедия» [6, с. 265]. О.Л. Книппер передавала Чехову: «Конст. Серг., можно сказать, обезумел от пьесы. Первый акт, говорит, читал, как комедию, второй сильно захватил, в 3-м я потел, а в 4-м ревел сплошь» [4, с. 263]. Вл.И. Немирович-Данченко даже счёл возможным сказать, что «драматическое – важная составляющая его таланта». Парадокс заключался в том, что мыслимая автором как комедия пьеса воздействовала на реципиентов по законам другого жанра. Зрители плакали, а автор недоумевал: «Что вы все плачете...». Более того, оказывалось, что пьеса не вмещалась без остатка ни в рамки комедии, ни в рамки драмы; было в ней что-то неуловимое, но существенно значимое, новое, что выпадало из канона привычных классических жанров. Ощущая его наличие и затрудняясь дать точное определение этому значимому, критики и зрители прибегали к опосредованным, весьма приближенным, подчас описательным характеристикам жанра. В.М. Дорошевич пояснял: «Это комедия по названию, драма по содержанию. Это – поэма». Пьесу называли симфонией, писали о мистицизме и абстрактности её. В.Э. Мейерхольд определял её как «мистическую драму». В «линии интуиции и чувства» видел Станиславский стержень той особицы художественного мира Чехова, перед которой оказались беспомощны прежние приёмы интерпретации и перед которой спасовала «обычная театральность». Похоже, что и сам Чехов с удивлением обнаруживал, как из его намерения написать «ко-

медию смешнее чёрта» местами получается что-то совсем другое.

Приходится делать вывод, что жанровое мышление автора имело какую-то неизвестную доселе систему координат, незнакомство с которой оказывалось роковым. Именно отсюда шли недовольство и раздражительность Чехова в связи с неточной игрой актёров, и с режиссерскими непопаданиями («Как это ужасно! Акт, который должен продолжаться 12 минут максимум, у вас идёт сорок минут»). Расстраивала его и невосприимчивость постановщиков к по-особому важному для него стилизованным оттенкам: «Скажи Немировичу, – наказывал он Ольге Леонардовне, – что звук во II и IV актах «Вишн.с.» должен быть короче, гораздо короче и чувствоваться совсем издалека. Что за мелочность, не могут никак поладить с пустяком, со звуком, хотя о нём говорится в пьесе так ясно». Отсюда и окончательный категорический вывод: «Одно могу сказать: «Сгубил мне пьесу Станиславский» [4, с. 357]. Порой, правда, сам автор хвалил некоторых актёров, но, в целом, у него не исчезало ощущение провала. Что-то мешало театру попасть в сокровенную суть нового жанра. При успехе шумном и серьёзном, у режиссеров, актёров и газетчиков не исчезало некое смущение, не позволяющее безоговорочно говорить о победе. О.Л. Книппер передавала в Ялту: «Кугель говорил вчера, что чудесная пьеса, чудесно все играют, но *не то, что надо*» (курсив наш – В.Х.). Принесший «новое зрение» Чехов не давался привычным законам. «Чеховское *как* ещё не начинало жить полной жизнью в наших театрах», – позже скажет Станиславский, понимающий, что этот драматург открывает новые вехи в искусстве.

Где же искать причины такого жанрового коллапса? Бесспорно, что подобные жанровые подвижки имели в качестве побудительной причины как объективные так и субъективные факторы. Прежде всего, рубежность рассматриваемого периода проступила в кризисных процессах как в художественном сознании переходного времени в целом, так и, собственно, в предпочтительных принципах художественного миромоделирования, внеся существенные изменения в жанровую систематику. Приобретающая всё более широкую привлекательность идея жанрового синтеза в искусстве захватила и драматургию. В процессе творческого взаимодействия литература, театр, музыка совокупными усилиями открывали всё новые познавательные возможности. Разумеется, Чехов не остался вне этих влияний. Он был тем писателем XX века, который во многом интуитивно, итожа опыт собственной жизни и усваивая уроки своего времени, склонялся к идее многовариантности бытия, улавливал носившееся в обществе ощущение утраченной устойчивости жизни,

осознавал крушение детерминистских представлений и спасительного просветительства. Он уловил, может быть, раньше, чем понял определённо, наступление новых времен не только по факту надвигающейся революции. Он почувствовал с уверенностью новое состояние реальности и **феномен существования** человека сделал предметом своего исследования. Именно с этим чрезвычайной важности и новизны фактом и была по-настоящему связана оригинальность Чехова, та «оригинальность», которая, по его собственным словам, «сидит не в стиле, а в способе мышления».

