

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

«В МОСКВУ!». В МОСКВУ?..

ПРОВИНЦИЯ И СТОЛИЦА В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

Тургенев, где бы он ни проживал, был человеком *столицы* и только *Столицы*. «Эфеб» Чехов, «предшественник» Тургенева¹, изжил в себе *Провинцию* рано и бесповоротно. Родившийся и поначалу живший в провинции, Чехов в своем творчестве сразу стал полпредом *Столицы* и очень скоро – гражданином мира, «русским европейцем» (М. Меньшиков). «В России все города одинаковы, – писал Чехов. – Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула. Похож и на Сумы, и на Гадяч. Ту же самую Ялту, где в последние годы подолгу был вынужден жить Чехов, критик и публицист П.П. Перцов полагал «обыкновенным уездным русским городом», «в сущности, просто черноморскими Тетюшами»². Не мудрено, что сам Чехов свои вымышленные губернские или уездные города либо не обозначал никак («Три сестры»), либо до обидного коротко: «приморский город N» («Огни»), где столичному человеку живет «так же скучно и неуютно, как в любой Чухломе или Кашире», либо словно бы в насмешку – С. («Ионыч»): ведь это первая буква в слове *Столица*. Города, так или иначе, приближающиеся к таковой, назывались прямо: Петербург, Москва, Париж, Харьков...

В пародии Виктора Буренина на чеховских «Трех сестер» Чухлома попадает в само название: «Девять сестер и ни одного жениха, или Вот так бедлам в Чухломе».

Как раз из Перми, послужившей, как известно, прообразом

губернского города «Трех сестер», 2 мая 1908 года госпожа Отилия Циммерман, начальница местной частной мужской гимназии, написала письмо в адрес Л.Н. Толстого с нижайшей просьбой оперативно литературно откликнуться на ужасные события, происходящие в ее городе: «ученики самой Циммерман ходят по ресторанам и “уже знают разврат”, в городе образовалось общество так называемого “огарчества”, призывающее молодежь к половой разнузданности и пьянству. Результаты позорной деятельности “огарков” уже налицо: 8 гимназисток родили, одна лишила себя жизни»³. В качестве одного из источников зла госпожа Циммерман видела вышедший годом ранее роман Михаила Арцыбашева «Санин», герой которого сильно встревожил и развратил многие юные умы в не меньшей, наверное, мере, чем, например, современное «застекольное» телешоу «Дом-2», сериал «Школа» или передачи Анфисы Чеховой, куда более известной в широких кругах нашего общества, чем дорогой, многоуважаемый Антон Павлович, абсолютный «негламурный» и «немедийный».

Похождения несовершеннолетних «огарков», их участие в сессиях «лиг свободной любви» легли в основу многих сочинений, в том числе, и пьес, действие которых, как правило, происходило в «некоем, необширном и немалом городе Обалдуйске». «В этой особенности, – пишет О. Буле, – легко усматривается уходящая к Гоголю традиция показать

¹ См.: Кертис, Джеймс М. Эфебы и предшественники в чеховской «Чайке» // Чеховиана: Полет «Чайки». М., 2001. С. 133–148.

² Перцов П.П. Крымские лже-курорты // Новое время. 1911, № 12609, 21 апреля (4 мая).

³ Буле О. Скандал в Перми (из тайной истории русской гимназии) // Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 311.

всю Россию “в миниатюре”, спустить ее самые характерные черты в провинциальном locus’e типа города N»⁴. Единственным путем к духовному спасению героев авторы этих произведений видели в перемещении их персонажей в столицу – в Петербург.

Поведение пермских «огарков» удивительным образом повторилось в сюжете фильма Бориса Бланка «Если бы знать...» – вольной или, можно даже сказать, весьма своеобразной интерпретации чеховских «Трех сестер». Здесь группа гимназистов энтузиастически насилует свою учительницу (Ольгу Прозорову!) где-то в привокзальных кушачах. Подобные же нравы, уже среди вполне взрослых людей, царят и в другом отечественном фильме с красноречивым названием «Москва», в котором прямые реминисценции «Трех сестер» минимальны, если не считать самого заглавия, двух-трех цитат и сходных имен героинь. Правда, Ольга в этом фильме – младшая сестра; Маша – сестра средняя, заметим, средняя во всех отношениях, а вот Ирина – как раз старшая по возрасту, но только уже не сестра, а их мать («сестра-мать», как сказал бы И. Анненский), абсолютно им родная и равная по образу жизни, мыслей и даже внешнему облику. Место «влюбленного майора» здесь закономерно замещается пародирующим и Лопухиным.

