

А. Ф. Кофман

Художественное пространство и время в драмах Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад»

Аннотация: А.П. Чехов замыкает действие своих драм в одном пространстве для того, чтобы создать не существующий на сцене, но существующий в помыслах и в душевных движениях персонажей образ некоего другого пространства, которое непременно становится активным «участником» сюжета, хотя всякий раз обретает особые функции и смыслы. Это иное, запредельное пространство всегда, так или иначе, противопоставлено «реальному» пространству, где происходит действие пьесы, и несет в себе особую смысловую нагрузку, в том числе сочетаясь с определенными моделями художественного времени. С полным на то основанием можно говорить о двусоставности художественного пространства как характерной черте зрелой драматургии Чехова. Три рассмотренные пьесы в совокупности представляют собой единый художественный текст с неким общим метасюжетом, суть которого состоит в попытках персонажей выйти за пределы косной жизни. Как говорилось, все три пьесы имеют в качестве единой «точки отсчета», можно сказать и завязки, хронотоп «здесь и сейчас», представляющий недолгую жизнь, в которой за редкими исключениями все несчастны, все неудовлетворены. Пытаясь вырваться из тисков этой жизни, персонажи создают в воображении некое «там» — так формируется двусоставное художественное пространство пьес. Между этими пространствами и временами мечутся персонажи, пытаются разрешить главную проблему своей жизни.

Review: Anton Chekhov places the plots of all his plays in one space in order to create 'the other space', if not on stage then at least in thoughts and spiritual activity of the main heroes. Such space becomes an active part of the plot even though it acquire special functions and meanings in each play. This other space is opposed to the 'real' space where the action takes place and has a special meaning, especially when it is combined with certain models of fiction time. It is quite obvious that we can talk about the binomiality of fiction space as a particular feature of Chekhov's mature dramaturgy. Combination of the aforesaid three plays makes up a single fiction with a common metaplot — the main heroes' attempt to go beyond the limits of their dull life. These three plays have the 'here and now' chronotopos as the 'starting point' and the node. This chronotopos represents the 'improper' life style where almost everyone is unhappy and frustrated. Trying to change their life, the main heroes of Chekhov's plays create the 'other' space in their minds — and this is how the binomial fiction space of all these plays are created. The heroes vacillate between these two different spaces and two different times trying to solve the main problem of their life.

Ключевые слова: культурология, художественное пространство и художественное время, хронотоп, земной рай, город, «здесь и сейчас», будущее, прошлое, настоящее, драматургия.

Keywords: cultural research, fiction space, fiction time, chronotopos, earthly paradise, city, 'here and now', future, past, present, dramaturgy.

Все три драмы имеют ощутимое сходство, явленное прежде всего на уровне поэтики, в том совершенно новаторском драматургическом языке, каким заговорил Чехов. Не стоит погружаться в эту проблематику, благо она раскрывается в любом мало-мальски толковом труде о драматургии Чехова. Оставаясь в рамках заданной темы, обратим внимание на особенность и определенную общность пространственного построения этих пьес.

При всем революционном новаторстве этих пьес в них странным образом соблюдается одно из требований канона классицистической драматургии, до основания порушенного еще в романтической драме, — а именно, единство места, подразумевающее, что действие должно происходить в одном месте. Действительно, все действие «Чайки» и «Вишневого сада» происходит в усадьбах, соответственно, Сорина и Раневской, а «Трех сестер» — в их доме. О соблюдении в драматургии Чехова двух

других классицистических правил, единства времени (действие должно занимать не более суток) и единства действия (допустима лишь одна главная сюжетная линия) — и речи быть не может.

Вполне очевидно, что Чехов соблюдает единство места вовсе не из желания в чем-то следовать классицистическому канону. Он замыкает действие в одном пространстве для того только, чтобы создать не существующий на сцене, но существующий в помыслах и в душевных движениях персонажей образ некоего другого пространства, которое непременно становится активным «участником» сюжета, хотя всякий раз обретает особые функции и смыслы. Это иное, запредельное пространство всегда, так или иначе, противопоставлено «реальному» пространству, где происходит действие пьесы, и несет в себе особую смысловую нагрузку, в том числе сочетаясь с определенными моделями художественного времени. С полным на

Теоретическая культурология и теория культуры

то основанием можно говорить о двусоставности художественного пространства как характерной черте зрелой драматургии Чехова.

Посмотрим, какие конкретные воплощения эта двусоставность находит в художественных текстах.

«Чайка»

В пьесе «Чайка» на первой же странице возникает противопоставление двух моделей пространства – «деревня» и «город»:

«С о р и н (опираясь на трость). Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну. (...)

Т р е п л е в. Правда, тебе нужно жить в городе»¹.