Вполне закономерно в его творчестве актуализировалась экзистенциальная по типу проблематика, а ситуация отчуждения и смыслоутраты становилась основой действия в самом будничном, непритязательном варианте: не как единичное событие, а как повседневное, привычно длящееся состояние.

Именно на этой, концептуально значимой основе формировался и принципиально новый тип конфликта, к которому неизменно было привлечено внимание писателя и драматурга. Этот конфликт определялся не в горизонтальной плоскости, он располагался не между человеком и человеком или другой конкретно обозначенной социальной силой. Противостояние находилось в вертикальном срезе и в общем плане виделось как несовпадение и взаимоотталкивание подлинной жизни и разного рода её отрицаний и замещений. Именно в этом основополагающем ракурсе и ощущалась схожесть самых разных чеховских произведений. Более того, восприятие этой однотипности писатель и стремился сформировать. Как ни странным это покажется, но зрителю, оказалось, труднее всего воспринять этот непривычный срез. Потому и укрепилось суждение, что творчество Чехова «ни о чём», ибо для писателя становилось важным то, что предметно и зримо нельзя было сыграть. Это можно было лишь почувствовать, для чего следовало иначе, по-новому построить зрительское восприятие. Перемена была так радикальна, что ни критика, ни обычный зритель, ни даже режиссёры не успевали за ней. Ничего подобного до сих пор не было. В поисках жанрового определения лишь отдельные критики вдруг выходили на обозначение подлинной новизны чеховских пьес. Так, один из рецензентов писал: «Дядя Ваня» это, разумеется, не комедия, это тем более не драма, несомненно это и не водевиль, – это именно «настроение в четырёх актах».

Отмечая безгеройность произведения, ослабленность интриги, зрители поражённо наталкивались на «какое-то беспроволочное соединение» персонажей (Ю. Айхенвальд) и на многие авторские отступления от ожидаемых типов во имя «общего настроения». Наиболее прозорливые умели именно с ним связать эпицентр чеховского образа мира: «На первом плане **общая мелодия существования**, если можно так выразиться, тот своеобразный «лейтмотив», который звучит, доминируя во всей их (людей – В.Х.) жизни, и является, по мысли автора, **торжествующим мотивом в современном существовании вообще**» (подчёркнуто нами – В.Х.) [5, с. 3]. Феномен существования открывался в пьесах

Чехова в какой-то особенной духовной материи: новый ракурс аналитического рассмотрения действительности становился источником своеобразной неклассической структуры миромоделирования. Формировался новый тип конфликта.