В отличие от фильма Б. Бланка, констатирующей угасание таланта жить, лента А. Зельдовича и В. Сорокина посвящена исключительно отрицанию жизни и сложившихся ее идеалов, что вполне соответствует постмодернистскому канону. «Москва» без *Москвы*, длящаяся почти три часа, – картина одного какого-то бесконечного *выдоха* и уже

потому тяжкая. Усталость от жизни, от самих себя – единственный удел фантомных, отможенных его героев. Сам город, в который их занесло неведомыми ветрами смутного времени капитализации всей страны, им так же неинтересен и чужд; гуляя по нему, они сохраняют бесконечное свое равнодушие и способны разве что в очередной раз бесстрастно совоккупляться в вагоне ночного метро. Фильм «Москва» провинциален до мозга гостей, но, увы, все провинциальней становится и сама Москва!..

XX век начинался, между прочим, с блистательного «серебряного» триумфа Столицы, а завершился, увы, угрюмым торжеством Провинции.

Москва, в которую так страстно рвались и мечтали вернуться чеховские сестры, стоит, разумеется, на том же самом месте, как и провинциальный город, в котором они застряли навек. И в то же время *Москва* стала от них еще дальше, и мы еще отчетливей и острее понимаем, почему они в нее *никогда* не вернутся.

Надо ли лишний раз говорить, что их *Москва*, как и тот же *Париж* Раневской имеют мало общего с конкретными населенными пунктами. У Чехова, как мы знаем, даже натуральная географическая карта теряет свою буквальность.

Словно бы бросая художественный вызов карте Африки, создатели фильма «Москва» так изображают случайную связь своей Маши с «шестеркой» олигарха Майкаевой: половой контакт «сладкой парочки» осуществляется через карту страны с вырезанным в ней кружочком на месте Москвы – столь изысканно авторы *этой* «Москвы» осрамляют *ту* *Москву* эмблематической «телесного низа».

«Постмодернизм» хорош и интересен лишь в ограниченных

⁴ Там же. С. 324.

Pro настоящее

дозах – как слабительное средство очищения культуры от сдерживающих ее развитие шлаков. «Постмодернизм» сам загнивает, как только лишается объектов пародии. Покончив с Тузенбахом, Соленый вынужден будет искать следующего антагониста. Уничтожив, избыв в себе *Столицу*, *Провинция* задохнется в собственном самодовольстве. Тем более что прирастать ей выпало преимущественно за счет Бобика и Софочки: «Провинция – огромное bébé», – заметил Случевский⁵. Чеховским сестрам отказано не только в *Москве*, но и в *продолжении себя*. «Они (*сестры Прозоровы*. – **В.Г.**) изначально обречены на бесплодие, – заметила Т. Князевская, – будущее же – дети появляются как символ как раз мещанства. Это Наташа легко плодится и размножается, увеличивая число уже не Прозоровых, а Протопоповых. У трех сестер детей уже никогда не будет»⁶.

Это столь важное обстоятельство не может не отзываться в поведении сестер Прозоровых, лишенных счастья и радости материнства. И потому с течением времени становятся все более понятными попытки объяснить неудовлетворенность сестер жизнью неудачами как раз на личном фронте. И вполне оправдано сверхнастороженное (и, конечно же, субъективное) отношение сестер к Наташе с ее пускай и мещанским, но счастьем – *женским счастьем*. Пол и характер, если вспомнить Отто Вейнингера, отчетливо заявляют здесь о себе.

Создатели нового фильма о *Москве* «Три сестры – три вокзала» с чеховской деликатностью иронизируют над гитарными призывами смотреть на этот сильно

изменившийся город «сквозь призму музыки, призму поэзии и призму любви».

Три сестры – три вокзала – три «призмы». Не помогает, однако, эта романтическая стереоскопия.

