



Виктор ГУЛЬЧЕНКО

## К ВОПРОСУ О «ЖИВОМ ТРУПЕ» У Л.Н. ТОЛСТОГО И А.П. ЧЕХОВА

ГАЕВ. Все равно умрешь.  
А.П. Чехов. «Вишневый сад»

*Чеховский герой нередко венчает свой путь равнодушием к жизни и любопытством к смерти. Сами текущие будни мобилизуют того же Войницкого в «живые трупы», – но, в отличие от бунта толстовского Федя Протасова, событие это происходит мало-заметно, хотя, казалось бы, должно быть иначе: ведь у Толстого мы имеем дело, по определению С. Андреевского, с «театром-книжкой», а у Чехова – с «театром-зрелищем». Впрочем, не будем переоценивать зрелищность, памятуя высказывание чеховского Николая Степановича из «Скучной истории»: «По-моему, если пьеса хороша, то, чтобы она произвела должное впечатление, нет надобности утруждать актеров: можно ограничиться одним только чтением. Если же пьеса плоха, то никакая игра не сделает ее хорошею». Шестидесятидвухлетний Николай Степанович, как и более молодой Треплев, откровенно не любил современный театр, – и его можно понять.*

Если у Толстого можно наблюдать привычное «драматическое сцепление ролей», то у Чехова – лишь их «соприкосновение». У Чехова, как пишет А. Скафтымов, «обиженные не имеют прямых врагов, они обижены самой жизнью. Трагедия жизни развивается без взаимного противоборства действующих лиц»<sup>1</sup>. Собранные вместе, под крышей неуютного сюжета, они в процессе его развертывания обязательно оказываются в положении «враздробь». «Соприкосновение» ролей, на первый взгляд, происходит хаотично, хотя на деле оно строго подчинено «принципу случайности». Именно в чеховских пьесах «принцип случайности», по мнению Л.В. Карасева, из обычного литературного приема превратился в принцип конструктивный. Тема «случайности» придает особый оттенок «рефрену,

проходящему через чеховские пьесы: уезжая всего лишь в другой город, персонажи прощаются друг с другом, будто никогда уже более не увидятся, прощаются навсегда, хотя, в общем-то, ничто не мешает им встретиться еще раз. <...> Герои прощаются так, *будто завтра их ждет смерть* (курсив мой. – В.Г.), и это при том, что все они вполне молоды, впереди у них еще целая жизнь, «длинный, длинный ряд дней»<sup>2</sup>.

«Все счастливые семьи счастливы одинаково. Каждая несчастная семья несчастна по-своему». У Чехова, как развивает далее эту широко известную толстовскую формулу А. Скафтымов, «все по-своему несчастны. Причем несчастны не все вместе, а каждый в отдельности, каждый своим несчастьем. Поэтому – все одиноки. <...> И существование каждого

<sup>1</sup> Скафтымов А.П. О «Чайке» // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Саратов, 2008. Т.3. С. 362.

<sup>2</sup> Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 244.

## Истоки, традиции, рифмы

проходит в замкнутой скуке, в тоскливой бессильной и одинокой неудовлетворенности»<sup>3</sup>.

В 1898 г. в «Дневнике» Толстой записал: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо». Движение этой «текучести», т. е. развитие сюжета, у Толстого происходит центробежно (наружу): «... всюду отражается постоянная забота Толстого протиснуться в человеке сквозь что-то и куда-то, снять какой-то заслоняющий пласт, и там, за какими-то обочками, заслонами, за потоком текучих, случайных и верхних наслоений увидеть то, что собственно ему и нужно, и здесь уже окончательно остановиться»<sup>4</sup>.

У Чехова же развитие сюжета осуществляется наоборот – центростремительно (вовнутрь): «Общий вопрос о моральной неправде между людьми Чехов перенес в человеческие будни, в сферу привычного, ежедневного и потому малозаметного, когда нравственная холодность и несправедливость совершаются без борьбы, без намерения, без понимания ее значения, без всякого учета ее возможных следствий, на ходу, по автоматической привычке, в силу простого невнимания к внутреннему миру человека и нежелания его понять»<sup>5</sup>. Сам Чехов так отозвался о «Дяде Ване»: «Весь смысл и вся драма человека внутри».

