

Не теоретик и тем более не догматик, герой “Дома с мезонином” из породы тех людей — Чехов пишет о них часто, — которым скучно жить и которые “недовольны собой и людьми” и раздражены, потому что неправильно, несправедливо устроена жизнь вообще и ложны отношения интеллигенции к народу, ложно место художника в обществе в частности. Так (разумеется, не берясь решать вопросы, обсуждаемые героями) Чехов делает отнюдь не случайной тему спора, связывая прочными и глубинными нитями эту часть рассказа с главной историей несостоявшейся любви.

Могло ли все сложиться иначе для героев “Дома с мезонином”? Допустим, рассказчик стал бы бороться за свою любовь, бросился бы вдогонку за Мисюсь и не за тридевять земель находится Пензенская губерния, куда ее отослали... Художник так упорен и настойчив в словесной полемике, однако он не находит в себе сил и желания изменить собственную жизнь. Невспыхнувшую страсть или соединение любовников делает Чехов предметом своих рассказов о любви. Ему, врачу и писателю, интересно и важно то, как общая болезнь — неспособность, неумение строить жизнь по законам красоты и любви — осложняется в каждом конкретном случае. Вопросы, которыми одержимы герои, остаются, решить их невозможно или решения вообще не существует, — а едва зародившаяся любовь растаяла, осталась только в воспоминании.

Так нередко происходит в произведениях Чехова: каждый из героев поглощен собой, своей “правдой”; они не понимают или не слышат друг друга. А в это время гибнет что-то значительное, важное, но хрупкое и беззащитное — едва пробудившаяся любовь (“Дом с мезонином”), прекрасный сад (“Вишневый сад”)...

“ВИШНЕВЫЙ САД”

Последняя пьеса Чехова стала выдающимся произведением мировой драматургии XX в.

К постижению ее смысла обращались и обращаются актеры, постановщики, читатели, зрители всех стран. Поэтому, как и в случае с чеховскими рассказами, когда мы пытаемся понять пьесу, нужно иметь в виду не только то, чем она волновала современников Чехова, и не только то, в чем она понятна и интересна нам, соотечественникам драматурга, но и это универсальное, всечеловеческое и всевременное ее содержание.

Автор “Вишневого сада” (1903) иначе видит жизнь, взаимоотношения людей и говорит об этом иначе, чем его предшественники. И смысл пьесы мы поймем, если не сведем его к социологическим или историческим объяснениям, а постараемся понять

этот выработанный Чеховым способ изображения жизни в драматическом произведении.

Если не учитывать новизны драматургического языка Чехова, многое в его пьесе будет казаться странным, непонятным, перегруженным ненужностями (с точки зрения предшествующей театральной эстетики).

Но главное — не будем забывать: за особенной чеховской формой стоит особая концепция жизни и человека. “Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни, — говорил Чехов. — Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни”.

ОСОБЕННОСТЬ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА. Начнем с бросающегося в глаза: как строятся диалоги в “Вишневом саде”? Нетрадиционно, когда реплика является ответом на предыдущую и требует ответа в следующей реплике. Чаще всего писатель воспроизводит неупорядоченный разговор (взять хотя бы беспорядочный хор реплик и восклицаний сразу по приезде Раневской со станции). Персонажи как бы не слышат друг друга, а если слушают, то отвечают невпопад (Дуняше — Аня, Лопахину — Раневская и Гаев, Пете — все остальные, кроме Ани, да и та реагирует явно не на смысл, а на звучание Петиних монологов: “Как хорошо вы говорите!.. (В восторге.) Как хорошо вы сказали!”).

Что стоит за таким строением диалогов? Стремление к большему правдоподобию (показать, как бывает в жизни)? Да, но не только это. Разобщенность, самопоглощенность, неумение встать на точку зрения другого — это видит и показывает в общении людей Чехов.