Представления многих наших отечественных современников о Столице ранее сводились, по существу, к простодушным воззрениям голеевского Осипа из «Ревизора», по словам которого, в столице «жизнь тонкая и политичная; кеатры, собаки тебе танцуют, и все, что хочешь. Разговаривает все на тонкой деликатности. <...> Галантерейное, черт возьми, обхождение!».

Иное дело – наши дни. Инвалид на костылях в вестибюле Казанского вокзала любит люстру и горько сокрушается при этом: «Красоту – не замечают». Все поглощены и подавлены безобразностью и безобразностью окружающей жизни. «Красоту», как тот самый «способ», о котором говорил чеховский Фирс, – «забыли. Никто не помнит».

Одинокая старуха, показанная в фильме Пальмовых крупным планом, неотрывно глядя на нас, производит с интонацией потерявшего все короля Лира: «Я существую здесь» (думается, не в *Москве*, а на одном из трех ее вокзалов). Другой, средних лет мужчина, десять лет назад прибывший в Столицу («Чемодан в руке, в кармане пусто и полная голова мечтаний»), тоже все эти годы существует где-то рядом со старухой, подрабатывая носильщиком...

Три вокзала – как три пути.

Три сестры – как три выбора все того же пути.

Три «призмы» – как три варианта этого выбора.

Уже не три вокзала, а сам бескрайний город, да и сама эта страна становится огромным залом

⁵ Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1962. С. 147.

⁶ Князевская Т.Б. Провидческое у Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 133.

К 150-летию А.П. Чехова

ожидания, верней, залом *ожиданий*, которым не суждено исполниться никогда...

Рельсов, перронов, поездов много – но кажется: никто никуда не едет, все как бы застыли, остановились в теряющем смыслы движении. Здешний Андрей, позаимствовавший у чеховского Чебутыкина его поступок и пьяный его монолог, разбивает любимые часы уже не матери, а отца и рассуждает после этого об *умершем, остановившемся времени*. «То есть, я отсюда сюда и еще куда-то (курсив наш. – **В.Г.**)», – признается еще одна героиня фильма. «Куда-то» – это неведомый нам третий путь, который ей определила безжалостная судьба. «Куда-то» – это, скорее всего, *никуда*.

Примечателен припев песни московского барда-бомжа, исполняемого им в фильме:

«Город-сказка, город-мечта. Попадешь в его сети – пропадешь навсегда».

«Попадешь» – «пропадешь»: умри, точнее не скажешь.

Вот и получается, что вслед за восклицием «В Москву!» со всевозрастающей угрозой надвигается *волрос*: «В Москву?» В Москву ли?..

Новый Вершинин, этот сталкер, этот проводник (в прямом и переносном смысле), этот Вергилий наших дней, утешая вконец потерянных потомков чеховских персонажей, крутит в руках игрушечный паровозик. Этот паровозик, как уверяет он, увезет их обратно из *Москвы*. Да, разочарованные в Столице, не принятые и не обогретье ею, они могут (то есть, *не могут*, конечно же: ведь паровозик-то игрушечный!) вернуться к себе в *Провинцию*.

Игрушечный паровоз и крошечные детские вагончики московских аттракционов (карусели, качели, «чертово колесо») навевают

реминисценции о стрелеровском спектакле «Вишневы сад» или феллиниевском «Амаркорде». (Заметим в скобках, что два фильма этого режиссера – «Амаркорд» и «Рим» – еще одна интереснейшая иллюстрация к теме «Провинция и Столица».)

Города и усадьбы детства, куда в мечтах и фантазиях отправлялись персонажи итальянских режиссеров, здесь, в этой новейшей версии чеховских «Трех сестер», становятся безоговорочно и окончательно недостижимыми. Мечтающая о Столице *Провинция* и, в самом деле, завоевывает и пожирает ее. *Провинция*, в лице многочисленных документальных персонажей этого фильма, клянет и обвиняет Столицу во всех смертных грехах и, проклиная, последовательно и беспощадно уничтожает.

«Чехов чувствовал за нас», – справедливо заметил И. Анненский⁷. И если чеховская Ирина, по его выражению, «цвет семьи», то Вершинину выпало быть *цветом Столицы*, живым, сладостно-манящим напоминанием о ней. Но это только поначалу он еще «отчасти Москва», а к концу сюжета становится очевидным его полное несоответствие заявленному идеалу.