Но при этом чеховские герои, по мнению писателя Р.Т. Киреева, «не бьются над загадкой небытия, она для них как бы и не загадка вовсе. И даже когда кто-то из них подходит к краю пропасти, ее дыхание

не леденит ему сердце. <...> Вот две повести, два героя, вплотную приблизившиеся к бездне. “Смерть Ивана Ильича” и “Скучная история”. Первая пронизана утробным ужасом перед черным мешком, “в который просовывала его невидимая непреодолимая сила”, вторая наполнена спокойными и беспощадно трезвыми раздумьями о подошедшей к концу жизни. Никаких черных мешков здесь нет, зат. е. черное платье, которое (это финал повести) “в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!”<sup>6</sup>.

«Сокровище»... Слово это получает в финале чеховской повести даже не двойственный, а некий не завуалированный множественный смысл: прощальное это обращение можно отнести не только непосредственно к Кате, но и к собственной жизни Николая Степановича, которой, уж точно, пришел конец; а еще и ко всем, на протяжении жизни согревавшим его душу мыслям и чувствам.

В толстовском «Живом труп» моральные терзания героя носят более адресный и вполне определенный характер: «<...> Знаешь, толстую бумагу перегибай так и этак. И сто раз перегнешь, – говорит Саше, сестре его жены, Федя. – Она все держится, а перегнешь сто первый раз, и она разойдется. Так между мной и Лизой. Мне слишком больно смотреть ей в глаза. И ей также – поверь».

Чехова и Толстого, при всех глубинных их противоречиях разного толка, объединяет интерес к «внутреннему человеку» (Е.Г. Эткинд). Показателен в этом смысле замысел повести «Смерть Ивана Ильича», которым Толстой поделился в письме к Л.Д. Урусову (около 20

<sup>3</sup> Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 358.

<sup>4</sup> Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л.Н.Толстого // Скафтымов А.П. Указ. соч. Т. 3. С. 195.

<sup>5</sup> Скафтымов А.П. О двух повестях Чехова // Там же. С. 301.

<sup>6</sup> Киреев Р. Чехов. Посещение Бога // Семь великих смертей. М., 2007. С. 187–188.

## Pro memoria

августа 1885 г.): «Описание простой смерти простого человека, описываемая из него»<sup>7</sup>. Рассказ этот хоть и не получился в итоге от первого лица, но интерес к «внутреннему», безусловно, сохранил.

У Чехова границы между внешним и внутренним проявлениями человека трудноуловимы, а нередко и неуловимы совсем. Е. Эткинд объясняет это так: «Движение внутри человека осуществляется от внешнего к внутреннему, от физиологии к метафизике, от плоти к духу, от ложно понятного к загадочному, от словесно выразимого к непроизносимому, неназываемому»<sup>8</sup>. Подобное же объяснение исследователь обнаруживает и в размышлениях одного из героев Чехова, инженера Асорина, о своем собеседнике докторе Соболе (рассказ «Жена»): «... странное дело, пока я только слушал и глядел на него, то он, как человек, был для меня совершенно ясен, но как только я начинал подводить к нему свои мерки, то при всей своей откровенности и простоте он становился необыкновенно сложной, запутанной и непонятной натурой»<sup>9</sup>. Чеховский «внутренний человек» всегда существует в динамике (по Толстому – в «текучести»), но в течение всей своей жизни он не только не добивается ясности от нее, а напротив, окончательно запутывается в ней и, полный неутешительных вопросов, находит удовлетворение лишь в смерти. Не случайно гробовщик и музыкант Яков Бронза («Скрипка Ротшильда»), одинаково необходимый на свадьбах и похоронах, в преддверии собственной кончины приходит к парадоксальному, горькому и обидному выводу:

«От жизни человеку – убыток, а от смерти – польза».