Опять-таки споря с предшественниками, Чехов-драматург совсем отказывается от внешней *интриги*, борьбы группы персонажей вокруг чего-либо (например, наследства, передачи денег кому-то, разрешения или запрета на замужество или женитьбу и т.п.).

Характер конфликта, расстановка персонажей в его пьесе совсем иные, о чем будет сказано дальше. Каждый эпизод — не ступенька в разворачивании интриги; эпизоды заполнены обыденными, внешне бессвязными разговорами, мелочами быта, незначительными подробностями, но при этом окрашены единым строением, которое затем переходит в другое. Не от интриги к интриге, а скорее от настроения к настроению разворачивается пьеса, и здесь уместна аналогия с бессюжетным музыкальным произведением.

Интриги нет, но в чем тогда состоит *событие* — то, без чего не может быть драматического произведения? Событие, о котором больше всего говорят, — продажа имения на торгах — происходит

не на сцене. Начиная с “Чайки” и даже раньше, с “Иванова”, Чехов последовательно проводит этот прием — увести основное “происшествие” за сцену, оставив лишь отсветы его, отголоски в речах действующих лиц. Невидимые (зрителем), внесценические события и персонажи (в “Вишневом саде” это ярославская тетушка, парижский любовник, дочь Пищика Дашенька и др.) по-своему важны в пьесе. Но их отсутствие на сцене подчеркивает, что для автора они лишь фон, повод, сопутствующее обстоятельство того, что является основным. При видимом отсутствии традиционного внешнего “действия” у Чехова, как всегда, богатое, непрерывное и напряженное внутреннее действие.

Главные события происходят как бы в сознании персонажей: открытие нового или цепляние за привычные стереотипы, понимание или непонимание — “движение и перемещение представлений”, если употребить формулу Осипа Манделштама. В результате этого движения и перемещения представлений (событий невидимых, но вполне реальных) разбиваются или складываются чьи-то судьбы, утрачиваются или возникают надежды, удается или не получается любовь...

Эти значительные в жизни каждого человека события обнаруживаются не в эффектных жестах, поступках (все бьющее на эффект Чехов последовательно подает в ироничном свете), а в скромных, будничных, обыденных проявлениях. Отсутствует их подчеркивание, искусственное привлечение к ним внимания, из текста многое уходит в *подтекст*. “Подводное течение” — так в Художественном театре называли это характерное для чеховских пьес развитие действия. Например, в первом действии Аня и Варя говорят вначале о том, заплачено ли за имение, затем — собирается ли Лопахин сделать Варе предложение, затем — о брошке в виде пчелки. Аня отвечает печально: “Это мама купила”. Печально — так как обе почувствовали безнадежность того основного, от чего зависит их судьба.

Линия поведения каждого персонажа и особенно взаимоотношений между персонажами не выстраивается в нарочитой наглядности. Она, скорее, намечается пунктирно (сплошную линию должны провести актеры и режиссеры — в этом трудность и одновременно заманчивость постановки чеховских пьес на сцене). Многое драматург оставляет воображению читателя, давая в тексте основные ориентиры для правильного понимания.

Так, основная линия пьесы связана с Лопахиним. Его взаимоотношения с Варей выливаются в непонятные для нее и других его выходки. Но все встает на свои места, если актеры сыграют абсолютную несовместимость этих персонажей и одновременно особое чувство Лопахина по отношению к Любви Андреевне.

