Елена Гушанская

За честь культуры
Фехтовальщик

Елена Гушанская

За честь культуры фехтовальщик

«ИП Князев»

2016

УДК 82.09 (081)
ББК 83.3 (2Рос = Рус)

Гушанская Е. М.

За честь культуры фехтовальщик / Е. М. Гушанская — «ИП Князев», 2016

ISBN 978-5-4469-0862-2

Книга «За честь культуры фехтовальщик» состоит из статей и заметок о русской литературе XIX и XX вв., опубликованных автором в филологических сборниках, журналах и газетах за последние годы. Первый ее раздел посвящен Антону Павловичу Чехову, именно его фигура оказалась компасом при выборе других персонажей. Второй – его брату Александру Павловичу, судьба которого проливает неожиданный свет на, казалось бы, давно известное в жизни самого Антона Чехова. Герои третьего раздела книги – писатели и люди театра, второй половины XX-го века.

УДК 82.09 (081)
ББК 83.3 (2Рос = Рус)

ISBN 978-5-4469-0862-2

© Гушанская Е. М., 2016
© ИП Князев, 2016

Содержание

I. Антон Чехов – упущенный шанс 6
Антон Чехов – упущенный шанс 6
«Вишневый сад» – время и место 9
1 9
2 13
«Вишневый сад» глазами XXI века 18
1 18
Конец ознакомительного фрагмента. 23

Елена Гушанская
За честь культуры фехтовальщик. Статьи и заметки

Книга «За честь культуры фехтовальщик» – о писателях самых разных: гениальных, как Чехов, известнейших, как Володин или Стругацкие, и таких, чья слава ограничивается мизерным тиражом единственной книги – случай Майи Чумак.

Самый значительный герой этой книги, конечно, Антон Павлович Чехов.

О Чехове написано так много, что желание добавить к этому океану суждений свои пять копеек выглядит смешным и бесполезным. Автор в свое время понаписала немало сугубо филологических штудий (включая диссертацию) о самых разнообразных формальных приемах и способах создания художественной выразительности у Чехова – о подтекстах, непроявленных параллелях, скрытых аллюзиях и цитатах, но убедилась, что в самых изощренных и старательных филологических изысканиях Чехова все равно нет. А между тем, мне кажется, не существует писателя, который был бы более действенным в нашей сегодняшней жизни, чем Чехов, и нет более учительного художественного мира и гражданского облика, чем тот, что являет собой Антон Павлович Чехов.

Другой герой книги – брат Антона – Александр Павлович Чехов, «брат вышеупомянутого», как он сам себя аттестовал. Тут – другая крайность. Наверное, нет в русской литературе фигуры, которая вызывала бы столь же брезгливое сожаление, как Александр. Старший из братьев Чеховых ничего путного не написал – ничего, кроме единственно важного – воспоминаний (за что был предан семейному остракизму), ничего стоящего не сделал, кроме того, что сохранил письма брата. И нет ничего более ценного, чем их переписка и эти воспоминания.

Писатели, о которых пойдет речь в третьей части, все – наши отечественные авторы второй половины XX века. Все они – одной крови, одной нравственной природы, одного карасса. И все они – доя одного круга читателей. То, что их объединяет, невозможно сформулировать, да и не надо.

Бывший в своей безвестности редактором Ленфильма А. Володин, возможно, и встречал в коридорах той же студии скромную редакторшу Майю Чумак.

Михаил Борисович Пиотровский, колоссально укрепивший Эрмитаж в его мировом значении, показал нам, как можно проламывать и сдвигать стену – исключительно силой духа.

Александр Житинский гордился патентом, какой-то крошечной штуковиной для хранения электронной информации, чуть ли не больше, чем столь дорогой ему последней книгой «Плывун».

Первый кукольный спектакль Резо Габриадзе чарует и пьянит спустя двадцать лет так же, как и в момент создания.

Александр Вампилов, стеснявшийся своего бурятского происхождения и страдавший, когда его пытались отнести к «нацменской» литературе (что здорово облегчило бы его путь на сцену), в действительности принадлежал к древнему и благородному роду ученых лам Аларского дацана…

Пленительный, но не сделавший и половины того, что должно, Валерий Попов…

Кроткий и стойкий поэт Вадим Шефнер…

Никому кроме академика Д. С. Лихачева и своего преданного редактора И. С. Кузьмичева ненужный Олег Базунов – настоящий писатель…

Мудрые и яростные братья Стругацкие…

Жизнь в своем движении сама все расставляет на свои места.

I. Антон Чехов – упущенный шанс

Антон Чехов – упущенный шанс

Предсказание Чехова: «Меня будут читать лет семь, потом забудут, а потом будут читать долго» – исполнилось.

Похоже, Чехов у нас так и не стал всеобщим достоянием. Мы живем по законам гоголевского мира, а чаще по законам Салтыкова-Щедрина, сходим с ума по Достоевскому, понимаем народ по Толстому и мечтаем о гармонии, присущей пушкинскому миру (хотя и Пушкина-то мало читаем)… А вот Чехова мы, если и любим, то не всенародно, а интимно, каждый в отдельности, принимаем его понемногу, как индивидуальное лекарство.

В среднестатистическом массовом сознании существует миф о Чехове как о писателе, который всю жизнь «выдавливал из себя раба», что и звучит неприятно, и по существу малопонятно, миф об идеальном, до скуки правильном писателе, который помимо того, что много всего написал, так еще и создал образ какого-то «чеховского интеллигента», которого сейчас труднее встретить, чем снежного человека…

А между тем более биографически осмысленного, т. е. продиктованного жизнью автора литературного наследия трудно сыскать (хотя внешних совпадений судьбы Чехова с судьбами его героев практически нет). Реальная судьба Чехова удивительна и для нашего отечества уникальна. Такой «карьеры» никогда не было в русской культуре.

Антон Павлович Чехов сам прошел путь от Ваньки Жукова до Архиерея, с той только разницей, что в детстве по субботам его драл не хозяин, а родной папаша, и умер он на руках не старика-келейника, а красавицы-жены, знаменитой актрисы, которой, впрочем, до умирающего было куда меньше дела, чем монастырскому служке до его преосвященства.

Как писатель он прошел путь от литературной поденщины «куска ради», от подписей к рисункам (вроде комиксов), от текстов «Почтового ящика» в низкопробных копеечных журнальчиках («Осколки», «Будильник» – вроде нынешних «Отдохни!» или «Не горюй!») до публикации в лучших толстых журналах России. От «мошенника пера», порой согласного и на гонорар «натурой» – штиблетами, стульями, билетами в театр, до Почетного академика Академии наук, что не помешало ему спустя два года выйти из ее состава по морально-этическим (а отнюдь не по политическим) соображениям. И все это – за период чуть больше двадцати лет. Примерно как если бы некто нынче проделал путь от эстрадного хохмача до… до Чехова.

Писал по три-четыре рассказа в неделю – кормил семью, был обязан поставлять «субботники» (те же рассказы) в скверную, но популярную газету «Новое время» и был счастлив такой удачей. В толстых журналах его стали печатать после десяти лет газетной каторги.

В драматургии прошел весь путь от возмущенного недоумения зрителей по поводу «Иванова» и грандиозного провала «Чайки» до положения первого драматурга лучшего театра России. А еще раньше ему, семнадцатилетнему, старший брат Александр выговаривал, что пьеса его («Безотцовщина») есть «непростительная ложь» и что другой он уж никогда не напишет по причине впустую истраченных душевных сил.