Это противопоставление еще неоднократно возникнет по ходу пьесы. Но оно вовсе лишено тех традиционных смыслов, какие в него вкладывали просветители, а затем романтики, представлявшие город как антипод естественности, природности и т.п. Чехов крайне далек от буколической трактовки деревни, для него это противопоставление полнится иным смыслом: деревня – некое «здесь и сейчас», место, где протекает реальная жизнь, какой она складывается; и город – некое «там», где жизнь протекает в каких-то совсем иных формах. Примечательно то, что город неназван, неконкретизирован. В дальнейшем из реплик персонажей образ города получают дополнительные смысловые оттенки:

«А р к а д и н а. Bravo! Bravo! Мы любовались. С такую наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне. У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену!

Н и н а. О, это моя мечта! (*Вздыхнув*) Но она никогда не осуществится»². (Первое действие).

Еще одна многозначительная реплика Сорина в ответ на сетования Аркадиной по поводу деревенской скуки: «Конечно, в городе лучше»³. (Второе действие). Итак, для большинства персонажей (исключение составляют Треплев и Тригорин) город предстает как *locus amoenus*, «приятное место», идеальное пространство, где «лучше», чем «здесь», где человек может в полной мере найти и реализовать себя. Нина напрямую ассоциирует город с мечтой. В дальнейшем в этом же образе будет упомянута Москва – тоже город, тоже нечто идеальное и неконкретное, принадлежащее запредельному «там».

Пространство города сразу приобретает и вполне определенное временное измерение. Нельзя не заметить, что в первых трех действиях пьесы город существует в измерении будущего времени: туда надо переехать или туда собираются поехать (действия

отнесены в будущее), не говоря о тех случаях, когда он связан с мечтами и упованиями. Так создается своеобразный хронотоп: идеальное пространство, существующее в будущем. В сущности – это утопический хронотоп. Деревня же – реалистический хронотоп; это пространство существует лишь в настоящем и лишено будущего. На это прямо указывает Сорин, говоря о Треплеве: «Понятная вещь, человек молодой, умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего»⁴. (Третье действие).

Из этого противопоставления хронотопов «здесь и сейчас» – и «там в будущем» у персонажей само собой возникает желание переехать – отметим сразу, что мотив переезда присущ всем трем анализируемым пьесам. У некоторых персонажей (Нина, Аркадина, Сорин) это стремление сменить местожительства приобретает характер одержимости. Понятно, что это вовсе не романтическая «охота к перемене мест» (Пушкин), а глубоко назревшая в душе персонажа потребность изменить свою жизнь, ведь в такой системе образов перемещение из «здешнего» пространства в «тамошнее» означает радикальную смену форм существования и обретение будущего. Второе и третье действия пьесы строятся как бы на противоборстве двух устремлений: уехать / остаться. Судорожные попытки Аркадиной уехать в город сначала оканчиваются ничем, и лишь в финале третьего действия приводят к успеху. Уезжать не хотят, как ни странно, внешне антиподы, а внутренне сходные люди – Тригорин и Треплев, кстати, оба писатели. Писатель – сродни «посвященному», он силой таланта проникает в тайнства жизни. Не потому ли они не хотят уезжать, что знают истинную цену обманчивому «там»? Вместе с Аркадиной и Тригориним уезжает Нина – это ее рывок в «светлое будущее»: «...Я решила бесповоротно, жребий брошен, я поступаю на сцену. Завтра меня уже не будет здесь, я ухожу от отца, покидаю все, начинаю новую жизнь... Я уезжаю, как и вы... в Москву»⁵. (Финал Третьего действия). А вслед за нею бросится Треплев.

Посмотрим теперь, что происходит с хронотопами «деревни» и «города» в четвертом действии. Первый хронотоп остается неизменен в своем «здесь и сейчас», равно как и в своей отдаленности от мечты и счастья – все персонажи пьесы, все без исключения, чувствуют себя глубоко несчастными. А вот со вторым хронотопом происходят радикальные изменения. Во-первых, из плана будущего он перемещается в план прошлого и настоящего: ведь Треплев в прошедшем времени рассказывает о том, что произошло с Ниной Заречной в «тамошнем» пространстве (в Москве и провинциальных городах), а затем сообщает, уже в

¹ Чехов А.П. Чайка. // Собрание сочинений: В 12 т. М., 1985. Т. 10. С. 142-143.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 159.

⁴ Там же. С. 169.

⁵ Там же. С. 176.