Знаменитая сцена несостоявшегося объяснения между Лопахиным и Варей в последнем действии: герои говорят о погоде, о разбитом градуснике — и ни слова о самом, очевидно, важном в эту минуту. Почему ничем кончаются отношения Лопахина и Вари, когда объяснение не состоялось, любовь не состоялась, счастье не состоялось? Дело, конечно, не в том, что Лопахин — делец, неспособный на проявление чувства. Приблизительно так объясняет себе их отношения Варя: “У него дела много, ему не до меня”; “Он или молчит, или шутит. Я понимаю, он богатеет, занят делом, ему не до меня”. Но гораздо ближе к чеховскому подтексту, к чеховской технике “подводного течения” подойдут актеры, если к моменту объяснения между этими персонажами ясно дадут почувствовать зрителю, что Варя действительно не пара Лопахину, она не стоит его. Лопахин — человек большого размаха, способный мысленно окинуть взором, как орел, “громadne леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты”. Варя же, если продолжить это сравнение, — серая галка, кругозор которой ограничен хозяйством, экономией, ключами на поясе... Серая галка и орел, — конечно, неосознанное ощущение этого и мешает Лопахину проявить инициативу там, где любой купец на его месте увидел бы возможность “приличного” для себя брака.

По своему положению Лопахин может рассчитывать в лучшем случае только на Варю. А в пьесе отчетливо, хотя пунктирно намечена другая линия: Лопахин, “как родную, больше, чем родную”, любит Раневскую. Это показалось бы нелепым, невысказанным Раневской и всем окружающим, да и сам он, видимо, до конца не осознает своего чувства. Но достаточно проследить, как ведет себя Лопахин, скажем, во втором действии, после того, как Раневская говорит ему, чтобы он сделал предложение Варе. Именно после этого он с раздражением говорит о том, как хорошо было раньше, когда мужиков можно было драть, начинает бестактно поддразнивать Петю. Все это — результат спада в его настроении после того, как он ясно видит, что Раневской и в голову не приходит всерьез принимать его чувства. И дальше в пьесе еще несколько раз будет прорываться эта безответная нежность Лопахина. В ходе монологов персонажей “Вишневого сада” о неудавшейся жизни невысказанное чувство Лопахина может прозвучать как одна из самых щемящих нот спектакля (кстати, именно так был сыгран Лопахин лучшими исполнителями этой роли в спектаклях последних лет — Владимиром Высоцким и Андреем Мироновым).

Итак, уже все эти внешние приемы организации материала (характер диалога, события, развертывания действия) Чехов на-

стойчиво повторяет, обыгрывает — и в них проявляется его представление о жизни.

Но еще более отличает пьесы Чехова от предшествующей драматургии характер *конфликта*.

Так, в пьесах Островского конфликт проистекает по преимуществу из различий в сословном положении героев — богатых и бедных, самодуров и их жертв, обладающих властью и зависимых: первым, исходным двигателем действия у Островского является **различие** между персонажами (сословное, денежное, семейное), из которого проистекают их конфликты и столкновения. Вместо гибели в иных пьесах может быть, наоборот, торжество над самодуром, притеснителем, интриганом и т.п. Развязки могут быть сколь угодно различны, но противопоставление внутри конфликта жертвы и притеснителя, стороны страдающей и стороны, причиняющей страдание, неизменно.

Не то у Чехова. Не на противопоставлении, а на *единстве, общности* всех персонажей строятся его пьесы.

Всмотримся пристальнее в текст “Вишневого сада”, в расставленные в нем автором настойчивые и ясные указания на смысл происходящего. Чехов последовательно уходит от традиционного формулирования авторской мысли “устами персонажа”. Указания на авторский смысл произведения, как обычно у Чехова, выражены прежде всего в повторениях.

В первом действии есть повторяющаяся фраза, которая на разные лады прилагается почти к каждому персонажу.

Любовь Андреевна, пять лет не видевшая свою приемную дочь, услышав, как та распоряжается по дому, говорит: “Ты все такая же, Варя”. И еще до этого замечает: “А Варя по-прежнему все такая же, на монашку похожа”. Варя, в свою очередь, грустно констатирует: “Мамочка такая же, как была, нисколько не изменилась. Если б ей волю, она бы все раздала”. В самом начале действия Лопухин задается вопросом: “Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала”. А спустя каких-нибудь два часа убеждается: “Вы все такая же великодушная”. Сама Раневская, войдя в детскую, иначе определяет свою постоянную черту: “Я тут спала, когда была маленькой... И теперь я как маленькая...” — но это то же признание: я такая же.