«В сущности три сестры любят нечто *весьма положительное*... Они любят то, чего уже *нельзя утратить*. Они любят прошлое», но при этом оказываются начисто лишены «будущего, обещанного *Москвой*» (И. Анненский). Кто же лишил их этого будущего, и возможен ли хоть какой-нибудь успех в его достижении?

«Влюбленный майор» Вершинин, вскруживший некогда Ольге голову в московском особняке на Старой Басманной, расквартировавшись далеко от *Москвы*, дважды проявил себя истинным «русским

⁷ См.: Анненский Иннокентий. Драма настроения. «Три сестры» // Книги отражений. М., 1979. С. 82–92.

Pro настоящее

ЭМ

человеком на *rendez-vous*». Мало того, что в Столице он лишил старшую сестру Прозорову надежд на женское счастье, – оказавшись в Провинции, он умножил свой недоблестный подвиг: теперь уже среднюю сестру Машу подстерегла та же участь. Прекраснодушный Вершинин, перелагая всю ответственность за это на Провинцию («среда заела»), меж тем заявляет: «Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной».

Вершинин в фильме «Три сестры – три вокзала» заметно этого пафоса поубавил. По всему видно: он потерялся в современной Столице, столкнувшись с совершенно другим большинством – сотнями и тысячами представителей современной Провинции, не желающей (да и не могущей) ни в чем уступать Столице, больше того, алчущей подчинить ее себе.

Кинематографический термин «уходящая натура» в этом, кстати, весьма выразительно снятом и смонтированном фильме более всего подходит к собственно Москве.

Из трех вокзалов авторы фильма явно отдали предпочтение вокзалу Казанскому, напрямую соединяющему Европу с Азией. В этом фильме мы воочию наблюдаем

превращение Москвы в новую столицу некоего евразийского пространства и уже готовы спорить с давним заявлением А. Кизеветтера о том, что евразийство есть всего лишь «настроение, вообразившее себя системой»⁸. Но евразийство – все же система, и фильм «Три сестры – три вокзала» – еще одно яркое свидетельство ее современного действия.

По лентам «Если бы знать...», «Москва» и «Три вокзала – три сестры» видно, как мощно деградировала Россия за советское и еще более нелепое постсоветское время, какими одинаково уродливыми сделались ее окраинные и центральные населенные пункты. В городах, где некогда проживали Прозоровы, большинство не то что иностранных, русского языка уже почти не знает... Да и из самой Москвы все нахрапистой вытесняется Москва, из нее правдами и неправдами вытравляется Столица, растет угроза превращения прежде великого города в некий форпост Провинции, средоточие ее вкусов и нравов.

И. Анненский, как известно, называл свою статью о «Трех сестрах» «Драма настроения», но с течением исторического времени живая пьеса эта эволюционировала в драму состояний, а потому уже и в драму ожиданий, драму расставаний и драму расставаний – расставаний, прежде всего, не кого-то с кем-то, а каждого с самим собой.

В «Трех сестрах» процесс вытеснения Столицы Провинцией наиболее очевиден в «четвертом» ее персонаже – Андрее, персонаже наименее заметном и наиболее трагическом в семействе Прозоровых. Его будущее зеркально отражается в прошлом и настоящем стремительно стареющего Чебутыкина. Не мудрено, что

⁸ Кизеветтер А. Евразийство // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Сб. М., 1993. С. 266.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

утративший смысл жизни доктор говорит Андрею следующие слова: «Я, брат, завтра уезжаю, может, никогда не увидимся, так вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше. Не совершивший в свое время подобного поступка Чебутыкин делегирует его возможности Андрею, прекрасно, впрочем, сознавая, что со своим советом он сильно запоздал. Андрей как раз не четвертый, а первый в распадающемся квартете этой семьи, кто успел в полной мере утратить, избыть в себе Столицу. Его открытие о Москве в диалоге с глухим Феррапонтом откровенно и адресовано в никуда, – далее вплоть до финала мы можем только наблюдать последовательное его отдаление от Столицы, противоположное чебутыкинскому вектору «идти дальше»: болото Провинции уже скоро окончательно поглотит его.