Рассказ об Иване Ильиче начинается с момента «был» и возвращает нас в прошлое героя, а о Николае Степановиче – с момента «есть» и стремительно подводит его к «дальнейшему» (если воспользоваться этим словом в шекспировском толковании) или, скажем так, ввергает его «дальнейшему», которое – «молчанье», «тишина»...

Недооцененной, на наш взгляд, остается легкая, изящная, «аристократическая» ирония Толстого, коей обильно напитаны многие строки его повести об Иване Ильиче: в этом писателе все норовят видеть и почитать некоего *Учителя*, верховного судию, хотя – это очень хорошо по повести видно – он с удовольствием оставался в роли *ученика*. Как раз у него «ироническим героем» (Э. Афанасьев) солидарно выступает многочисленное окружение Ивана Ильича, включая его родственников, – за этим легко угадываются не только позиция автора, но и точка зрения главного его героя: «Она (Прасковья Федоровна. – **В.Г.**) стала желать, чтоб он умер, но не могла этого желать, потому что тогда не было бы жалованья. <...> Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас внутри то-то и то-то; но если это не подтвердится по исследованиям того-то и того-то, то у вас надо предположить то-то и то-то. Если же предположить то-то, тогда... и т. д. Для Ивана Ильича был важен только один вопрос: опасно ли его положение или нет?».

У Толстого мы имеем дело с физиологией тела и ее влиянием на физиологию души героя: «С самого начала болезни, с того времени,

<sup>7</sup> Цит. по: Эткинд Е.Г. *Каждый умирает в одиночку* («Смерть Ивана Ильича») // Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психоэстетики русской литературы XVIII–XIX веков. М., 1999. С. 321.

<sup>8</sup> Там же. С. 327.

<sup>9</sup> Чеховское выражение «сюжет для небольшого рассказа» относится, между прочим, именно к рассказу «Жена», а уже потом – к «Чайке». 10 марта 1889 г. Чехов сообщал А.М. Евреиновой: «У меня есть сюжет для небольшого рассказа. Постараюсь сделать сей рассказ к майской или июньской книжке».

## Истоки, традиции, рифмы

как Иван Ильич в первый раз поехал к доктору, его жизнь разделилась на два противоположные настроения, сменившие одно другое: то было отчаяние и ожидание непонятной и ужасной смерти, то была надежда и исполненное интереса наблюдение за деятельностью своего тела». Чехов же всецело сосредоточен на физиологии души. Вот почему у Толстого Иван Ильич болен какой-то конкретной болезнью, а у Чехова – «Платонов болит». Вот почему у Толстого сорокапятилетний Иван Ильич уже умер, а у Чехова сорокасемилетний Иван Петрович еще умрет (по его предположению: через тринадцать лет); и у шестидесятидвухлетнего Николая Степановича смерть – впереди; и у восьмидесятисемилетнего Фирса – пусть близкая смерть, но еще впереди... У Толстого в его повести смерть становится реальным событием, у Чехова – всего лишь призраком, гнетущим, неприятным фантомом.

В своих все упрочивающихся страданиях толстовский герой однажды пересекается, было, с чеховским, однако тут же отступает назад: «"Может быть, я жил не так, как должно?" (курсив мой. – **В.Г.**) – приходило ему вдруг в голову. "Но как же не так, когда я делал все как следует?" – говорил он себе и тотчас же отгонял от себя это единственное разрешение всей загадки жизни и смерти, как что-то совершенно невозможное». Судья по жизни, он не берется, он боится устроить суд над собой, а когда случайно наталкивается на это, тут же останавливается, не решаясь на невозможное для себя: «"... Суд идет, идет суд, – повторил он себе. – Вот он, суд! Да я же не виноват! – вскрикнул он с злобой. – За

что?". И он перестал плакать и, повернувшись лицом к стене, стал думать все об одном и том же: зачем, за что весь этот ужас? Но сколько он ни думал, он не нашел ответа. И когда ему приходила, как она приходила ему часто, мысль о том, что все это происходит оттого, что он жил не так, он тотчас вспоминал всю правильность своей жизни и отгонял эту странную мысль». И все же, в конце концов, и он, толстовский Иван Ильич, окажется у одного с чеховским героем порога: «Доктор говорил, что страдания его физические ужасны, и это была правда; но ужаснее его физических страданий были его нравственные страдания, и в этом было главное его мучение».