“Ты все такой же, Ленья”; “А вы, Леонид Андреич, все такой же, как были”; “Опять ты, дядя!” — это Любовь Андреевна, Яша, Аня говорят по поводу неизменной велеречивости Гаева. А Фирс сокрушается, указывая на постоянную черту поведения своего барина: “Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!”

“Ты (вы, она) все такая (такой) же”. Это константа, обозначенная автором в самом начале пьесы. Это свойство всех действующих лиц, в этом они наперебой заверяют себя, друг друга.

“А этот все свое”, — говорит Гаев о Пищике, когда тот в очередной раз просит денег взаймы. “Ты все об одном...” — отвечает полусонная Аня на Дуняшино известие об очередном ее ухажере. “Уж три года как бормочет. Мы привыкли” — это о Фирсе. “Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы...”, “Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье” — это Епиходов.

Каждый герой ведет свою тему (иногда с вариациями): Епиходов говорит о своих несчастьях, Пищик — о долгах, Варя — о хозяйстве, Гаев неуместно впадает в патетику, Петя — в обличения и т.п. Постоянство, неизменность некоторых персонажей закреплены в их прозвищах: “двадцать два несчастья”, “вечный студент”. И самое общее, Фирсово: “недотепа”.

Когда повторение (*наделение всех одинаковым признаком*) столь многократно, как в первом действии “Вишневого сада”, что не может не бросаться в глаза, — это сильнейшее средство выражения авторской мысли.

Параллельно с этим повторяющимся мотивом, неотрывно от него, настойчиво и так же применительно ко всем повторяется еще один, как будто противоположный. Словно застывшие в своей *неизменности* персонажи то и дело говорят о том, сколько же *изменилось*, как бежит время.

“Когда вы уезжали отсюда, я была этакой...” — жестом указывает дистанцию между прошлым и настоящим Дуняша. Она как бы вторит воспоминанию Раневской о том, когда та “была маленькой”. Лопухин в первом же монологе сравнивает то, что было (“Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати... Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая...”) и что стало теперь (“только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться...”). “Когда-то...” — начинает вспоминать Гаев, тоже о детстве, и заключает: “...а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...” Тема детства (безвозвратно ушедшего) или родителей (умерших или забытых) повторяется на разные лады также и Шарлоттой, и Яшей, и Пищиком, и Трофимовым, и Фирсом. Древний Фирс, как живой исторический календарь, то и дело от того, что есть, возвращается к тому, что “бывало”, что делалось “когда-то”, “прежде”.

Ретроспектива — от настоящего в прошлое — открывается почти каждым действующим лицом, хотя и на разную глубину. Фирс уже три года бормочет. Шесть лет назад умер муж и утонул сын Любви Андреевны. Лет сорок—пятьдесят назад помнили еще

способы обработки вишни. Ровно сто лет назад сделан шкаф. И о совсем седой старине напоминают камни, бывшие когда-то могильными плитами... В другую сторону, от настоящего в будущее, открывается перспектива, но тоже на различную даль для разных персонажей: для Яши, для Ани, для Вари, для Лопахина, для Пети, для Раневской, даже для Фирса, закованного и забытого в доме.

“Да, время идет”, — замечает Лопахин. И это ощущение знакомо в пьесе каждому; это тоже константа, постоянное обстоятельство, от которого зависит каждый из персонажей, что бы он о себе и о других ни думал и ни говорил, как бы себя и свой путь ни определял. Песчинками, щепками в потоке времени суждено быть каждому.

И еще один повторяющийся, охватывающий всех персонажей мотив. Это тема растерянности, непонимания перед лицом безжалостно бегущего времени.