Перестроить привычное восприятие было не просто. Русская драматургия знала поэтику открытых оппозиций: её героями были Чацкий с его обличительными монологами против фамусовской Москвы, Катерина, бросившая вызов «тёмному царству», Лариса Огудалова, не захотевшая жить в мире, где она была только вещью, «живой труп» Федя Протасов разрывающий со своей средой. По инерции в особой идейной атмосфере времени в таком ключе был воспринят «Вишнёвый сад». Его конфликт виделся в столкновении прошлого и будущего, отживших своё помещиков и представителей нового поколения. Сомнительно, однако, чтобы Чехов связал мысль о будущем с образом Пети Трофимова – вечного студента, «облезлого барина», который не может управиться с собственными калошами. Чистой риторикой смотрятся его призывные монологи. Менее всего подходит для этого Аня, роль которой виделась Чехову малозначительной: «Аня прежде всего ребёнок, весёлый до конца, не знающий жизни и ни разу не плачущий, кроме второго акта, где у неё только слёзы на глазах», её играть может кто угодно, «лишь бы была молода» [4, с. 265]. Кажется, что более приемлемым выглядит противостояние Лопухина беспечным и бездеятельным владельцам вишневого сада. Его победное: «Я купил!» выглядит как финал тяжбы. Но именно такой интерпретации, кажется, опасался сам автор, неоднократно предостерегающий от огрубления роли, говоря, что «это не купец в пошлом смысле этого слова». Его пояснения к образу Лопухина имеют принципиальное значение и для понимания конфликта: «Ведь роль Лопухина центральная. Если она не удастся, то, значит, и пьеса вся провалится. Лопухина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек» [4, с. 378]. Знаковым оказывается текстовый перебой торжествующе победительной интонации, на который Чехов внезапно наталкивает читателя. Только, что приглашающий всех посмотреть, как «Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду», герой («со слезами» – следует ремарка) выдыхает не идущие в согласие с этим криком слова: «О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» [8, с. 241]. А критика упорно продолжала повторять: «Вся соль в Лопухине и студенте Трофимове. Вы ставите вопрос, что называется, ребром, прямо, решительно и категорически предлагаете ультиматум в лице этого Лопухина, поднявшегося и осознавшего себя и все окружающие условия жизни, прозревшего и понявшего свою роль во всей этой обстановке. Вопрос этот – тот самый, который ясно осознавал Александр II, когда он в своей речи в Москве накануне освобождения крестьян сказал между прочим: «Лучше освобождение сверху, чем революция снизу». Вы задаёте именно этот вопрос: «Сверху или снизу?» и решаете его в смысле «снизу» ...Лопухин

и студент – это друзья, они идут рука об руку «к той яркой звезде, которая горит там...вдали» [8, с. 502]. Подобные истолкования пьесы доводили её автора до отчаяния, ибо он писал совсем не о том. В «Вишнёвом саде» никто никому не враг, Прежде чем пойти на крайний шаг, Лопахин без сентиментальности пытался найти выход. Он призывал господ задуматься, предпринять какие-то реальные шаги к спасению имения, предлагал свой вариант. Чтобы подчеркнуть это, Чехов даёт зрителю понять нежные чувства Лопахина к Раневской и приводит эпизод фактического признания того в любви к ней. Не хам и не кулак произносит эти слова: «Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде... Вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл всё и люблю вас, как родную...больше, чем родную» [8, с. 204]. Бесконфликтность в привычном смысле слова подчёркивается идущей вне восприятия этих слов жестовой реакцией Раневской: «...Смейтесь надо мной, я глупая ... Шкафик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой». В постановке «Современника» Гармаш трогательно и психологически глубоко ведёт роль Лопахина, так что понимаешь степень пребывания людей в состоянии хронического одиночества.

Стремясь развернуть во всей непосредственности картину существования людей в переходную рубежную эпоху, Чехов даёт в пьесе образ жизни, сбившейся с рельсов. Характерной чертой воссозданного драматургом повседневья становится несовпадение человека со временем и с самим собой. В основе действия лежит конфликт, по сути, философский. В центральной оппозиции: потребности души в гармоничном устройстве жизни и невозможности подобного состояния в реальности, – все равны. Отсюда произрастает драма и комедия сценического действия. Пьеса открывается ремаркой: «Цветут вишнёвые деревья», однако за этим следует противительное «но» («но в саду холодно, утренник»), которое словно встаёт преградой на пути цветения. Автор сразу вводит читателя в мир разбалансированной жизни. Проспал прибытие поезда Лопахин, который специально приехал в усадьбу, чтобы на станции встретить гостей, но и поезд опоздал на два часа. Само Время вступает как важное лицо в действие и вынуждено участвовать в комедии повседневья. Гаев говорит: «Теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно», а Лопахин продолжает неопределённо: «Да, время идёт», но серьёзный настрой тут же сбивается нелепым Гаевским «Кого?». «Время, говорю, идёт», – возвращает тему Лопахин, и снова неуместная реплика Гаева: «А здесь пачулями пахнет» [8, с. 203].