Возможная предшественница пермской госпожи Циммерман, чеховская Ольга Прозорова, тоже ставшая начальницей гимназии, сама отторгает себя от Столицы, лишившись (как ей кажется, навсегда) своего женского счастья. Она обрекает себя на полное затворничество в Провинции.

В том же «Дяде Ване» Серебряков и Елена Андреевна всем своим обликом и поведением обнаруживают превосходство Столицы. Столица настаивает на активности, пробуждает человеческую энергию, вдохновляет на поступки. Провинция же, напротив, гасит любые порывы, тяготит ум, стреноживает чувства. В поединке этом выигравший очевиден – именно Провинция. Далекий Петербург делает Серебрякова кумиром дяди Вани, но стоит ему,

подав в отставку, явиться пред очи Войницкого и поселиться в доме-тюрьме из 26 комнат, как Иван Петрович с легкостью необыкновенной разочаровывается в госте. Да и петербурженка Елена Прекрасная оказывается, на поверку, не столь уж и прекрасной. Обида Провинции за несложившуюся жизнь выплескивается на представителей Столицы: в отставку отправляется не столько сам петербургский профессор, сколько именно мир Столицы, к коему последний еще вчера принадлежал. Провинция яростно отвергает мир Столицы уже просто за то, что он – есть.

Как видим, оппозиция «Провинция v/s Столица» проявляется в пьесах Чехова в самых разных видах и формах.

«Место действия чеховских пьес, сосредоточенное в одной, усадебной, точке, связано, как мы знаем, со всей территорией необъятного евразийского царства, – пишет Б. Зингерман в своей работе «Между Европой и Азией». – Постепенно невидимое на сцене, бесконечное российское пространство втягивается в драматическое действие»⁹. Обширная ремарка, предвещающая второе действие «Вишневого сада», рисует нам некий эскиз, малую часть равнинного этого пространства, за горизонтом которого угадываются очертания какой-то другой, очевидно, более содержательной и более благоустроенной жизни – но лишь угадываются... Неясность, нечеткость изображения выбрана автором в неброском этом пейзаже сознательно: у героев пьесы, пребывающих здесь, всегда остается возможность побывать там – «Вот железную дорогу построили, и стало удобно», – но как им трудно или

⁹ Зингерман Б. Между Европой и Азией // Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 184.

Pro настоящее

ЭМ

даже невозможно преодолеть этот путь внутри себя, с какими страданиями и болью им дается это!

Помимо того, у Чехова, развивается свою мысль Б. Зингерман, «существуют две концепции времени, европейская и азиатская. Время как движение по спирали, к лучшему будущему, от варварства к цивилизации или от надежд к разочарованиям, и время, движущееся по кругу, повторяя свою орбиту, как повторяется каждый год весна, лето, осень, зима»¹⁰. Азиатская концепция времени, на наш взгляд, больше связана с фабулой пьесы, европейская – с сюжетом. «Две концепции времени, – заключает исследователь, – не просто противоположные мнения, высказанные разными действующими лицами. Сосуществуя, они проявляются в структуре и композиции чеховских пьес и во многом определяют их двойную, мажорно-минорную тональность»¹¹. Тональность минорная – это тональность Азии, тональность Провинции; мажорная же тональность – тональность Европы, тональность Столицы.

Местность «Вишневого сада» после того, как усадьбу покидают истинные ее хозяева, – *оставленная, потерянная* местность, «бесплодная земля» (если воспользоваться выражением Т.-С. Эллиота). Эта местность в искусстве XX века трансформировалась, стала местностью *ожидания Годо* (у С. Беккета) или *послекатастрофной* местностью, *Зоной* (у братьев Стругацких в их повести «Пикник на обочине» и у кинорежиссера А. Тарковского в его фильме «Сталкер»).

Город у символистов, в частности, у Андрея Белого, – место, как указывает А.И. Костяев, «где запахи перемешиваются, а естественные ощущения подавляются. Москва с

бессмысленными перемещениями людей сгустком «провисает» над бездной. Гибнущий Петербург у Белого описан как геометрически правильный образ. Это подобие гроба, откуда веет тленом. Образ Москвы – другой: это переплетение, где много заборов, но мало крыш. Слова с трудом вырываются из переполненного пространства»¹².