Самый «безыдейный и аполитичный писатель», он предпринял поездку, по сравнению с которой знаменитое радищевское путешествие из Петербурга в Москву – детсадовская экскурсия. Он один, и на свои кровные, пересек всю страну, от Москвы до Сахалина, чтобы увидеть и понять, что такое каторга. Сам, без общественных поручений и государственных мандатов, провел полную перепись населения Сахалина, заполнив десятки тысяч карточек. Написал документальную книгу «Остров Сахалин», которую современники вообще не заметили, и материалы к которой до сих пор полностью не опубликованы.

От нищего лавочникова сына до мецената: строил школы, больницы, комплектовал библиотеки, хлопотал о больных и нуждающихся.

Без малого двухметровый красавец поразительного, мягкого обаяния (так описывал его Константин Коровин), «капитан Авелан» (тогдашний синоним баловня судьбы), пользовавшийся огромным успехом у женщин, в представлении не то что потомков, даже современников (хотя бы символистов), – существо унылое, хилое, подслеповатое, вечно кашляющее.

А ведь у Чехова существует абсолютная корреляция между жизнью и творчеством: писал, как жил, и жил, как писал. Вот уж когда можно с уверенностью сказать: не знаем жизни автора – не понимаем его произведений.

Как импрессионисты создали свою манеру изображать окружающий мир – передавать впечатление, т. е. зыбкое ощущение, мираж ценить больше подлинности и точности, так и Чехов создал свою манеру художественного письма.

Он сместил точку зрения искусства по отношению к жизни: в центр изображения поставил не главных героев, а второстепенных персонажей, и выстраивал свои сюжеты вне привычных литературных схем.

Чехов дал жизни человека другую систему координат: не привычную героико-центрическую, в которой поступок (лучше героический) является «ключом», определяющим элементом художественного мира, а совершенно другую, состоящую из мелких коллизий и обыденных состояний равных по значимости персонажей, чем и «перелопатил» всю палитру выразительных средств литературы XIX века. Поэтика Чехова вся целиком происходит, произрастает из его концепции жизни.

Принцип, который Чехов положил в основу нравственной концепции жизни, состоит не в борьбе, не в преодоление внешних обстоятельств, а в воспитании личности, в самовоспитании.

И классицизм, и романтизм, и реализм равно исповедовали героизм и высоко поднимали героическую личность. А ведь герой это – сверхчеловек, тот, кому «все дозволено», не «тварь дрожащая», а Личность. Он выше нравственности. У Чехова никому ничего не дозволено сверх того, что положено от царства Божьего внутри нас. У Чехова нет героев, потому что в его мире нет борьбы. Чеховские герои живут потихоньку, они как бы второстепенны. В центре чеховского мира человек вне экстремальной ситуации, вне эстетически аффектированной демонстрации чувств. Его герои погибают не на пике самореализации, не в бою и не на каторге, а в своей постели, невзначай, нелепо, незаметно.

«Есть ли у г-на Чехова идеалы?» – задавался вопросом А. М. Скабичевский, обнаруживая, впрочем, у «г-на Чехова» вполне приличествующие писателю общественные идеалы.

А зря, у Чехова другая мера вещей, у Чехова не «идеалы», а нравственность.

Русская литература XIX века была озабочена действием на благо народа. Вся русская литература зиждется на чувстве стыда и вины за крепостное право. Эта вина, вернее социальная беда, пропитывает воздух культуры даже тогда, когда художественные события произведения далеки от социальной проблематики.

Чехов – единственный великий писатель XIX века, который не чувствовал перед народом онтологической вины. Его семья не владела живыми душами. Чеховы – крепостные, еще его отец, Павел Егорович Чехов успел побыть крепостным, а сам писатель – «свободный гражданин» (мещанин из купцов) в первом поколении. Чехов сам – этот народ и есть.

Чехов осознал и принес в литературу возможность, так сказать, другой идеологии. Преодоление самовоспитанием, а не борьбой. В этой культуре главное не борьба за идеалы, а путь без героизма и внешних побед, путь самостроения личности. Кстати, природе национального характера («роевому сознанию») это принцип существования отвечает как никакой другой.

Увы, этот шанс был отвергнут так же решительно и бесповоротно, как Раневская отвергла увещевания Лопахина. Мы пошли другим путем, путем героической борьбы. Нам не нужно,

чтобы за дверью каждого счастливого человека стоял некто с колокольчиком, напоминающим о страданиях других. Нам нужны решительные действия.

А между тем в XX веке это чеховское ощущение жизни оказалось понятным: «Только второстепенные люди делают медленную пользу. Слишком большой ум совершенно ни к чему. <…> Ускорение жизни высшими людьми утомляет ее и она теряет то, что имела раньше. <…> Достаточно оставить историю на пятьдесят лет в покое, что все без усилий достигли упоительного благополучия» (Андрей Платонов).

Точно так же, как и в искусстве, сместились пропорции героического и в жизни. В новейшем времени кровавая каша стала обыденностью, и сгинуть в исторической мясорубке оказалось проще простого без малейших героических усилий.

Мы взяли у Чехова форму, художественные приемы, не думая о содержании и смысле того, чему служат, что демонстрируют эти «художественные ходы». К чеховскому творчеству, к чеховскому письму, к чеховской поэтике мы относимся ритуально, порой не понимая, что стоит за его художественными открытиями.

По Чехову жизнь должна была измениться лет через двести-триста. Половину пути мы уже прошли.

«Вишневый сад» – время и место

1

«Вишневый сад» – пьеса, о которой написано столько, что разобраться в написанном уже труднее, чем в ней самой. Некоторые общие суждения вошли в филологический и в общекультурный обиход. Одно из них состоит в том, что пьеса «Вишневый сад» предвосхитила центральное исторического явление XX века – утрату родового гнезда. Двадцатое столетие стало веком разрыва корней, родовых уз, утратой многовековой житейской традиции, и «Вишневый сад» оказался своего рода метасюжетом, инвариантом этой трагедии. Поэтика пьесы, ее драматургическое сложение таковы, что общекультурная трагедия представлена объективно, независимо от соединения удачных или несчастливых обстоятельств, как результат неумолимого хода времени.

Эта пьеса демонстрирует объективные закономерности жизни, общий порядок и ход вещей. Пьеса состоит не из конкретных столкновений конкретных людей по конкретным поводам (как в принципе любая пьеса), а словно демонстрирует исторический процесс, притом что действие ее сугубо камерно. Как вспоминал чеховские слова И. Я. Гурлянд: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни…»[1].

В «Вишневом саде» люди суетились, торговали, считали деньги, сватали, ссорились, мирились, пытались веселиться и забыться, а в это время рушилась на наших глазах их жизнь. И не только кончалась жизнь их самих, милых, нелепых, горьких, – просто век уходил. В пьесе это было продемонстрировано наглядно и физически ощутимо: убыстрялось, сворачивалось время, скукоживалось, съеживалось пространство, – время и пространство изживали своих героев. Стук топоров вишневого сада был не чем иным, как озвучанием хода исторического катка, движущегося на этих людей, на обитателей вишневого сада.

То, что «Вишневый сад» – последняя пьеса Чехова, делает ее особенно значимой. «Вишневый сад» – пьеса, которую Чехов писал буквально всю жизнь, ее тема пронизывает всю его драматургию, начинаясь в «Безотцовщине», продолжаясь в «Дяде Ване» и в конце концов завершаясь в «Вишневом саде».

«Безотцовщина» – пьеса-зародыш, пьеса-исток «Вишневого сада» и «Дяди Вани»: здесь впервые возникает фамилия «Войницевы/Войницкие» (впрочем, у Чехова пока еще всё впервые); возникает тема грядущей потери родового гнезда, хотя еще не доминирует, пока это лишь тень разорения, создающая всю атмосферу действия. В «Дяде Ване» (автор назовет пьесу именем своего доброго, кроткого таганрогского дядьки – Ивана Яковлевича Морозова) у милых, немного вяловатых, как бывает в провинции, людей столичный деловитый родственник попытается отобрать имение, просто потому, что так захотелось: в отставку вышел, оказалось – пенсион невелик, а имение – хорошие деньги и без толку лежат.