Перед зрителем проходит смешная в своей изюженности и нелепости суэта жизни, пытающейся казаться серьёзной и прежней. Отклонение от нормы хочет остаться нормой. На этом основании, при наличии безусловно драматической исходной коллизии, автор неожиданно для зрителя, выстраивает действие по законам комического жанра, а все действующие лица становятся участниками комедии.

Вполне естественно при этом Чехов обильно подключает к изображению карнавальный тип образов и ситуаций, приводя специфические для него фигуры недотёп, фокусников, горничных, лакеев, вынуждая всё действие течь по руслу облегчённой, балаганной жизни. Такие герои движутся чередой уже в первом действии: это и прислуга Дуняша, мнящая себя деликатной, нежной барышней, и смешно невезучий, нелепый конторщик Епиходов – двадцать два несчастья, и гувернантка Шарлотта с собачкой, которая «орехи кушает», и бегающий в поисках денег помещик Симеонов-Пищик, который «на Святой пол-ведра огурцов скушали», а сейчас заглотил горсть пилюль, запив их квасом, и глуховатый Фирс. По этим правилам играют и Гаев с его нелепыми декламациями и специфическим жаргоном бильярдного завсегдатая, и целующая шкафик Раневская, и даже Лопахин «в белой жилетке и желтых башмаках», попавший «со свиным рылом в калашный ряд», со своим нелепым «до свиданья» и клоунским поддразниванием: «Ме-е-е...». Автором создаётся комическое действие с участием разного рода недотёп и формируется специфический образ бессмысленной толкотни и речевой рассогласованности. Персонажи не слышат друг друга. Создаётся видимость общения. Раневская говорит Фирсу: «Я так рада, что ты ещё жив», – а Фирс отвечает: «Позавчера». Из этой серии нескладниц и пафосное бильярдное говорение Гаева, и неуместное лопахинское: «Охмелия, иди в монастырь» или: «Всякому безобразию есть своё приличье» и, наконец, епиходовское глубокомыслие: «Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю». То и дело мелькают странные речевые внезапности, вроде: «Вы читали Бокля?» или: «Заграницей давно уже всё в полной комплектации». Одним словом, права Шарлотта Ивановна: «Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить». Все говорят много и некстати, как и всё, что они делают. Так, напевающая лезгинку Раневская, ожидающая Гаева с торгов скажет: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...» [8, с. 230].

А над всем этим нелепым и недотёпистым нависает неумолимое: «Если ничего не придумаем и ни к чему не придём, то двадцать второго августа и вишнёвый сад, и всё имение будут продавать с аукциона, Решайтесь же! Другого выхода нет...Нет и нет» [8, с. 205]). Надвигающаяся катастрофа, впрочем, не останавливает владельцев усадьбы от соблазна лёгкой жизни, и здесь комическое так нелепо, неуместно прилепляется к безусловно драматическому, что не снижает, не разбавляет, а обостряет его. Вот Раневская уговаривает Лопахина не уходить: «С вами *всё-таки веселее*... Я всё жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом», а сразу за этим следует: Гаев (в глубоком раздумье). Дуплет в угол...Круазе в середину». Следующую реплику Раневской: «Уж очень много мы грешили...», – он заедает леденцом: «Говорят, что я всё своё состояние проел на леденцах... (смеётся)» [8, с. 220]. Немотивированное поведение, неуместный

смех. Особый ритм действия устанавливается вследствие таких внезапных обрывов серьёзного, подлинно драматического в ошарашивающе легковесное, от неожиданности смешное. Так, зритель только поверил словам Раневской, кающейся в своих грехах, пожалел её, замученную связью с негодным любовником, только обрадовался её искреннему порыву вернуться в Россию, как вдруг она, такая жалкая, услышав еврейский оркестр, внезапно переключается: «Его бы к нам звать как-нибудь, устроить вечерок».