плане настоящего, что она дней пять как находится в городе и живет на постоялом дворе. А во-вторых, это перемещение в другие временные пласты радикально меняет содержание образа «города»: это пространство полностью утрачивает свое утопическое качество, превратившись из сферы мечты в пространство разочарования. «Там» не состоялась ни личная, ни творческая жизнь Нины, как не состоялась и жизнь Треплева, вынужденного вернуться домой. «Город» оказался химерой, мороком, и, лишенный счастья и будущего, уравнился с «деревней». Образ города еще раз возникнет в плане будущего в словах Нины – но сколь разительны его отличия от того образа, который жил в воображении героев первые три действия! «Жила я радостно, по-детски – проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!»⁶. Обратим внимание на то, как сплетены и оценены времена в этой реплике. Счастье переместилось в прошлое; настоящее – горький знак вопроса и разочарование; а будущее, в сущности, уравнивается с настоящим, его попросту нет. Показательно, что будущее вдруг обретает конкретику: город получает имя, а вместе с именем – неприглядную детализацию: мужики, пристающие купцы...

В финале пьесы вновь воспроизводится сюжет противоборства двух устремлений – уехать или остаться: Треплев умоляет Нину остаться, но она все равно уедет. На самом деле, когда пространства «города» в его прежнем значении уже нет, как нет и будущего – это выбор без выбора: что остаться, что уехать – все едино. Слова же Нины о том, что она станет большой актрисой, вызывают лишь горькую усмешку – похоже, она сама им не верит.

Итак, внутренний сюжет драмы «Чайка» – это разрушение, развенчание утопического хронотопа. Заманчиво свести идею Чехова к немудреной дидактике: мол, нечего уповать на будущее, нечего гоняться за миражами – жизнь надо выстраивать «здесь и сейчас». Но те, кто не рвался в «город», счастливыми не стали – ничто, ровным счетом ничто не указывает на то, будто «здесь и сейчас» можно выстроить должную жизнь. Не верит в это ни один из героев, и Треплев кончает самоубийством вовсе не из-за неразделенной любви, а от безвыходности, от понимания того, что изменить ничего нельзя. Не верит в возможность преобразования жизни и сам Чехов – пожалуй, самый беспощадный из русских писателей.

«Три сестры»

Как видно, в «Чайке» ясно намечены те мотивы, которые получают развитие и обострение в драме «Три сестры».

Художественное пространство этой пьесы также двусоставно. Действие на сей раз происходит в губернском городе, в доме Прозоровых, но этот город аналогичен «деревне» предшествующей пьесы. Губернский город живет «здесь и сейчас» недолжной выморочной жизнью, и в этой жизни почти все персонажи пьесы, каждый по-своему глубоко несчастны; даже Кулыгин, повторяющий, как заклинание, «Я доволен, доволен, доволен!» – и тот лишь пытается себя в этом убедить. Исключение составляет Наталья, – единственный счастливый, самодовольный персонаж во всех трех пьесах, и оттого тошнотворно отталкивающий.

А в роли «тамошнего» пространства, идиллического *locus amoenus*, на сей раз выступает Москва. В отличие от «города» «Чайки», Москва как утопический хронотоп предстает в двух временных измерениях – в прошлом и в будущем, что подчеркнуто на первой же странице пьесы. Сначала образ Москвы воплощен как символ счастливого прошлого:

«О л ь г а. (...) Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад, и, я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера. Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно»⁷.

Само соположение образов – цветы, тепло, солнце, весна, свет, радость – рождает в сознании читателя (зрителя) вполне определенную ассоциацию с аркадией, земным раем. И тут же хронотоп Москвы переводится в план будущего, в план мечты и устремления – при отчетливом противопоставлении к хронотопу губернского города:

«О л ь г а. (...) И в самом деле за эти четыре года, пока я служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растет и крепнет одна мечта...

И р и н а. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и – в Москву...

О л ь г а. Да! Скорее в Москву»⁸.

Итак, в первой же сцене драмы намечен внутренний сюжет пьесы. В пространственном выражении он предстает как универсальный мифологический сюжет поиска утраченного рая, когда герой покидает сакральный центр, после чего пытается в него возвратиться. Во временном плане сюжет трактован как попытка вернуться в прошлое, чтобы обрести будущее, – ведь сестры мечтают уехать в Москву, полагая, будто лишь там смогут состояться и обрести счастье.

Стремление трех сестер уехать в Москву предстает как своего рода одержимость. Осип Мандель-

⁶ Чехов А.П. Чайка. // Собрание сочинений: В 12 т. М., 1985. Т. 10. С. 188.

⁷ Чехов А.П. Три сестры // Собрание сочинений: В 12 т. С. 240.

⁸ Там же.

Теоретическая культурология и теория культуры

штам ехидно замечал по этому поводу: мол, что они страдают, взяли бы билет да и поехали бы в Москву! Ирония великого поэта в данном случае неуместна. Это в реальной жизни не составляет труда купить билет и сесть на поезд. А в художественном произведении все оказывается не так просто. Ведь Москва выступает в двойном мифологическом образе: сакрального центра, где обретаются высшие смыслы, и утраченного земного рая; но, как и в мифологии, сакральный центр труднодостижим, либо недостижим вовсе, а непременное условие существования рая (мифологической утопии) – его изолированность, полная отгороженность ото всего мира.