Чеховская же Москва имеет совсем иную чувственно-образную топографию: в тех же «Трех сестрах» она является объектом ничем неугасимого к себе влечения, неким *идеальным* (там хорошо, где нас нет) местом, оплотом исполнения чаяний и надежд сестер Прозоровых. Конечно же, это не столько реальная Москва, сколько *призрак* Москвы, ее *мираж, тень*. У Андрея – другая, земная Москва. У Ферапонта, на что иронично указывает Чехов, – третья, *чуждая, особенная* (впрочем, «не то в Петербурге, не то в Москве – не упомяну», смешивает карты глуховатый лукавый персонаж, который сам-то и в Москве никогда не был: «не привел Бог»).

«<...> человека, родившегося в том или ином месте земной поверхности, его душу, а следовательно, и культуру, из этой души растущую, формирует, – по мнению Б. Парамонова, – прежде всего ландшафт, то есть нечто предельно конкретное»¹³.

В связи с вышесказанным было бы интересно соотнести чеховские рассказы «Степь», «В родном углу» с тем же описанием местности во 2-м действии «Вишневого сада». Можно было бы увидеть, например, что здесь не только жизнь упирается в смерть, но и смерть, как это ни парадоксально, в свою очередь, упирается в жизнь.

¹⁰ Там же. С. 185.

¹¹ Там же.

¹² Костяев А.И. *Ароматы и запахи в истории культуры: знаки и символы*. М., 2007. С. 73.

¹³ Парамонов Борис. *Россия в лицах: Чехов // Выступление по радио "Свобода", 2001 год.*

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

Вот, между прочим, какими словами заканчивается чеховский рассказ «В родном углу»: «Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...».

«Будет хорошо», «будем жить», «надо жить», «мы увидим небо в алмазах» – эти многообещающие увещевания в минимальной степени опираются на реальность. Они лишь помогают человеку сносить тяготы жизни и хоть как-то существовать; они не есть правда, а есть святая ложь – да, да, *святая*.

Дух небытия, своего рода «буддистское» мироощущение обнаруживала у Чехова еще Зинаида Гиппиус. Продолжая ныне ее линию, Б. Парамонов говорит о чеховской растворенности человека в пейзаже как о реальном выражении этого самого «буддийского небытия». «Много позднее, – указывает далее Б. Парамонов, – провидец Шпенглер, начав писать о России, обнаружил ее, как это у него называлось, прафеномен – как раз в степи: степь – праобраз России: ширь во все стороны в отсутствие выси, горизонталь, а не вертикаль»¹⁴.

И в этом, добавим мы от себя, еще одно проявление *горизонтальности* и *вертикальности* сюжетов чеховских пьес. Цитируя Шпенглера, Парамонов приводит его слова о том, что «мистическая русская любовь – это любовь равнины»¹⁵. И далее: «Человек Запада смотрит вверх, русский смотрит вдаль, на горизонт. Так что порыв того и другого в глубину следует различать в том отношении, что у первого это есть страсть порыва во все стороны в бесконечном пространстве, а

у второго – самоотчуждение, пока «оно» в человеке не сливается с безграничной равниной... Русская, безвольная душа, прасимволом которой предстает бесконечная равнина, самоотверженным служением и *анонимно* тщится затеряться в горизонтальном брэнном мире...»¹⁶.

Можно сказать, наверное, и то, что если Шпенглер писал о *закате Европы*, то Чехов добавил сюда свой взгляд и на *закат Азии* – точнее, на ту евразийскую местность, каковой и является Россия.

В пьесах Чехова и в «Вишневом саде», в особенности, горизонталь России как Азии, как Востока пронизывается вертикалью Европы как Запада. Россия, Азия предстают у него как равнина-земля, а Европа, Запад – как небо.

В свете вышесказанного тот же «звук лопнувшей струны» мы воспринимаем как сверхглубинную, сквозную вертикаль, простирающуюся с «неба» (в ремарке) под землю, – в «шахту» (слова Лопухина). Звук этот может напомнить какой-то сверхмощный космический луч: он буквально пронзает не только эту местность, но и всю Землю, весь земной шар и, прежде всего, равнину, прежде всего, Россию...