Общим заблуждением и зрителей и критики было то, что от пьесы ждали авторского сочувствия героям, сострадания и снятия тяжести производимого впечатления призывом к будущему, где, возможно, снимется и усталость, и потерянности. Чехов же, давая зрительному залу смеяться, внезапно оставил его над бездной. Уже в сцене вечеринки, где сообщается о продаже вишневого сада, внутреннее действие летит к пропасти. Это прекрасно почувствовал О.Э. Мейерхольд, полагающий, что МХАТ «потерял ключ», найденный когда-то к Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссёр должен уловить её слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого «топотанья» – вот это «топотанье» нужно услышать – незаметно для людей входит *ужас*. Вишнёвый сад продан. Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бесценно сказать точнее. Вы несравненны в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придётся учиться у вас». Во МХАТе хотели изобразить скуку, а надо было – беспечность, это подчеркнуло бы трагизм акта» [2, с. 448]. Не только Мейерхольд, но и сами режиссёры-постановщики МХАТа говорили о своём «недопонимании...тонкого письма» автора, о трудноуловимой магии чеховского стиля. «Чехов оттачивал свой реализм до символа, – писал Немирович-Данченко, – а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками...» [3, с. 107]. «Нежная ткань» произведения сплетается повсеместно на основе предложенного автором конфликта, который именно присутствует, как всеобъемлющее свойство современной жизни, не обретая форму открытой борьбы за тот или иной частный интерес действующих лиц. Чехов просто постоянно держит зрителей в зоне значимого для него конфликта, строя на его основе все частности драматургической поэтики. Вот взбудораженная свиданием с родным домом и садом Раневская с присущей ей экзальтированностью восклицает: «Посмотрите, покойная мама идёт по саду... в белом платье. (Смеется от радости). Это она». И чуть позже, разочарованно: «Никого нет, мне показалось, Направо, на повороте к беседке белое деревце склонилось, похоже на женщину...» [8, с. 210]. За этим следует

авторская ремарка: «Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире, в очках». Ждали маму – пришёл «облезлый барин». А монолог Раневской продолжается: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо». На неслучайность такого замещения указывает то обстоятельство, что движение действия здесь приостановлено: Раневская с трудом узнаёт Петю. Автор дважды подчёркивает затруднённую узнавания, акцентируя его значимость. Сначала Раневской (сквозь слёзы) говорит Варя: «Это Петя Трофимов...», потом он сам: «Петя Трофимов, бывший учитель вашего Гриши...». Сходно во втором действии, которому предпослана такая характерная для Чехова пространственно расширительная ремарка, Лопахин говорит, как, порой ему думается, что господь дал людям громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, люди «сами должны бы по-настоящему быть великанами», на что Любовь Андреевна откликается: «Вам понадобились великаны... Они только в сказке хороши, а так они пугают». И снова следует перебив в действии: даётся авторская ремарка: «В глубине сцены проходит Епиходов, играет на гитаре». И снова, как в предыдущем эпизоде – для невнимательных – это дважды повторено: «Любовь Андреевна (задумчиво): Епиходов идёт». Аня (задумчиво): Епиходов идёт». Люди могли бы быть великанами, а получились Епиходовы. За этим следует, как всегда, нелепая мелодекламация Гаева: «О природа, дивная ты блещешь ночным сиянием, прекрасная и равнодушная...» [8, с. 224]. Его заставляет замолчать. Все сидят в задумчивости. Автор словно даёт время и зрителю сосредоточиться на том, что многозначительно прошло перед его глазами. Внезапная звуковая ремарка указывает на выплеск невыразимой тоски, которая является естественной реакцией на сценически явленную писателем грустную логику жизни: «Вдруг раздаётся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Чехову важен был этот не проговариваемый словами, но наводящий на размышления смысл. Он акцентирован взаимноисключающими предположениями героев, а значение «несчастья» так и закрепляется за любым из возможных вариантов. Помещенная в ключевую позицию ремарка, подобно камертону, настраивает на общую волну внутренние переживания героев. Через эту предельно условную деталь что-то сокровенное угадывается автором, то, что заставляет Раневскую вздрогнуть и вызывает у Ани слёзы на глазах. Чехов не убеждает таким образом, не настаивает, он эмоционально заражает зрителя, подключая его к сопереживанию, к пониманию глубинной человеческой драмы. А дальше действие по-прежнему возвращается им в нелепо кривляющуюся абсурдную явь, где приходится привычно существовать людям. Единственный раз появляющийся в пьесе Прохожий предстаёт как ёмкая выразительная метафора искаженности жизни. Он «в белой потасканной фуражке, в пальто и слегка пьян», по-пьяному болтлив. Его ерничающая речь, где смешаны застрявшие в памяти осколки разбитых идеалов («Брат мой, страдающий брат...выдь на Волгу, чей стон...») и манерное по-