Так оно и есть. Два действия драмы, второе и третье, завершаются призывами: «В Москву! В Москву! В Москву!»; «...поедем в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы нет ничего на свете! Поедем, Оля! Поедем!». Но сразу же после этих призывов следует: «З а н а в е с» – это для читателя, а зритель должен увидеть его воочию. Обычно в драматургии занавес играет чисто композиционную роль, выделяя действия, позволяя сменить декорации на сцене или обозначая антракт. Здесь же занавес полнится глубоким смыслом – он выступает как чисто пространственный символ неодолимого предела, непроницаемой границы – как будто персонаж устремляется за пределы сцены и вдруг перед ним встает стена. Так выявляется важное свойство образа губернского города в его отличии от «города» пьесы «Чайка». Если в последней «здесь и сейчас» реализовано в модели открытого пространства (коль скоро все главные герои имеют возможность переместиться в «там»), то в этой драме образ губернского города воплощен в модели замкнутого пространства, аналогичного пространству тюрьмы. Следует подчеркнуть: таковым он является лишь для семьи Прозоровых, но не для офицеров, которые в финале пьесы уезжают из города. Как видно, художественное пространство реализовано в разных моделях по отношению к разным персонажам.

Итак, сам художественный смысл образов «здесь» и «там» не позволит сестрам преодолеть предел, достичь сакрального центра и вернуться в утраченный рай. Но все их помыслы, надежды, устремления – все направлены к мифологической Москве, и получается так, что они живут как бы одновременно в двух пространствах – реальном и воображаемом. В реальном пространстве они ведут томительное мучительное существование; и лишь в воображаемом пространстве предвещают себе полноценную жизнь. В сущности, сестры в своем модусе бытия воплощают особую художественную модель, которую можно назвать «межпространственностью». В литературе, как правило, она реализуется как вариант культурной двойственности героя,

когда он в полной мере не принадлежит ни одному культурному пространству и как бы «застревает» на границе культурных миров. Так, например, пародийным воплощением такого героя стал Павел Петрович из романа Тургенева «Отцы и дети», не принадлежащий в полной мере ни к русскому, ни к французскому культурным мирам. Символом этой «межеумочности» становится пепельница в виде серебряного лаптя, которую Павел Петрович держит в своем парижском доме. Здесь же речь идет не о культурной, а, скажем так, о духовной принадлежности, когда персонаж телесно пребывает в одном пространстве, а духовно – в ином, а в результате ни в одном из пространств он полностью не укоренен.

Этот особый модус бытия, не менее ярко проявляется и в плане времени, что касается уже не только Прозоровых, но всех главных персонажей пьесы, как бы раздвоенных между настоящим и будущим. Образ будущего предстает в двух измерениях: одно – в плане личной судьбы, для сестер оно накрепко связано с пространством Москвы. Но куда более значим другой образ будущего – это отдаленное всечеловеческое будущее, не локализованное в определенном пространстве. Нельзя не обратить внимания на то, как много, кстати и некстати, персонажи драмы говорят и размышляют об этом будущем. Не будет преувеличением сказать, что этот лейтмотив пьесы даже несколько избыточен, несколько нарочит, что читателя или зрителя в какой-то момент начнут раздражать эти бесконечные беседы о будущем. Следует заметить, что из всех крупных русских писателей второй половины XIX в. Чехов – пожалуй, единственный, кому никогда не изменяло чувство меры, при этом в своем творчестве он органически чуждался всякого рода проповеди, идеологии, догматизма, равно как и прекраснотушных иллюзий. В данном случае чувство меры изменяет не Чехову, а героям драмы; что же касается писателя, то ему важно показать, насколько тема будущего значима для персонажей.

Если привести все рассуждения персонажей о будущем, то цитаты займут несколько страниц. Поэтому ограничимся лишь несколькими примерами.

«Т у з е н б а х. Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку»⁹. (Первое действие).

«В е р ш и н и н. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть

⁹ Чехов А.Л. Три сестры // Собрание сочинений: В 12 т. С. 243.

и знать больше, чем видели и знали его дед и отец»¹⁰. (Первое действие).

«А н д р е й. Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, о так хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства...»¹¹. (Четвертое действие).

Как видно из этих и прочих высказываний, образ будущего предстает в откровенно утопическом свете, при этом он открыто противопоставляется настоящему, которое емко характеризуется словами Маши: «Эта жизнь проклятая, невыносимая...»¹². (Первое действие). А чрезмерное обилие подобного рода высказываний и рассуждений о будущем призвано подчеркнуть, что персонажи мысленно пребывают в нем. Их модус бытия уместно обозначить понятием «межтемпоральность», когда опять-таки телесно они пребывают в «противном» настоящему, а душою – в «светлом» будущем.