«Вишневый сад» – пьеса автобиографической природы. Ее фабула из жизни чеховской фамилии. И совершенно не важно, что в пьесе идет речь об одном из богатейших и красивейших имений России, а Чеховы потеряли нелепый домишко и грошовую бакалейную лавку; суть – крах всего, что было основой существования семьи, – от этого не меняется.

В 1874 году Павел Егорович Чехов построил первый в своей жизни собственный дом. Подрядчик предложил платить ему, исходя из количества затраченного кирпича. Такое предложение могло быть рассчитано на персонажей И. А. Крылова или М. Е. Салтыкова-Щедрина. Но и Павлу Егоровичу оно показалось привлекательным… Стены были возведены непомерной

[1] Цит. по: А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 788.

толщины, и стоимость работ оказалась значительно выше сметы. Не прожив и полутора лет в собственном доме, отец семейства бросился в бега как несостоятельный должник. По тогдашним понятиям, ему грозила долговая яма.

Дом перешел во владение Г П. Селиванова. Гаврила Парфентьевич Селиванов был у Чеховых жильцом-нахлебником. «Называл нашу мать „маменькой“», – недоумевал М. П. Чехов, описывавший ситуацию как коварную подлость близкого человека. «Дело <…> велось в коммерческом суде, там же в этом суде служил наш друг Гавриил Парфентьевич <Селиванов>. Чего же лучше? было решено, что он оплатит долг отца, не допустит продажи с публичных торгов нашего дома и спасет его для нас. <…> А сам устроил все так, что вовсе без объявления торгов, в самом коммерческом суде дом был закреплен за ним, как за собственником, всего только за пятьсот рублей. Таким образом, в наш дом, уже в качестве хозяина, въехал Гавриил Парфентьевич»[2].

Судя по тому, что никогда в переписке братья Антон и Александр не поминали Г. П. Селиванова дурным словом; судя по тому, что два долгих года Антон прожил в бывшем родным доме у Селиванова, распродавая утварь: тазы, бочки, ведра, сковородки, – подлости не было. Возврата истраченных в этой невинной афере пятисот рублей Г. П. Селиванов, как следует из переписки братьев, терпеливо ждал три года, но Павел Егорович так и не собрал этой суммы… Подлости не было.

Мы поражаемся легкомыслию Раневской – не набрать нескольких десятков тысяч к торгам, от которых зависит вся жизнь. А Павел Егорович так и не набрал пятисот рублей, посчитав себя в очередной раз несправедливо обиженным и ущемленным в правах. Он полагал, что эту сумму должна собрать родня или лично брат Митрофан Егорович в знак уважения к пострадавшему. Строго говоря, набрать пятьсот рублей в 1879-1880-х годах могли бы уже и сыновья (Александр и Антон). Но порядок есть порядок – стратегией жизни распоряжается глава семьи. В случае Чеховых – Павел Егорович, в «Вишневом саде» – Раневская.

Антон Павлович Чехов, может быть, всю свою творческую жизнь посвятил тому, чтобы понять, почему так получилось, почему мир его детства рухнул. Мир этот не был слишком счастливым, не был безоблачно розов, но он был для него единственным. И он был. Хоть и существовал в нем безумный миропорядок Павла Егоровича: «мухи воздух очищають», «ты встань и посмотри на расписание, не пора ли тебе вставать, если еще рано, так поди опять ляжь». Так почему этот миропорядок кончился: по причине личного «алятримантранства» главы семейства или все-таки по причине «алятримантранства» всеобщего – всего уклада, всего хода вещей? Этот мучительный клубок своего детства Антон и Александр Чеховы распутывали долгие годы – ив переписке, и каждый по-своему в творчестве.

Воскликнуть: «О мой милый, мой нежный прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. <…> В последний раз взглянуть на стены, на окна… По этой комнате любила ходить покойная мать…»[3] [С. XIII, 253] – можно в любом дорогом сердцу месте, о любом строении, независимо от того, прекрасен ли сад или же домишко нелеп, а комнаты низки и душны. Так восклицают от душевной боли, а не от качества объекта. И еще важный момент. Трагедию Антоша Чехов пережил в роли Фирса. Это его «забыли». Что из того, что его оставили как надежного, исполнительного, расторопного сына, – его оставили. Но именно за эти два года в Таганроге «забытый Антоша» стал Чеховым.

В драматургическом строении пьесы нет столкновения, нет прямого действенного конфликта: если бы Раневская и Гаев стремились спасти имение, если бы Лопахин стремился хапнуть, оттяпать вожделенную недвижимость, если бы Петя, Аня, Варя принимали участие в

---

[2] *Чехов М. П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления М., 1964. С. 70.

[3] Здесь и далее в книге, кроме оговоренных случаев, все произведения и письма А. П. Чехова, а также материалы комментариев цитируются по изданию *Чехов Л. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983) с указанием тома [С.] или [П.] и страницы в тексте.

каких-то действиях, связанных со спасением имущества (выпрашивать деньги у ярославской бабушки – не в счет)… Пусть бы хоть

Симеонов-Пищик вымаклачивал что-то для англичан, рыскающих по губернии… Но нет, ситуация развивается с точностью до наоборот: Лопахин втолковывает, как спасти имение, владельцы даже слышать об этом не хотят, и все участники действия с покорностью загипнотизированных кроликов ждут гибельного конца, причем гибельным финал истории будет для всех без исключения, от Раневской до Симеонова-Пищика, живущего займами, – и ему имение позволяет пользоваться крошечной толикой того, что еще осталось. Повторим, «Вишневый сад» состоит не из конкретных столкновений конкретных людей по конкретным поводам, а построен как демонстрация хода вещей, независимого исторического процесса.

Важнейшими факторами драматургического построения пьесы являются пространство и время.

Пространству «Вишневого сада» посвящена интересная статья А. Минкина «Нежная душа»[4] и любопытные практикоэкономические наблюдения А. Воскресенского «Лэнд-девелопмент в комедии Чехова „Вишневый сад“»[5]. А. Минкин обращает внимание на то, что как-то ускользало от всеобщего внимания: на размеры вишневого сада, на то пространство, которое подразумевают такие размеры.

По наблюдению А. Минкина, режиссеры обычно полагают, что имение Раневской – «гектара два». Судя по тексту, Раневская – владелица колоссального имения. Сад (не говоря о его культурно-исторической ценности, упомянутой «в энциклопедии») занимает площадь немногим более тысячи гектаров: «двадцать пять тысяч в год дохода» сулит

Лопахин, предлагая брать с дачников «по двадцать пять рублей за десятину». Следовательно, сад занимает тысячу десятин, – а гектар это 1,1 десятина. При этом сад – лишь часть имения.

Для наглядности напомним, что 1000 га – это 10 кв. км. По площади Сад почти вдвое больше Павловского парка под Петербургом (600 га), больше, чем усадьба Архангельское под Москвой (800 га на 1961 год). Наконец, Сад в пять раз больше, чем государство Монако (2 кв. км).