В основе многих произведений Чехова лежит «бунт человека против своего "футляра"»<sup>10</sup>. Ирония же этого бунта в том, что «футляр», т. е. сама реальность, оказывается призрачной, не действительной умозрительных построений героя – «общей идеи», так сказать. «Футляр», по мысли Э. Афанасьева, «это средоточие факторов необходимости, которой подвержен человек. Так проявляется у Чехова уже в раннем творчестве извечный конфликт между внутренней свободой человека и необходимостью, порядком вещей. У раннего Чехова этот конфликт предстает в комической форме: в попытке освобождения от своего "футляра" герой лишь имитирует человеческое достоинство, играя внеположную ему роль»<sup>11</sup>. В этом смысле чеховский рассказ «Человек в футляре» становится едва ли не самой очевидной художественной декларацией писателя, поэтическим его манифестом. «Типологичность этого сюжета очевидна. Его инвариант:

<sup>10</sup> Афанасьев Э.С. Постклассический реализм А.П. Чехова // Афанасьев Э.С. Феномен художественности: от Пушкина до Чехова. М., 2010. С. 177.

<sup>11</sup> Там же. С. 170.

## Pro memoria

процесс или момент осознания героем своего положения в мире, “прозрение” и последующее снятие конфликта: осознав бесперспективность своего “бунта”, герой примиряется с той ролью, к которой он предназначен<sup>12</sup>.

У Чехова «футляром становится и шинель городского, и палата для умалишенных, и дом, где заперли умирающего старика-слугу. Человек идет по жизни и вдруг попадает в футляр, в замкнутое пространство, где ему трудно дышать и жить. Обстоятельства разные, но внутренняя форма событий, их онтологический смысл один и тот же»<sup>13</sup>. «Футляром» становится у Чехова и «помещицья усадьба – это хранилище старинного ритуала, надежное убежище, благодатный остров, окруженный нищими грязными деревнями, и – тюрьма»<sup>14</sup>.

«Футляризация» персонажей принимает у Чехова самые разные формы. Так, например, в метафорическом смысле чеховский Ионыч, по мысли Л. Карасева, «проглядывает самого себя и остается в плену собственного чрева, превратившись в подобие “языческого бога”»<sup>15</sup>. Другая, идеальная, можно сказать, форма футляра – гроб («Скрипка Ротшильда»): для Якова Бронзы – это и вещественный продукт его деятельности, и одновременно замкнутое пространство, куда он сам загоняет, помещает себя, уравниваясь, в конце концов, со своими клиентами.

«Человек в футляре», прочно владевший сущностью толстовского Ивана Ильича, попытается, было, освободиться от «футляра»: «Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее.

Пролезть же ему мешает признание того, что жизнь его была хорошая. Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего мучало его. <...> В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была *не то*, что надо, но что это можно еще поправить. Он спросил себя: что же “то”, и затих, прислушиваясь». Мрак «не той» жизни вдруг осветился ровным светом смерти, – свет этот оказался вечным... Толстой снабдил своего покидающего жизнь героя гениальной оговоркой: вместо нужного «прости», адресованного супруге, он вдруг произнес: «пропусти» – пропусти туда, в смерть...

То, что было всего лишь мигом, всего лишь зазором, брешью в сознании умирающего Ивана Ильича, для героя чеховского было развернуто в неизмеримые просторы душевных его мук и страданий по поводу *не так прожитой жизни*. Для толстовского героя лишними были эти краткие колебания в жизни; для героя чеховского *лишней*, в конце концов, оказывалась сама его жизнь.