Как явствует из слов персонажей, путь к светлому будущему пролегает через труд. Работа – третий лейтмотив драмы, столь же избыточный, столь же назойливый, как два других – «Москва» и «будущее». Важен еще и стиль разговора о труде. Вслушаемся:

«И р и н а. (...) Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги»¹³. (Первое действие).

«Т у з е н б а х. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но чтобы участвовать в ней теперь, хотя бы издали, нужно приготавливаться к ней, нужно работать»¹⁴. (Первое действие).

«И р и н а. Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда»¹⁵. (Первое действие).

Это стиль призыва, лозунга, каковой будет так востребован в Советской России, в том числе именно по отношению к теме будущего и к теме труда. Но в драме Чехова лейтмотив труда звучит далеко не только в проекции к светлому будущему – не менее сильно он звучит в проекции к настоящему. И здесь его тональность радикально меняется – от безмятежного мажора к заунывному минору:

«О л ь г а. (...) Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась»¹⁶. (Первое действие).

«И р и н а. (сдерживаясь) О, я несчастная... Не могу я работать, не стану работать. Довольно, довольно! Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу, презираю все, что только мне дают делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, я в отчаянии!»¹⁷. (Третье действие).

Что же получается? Те, кто больше всего толкуют о необходимости труда, – либо на деле ненавидят свою работу (Ольга, Ирина), либо не работают вовсе (Тузенбах). В этом отношении им противопоставлен скромный Кулыгин, учитель гимназии: он не стремится в Москву, не толкует о светлом будущем, не призывает трудиться – он трудится и не клянет свою работу. Впрочем, это вовсе не выведет его в разряд «счастливых» персонажей, о чем позаботится его жена Маша, влюбленная в Вершинина. Во всяком случае, именно в его уста Чехов вложит слова, вроде бы сказанные мимоходом, а на самом деле звучащие суровым приговором всем центральным героям драмы. В ответ на сообщение Ирины о том, что сразу же после венчания она и барон уедут на кирпичный завод и станут преподавать в школе, он говорит: «Так-то оно так, только как-то все это не серьезно. Одни только идеи, а серьезного мало»¹⁸. (Четвертое действие).

Именно: эта убийственная характеристика в полной мере относится к Прозоровым, Вершинину, Тузенбаху. Эти люди, одержимые идеями, повернутые спиной к реальной жизни, в результате поместили себя не «здесь» и не «там», в некоем межтемпоральном времени и пространстве. Чехов органически не выносил людей идеи – эту нелюбовь к ним он ясно выразил в рассказе «Дом с мезонином» в образе Лиды Волчаниновой. Здесь же он провел своеобразный эксперимент: наделил склонностью к «идеям» персонажей, условно говоря, положительных. В целом, таковыми они и являются, ибо в них начисто отсутствует то, чего Чехов не выносил в человеке, – самодовольства и пошлости. Это люди мыслящие, страдающие, глубоко неудовлетворенные не только действительностью, но и самими собой. Не в силах исправить что-либо в окружающем мире и в себе, они ищут выход в другом пространстве и времени. Каков результат? – их полная человеческая несостоятельность. Потому эти персонажи, при всей их видимой «положительности» вызывают к себе смешанное отношение. Показательна в этом отношении интерпре-

¹⁰ Чехов А.П. Три сестры // Собрание сочинений: В 12 т. С. 250.

¹¹ Там же. С. 296.

¹² Там же. С. 253.

¹³ Там же. С. 242.

¹⁴ Там же. С. 250.

¹⁵ Там же. С. 254.

¹⁶ Там же. С. 240.

¹⁷ Там же. С. 282-283.

¹⁸ Там же. С. 289.

Теоретическая культурология и теория культуры

тация, предложенная театральным режиссером Даниэлем Паска в постановке «Донка» по мотивам произведений Чехова: трех сестер он представил в образе попугаев, которые крутятся на жердочке и без умолку лопочут что-то нечленораздельное.

В драме «Три сестры» Чехов изображает индивидуальные судьбы, не претендуя на социальные обобщения. Вместе с тем получилось так, что Чехов с его гениальным провидческим чутьем предостерег Россию от того пути, по которому она, увы, направилась после социалистической революции. Действительно, марксисты навязали всему народу «межтемпоральный» модус бытия: неприглядное настоящее, работа на износ, тяжелые условия быта компенсировались толкованиями о светлом коммунистическом будущем, ради которого не стоило считаться с жертвами. В результате жизнь личности девальвировалась: человек не жил своей самодостаточной единственной дарованной ему жизнью – он жил ради кого-то другого, кто будет наслаждаться в светлом будущем. Этот извращенный принцип бытия ясно выражен в словах Ольги: «...Страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь»¹⁹. (Четвертое действие, финал). А в брежневскую эпоху у значительной части советской интеллигенции появилась и своя «Москва» – Запад, куда многие мечтали уехать, но тому мешал «железный занавес».