прошайничество пресекается сердитым, но не менее балаганным замечанием Лопахина: «Всякому безобразию есть своё приличие!» [8, с. 13, 226]. Так гримасничает жизнь, не знающая великанов. Подобное взаимоотражение планов «нормы» и «антинормы», стало, как можно видеть, основным смыслопорождающим механизмом в чеховских пьесах. Вне восприятия этой его новизны невозможно было уловить ни своеобразия драматургической техники, ни подлинного смысла пьесы, не сводимого ни к одному из композиционных планов, а формирующегося лишь в их пограничье. Вхождение зрителя в эту зону сопровождалось важным для авторского замысла состоянием катарсиса, поэтому так показательны и значимы для характеристики чеховского мастерства однотипные свидетельства Горького, который на спектакле «Дядя Ваня», по его словам, «ревел как баба», и Станиславского, который «обезумел от пьес».

При всей очевидности такого рода жанрового синтеза именно специфический тип конфликта порождает ещё одно мирообразующее свойство, вне которого чеховское произведение теряет всю свою индивидуальность. Это то, что побудило когда-то Горького назвать эту комедию «лирической», а зрителей и критиков говорить о «настроении» и «музыкальности». Сформированное на основе композиционной двуплановости и ассоциативной переклички конкретных деталей и образов-символов содержание «Вишнёвого сада» обнаруживало свою лирическую природу. Мир человеческих переживаний представлял естественным образом как следствие разлада между потребностями души и тем, как сложились жизненные обстоятельства в реальности. Именно на этой основе и возникало «беспроволочное соединение» не только между персонажами пьесы, но и между сценой и зрительным залом. Оно представляло не как завершённое знание о жизни, а как предощущение, догадка о том, что, хотя «никто не знает настоящей правды», всё же в мире есть не случайное, подлинное, нравственно значительное, говорящее о Человеке с большой буквы. Это содержание разворачивалось в лирических монологах-признаниях героев, которые мучительно переживали свою неприкаянность, неумение строить свои отношения с реальностью, тоску по ушедшей куда-то подлинной жизни. По воспоминаниям Станиславского, Чехов буквально испытывал боль, когда ему предлагали сократить своеобразный лирический дуэт Шарлотты и Фирса, их задушевный разговор. Станиславский писал: «Так встречаются два одиноких человека. Им не о чем говорить, но так хочется поговорить, ведь каждый человек должен с кем-нибудь отвести душу...» [6, с. 473]. На соединении произнесённого вслух и не выговоренного до конца и строился чеховский подтекст, поддерживающий непрерывность эмоционального потока.

По-новому организуя драматургическое пространство-время, Чехов прибегает к импрессионистической манере письма, создавая с помощью неё атмосферу общей неуспокоенности, безрезультатных порываний и вынужденного смирения. Автор творит в этой пьесе особую музыкально оформлен-

ную среду, которую, как писал Мейерхольд Чехову, «режиссёр должен уловить слухом прежде всего», ибо она «абстрактна, как симфония Чайковского». Феномен существования, предполагающий погружение в неизмеримые дали душевных пространств» (А. Белый), раскрывался в условном языке образов, не искажая своей собственной потаённой природы. На этом направлении плодотворное взаимодействие искусства Чехова с символизмом было неизбежно. Композиционная двуплановость пьесы обеспечивала не случайную перекличку конкретных деталей и образов-символов, а философское содержание пьесы обнаруживало свою лирическую природу, неистребимую веру в то, что человек достоин лучшей жизни, что тоска по ней, душевное беспокойство в этих условиях естественны. Отсюда поэтизация образа вишнёвого сада, дома, простора. При этом, как писал А. Белый, чеховские символы «вросли в жизнь без остатка, воплотились в реальном» [1, с. 129]. Вместе с тем, следует помнить, что лирическое в пьесе далеко не всегда окрашено светлыми тонами. Специфическую окраску жанру придает то авторское настроение, корень которого гнездится в особой иронии, свойственной мироощущению Чехова. Витторио Страда так характеризовал её: «Это лирическая ирония, благодаря чему герои воспринимаются одновременно и в шутку и всерьёз, они просты и в то же время противоречивы в своих поступках и взаимоотношениях, в точке пересечения трагедии и комедии, фарса и элегии». ...Лирически ироничен Чехов к тому, что любит, к слабостям людей, с которыми разделяет неуютность жизни в мире, не заслуживающем иронии и неспособном на трагедию. Именно ироническая точка зрения даёт Чехову чувство вечной подвижности жизни. Она же предохраняет его от того, чтобы направлять этот динамизм в идеологическом направлении» [7, с. 71].