У Чехова звук лопнувшей струны вначале «слышится» (2-й акт), а только потом «раздается» (4-й акт), сообща сюжету пьесы истинно трагедийное разрешение: над «прекрасным» заносится топор «роскошного» – жизненного удела «дачников», пародирующих помещиков самим своим образом «новой жизни»:

Лопухин. ...вишневый сад станет счастливым, богатым, *роскошным*...

Аня. ...Мы насадим новый сад, *роскошнее* этого.

Аня невольно повторяет лопухинский эпитет, хотя и не слышала

¹⁴ Парамонов Борис. *Чехов: к столетию смерти // Выступление по радио "Свобода", 2004 год.*

¹⁵ Парамонов Борис. *Россия в лицах: Чехов.*

¹⁶ Там же.

Pro настоящее

пламенных тирад влюбленного купца.

Но Раневская существует исключительно в другом измерении – измерении *прекрасного* и, по сути, лишь тогда *всерьез* обращает внимание на Лопухина, когда в нем созревает это же понимание *прекрасного*. Однако в пьяном его монологе улавливается нечто трагически-непоправимое: купив сад, он посягнул и на *Сад* – на *прекрасное*, и тем самым, как обнаружила для себя Раневская, поставил ее перед необходимостью отчуждения от *прекрасного*, обрек ее на разрыв с Садам, попытавшись хищно присвоить себе то, что ни за какие деньги не купишь.

Местный олигарх Дериганов победил-таки Лопухина и воплотил в яви его бизнес-план, будто бы «подсказанный» ему профессором Серебряковым.

Вишневый сад вырубил – набежали, словно тараканы, дачники.

Грянула эпоха дачников, которых угадал тонкий иронист Чехов, а обозначил суровый правдолюб Горький. Сама природа оказалась разграниченной на коммунальные квартиры, в советские годы буквально воплощенные в оные как «шесть соток». По плану преобразования природы чеховского «уолденского мечтателя» Астрова проехали жестким катком капитализации по-русски.

Дачи – превосходнейшая пародия на Сад. А сам Лопухин, идеалист и романтик, – отличная пародия на капиталиста. На закате своей недолгой жизни Чехов сам почувствовал себя Фирсом среди «недотеп».

«Вся Россия наш сад» – это объявление Пети Трофимова сделалось программой действий для многих, и они истово принялись делить и перераспределять этот «сад» и продолжают по сию пору, на полном ходу меняя

убеждения и лозунги, но никогда не отступая от вдохновляющей их цели.

«Сад, – по мнению Н.И. Ищук-Фадеевой, – в равной мере как определяется героями, так и определяет их».¹⁷ Развивая эту мысль, можно сказать, что дачи, видимо, в той же мере как определяются горьковскими (и не только горьковскими!) героями, так и определяют их самих. Поделенный, расчлененный на дачные участки *Сад* априори становится садом с маленькой буквы – обесценивается в наивысшем житейском смысле. Так обесценивается и обесмысливается ныне нелепое наше государство, перестающее быть страной, «родиной», сплывающей и оберегающей своих граждан, и пребывающее в жалком и унижительном положении всего лишь сжимающейся, словно шагреновая кожа, территории...

«Россия с одинаковым чувством относится как к святым, так и к демонам», – прозорливо отметил в свое время Ф. Степун в своей работе «Россия между Европой и Азией»¹⁸. И в этом вечно двусмысленном, вечно противоречивом поведении нашей дорогой Отчизны, которую, как постановил один из ее поэтов, никогда «умом не понять», нельзя не увидеть некий источник энергии, вдохновляющий и питающий ее своеобразное культурно-историческое движение – никогда не предсказуемое, хаотичное, то замедляющее свой ход или вовсе останавливающееся, а то вдруг резко устремляющееся к рывку, и потом снова так же, и опять, и опять... Если бы так шел поезд, настоящий, неигрушечный поезд, увезший надежды чеховскую Раневскую из русского захолустья в блестящий город Париж, то неизвестно, доставил бы он ее к пункту назначения вообще.

¹⁷ Ищук-Фадеева Н.И. Мифологема Сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан?» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». М., 2005. С. 427

¹⁸ Степун Ф.А. Россия между Европой и Азией // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Сб. М., 1993. С. 311.