Закономерно, что советская критика трактовала центральные персонажи пьесы как сугубо положительные, а их лозунги и призывы воспринимались за чистую монету, благо чуть ли не дословно совпадали с советскими пропагандистскими лозунгами. А больше всего драма «Три сестры» ценилась за «жизнеутверждающий финал». На самом деле, ничего «жизнеутверждающего» в нем нет: финал – это окончательный приговор «людям идеи». Казалось бы: весть о гибели Тузенбаха, жениха Ирины, должна вызвать у сестер какую-то человеческую, женскую реакцию, какие-то проникновенные слова, на худой конец, слезы и подавленное молчание. То, что они говорят, оставляет впечатление безвкусицы, фальши, крикливости: вновь они, как заведенные, толкуют о новой жизни, о светлом будущем, о том, что надо работать, надо радоваться жизни и т.п. И обрамляющий речи сестер напев Чебутыкина – «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я...» звучит отнюдь не в контрапункт, а в унисон их словам – такой же пустой, бессмысленный набор слов.

«Вишневый сад»

В пьесе «Вишневый сад» пространственно-временные решения еще более усложняются, хотя ее

¹⁹ Чехов А.П. Три сестры // Собрание сочинений: В 12 т. С. 301.

«генетическое» родство с предшествующими драмами вполне ощутимо. Оно проявляется, прежде всего, в «двусоставности» художественного пространства пьесы. В ней также есть пространство «реальности», накрепко привязанное к настоящему, «здесь и сейчас», и пространство символическое, пространство «воображения», связанное с другими временными пластами. Отличие состоит в том, что символическое пространство находится не в отдалении, а вплотную примыкает к реальному пространству, к месту действия пьесы, каковым является усадьба Раневской. Это – вишневый сад: он рядом, его видят из окна, им любят, но, что примечательно, он ни разу не становится местом действия, хотя второе действие пьесы происходит не в доме, а на «пензере» – в поле у дороги: «В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад»²⁰. Символическое пространство не может стать местом действия по той простой причине, что тогда оно поменяет свое качество и превратится в реальное пространство.

Если для Прозоровых реальное пространство выступает в модели замкнутого пространства, то для всех героев пьесы «Вишневый сад» оно представлено в модели открытого пространства: они свободно перемещаются, пьеса «окольцована» приездом Раневской из Франции и последующим ее отъездом туда же, в финале драмы уезжают все (за исключением «забытого» Фирса); а главное, в отличие от предыдущих пьес, у героев нет ни малейшей ностальгии по «тамошнему», будь то губернский город, Москва или Париж. Все это, однако, нисколько не меняет главного свойства реального пространства, каким оно предстает во всех трех анализируемых пьесах: это пространство неблагоприятной, недолгой жизни. В пьесе «Вишневый сад» «здесь и сейчас» вполне охарактеризовано словами Лопухина: «Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая»²¹ (Второе действие); «...наша нескладная, несчастливая жизнь»²² (Третье действие). Соответственно, и в этой пьесе, как и в других, все основные герои несчастны, каждый по-своему, при том что все они без вины виноватые.

«Символическое пространство» вишневого сада, примыкающее к реальному пространству, мало того что постоянно присутствует в сознании основных персонажей, – оно становится как бы участником действия, двигателем интриги: сад надо либо продавать, либо сохранять, на этой почве происходят столкновения героев, и от этого решения во многом зависят судьбы персонажей. Своеобразие «симво-

²⁰ Чехов А.П. Вишневый сад // Собрание сочинений: В 12 т. С. 323.

²¹ Там же. С. 329.

²² Там же. С. 347.

лического пространства» в пьесе «Вишневый сад» состоит в том, что оно не представлено в единой художественной интерпретации, как в предыдущих пьесах, а выступает в различных ипостасях, в том числе и в различных проекциях во времени, что напрямую зависит от персонажа и его духовного мира.

Раневская, Гаев, Аня и Варя воспринимают вишневый сад как подобие земного рая, с присущими этому мифологическому образу мотивами цветения, благоухания, природного изобилия, птичьего пения – достаточно привести несколько разрозненных реплик этих персонажей:

«А н я. Птицы поют в саду»²³. (Первое действие).

«В а р я. Взгляните мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!»²⁴. (Первое действие).

И не случайно в реплике Раневской в связи с садом возникает образ ангелов:

Л ю б о в ь А н д р е в н а. (...) Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо!»; «О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...»²⁵. (Первое действие)

В противопоставлении к реальному пространству «дурацкой жизни» вишневый сад выступает как символ инобытия: какой-то иной, красивой, осмысленной жизни, символ красоты, чистоты, истинности. В отличие от «земного рая» Москвы из «Трех сестер», спроецированного в план прошлого и будущего, вишневый сад существует в плане настоящего – это как бы параллельный мир, развернутый подле мира реального.