Такое пространство в корне меняет масштаб развертывающегося перед нами сюжета и размер трагедии: «Это такой простор, что не видишь края. Точнее: все, что видишь кругом, – твое. Все – до горизонта. <..> Бедняк видит забор в десяти метрах от своего домика. Богач – в ста метрах от своего особняка. Со второго этажа своего особняка он видит много заборов. <…> Тысяча гектаров – это иное ощущение жизни. Это – твой безграничный простор, беспредельная ширь. <… > вид, который формирует личность больше, чем знамя и гимн. <…> Идешь – поля, луга, перелески – бескрайние просторы! Душу наполняют высокие чувства. Но это если вид открывается на километры. <…> Почему Раневская и ее брат не соглашаются? <…> для них бескрайний простор – реальность, а забор – отвратительная фантазия»[6]. Это что касается психологического осмысления грядущей утраты. Что же касается реального размера грядущей трагедии, то А. Воскресенский уточнил, что «по меркам начала прошлого столетия тысяча десятин – крупнейшее землевладение. Согласно „Статистике землевладения 1905 г.“, крупными собственниками считались те, у кого во владении 500 десятин, и таковым принадлежало более 70 % всего частного землевладения в России»[7]. Такими крупнейшими землевладельцами являлись Чертковы, их крепостными были Чеховы, не далее как одно поколение

[4] *Минкин А.* Нежная душа // Театральная жизнь. 2008. № 1. С. 111–130.

[5] *Воскресенский А.* «Лэнд-девелопмент в комедии Чехова „Вишневый сад“» // http: //www.gdeetotdom.ru/expert/autor/1815913/

[6] *Минкин А.* Указ. соч. С. 112.

[7] *Воскресенский. А.* Указ. соч.

назад. Дедушка, Егор (Георгий) Михайлович Чехов (1798–1879), выкупил семью – себя, жену и детей, получив младшую дочь в придачу, – в 1841 году.

У владельцев таких бескрайних просторов иное отношение к деньгам. Они богаты.

В государстве деньги были исконной принадлежностью людей благородного звания, дворян, они, в свою очередь, имели крестьян, которые их и кормили. Другой системы зарабатывания денег для тех, кто мог быть предметом искусства, не существовало. Герои русской литературы – карамзинский Эраст, Онегин, Печорин, Болконский, Безухов, Обломов – денег не зарабатывают и не считают, в их мироустройстве таких величин просто нет. (Зарабатывали, конечно, но те, кто только еще входил в историю: акакии акакиевичи, макары девушкины, Чичиковы, штольцы…) В этом отношении Раневская и Гаев – «типичные представители» великой русской литературы, коммерческая сторона жизни просто за пределами их культурного пространства.

Здесь важно другое. Порядок, правила поведения, обычаи. Рассуждая о практической стороне сюжета, А. Минкин удивился, почему Раневская не позаботилась о дочерях, родной и приемной, и брате: «Деньги бабушка прислала ей, любимой внучке. А мамочка забирает все подчистую и – в Париж к хахалю. Оставляет в России брата и дочерей без единой копейки. Аня – если уж о себе говорить совестно – могла бы сказать: „Мама, а как же дядя?“. Гаев – если уж о себе говорить совестно – мог бы сказать сестре: „Люба, а как же Аня?“. Нет, ничего такого не происходит. Никто не возмущается, хотя это грабеж средь бела дня. А дочь даже целует руки мамочке. Как понять их покорность? Варя публично упрекнула мамочку, что она подала нищему слишком много. А про 15 тысяч молчит»[8].

Здесь два момента. Во-первых, дело не упирается в толику, присланную ярославской бабушкой. А. Воскресенский, проанализировав финансовую составляющую аукциона, обнаружил, что единственный, кто понес убыток в этой сделке, – Лопахин. Он заплатил за имение, по подсчетам современного специалиста, примерно вдвое больше реальной стоимости земли по тогдашней оценке государственного дворянского банка (90 тысяч на аукционе + долги по процентам + кредит = итого, ориентировочно: 165–190 тысяч рублей). Долги по процентам и сумму кредита возьмет себе банк, а доход от аукциона (90 тысяч) за небольшими вычетами пойдет владельцам. Лопахин сделал это не для того, чтобы исподтишка всучить побольше денег Раневской, как полагает А. Минкин, а в пылу азарта. Он ведь не имение покупал, а мечту. Купил имение вместе с землей, садом, инвентарем, а обрел душевную боль, страдание, горечь победы. Деньги-то он уж как-нибудь возместит, заработает.

После аукциона Раневские и Гаевы вновь без малейших усилий становятся состоятельными людьми, пусть относительно состоятельными, но все-таки их финансовое положение значительно улучшае тся. В этом парадокс и культуры, и экономики. Лопахин зарабатывает, крутится, тасует кредиты, рискует, терпит убытки… А Раневские оказываются состоятельными людьми без малейшего труда. Обещанные Лопахиным 25 тысяч в год еще надо было бы заработать, а есть еще и риски (строительные издержки, и неизвестно, разберут ли участки). А тут без хлопот стабильный доход с процентов, мечта профессора Серебрякова (с 90 тысяч это приблизительно по 5–7 тысяч рублей в год, а может, и поболее): ни суетиться, ни строить, ни ландшафт уродовать. В памяти он сохранится еще более пленительным. Аня не будет зависеть от жалования учительницы или фельдшерицы, не будет испытывать унизительной бедности. И Гаев, скорее всего, успеет проесть на леденцах свое состояние еще до 1917 года.

Радости нет: утрата имения, душевная рана, изменение социального статуса – сильнее финансовой выгоды, хотя и Аня, и Петя, несомненно, исполнены радужных надежд. Не радовались ведь Чеховы произошедший с ними перемене, хотя, в конце концов, Павел Егорович и стал отцом помещика и академика изящной словесности.

---

[8] *Минкин А.* Указ. соч. С. 115.

А во-вторых, почему, собственно, Раневская «обобрала» родных? А. Минкин мог бы удивиться, почему 15 тысяч не возвращают ярославской бабушке, ведь она прислала деньги для покупки имения. Здесь сложная коллизия. Сын ярославской бабушки – муж Раневской – «умер от шампанского. Он страшно пил», в чем старуха, как водится, винит невестку. И вот теперь, воспользовавшись ситуацией, свекровь хочет купить имение на свое имя, попросту – прибрать к рукам. Ярославская бабушка – единственный (хотя и затекстовый) представитель традиционного драматического конфликта, нормальная злодейка, нацеленная на собственную выгоду. В отместку Раневская, как и полагается плохой невестке, ведет себя нещепетильно. 15 тысяч – это ее, Раневской, собственный куш.

Другое дело, деньги семьи – это особая этика отношений. Деньги – принадлежность родителей. Деньгами распоряжается глава семьи, в данном случае – Раневская, и заявлять о своих правах на деньги – значит существовать в обстоятельствах пьесы «На дне», а не в сюжете «Вишневого сада». Недоумение Минкина, почему же Аня не взбунтуется, неумес тно. Это XIX век, это семья и это еще «Вишневый сад». Здесь выручку не «хапает» тот, кто сильней. Повторю: деньги в семье не делят, деньгами распоряжается глава семьи. Это потом в пролетарских семьях пролетарии за бутылкой станут обсуждать, чьи деньги, и демократическим путем планировать бюджет – кому жакетку, кому калоши.

Раневская – мать, хоть бы ей нет и сорока и «она распутна», но Аня и Варя обязаны содержать ее, работая на телеграфе, в гимназии, в редакции, в больнице. И почитать родительницу обязаны. Вспомним, как Павел Егорович выговаривал Александру за задержку ежемесячного пенсиона (притом что семью содержал Антон). И как сам Александр расписывал Антону до копейки: сколько он тратит на себя и сколько отдает в семью. И как Антон выговаривал Александру, если случалась задержка с родительскими деньгами.

2

Четвертый акт в «Вишневом саде» – совершенно особый драматургический феномен. Казалось бы, всё – сад продан. Все без исключения точки над «Ь поставлены. Всё, что можно было сделать, – не сделано. Судьбы всех и каждого бесповоротно предопределены. Не вернешь теперь.