В первом действии таковы недоуменные вопросы Раневской. Для чего смерть? Отчего старимся? Почему все уходит без следа? Почему забывается все, что было? Почему время грузом ошибок и несчастий, как камень, ложится на грудь и плечи? Дальше по ходу пьесы ей вторят все остальные. Растерян в редкие минуты раздумий, хотя и неисправимо беспечен Гаев. “Кто я, зачем я, неизвестно”, — недоуменно говорит Шарлотта. Свое недоумение у Епиходова: “...никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться...” Для Фирса прежний порядок был понятен, “а теперь все враздробь, не поймешь ничего”. Казалось бы, для Лопахина яснее, чем для остальных, ход и положение вещей, но и он признается, что ему лишь иногда “кажется”, будто он понимает, для чего существует на свете. Закрывают глаза на свое положение, не хотят понять его Раневская, Гаев, Дуняша.

Кажется, что многие персонажи все-таки противостоят друг другу и можно выделить в чем-то контрастные пары. “Я ниже любви” Раневской и “мы выше любви” Пети Трофимова. У Фирса все лучшее в прошлом, Аня безоглядно устремлена в будущее. У Вари старушечий отказ от себя ради родных, имение ею держится, у Гаева чисто детский эгоизм, он “проел” имение на леденцах”. Комплекс неудачника у Епиходова и наглого завоевателя — у Яши. Герои “Вишневого сада” часто сами противопоставляют себя друг другу.

Шарлотта: “Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить”. Гаев высокомерен по отношению к Лопахину, к Яше. Фирс поучает Дуняшу. Яша, в свою очередь, мнит себя выше и просвещеннее остальных. А сколько непомерной гордости

в словах Пети: “И все, что так высоко цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти...” Лопахин правильно комментирует эту бесконечно повторяющуюся ситуацию: “Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит”.

Герои убеждены в абсолютной противоположности своих “правд”. Автор же каждый раз указывает на общность между ними, на скрытое сходство, которого они не замечают или с возмущением отвергают.

Разве Аня не повторяет во многом Раневскую, а Трофимов не напоминает часто недотепу Епиходова, а растерянность Лопахина не переключается с недоумением Шарлотты? В пьесе Чехова принцип повторения и взаимоотражения персонажей является не избирательным, против одной группы направленным, а тотальным, всеохватывающим. Непоколебимо стоять на своем, быть поглощенным своей “правдой”, не замечая сходства с остальными, — у Чехова это выглядит как общий удел, ничем не устранимая особенность человеческого бытия. Само по себе это ни хорошо ни плохо: это естественно. Что получается от сложения, взаимодействия различных правд, представлений, образов действия, — вот что изучает Чехов.

Все взаимоотношения героев освещены светом единого понимания. Дело не просто в новых, усложняющихся акцентах в старом конфликте. Нов сам конфликт: *видимая противоположность при скрытом сходстве*.

Не меняющиеся (держатся каждый за свое) люди на фоне поглощающего все и всех времени, растерянные и не понимающие хода жизни... Это непонимание выявляется в отношении к саду. Каждый вносит свой вклад в конечную его судьбу.

Прекрасный сад, на фоне которого показаны герои, не понимающие хода вещей или понимающие его ограниченно, связан с судьбами нескольких их поколений — прошлых, настоящих и будущих. Ситуация из жизни отдельных людей внутренне соотносена в пьесе с ситуацией в жизни страны. Многогранно символическое наполнение образа сада: красота, прошлая культура, наконец, вся Россия... Одни видят сад таким, каким он был в невозвратимом прошлом, для других разговор о саду — только повод для фанаберии, третьи, думая о спасении сада, на деле губят его, четвертые гибель этого сада приветствуют...