Одновременно для этих персонажей символическое пространство сада неразрывно связано с прошлым, которое воспринимается в идиллическом свете:

«Л ю б о в ь А н д р е в н а. (*глядит в окно на сад*). О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничего не изменилось. (...) Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть свое прошлое!»²⁶. (Первое действие).

Последняя фраза, казалось бы, противоречит идиллической концепции прошлого, но на самом деле это не так. По-видимому, Раневская имеет в виду угонувшего сына, а также и возможность не сравнивать чистое прошлое с выморочным настоящим. Но смерть сына отнюдь не обесценивает прошлое, напротив, придает ему особую смыслонаполненность. В любом случае для Раневской прошлое – некая высшая ценность, о чем свидетельствуют ее последующие высказывания:

«Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишнево-

го сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...»²⁷. (Третье действие). Столь же отчетливо эта мысль звучит в финале пьесы: «О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..»²⁸.

Таким образом, для Раневской символическое пространство вишневого сада ценно тем, что оно осуществляет связь прошлого с настоящим, это как бы запечатленное прошлое. Продать сад – означает нарушить эту сакральную связь, перечеркнуть прошлое и тем самым порушить настоящее. Что же касается будущего, то в ее сознании хронотоп сада полностью лишен этого временного измерения.

Совсем в иной ипостаси хронотоп сада предстает в сознании Лопахина. Отметим попутно, что встречающаяся интерпретация этого персонажа как негативного («акула нарождающегося капитализма») не имеет под собой ни малейших оснований. Лопахин сохраняет прямо-таки собачью преданность Раневской, будучи ей благодарен не вполне понятно за что; он не жалеет сил и денег, чтобы спасти ее от финансового краха и обеспечивает ее будущее; наконец, он человек страдающий, неудовлетворенный жизнью, – а это для Чехова есть мерило истинной человеческой ценности; так в чем его можно упрекнуть? Не в том же, что его сознание устроено по-другому, чем у прочих персонажей!

Действительно, в силу особенностей своего менталитета Лопахин воспринимает вишневый сад по-своему. Пространство сада для него лишь очень опосредованно связано с прошлым, поскольку он вырос в этом имении; а прошлое предстает в самом неприглядном обличье: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот»²⁹. (Второе действие). Обратим внимание на то, что лопахинское прошлое, так же как и прошлое Раневской, предстает в неразрывной связи с настоящим, но совсем в иной трактовке: «дурацкая», «несчастливая», «нескладная» жизнь есть продолжение прошлой жизни. В настоящем вишневый сад, в том виде, как он существует и кому принадлежит, для Лопахина лишен всякой ценности, то есть как бы и не существует. Зато хронотоп сада в его сознании обретает будущее измерение, причем это будущее описано (рассчитано) с предельной обстоятельностью: «Вот мой проект. Прошу внимания! Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять ты-

²³ Чехов А.П. Вишневый сад // Собрание сочинений: В 12 т. С. 312.

²⁴ Там же. С. 318.

²⁵ Там же. С. 318-319.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 340.

²⁸ Там же. С. 357.

²⁹ Там же. С. 329.

Теоретическая культурология и теория культуры

сяч в год». Будущее видится в розовом, но отнюдь не в утопическом, а, скорее, в прагматическом свете: «И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только пьет чай на балконе, но ведь может случиться, что на одной своей десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...»³⁰. (Первое действие).

Третий вариант хронотопа вишневого сада представлен в сознании Петра Трофимова. Этот персонаж словно вышел из пьесы «Три сестры»: та же одержимость разговорами о будущем и о труде, те же лозунги при минимуме дела. В том что касается оценок прошлого и настоящего Трофимов в целом совпадает с Лопахиним. Он уже напрямую связывает символическое пространство вишневого сада с прошлым, представляя прошлое в инфернальном свете – образ, открыто противостоящий идиллически-ностальгическому восприятию Раневской: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...» Отсюда посыл: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом»³¹. (Второе действие). Настоящее Трофимов характеризует не менее хлесткой формулой, чем Лопахин: «Есть только грязь, пошлость, азиатчина...»³². (Второе действие). В чем образ времени Трофимова радикально отличается от лопахинского, – так это концепцией будущего, которая хорошо знакома нам по драме «Три сестры»: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали!»³³. (Второе действие). «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!»³⁴. (Четвертое действие). Этот яркий, но совершенно бессодержательный образ будущего оказывает такое воздействие на Аню, что в ее сознании меняется восприятие символического пространства, связанного с идиллическим прошлым: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад»³⁵. (Второе действие).