И «Дядя Ваня», и «Три сестры» заканчивались неопределенно значительными монологами главных героев: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах…»; «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем… Если б знать, если б знать!» (Лучше бы, впрочем, им не знать.) Вся квинтэссенция мироощущения XIX века в таком неискоренимом доверии к жизни, в такой простодушной младенческой вере, в способности надеяться. В «Дяде Ване» последнее четвертое действие, формально посвященное отъезду профессора и его жены, в сущности обозначало, что жизнь обитателей усадьбы еще способна возвратиться в свое старое русло, буквально по словам няньки Марины: «Погогочут гусаки – и перестанут…». Опасность была частной, локальной, одномоментной, так сказать, пробный шар конца света. Приехал профессор, всех и вся перебаламутил и ретировался, пока – ни с чем.

В «Вишневом саде» качественно другой финал. Зачем здесь четвертое действие, в котором ничего не происходит? Пакуют коробки и чемоданы… Казалось бы, наконец-то, всё кончено… Зачем показывать, как люди вещи собирают, калоши ищут, одеваются и прощаются? Ничего нового произойти уже не может. Хотя, с другой стороны, если после монолога Лопахина актеры не выходят на поклоны, какая-то безумная, слабо мерцающая надежда закрадывается, по крайней мере у тех, кто узнаёт эту историю впервые. Нет, не устроится. И четвертый акт – главная часть пьесы и гениальное драматургическое открытие XX века – дает этому окончательное подтверждение.

В четвертом акте совершается главное. На сцену являются неперсонифицированные силы – они и есть истинная причина трагедии. В действие вступают не персонажи, от них теперь ничего не зависит, а онтологическая величина – время. Время изживает обитателей усадьбы, выметает их вон.

Четвертый акт демонстрирует, что не безволие Раневской и Гаева, не бешеная воля Лопахина определяют ситуацию пьесы и жизни – ее определяют внеличностные силы: ход истории, порядок вещей. Главное действующее лицо этого акта – время, реальное, локальное, сиюминутное сценическое, и время как категория бытийная. Это воплощается в самом действии и определяет его поэтику, его устройство.

В переписке А. П. Чехова с О. Л. Книппер сохранилось отношение автора к постановке Художественного театра: «…говорят, что Станиславский в IV акте играет отвратительно, что он тянет мучительно. Как это ужасно! Акт, который должен продолжаться 12 *минут maximum, у вас идет 40 минут* (курсив мой. – *Е. Г.).* Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский. Ну, да бог с ним» [П. XII, 74].

12 минут абсолютно точная цифра: 11,5 минут занимает только «чистое», механическое, беспаузное чтение текста, да и то в современной, гораздо более быстрой, чем в начале XX века, речевой огласовке. Следовательно, на сценическое действие – перемещение актеров по сцене, жесты, паузы – вообще не отводится по авторскому замыслу ни секунды. Сценического времени больше нет, осталось только реальное время и этого времени – ограниченный отрезок, жесткий регламент: все спешат, проживая четвертый акт в едином, общем предотъездном темпе. И хотя, кажется, никому еще не удавалось выполнить это авторское условие, оно – кардинальный, смысло- и структурообразующий момент пьесы.

Действие жестко хронометрировано: оно открывается словами Лопахина «Через *двадцать минут* на станцию ехать». И любопытно, что одно из замечаний Раневской в середине акта («минут через *пять* уже в экипажи садиться…»), Чехов уточняет в окончательном тексте более выверенным – *«минут через десять».* Фигуры речи здесь ни к чему, подсчет точен, всему отведено ровно столько, сколько нужно в реальности. Четвертый акт идет под постоянный хронометраж, причем на минуты, счета которым, как и счету деньгам, обитатели усадьбы никогда не знали:

«Лопахин. Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего *сорок шесть минут!* Значит, через *двадцать минут* на станцию ехать. Поторапливайтесь». (Особенно замечательно в своей угрюмой конкретности число «сорок шесть». – *Е. Г.)*

«Любовь Андреевна. *Минут через десять* давайте уже в экипажи садиться…<…> (*Взглянув на часы.)* Еще *минут пять* можно… <…> Ведь *одна минута* нужна, только. <…> «Я посижу еще *одну минутку».*

Этот новый темп навязан лопахинским стилем жизни. До четвертого действия лишь поведение Лопахина сопровождает ремарка *«взглянув на часы»,* лишь в его речи фигурирует точное время, точные даты, именно он вводит в сознание владельцев имения день аукциона – *«на двадцать второе августа* назначены торги» (сравним Варино: «в августе будут продавать имение»). Раздражение Вари по поводу безобиднейших Петиных калош держит зрителей в таком напряжении именно потому, что этот вздор съедает последние минуты прощания с домом и миром Вишневого сада.

Но если раньше темпоритм Лопахина диссонировал с плавным течением жизни всей усадьбы, подчеркивал чужеродность героя, теперь этому темпоритму подчинены все. В Любови Андреевне вдруг открылась неуемная скупость – копейничание минутами: прежде чем что-нибудь сказать или сделать, она словно выговаривает себе регламент («Я посижу еще одну минутку»). Этот новый темп не только сокращает до минимума рассуждения и переживания героев, но и открывает в действующих лицах новые черты.

Подчиняясь ритму новой «деловой» жизни, Раневская (ремарка *«взглянув на часы»)* старается устроить судьбу приемной дочери. Она, которая еще недавно втолковывала Пете о возвышающей силе любви, как будто берет на себя роль всамделишной свахи-мещанки. Если во втором действии разговор о браке возникал как бы намеком, подсказкой Лопахину, – «жениться вам нужно, мой друг», то теперь она позволяет себе упрекнуть его в неисполнении джентльменских обязательств: «Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексеич: я мечтала… выдать ее за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь. <…> Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю! <…> Ведь одна минута нужна, только. Я ее сейчас позову». Любовь Андреевну словно подменили, исчезли женственные, капризные, задушевные интонации, не осталось и следа от трогательной беспомощности и непрактичности. Напоминает о прежней Раневской только пауза между словами «мечтала… выдать ее за вас», приоткрывающая на мгновенье амплитуду между тем смыслом, который Раневская вкладывает в слово «мечтать», и той формой, в которой ей приходится осуществлять свою мечту.

Существуя в новом ритме, бывшая владелица имения открывает в себе новые и неожиданные качества: «Любовь Андреевна. Вещи все забрали?» – услышать такое от прежней Раневской – всё равно что услышать от Лопахина стихи Бальмонта.

Деловая стихия исподволь меняет и других обитателей усадьбы: само собой разумеется, что Варя не сможет проводить родных (мамочку, сестру, дядю), – ей надо поспеть на место службы к Рагулиным сегодня же.

Именно ритм, а не злой умысел Лопахина виной тому, что практически одновременно с отъездом бывших хозяев раздается «стук топора по дереву».

Именно этот ритм, а не чья-то персонифицированная воля – истинный виновник судьбы Фирса.

Забыли Фирса, Фирса забыли… Да никто Фирса не забывал. Это такая же школьная фигура речи, как «Рахметов *спал* на гвоздях». Как же «забыли», если центральная сцена Раневской в этом акте (устройство Вариной судьбы) открывается именно словами о старике: «Уезжаю я с двумя заботами. Первая – это больной Фирс. <…> Вторая моя печаль – Варя». Фирс – *первая* забота (то, что больница ему вообще не нужна, как и Лопахину Варя, – другой разговор), и ситуация, по видимости, с ним куда более благополучна, чем с Варей:

«Аня. Мама, Фирса уже отправили в больницу. Яша отправил утром».

И за несколько минут до этого:

«Аня. Фирса отправили в больницу?

Яша. Я утром говорил. Отправили, надо думать».

Аня дотошна, и она на этом не успокаивается:

«Аня *(Епиходову, который проходит через залу).* Семен Пантелеич, справьтесь, пожалуйста, отвезли ли Фирса в больницу.