Для восприятия жанра характер финала оказывается очень важным: в нём конфликт дает окончательную вспышку. Для классической пьесы достаточно было бы того озвученного завершения действия, которое представляет отъезд из усадьбы. Здесь выдержана и необходимая расстановка действующих лиц: слышатся голоса рыдающих Раневской и Гаева и, весело аукающихся, возбуждённых Ани и Пети. Действие завершается как драма: «Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают все экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно» [8, с. 253]. Всё сказано. Менее всего можно было бы после этого ожидать выхода кого бы то ни было. Но Чехов, похоже, именно ради этого финала и написал «Вишнёвый сад» – эту человеческую комедию. Сдержанно, по-чеховски эпизод выполнен на «затихании». Пространственно он остановлен. «Фирс (*подходит к двери, трогает за ручку*). Заперто. Уехали... (*Садится на диван.*) Про меня забыли... Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (*Озабоченно вздыхает.*) Я то не доглядел... Молодогозелено! (*Бормочет что-то, чего понять нельзя.*) Жизнь-то прошла, словно и не жил... (*Ложится.*) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не оста-

лось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (*Лежит неподвижно.*)». Как положено драматургии, чередой рема-рок и жестовых деталей обеспечивает этот эффект окончательности. Тем пронзительнее действует внезапное, как бы не желающее в эту тишину и окончательность, протестующее авторское: «Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [8, с. 254]. В сильную позицию ставит драматург этот звук, которому придавал сущностный смысл («Там у меня есть звук, точно не скажешь, но надо, чтоб было именно так»). Тоска и отчаяние слышатся в этом звуке. Благодаря ему смысл переключается из бытового в философский регистр, и писатель, который больше всего ценил объективность, закончил свою последнюю пьесу на крике, поставив в завершение, как в античной трагедии, экзистенциально значимый акцент: «Человека забыли!». Похоронно на фоне тишины воспринимается стук топора по дереву.

Как можно видеть, не удастся в рамках классической системы определить жанр пьесы, написанной Чеховым на рубеже эпох. Это не комедия, не драма, не трагедия, не элегия, не поэма, но драма, комедия, элегия, трагедия, поэма в новом, непривычном симбиозе, которому пытались и не могли найти точной

жанровой номинации ни современники писателя, ни режиссёры, ни литературоведы нашего времени. И по сегодня эта пьеса характеризуется описательно, в русле неореалистической «новой драмы». Это жанровое образование возникло как сложный синтез классических и модернистских начал. Чехов-драматург мыслит по-особому, ибо он, как писатель рубежа веков «одинаково примыкает и к старым, и к новым»: «В нём Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном», сам же он есть «непрерывное звено между отцами и детьми, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора» [7, с. 72].

#### Литература:

1. Белый А. А. Чехов // Луг зелёный. – М., 1910.
2. Литературное наследство. – М., 1960. Т. 68.
3. Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М., 1952.
4. Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: В 2 т. – М., 2004. Т. 2.
5. Ракшанин Н.О. Из Москвы. Очерки и снимки // Новости и Биржевая газета. – 1899. – № 300.
6. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1960. Т. 7.
7. Страда В. Чехов // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М., 1987.
8. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1974-1988. Сочинения. Т. 12-13.