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ. КОМИЧЕСКОЕ В ПЬЕСЕ. Гибнущий сад и несостоявшаяся, даже незамеченная любовь — две сквозные, внутренне связанные темы — придают пьесе грустно-поэтический характер. Однако Чехов настаивал, что создал не “драму, а комедию, местами даже фарс”. Оставшись верным своему прин-

ципу наделять героев одинаково страдательным положением по отношению к непонимаемой ими жизни, скрытой общностью (что не исключает изумительного разнообразия внешних проявлений), Чехов нашел в своей последней великой пьесе совершенно особую жанровую форму, адекватную этому принципу.

Однозначному жанровому прочтению — только печальному или только комическому — пьеса не поддается. Очевидно, что Чехов осуществил в своей “комедии” особые принципы соединения драматического и комического.

В “Вишневом саде” комичны не отдельные персонажи, такие, как Шарлотта, Епиходов, Варя. Непониманием друг друга, разноречием мнений, алогизмом умозаключений, репликами и ответами невпопад — подобными несовершенствами мышления и поведения, дающими возможность комического представления, наделены все герои.

Комизм сходства, комизм повторения — основа комического в “Вишневом саде”. Все по-своему смешны, и все участвуют в печальном событии, ускоряют его наступление — вот чем определяется соотношение комического и серьезного в чеховской пьесе.

Чехов ставит всех героев в положение постоянного, непрерывного перехода от драматизма к комизму, от трагедии к водевиллю, от пафоса к фарсу. В этом положении находится не одна группа героев в противовес другой. Принцип такого беспрерывного жанрового перехода имеет в “Вишневом саде” всеобъемлющий характер. То и дело в пьесе происходит углубление смешного (ограниченного и относительного) до сочувствия ему и обратно — упрощение серьезного до смешного.

Пьесу, рассчитанную на квалифицированного, искушенного зрителя, способного уловить ее лирический, символический подтекст, Чехов насытил приемами площадного театра, балагана: падениями с лестниц, обжорством, ударами палкой по голове, фокусами и т.д. После патетических, взволнованных монологов, которые есть практически у каждого персонажа пьесы — вплоть до Гаева, Пищика, Дуняши, Фирса, — сразу следует фарсовое снижение, затем вновь появляется лирическая нота, позволяющая понять субъективную взволнованность героя, и опять его самопоглощенность оборачивается насмешкой над ним (так построен и знаменитый монолог Лопухина в третьем действии: “Я купил!..”).

К каким же выводам ведет Чехов столь нетрадиционными путями?

А.П. Скафтымов в своих работах показал, что основным объектом изображения в “Вишневом саде” автор делает не кого-либо из персонажей, а устройство, порядок жизни. В отличие от произведений предшествующей драматургии в пьесе Чехова не сам чело-

век является виновником своих неудач и не злая воля другого человека виновата. Виноватых нет, “источником печального уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни”.

Но разве Чехов снимает ответственность с героев и перелагает ее на “сложение жизни”, существующее вне их представлений, поступков, отношений? Предприняв добровольное путешествие на каторжный остров Сахалин, он говорил об ответственности каждого за существующий порядок, за общий ход вещей: “Виноваты все мы”. Не “виноватых нет”, а “виноваты все мы”.

ОБРАЗ ЛОПАХИНА. Известна та настойчивость, с которой Чехов указывал на роль Лопахина как на центральную в пьесе. Он настаивал, чтобы Лопахина играл Станиславский. Он не раз подчеркивал, что роль Лопахина — “центральная”, что “если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится”, что сыграть эту роль может только первоклассный актер, “только Константин Сергеевич”, а просто талантливому актеру она не под силу, он “проведет или очень бледно, или сбалаганит”, сделает из Лопахина “кулачка... Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать”. Чехов предостерегал против упрощенного, мелкого понимания этого образа, очевидно, дорогого ему.

Попытаемся понять, что в самой пьесе подтверждает убежденность драматурга в центральном положении роли Лопахина среди других ролей.

Первое, но не единственное и не самое главное — это значительность и необычайность самой личности Лопахина.