Яша *(обиженно).* Утром я говорил Егору. Что ж спрашивать по десяти раз! <…>

Варя *(за дверью).* Фирса отвезли в больницу?

Аня. Отвезли.

Варя. Отчего же письмо не взяли к доктору?

Аня. Так надо послать вдогонку… *(Уходит.)».*

Уходит, вполне вероятно, чтобы поручить кому-нибудь захватить письмо к доктору.

Но если сватать Варю, преодолевая себя, барыня еще может, то не может же Раневская пойти на конюшню, запрячь лошадь, собственноручно собрать бельишко старика, погрузить его с вещами в возок. Этого она никак не может сделать. И Варя не запрягает собственноручно, и Аня не запрягает. Они отдают приказания, они распоряжаются, они проверяют слуг (в весьма корректной форме, надо отметить).

Но дело в том, что адресовать приказания уже некому. И исполнять приказания никто не собирается. Юная Аня просто не может понять происходящего. Она ведь не по глупости своей девичьей говорит маме: «Яша отправил утром», – а по детской своей вере в порядок вещей. Она твердо знает, именно в силу своего детского опыта, что приказы господ не обсуждаются, а исполняются. Дети, не хуже стариков, страшные консерваторы, они верят в порядок вещей до последнего. Скорее мир рухнет, чем мамочке кофию не подадут… Уже скоро – не подадут. Все происходящее на сцене – тот миг, тот исторический момент, когда ход вещей перестает быть подвластен порядку, – этот миг зафиксирован в «Вишневом саде» и именно он виновник бессмысленно жестокого конца Фирса.

Квинтэссенция, сосредоточение и олицетворение всех, кто исполнять ничего не намерен, этот никто, «никто-ничего-делать-не-собирающийся», – лакей Яшка. Его обязанность – «отправить», исполнить приказание, а не «думать» или переадресовывать кому-то другому хозяйский приказ. Порвалась связь времен – исполнять приказы некому…

Яша – слуга из новых, он – хам. Его действия активны и агрессивны, он – единственный, кто абсолютно доволен свершившимся (наконец-то он едет в Париж!). Он – единственный, кто смеется на сцене в четвертом акте, и на удивленный вопрос Лопахина: «Что ты?» – отвечает простодушно и искренне: «От удовольствия». Именно его репликой открывается действие. Добро бы Яша незатейливо сообщал о том, что происходит за кулисами: «Простой народ прощаться пришел», – так нет, он еще и Лопахину втолковывает, как к этому надо относиться: «Я такого мнения, Ермолай Алексеич, народ добрый, но мало понимает». Это он, внук крепостного, Яшка-лакей втолковывает сыну крепостного Ермолаю Лопахину о народе…

А уж как он чувствует себя в своем праве! Лопахин предлагает отъезжающим выпить шампанского, но Раневская и Гаев ни самого Лопахина, ни его шампанского даже не заметили, неожиданно бестактно и, по мнению Лопахина, незаслуженно: «Что ж, господа! Не желаете? Знал бы – не покупал». Интересно, чего «не покупал» бы: шампанского – или имения… Что остается, если хозяева пренебрегают, – предложить шампанского лакею: «Выпей, Яша, хоть ты». Оно, конечно, чтобы добро не пропадало, но, предлагая шампанское, Лопахин ставит лакея на одну доску с собой и с теми, кто пить отказался. Вот он, триумф! Новый хозяин Вишневого сада предлагает выпить ему, слуге, как равному. До всеобщего равенства рукой подать. Яша пьет хозяйское вино, причем и тост произносит: «С отъезжающими! Счастливо оставаться!» (знает приличия), и качество угощенья охаивает: «Это шампанское не настоящее, могу вас уверить» (это от души). А Лопахин еще перед ним и оправдывается: «Восемь рублей бутылка». А раз так, значит, Яша вправе распоряжаться всем по своему усмотрению: вылакать всё шампанское, объяснить Дуняше, как девушке вести себя, чтобы не пришлось потом плакать («Ведите себя прилично, тогда не будете плакать»), А главное, утвердиться в мысли, что он сам – «нежное существо», сам знает, как надо, он сам тот новый человек, о котором краем уха слышал в гостиной. Главное – не исполнять их приказов, не потакать барским глупостям, да и какие они теперь «баре»… Их приказы только раздражают: «Выводят только из терпения» – эта его фраза венчает все энергичные хлопоты по поводу Фирса.

Четвертый акт демонстрирует полный крах устоев, соизмеримый с событием, которое тут обмывают; крушение правил и порядка жизни, о чем и твердит Фирс – само олицетворение исчезающих правил, разрушающегося порядка.

Яша и Фирс – антиподы, куда более наглядные, чем Раневская с Гаевым и Лопахин. Дело не в различии классов, сословий, имущественного ценза, а именно в этой порвавшейся связи времен. Фирс – олицетворение прошлого, глубоко традиционного, канонизированного, правильного, устойчивого, отжившего, бесполезного, нежизнеспособного и бесконечно душевного, теплого, а Яша – олицетворение нового «непорядка», агрессивного, бесчеловечного, не имеющего канона. Крушение мира происходит легко, стремительно и лавинообразно, так распускается вязанье от одной лишь соскочившей петли.

Время как элемент поэтики прямым образом определяет драматургию пьесы, тогда как ни сюжет, ни фабула этического разрешения событий не содержат, не предполагают. Сама фабула (переход имения от одних владельцев к другим), как ее ни интерпретируй, не дает правых и виноватых: грубый торгаш купил имение людей благородных и тонких, но неумелых и бездеятельных. Что произошло: свершилось историческое возмездие и имение из рук угнетателей перешло в руки угнетенных? Или налицо историческая трагедия, когда все то прекрасное, что было одухотворенным миром прежних хозяев, превратилось в имущество, в разменную монету нувориша? Обстоятельства сюжета и его развязка ответа не дают.

Вся конструкция пьесы и вся система ее персонажей построена на удивительно внятном бинарном противопоставлении прошлого и настоящего (читай, грядущего). Прошлого – устойчивого, правильного, душевного, теплого и уютного, но отжившего, бесполезного и нежизнеспособного. И настоящего – нового, отрицающего прошлое по всем статьям, пугающего, агрессивного, противоестественного и жесткого. В сюжете пьесы слабо реализуется и то, и другое, и третье, и пятое, и десятое. Нравственного вектора у сюжета нет. Пьеса держится на «армировании», на плетении тончайших нитей-взаимосвязей, нитей взаимоотношений всего со всем и всех со всеми.

В конце жизни, будучи знаменитым писателем, в роскошной белой даче, плохо приспособленной для жилья, в провинциальном захолустном городке, полагающем себя курортом, Антон Чехов, разбираясь в трагедии, случившейся с его семьей, понял то, что, может быть, примирило его с этой прекрасной и несчастной жизнью, – понял как художник. Не качества главы семьи, не чугунноголовость и «алятримантранство» Павла Егоровича, не несчастные пятьсот рублей оборвали жизнь таганрогских Чеховых, – а так было Богу угодно. Время вышло. Время вышло и для Чеховых, и для Раневских – время вышло для России. Время кончилось. Кончился век.

«Вишневый сад» глазами XXI века

1

Постановки классики всегда – а в случае «Вишневого сада» особенно – вызваны к жизни нервом времени, его потребностями и нравственной проблематикой. В колоссальной чеховедческой литературе не существует исследования, которое бы рассматривало историю постановок «Вишневого сада» в Советском Союзе и в России на протяжении XX–XXI веков. А между тем такое исследование было бы чрезвычайно полезным, потому что «Вишневый сад» представляет для нас своего рода Книгу бытия, из которой по мере надобности извлекаются откровения по поводу текущего момента. Помимо общего смысла – описания смены, слома культуры (и даже цивилизации), что было живо воспринято мировым культурным сообществом, для отечественного читателя-зрителя пьеса имеет колоссальное количество оттенков, которые раскрываются в ответ на сиюминутный исторический и историко-культурный запрос.