И, разумеется, путь к этому светлому будущему пролегает через труд, вернее через лозунги о необ-

ходимости работать – а на эти лозунги Трофимов не скупится: «Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать». «Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недостижимо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину»³⁶. (Второе действие). Нет, впрочем, ничего удивительного в том, что все эти лозунги и призывы Чехов вложил в уста персонажа, который не только не работает и ничем не занят, но и не смог окончить университетского курса. И далеко не случайно дважды трескотня Трофимова непосредственно стыкуется по принципу контрапункта с репликами Лопахина, когда он говорит о своей работе: «Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера...»³⁷ (Второе действие); (...) «Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется будто мне тоже известно, для чего я существую»³⁸. (Четвертое действие). Действительно, в отличие от Трофимова, Лопахин и впрямь работает; он знает для чего работает и очень конкретно представляет себе то будущее, ради которого трудится: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...»³⁹. (Третье действие).

Привлекает ли Чехова это будущее? Вряд ли. В финале третьего действия, когда Лопахин сообщил о покупке вишневого сада, с ним вдруг случился «приступ» самодовольства – а самодовольство для Чехова очень тревожный симптом, отбрасывающий мрачный ответ на образ будущего. Но в любом случае лопахинское будущее Чехову понятнее, чем мыльные пузыри «светлого будущего», какие выдувают Вершинин, сестры и Трофимов.

Сразу после постановки пьес Чехова критики уловили существенную особенность его драматургии, назвав ее «подводным течением». Речь идет о том, что наряду с «внешним» сюжетом, весьма редуцированным и играющим куда меньшую роль, чем в предшествующей драматургии, существует «внутренний» сюжет, распознаваемый не на событийном плане, а на уровне читательской или зрительской интуиции. В пьесе «Вишневый сад», как представляется, «подводным течением», или внутренним сюжетом становится «борьба» трех вариантов хронотопа, иначе говоря, столкновение различных субъективных образов времени и пространства, воплощенных в отношении персонажей к вишневому саду. Важно подчеркнуть, что эти варианты хронотопа равноценны – то есть нельзя сказать, будто образ вишневого сада, сложившийся в сознании Раневской, лучше или хуже, чем образы, сложившиеся в сознании Лопахина и Трофимова.

³⁰ Чехов А.П. Вишневый сад // Собрание сочинений: В 12 т. С. 315.

³¹ Там же. С. 334.

³² Там же. С. 331.

³³ Там же. С. 334.

³⁴ Там же. С. 350.

³⁵ Там же. С. 334.

³⁶ Там же. С. 331.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. С. 350.

³⁹ Там же. С. 346.

Эти хронотопы равноценны, но не равносильны. Победит «концепция» Лопахина, означающая расставание с прошлым, но также избавление от пре-краснодушных иллюзий насчет «светлого будущего». Рывок к «новой жизни», происходящий под стук топора, означает безжалостное разрушение прошлого – таким видит Чехов поступательное движение истории.

Позволительно предположить, что три рассмотренные пьесы в совокупности представляют собой единый художественный текст с неким общим метасюжетом, суть которого состоит в попытках персонажей выйти за пределы косной жизни. Как говорилось, все три пьесы имеют в качестве единой «точки отсчета», можно сказать и завязки, хроно-топ «здесь и сейчас», представляющий недолгую жизнь, в которой за редкими исключениями все несчастны, все не удовлетворены. Пытаясь вырваться из тисков этой жизни, персонажи создают в воображении некое «там» – так формиру-

ется двусоставное художественное пространство пьес. Между этими пространствами и временами мечутся персонажи, пытаются разрешить главную проблему своей жизни. В «Чайке» пространство «там», ассоциированное с будущим, оказывается достижимо, но оборачивается химерой и переходит в план недолжного настоящего. В драме «Три сестры» пространство «там» оказывается недостижимо и остается в плане будущего – но в результате персонажи «застревают» в каком-то зазоре между пространствами и временами. В пьесе «Вишневый сад» символическое пространство, существующее во всех трех временных пластах, не только доступно, но и становится объектом преобразования, в результате чего персонажи получают реальную возможность выйти за пределы «здесь и сейчас» и начать «новую жизнь». Беда в том, что ни они, ни сам Чехов не знают, какой окажется эта «новая» жизнь; но что-то неуловимое, заключенное в пьесе, подсказывает: не станет она ни разумней, ни краше.

Список литературы:

1. Чехов А.П. Чайка // Собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М., 1985. С. 141–192.
2. Чехов А.П. Три сестры // Собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М., 1985. С. 239–302.
3. Чехов А.П. Вишневый сад // Собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М., 1985. С. 307–358.

References (transliteration):

1. Chekhov A.P. «Chaika». // *Sobranie sochinenii v dvenadtsati tomakh*. Т. 10. М., 1985. S. 141-192.
2. Chekhov A.P. «Tri sestry». // *Sobranie sochinenii v dvenadtsati tomakh*. Т. 10. М., 1985. S. 239-302.
3. Chekhov A.P. «Vishnevyy sad». // *Sobranie sochinenii v dvenadtsati tomakh*. Т. 10. М., 1985. S. 307-358.