Ясно, что Чехов создал нетрадиционный для русской литературы образ купца. Делец, и очень удачливый, Лопахин при этом — человек “с душой артиста”. Когда он говорит о России, это звучит как признание в любви к родине. Его слова напоминают гоголевские лирические отступления в “Мертвых душах”, чеховские лирические отступления в повести “Степь” о богатырском размахе русской степной дороги, которой к лицу были бы “громадные, широко шагающие люди”. И самые проникновенные слова о вишневом саде в пьесе — не следует упускать это из виду — принадлежат именно Лопахину: “имение, прекрасней которого нет на свете”.

В образ этого героя — купца и в то же время артиста в душе — Чехов внес черты, характерные для известной части русских предпринимателей, оставивших заметный след в истории русской культуры на рубеже XIX и XX вв. Это и сам Станиславский (владелец фабрики Алексеев), и миллионер Савва Морозов, давший деньги на строительство Художественного театра, и создатели картинных галерей и театров Третьяков, Щукин, Мамонтов, и

издатель Сытин... Художественная чуткость, бескорыстная любовь к прекрасному причудливо сочетались в натурах многих из этих купцов с характерными чертами дельцов и стяжателей. Не делая Лопехина похожим ни на одного из них в отдельности, Чехов вносит в характер своего героя черты, объединяющие его со многими из этих предпринимателей.

И конечная оценка, которую Петя Трофимов дает своему, казалось бы, антагонисту (“Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...”), находит известную параллель в отзыве Горького о Савве Морозове: “И когда я вижу Морозова за кулисами театра, в пыли и трепете за успех пьесы — я готов ему простить все его фабрики, в чем он, впрочем, не нуждается, я его люблю, ибо он бескорыстно любит искусство, что я почти осызаю в его мужицкой, купеческой, стяжательной душе”. К.С. Станиславский завещал будущим исполнителям Лопехина придать ему “размах Шалыпина”.

Разбивка сада на дачные участки — идея, которой одержим Лопехин, — это не просто уничтожение вишневого сада, а его переустройство, устройство, так сказать, общедоступного вишневого сада. С тем прежним, роскошным, служившим лишь немногим садом этот новый, поредевший и доступный любому за умеренную плату лопехинский сад соотносится как демократическая городская культура чеховской эпохи с дивной усадебной культурой прошлого.

Чехов предложил образ явно нетрадиционный, неожиданный для читателя и зрителя, разбивающий устоявшиеся литературные и театральные каноны.

С Лопехиным связана и основная сюжетная линия “Вишневого сада”. Нечто, ожидаемое и подготавливаемое в первом действии (спасение сада), в результате ряда обстоятельств оборачивается чем-то прямо противоположным в последнем действии (сад рубят). Лопехин вначале искренно стремится спасти сад для Любви Андреевны, в конце же “нечаянно” завладевает им сам.

Но в конце пьесы Лопехин, достигнувший успеха, показан Чеховым отнюдь не как победитель. Все содержание “Вишневого сада” подкрепляет слова этого героя о “нескладной, несчастливой жизни”, которая “знай себе проходит”. В самом деле, человек, который один способен по-настоящему оценить, что такое вишневый сад, своими руками должен губить его (ведь других выходов из сложившейся ситуации нет). С беспощадной трезвостью показывает Чехов в “Вишневом саду” фатальное расхождение между личными хорошими качествами человека, субъективно доб-

рыми его намерениями и результатами его социальной деятельности. И личного счастья Лопахину не дано.

Пьеса начинается с того, что Лопахин одержим мыслью о спасении вишневого сада, а в итоге все получается не так: сад он не спас для Раневской, как хотел, а его удача оборачивается насмешкой над лучшими надеждами. Почему это так — не в силах понять сам герой, не мог бы этого объяснить никто из окружающих.