Время само выбирает «Вишневый сад». Спектакли, независимо от уровня постановок, представляют собой некую кардиограмму нашего исторического развития. Именно поэтому представляется интересным попристальнее вглядеться в особенности театральных интерпретаций за последнюю четверть века, чтобы понять, какие смыслы актуализировала сцена в этот период.

История сценических решений «Вишневого сада», как уже было замечено, еще не написана, но можно пунктирно обозначить ее узловые моменты.

Поразителен сам факт присутствия пьесы на советской сцене. Лишь две пьесы А. П. Чехова были, как говаривали в XIX веке, «рекомендованы к постановке безусловно» – «Чайка» и «Вишневый сад». «Чайка» – как пьеса о формировании нового типа художника, близкого к народу («в третьем классе с мужиками»). «Вишневый сад» показывал, как старые формы хозяйствования сменяются новыми, то есть был рекомендован потому, что купил сад представитель трудового народа, и молодое поколение намерено строить светлое будущее, отметая прошлое.

Парадокс сценической истории «Вишневого сада» состоял в том, что чеховская пьеса, воплощавшая для современников расставание с миром уходящих дворянских гнезд, на долгие годы оставалась самой агитационной репертуарной чеховской пьесой советского театра[9]. В конце 1920-х годов она была рекомендована Главрепеткомом к «широкой постановке как произведение, которое при наличии высокого формального совершенства в своей социально-политической значимости не потеряло значения для советской аудитории»[10].

К тому же «Вишневый сад» имел огромное мемориальное значение. В Московском художественном театре на премьерном спектакле присутствовал сам автор, являющий собой золотовалютный запас культуры. Спектакль сохранялся на сцене величайшего театра страны 55 лет, с 1904 по 1959 годы, в неизменном виде, с сугубо техническими поправками вроде замены обветшавших декораций и постаревших актеров.

Так или иначе, «Вишневый сад» оставался самым надежным канатом, связующим новую советскую культуру с традициями прошлого, с одной стороны, а с другой – он удивительно четко актуализировал малейшие нюансы сиюминутного бытия. Отсутствие прямого столкновения, прямого конфликта помогало воплотиться этим нюансам с особой наглядностью и своеоб-

---

[9] На советской сцене. Статистические данные о постановках пьес А. П. Чехова в театрах СССР с 1918 по 1959 гг. // Театр. 1960. № 1. С. 163–164.

[10] *Рудницкий К. Л.* Спектакли разных лет. М., 1974. С. 84.

разной отчетливостью. В постановках советского времени «Вишневый сад» представал пьесой, в которой прошлое признавалось целесообразным, если оно принимало и если выдерживало удар исторического возмездия, и при этом демонстрировалось торжество классовой справедливости. Возможность и такой интерпретации у пьесы не отнимешь при всем желании.

В чем же состояла особенность спектаклей по «Вишневому саду» в исторической ретроспективе XX века? В отсутствии широты и разнообразия интерпретаций. Знаковых спектаклей советского периода – раз-два и обчелся.

В их числе, прежде всего, первая постановка МХТ в 1904 году, воссозданная в 1932-м и просуществовавшая до конца 1950-х. МХТовский спектакль, о котором Чехов отзывался без восторга: «…сгубил мне пьесу Станиславский» (из письма к О. Л. Книппер-Чеховой 29 марта 1904 г.) [П. XII, 74], – тем не менее был абсолютно триумфальным. Он более чем на столетие определил направление, в котором двигались театры страны. То был путь психологического реализма, историко-культурной достоверности, вещной конкретности. Постановка Художественного театра надолго отменила театральные интерпретации «Вишневого сада» в символистском ключе, о чем в свое время писал Чехову его любимый Треплев-Мейерхольд и на чем настаивал в числе прочих символистски-ориентированных критиков Андрей Белый.

Такого же рода нереалистическое звучание пьесы почувствовал и К. Гинкас, о чем он рассказал, вспоминая свою неосуществленную постановку «Вишневого сада» в книге «Что это было?»:

«Уже на первом-втором курсе я окончательно был потрясен „Вишневым садом“… это необычная, авангардная, уникальная, единственная в своем роде структура построения. Один герой говорит в одну сторону, другой – ему не отвечает, а говорит про свое, и третий герой говорит про свое, но – как бы отвечая первому, а на самом деле обращается к кому-то еще. Это такой своеобразный „бильярд“ из реплик. Нет того конфликта, даже очень сложного, который должен быть в любой нормальной пьесе: каждый персонаж стреляет мимо другого, и все в „молоко“, в пустоту, и ощущение чудовищного вакуума, просто безвоздушного пространства… Вроде все слышат друг друга, все кивают друг другу, все участвуют, нет ощущения, что все герои слепые и глухие, но… На самом деле никто никого не слышит»[11].

Тогда, в начале 1960-х, эту студенческую экспликацию К. Гинкаса жестко разнес Г. А. Товстоногов. Сейчас, с высоты времени, легко понять почему. Помимо присутствия юношеского, хотя, вероятно, и толкового авангардизма, в этой трактовке не ощущалось той подлинной исторической трагедии, которая породила пьесу. В этой интерпретации присутствовали флюиды современной Гинкасу действительности, но не было историзма. «В те времена, – пишет далее К. М. Гинкас, – проблема некоммуникабельности очень меня волновала. Это витало в воздухе, и как-то я расслышал эту тему в „Вишневом саде“. <…> Именно поэтому я согласился ставить „Насмешливое мое счастье“. Эта пьеса мне немного напоминала „Вишневый сад“, и я на ней как бы упражнялся. <…> И декорацию мы с Эдиком Кочергиным сделали „странную“… Часы могли висеть на дереве, а зонтик застрять в ветвях. Что-то в этом сквозило лирико-сюрреалистическое. Музыки в спектакле не было абсолютно – только музыка вот этих реплик-непопаданий. Это был принцип все того же бильярда, если бы можно было в бильярд играть с воздухом».

Но вернемся к постановке МХТ 1904 года. Реконструируя спектакль по режиссерским экспликациям К. С. Станиславского и свидетельствам современников, И. Н. Соловьева подчеркивает, что тот «Вишневый сад» в огромной степени строился именно на остром ощущении уходящей натуры, хотя действие пьесы для театра и зрителей происходило «в наши дни». И. Соловьева пишет, что в основании спектакля лежали не «воли» отдельных лиц, а ход исто-

[11] *Гинкас К., Яновская Г.* «Что это было?» Разговоры с Натальей Казьминой и без нее. М„2014. С. 313–315.

рии[12]. Это вполне общее место, но основанием успеха стало то, как этот ход истории воплощался на сцене.

В самом описании спектакля возник эффект двойной оптики: рассказывая об отдаленной по времени постановке, И. Соловьева выстраивает свою концепцию, основанную на шестидесятнической этике, дает истолкование спектакля глазами человека эпохи 1960-х. Не беда, что статья опубликована в 1974 году.

И. Соловьева настойчиво, убедительно и целеустремленно проводит мысль о том, что классовая оценка героев в спектакле отсутствовала, уход Гаевых – историческая закономерность, лишенная нравственной оценки, она не предполагает торжества победителей. И логика художественных открытий Чехова, как и открытия, сделанного Художественным театром, состоит именно в отсутствии этого самого торжества, – в нежности к уходящей культуре, к которой принадлежали сами мхатовцы:

«У Чехова, как его читает Станиславский, – не Судьба, не Рок, а Реальность. И эту реальность с заглавной буквы, она же Необходимость, она же История – в Художественном театре считали возможным передать только через безупречность реальностей с малой буквы – живых и на грани исчезновения, теплых и без будущего. Исчезнут или потеряют себя вещи этого дома: мутнеющий радужный хрусталь люстр, жирандоли с подвесками, холсты в овальных рамах, керосиновая лампа с молочным стеклом <…> Исчезнут и потеряют себя люди. И чем безупречнее, чем полнее их жизненность на сцене, тем острее это чувство… Не будет завтра и Фирса, хотя вот он еще тут – кряхтит и осуждает барина, подбираясь со щеткой к его сюртучной паре и удивляя зрителя органической смесью рабства, преданности и достоинства…

В выборе безукоризненно жизненных, вещественных подробностей у Книппер-Раневской была та же точность… Все было так верно, так живо: руки в кольцах, не ощущающие привычных драгоценностей, холеные, зябкие, прячущиеся в кружевах… Полупрозрачные ткани, легкие меховые опушки, жабо, скрывающие увяданье нежной кожи…. „Подкрашенные волосы, удлиненный незаметной артистической черточкой разрез глаз, легкий слой индиго на длинных ресницах, бросающих чуть заметную голубоватую тень на выхоленную кожу ее прозрачного слегка веснушчатого лица“ (Н. Николаев). <…> Черта подводится под еще живым… вовсе не по сухостою, а по живым деревьям стучит топор в конце спектакля».

Уход был неизбежен, но «если нечто неизбежно, так ведь еще не значит, что это неизбежное так безусловно и безоговорочно хорошо; не радуемся же мы смерти старого человека, хотя бы и естественной. <…> Бездействующие, ничего не создающие, Гаевы, однако ж, сами суть создания культуры – особой, тонкой, изысканной. Слабые, последние и никчемушные ее дети, но все же дети кровные. <…> Вглядываясь в лица обитателей Вишневого сада, зритель понимал: перед ним „потомки не Скотининых, но Лаврецких, Кирсановых, шестидесятных мировых посредников… И гибнут Гаевы не за бунт против новых времен, не за прание против рожна, а просто потому, что исполнилась судьба: вымирает раса…“ (А. Амфитеатров)» (во внутренних кавычках здесь и ниже И. Соловьева цитирует высказывания современников спектакля. – *Е.* Г.).

Важно подчеркнуть, что в реконструкции И. Соловьевой явственно и мощно проступает жажда утверждения ценностей нового времени – 60-х годов XX века. Исследовательница поднимает значение культуры, отрицавшееся прежде.

Казалось бы, зачем ломиться в открытые двери? Однако в середине 1970-х эти двери не были «открытыми». Обличение классового неравенства, акцентированное Главрепеткомом и поддержанное Наробразом, никуда не девалось, никем не отменялось. Основополагающим оставался чеховедческий труд Г. П. Бердникова, который в 1976 году получил премию Академии наук СССР (премию им. В. Г. Белинского), а в 1984 году был переиздан в третий раз, где

[12] *Соловьева* И. Реальность с заглавной буквы // Театр. 1974. № 8. С. 55–64.

утверждалось: «„Вишневый сад“ явился мудрым откликом Чехова-худож-ника на нарастающие революционные события»; писатель «обличает закоренелого помещика-крепостника» и показывает «справедливость неизбежного *ухода* с исторической арены даже таких безвредных лиц, как хозяева вишневого сада»[13]. Именно по причине культурно-идеологической «замороженности» постановки «Вишневого сада» до середины 1970-х годов плохо сохранились в памяти общества. Спектакли той поры оставались костюмными, с условно отжившими и условно новыми представителями общества. Чтобы показать, как писатель расправляется с «дворянским паразитированием и лопахинским хищничеством», не стоило возиться со слишком тонкой и сложной пьесой.

Переломным моментом в сценической интерпретации «Вишневого сада» стала постановка А. Эфроса в Театре на Таганке 1976 года (начало работы – 1975). Более противоестественного симбиоза, чем А. Эфрос и Таганка, трудно себе представить, что в дальнейшем и подтвердила судьба, однако в случае с «Вишневым садом» эта разность полюсов дала поразительный эффект. Воздушное кружево эфросовского театрального мира, свойственная ему гуманизация бытия вошли в резонанс с творческой мощью актера-поэта. Лопахин В. Высоцкого взял на себя и воплотил в себе весь исторический трагизм пьесы. Режиссер и актеры отказалась даже от намека на социальную трактовку сюжета, от демонстрации социального неравенства героев пьесы.

У А. Эфроса мир уходящей поэзии гибнул на наших глазах в результате трагического отсутствия взаимопонимания, но возрождался в иной ипостаси. Историческое проклятие, каким был сад, как эстафету принимал Лопахин. Лопахин В. Высоцкого был, сам того не подозревая, поэтом и не переставал им быть после покупки, а Сад – музыкой, которую герой Высоцкого начинал слышать, приняв из рук Раневской ее сокровище. Сад был кармой, был ношей, был смыслом жизни. И. Соловьева приводила фразу одной из актрис МХТ, Н. Бутовой, о тогдашней постановке: «Лопахин так же несчастен, приобретая, как несчастливы господа – теряя». А. Эфрос и В. Высоцкий смогли это передать.

Спектакль А. Эфроса замечательно демонстрировал устройство современной ему духовной жизни. В обществе, лишенном материальных ценностей, недвижимость, имущество, выраженное в десятинах и строениях, являло собой всего-навсего эвфемизм культуры. Лопахин становился не владельцем тысяч десятин и грандиозного поместья, а наследником культуры, преемником исторической вины, творческого страдания, недоступного ему прежде высшего знания – он становился посвященным. Торги в пересказе Ермолая Алексеевича (В. Высоцкого) выглядели как поэтическое ристалище, победа в котором досталась одержимому. В спектакле А. Эфроса все настолько полно соответствовало этике и культурным догматам своего времени, что на долгие годы сохранило свою актуальность. С 1976 года до «перестройки» концепция «Вишневого сада» в нашем театральном мире не претерпевала изменений.

В 1990-е годы количество спектаклей, как ни странно, не сильно увеличилось, изменился характер взаимоотношений театра со зрителем. Казалось бы, один тип государственного устройства сменился другим. Еще теплый на ощупь, живой вчерашний день на наших глазах превращался в прошлое. Теоретически спектакли этих лет могли бы стать открытиями – еще бы, исторический момент попал в резонанс с происходящим на сцене. Но не тут-то было. Открытий не произошло. Попробуем разобраться почему.

То ли смена режиссерских поколений оказалась не в пользу новейших людей театра, то ли культурная жизнь отхлынула от театра… Но главное обстоятельство – не было времени для рефлексии. Рождение нового государства свершилось стремительно. Привычная жизнь мгновенно (в три августовских дня) раскололась, словно гигантский айсберг, на прошлое и будущее. Настоящее вдруг превратилось в прошлое, уносимое прочь течением, а представления о буду-

[13] *Бердников Г.* П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. М., 1984. С. 444, 459.

щем не было. Отсутствовала концепция будущего. Казалось, достаточно начать все с нуля, как бы с 1917-го (или с 1913-го – года статистического благополучия), и жизнь станет прекрасной по причине сброшенных оков.

Первое различие. Для людей 1917 года будущее было психологически освоенным пространством, интеллектуально, умственно подготовленным проектом, оно манило, влекло, оно было мощным магнитным полем, притягивало людей, заставляло действовать. На людей 1991 года будущее оказывало цепенящее воздействие, потому что при всем том потрясении, какое несли перемены, суть будущего не осознавалась. Это было будущее пассажиров, отставших от поезда, увозившего их цели, надежды, планы, их имущество…

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.