Словом, именно с Лопахиным в пьесу входит одна из давних и основных тем творчества Чехова — враждебность, непосильная сложность, непонятность жизни для обыкновенного (“среднего”) русского человека, кем бы он ни был (вспомним Ионыча). В образе Лопахина Чехов остался до конца верен этой своей теме. Это один из героев, стоящих на главной линии чеховского творчества, находящийся в родстве со многими из персонажей в предшествующих произведениях писателя.

СИМВОЛИКА. “Отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный”, стук топора, возвещающий о гибели сада, как и сам образ вишневого сада, воспринимались современниками как глубокие и емкие символы.

Чеховская символика отличается от понятия символа в художественных произведениях и теориях символизма. У него даже самый таинственный звук — не с неба, а “точно с неба”. Дело не только в том, что Чехов оставляет возможность реального объяснения (“...где-нибудь в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко”). Происхождение звука герои объясняют, может быть, и неверно, но ирреальное, мистическое здесь не требуется. Тайна есть, но это тайна, порожденная причиной земной, хотя и неведомой героям или неверно ими понятой, не осознаваемой вполне.

Вишневый сад и его гибель символически многозначны, не сводимы к видимой реальности, но здесь нет мистического или ирреального наполнения. Чеховские символы раздвигают горизонты, но не уводят от земного. Сама степень освоения, осмысления бытового в произведениях Чехова такова, что в них просвечивает бытийное, общее и вечное.

Таинственный звук, дважды упоминаемый в “Вишневом саду”, Чехов действительно слышал в детстве. Но, помимо реального предшественника, можно вспомнить и одного литературного предшественника. Это звук, который слышали мальчики в тургеневском рассказе “Бежин луг”. Об этой параллели напоминают сходство обстановки, в которой слышится непонятный звук, и настроения, которые он вызывает у героев рассказа и пьесы: кто-то вздрагивает и пугается, кто-то задумывается, кто-то реагирует спокойно и рассудительно.

Тургеневский звук в “Вишневом саде” приобрел новые оттенки, стал подобен звуку лопнувшей струны. В последней пьесе Чехова в нем соединилась символика жизни и родины, России: напоминание о ее необъятности и о времени, протекающем над ней, о чем-то знакомом, вечно звучащем над русскими просторами, сопровождающем бесчисленные приходы и уходы все новых поколений.

В своей последней пьесе Чехов запечатлел то состояние русского общества, когда от всеобщего разъединения, слушания только самих себя до окончательного распада и всеобщей вражды оставался лишь шаг. Он призвал не обольщаться собственным представлением о правде, не абсолютизировать многие “правды”, которые на самом деле оборачиваются “ложными представлениями”, осознать вину каждого, ответственность каждого за общий ход вещей. В чеховском изображении российских исторических проблем человечество увидело проблемы, касающиеся всех людей в любое время, во всяком обществе.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

Своеобразие комического в рассказах А.П. Чехова.

Художественные средства выражения авторской позиции в рассказах А.П. Чехова.

Смысл и понятие футлярности в рассказах А.П. Чехова.

Композиция и художественное время в рассказе “Студент”.

Комическое и серьезное в прозаических произведениях А.П. Чехова.

Своеобразие драматургического конфликта в комедии А.П. Чехова “Вишневый сад”.

Повторение в пьесах А.П. Чехова как средство раскрытия авторского замысла.

Особенности жанра пьесы А.П. Чехова “Вишневый сад”.

Комическое и серьезное в “Вишневом саде”.

Символика “Вишневого сада”.

ЛИТЕРАТУРА

Громов М.П. Чехов. М., 1993. (ЖЗЛ).

Катаев В.Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998.

Паперный З.С. Вопреки всем правилам...: Пьесы и водевили Чехова). М., 1982.

Полоцкая Э.А. Пути чеховских героев: Книга для учащихся. М., 1983.

Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в “Вишневом саде”

А.П. Чехова. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова //

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М., 1961.

Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971 (разделы: Предметный мир; сфера идей).

Чуковский К.И. О Чехове. М., 1967.