Чехов, который, по мнению М. Курдюмова, сумел подойти к *лишнему человеку* глубже, чем его литературные предшественники, «почувствовал и ощутил, что в какой-то мере и степени все наиболее требовательные люди его эпохи, если не всегда, то хотя бы в отдельные моменты своего бытия ощущают себя лишними (хочется добавить – «живыми трупами». – **В.Г.**). Сколько бы ни вливали они своих сил в русло своих прямых обязанностей, забот, занятий, всегда останется в их душе нечто такое, что оказывается

<sup>12</sup> Там же. С. 178.

<sup>13</sup> Карасев Л.В. Указ. соч. С. 334.

<sup>14</sup> Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2006. С. 420.

<sup>15</sup> Карасев Л.В. Указ. соч. С. 316.

## Истоки, традиции, рифмы

неизрасходованным и заявляет о своих правах»<sup>16</sup>. Как чеховский герой Фирс раньше других услышал приближение катастрофы в «звуке лопнувшей струны», так сам писатель прежде и раньше прочих ощутил первые трещины «кризиса русского рационализма, как господствующего направления, еще довольно задолго до того момента, когда этот кризис наступил для значительного большинства уже с несомненной очевидностью»<sup>17</sup>. Этические воззрения Чехова не вдохновлялись и не формировались общественными догматами, а всецело принадлежали только ему. Здесь будет важно также обратить внимание на мысль Чехова о формировании характера именно *русского человека*, высказанную им в письме к Д.В. Григоровичу примерно за год до появления «Скучной истории»: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В З[ападной] Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...».

«Толстой и Чехов, – указывает Э. Афанасьев, – одинаково понимают иллюзорность представленный человека о том, что он хозяин своей судьбы. И сама идея Ивана Ильича о «легкой, приятной» жизни сродни «общей идее» Николая Степановича. Обоим героям недостает мужества нести на себе бремя жизни со всеми ее радостями и горестями, только у героя Толстого – на всем ее протяжении, а у чеховского героя – в конце жизненного пути»<sup>18</sup>. Почти весь этот путь чеховский Николай Степанович уверял

себя: «<...> если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остается только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески. Если смерть в самом деле опасность, то нужно встретить ее так, как подобает это учителю, ученому и гражданину христианского государства: бодро и со спокойной душой. Но я порчу финал», – вдруг озадачился он. Отдадим ему должное: «финала» он не испортил...

У Толстого было «учение», как к нему ни относись, у Чехова – нет: он сам, вся его жизнь, как и все его творчество, стали *учением*.

«Общая идея», так близкая героям Толстого, для чеховских персонажей много дальше недостижимой им *Москвы*. «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, – делает неприятное открытие Николай Степанович, – и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

«Общая идея» заманчиво простирается где-то за горизонтами повседневности, в которую чеховский герой погружен целиком, без остатка. Одно дело – быть патриотом этой «идеи», способной объяснить человеку неудавшуюся его жизнь, и другое – добровольно примириться с неосуществимостью намеченных некогда планов и, по сути, отказаться от «идеи». Николай Степанович в «Скучной истории» поступает именно так. Примечателен его ответ на

<sup>16</sup> Курдюмов М. *Сердце смятенное*. Paris, 1934. С. 47.

<sup>17</sup> Там же. С. 13.

<sup>18</sup> Афанасьев Э.С. *Идейный герой Толстого и безыдейный герой Чехова («Смерть Ивана Ильича» – «Скучная история»)* // Афанасьев Э.С. *Указ. соч.* С. 129.

## Pro memoria

Катин вопрос в конце рассказа – Николай Степанович, не знает, что сказать Кате на ее зов о помощи: «Клянусь вам, что я не могу дольше так жить! Сил моих нет! <...> Говорите же: что мне делать? – По совести, Катя: не знаю», – отвечает тот. И добавляет: «Давай, Катя, завтракать». Примечательно, что и Катини последние слова в адрес Николая Степановича те же самые:

«–...Сегодня же уеду.

– Куда?

– В Крым... т. е. на Кавказ.

– Так. Надолго?

– Не знаю».

«Не знаю» одного безжалостно упирается в «не знаю» другого. По существу, «Скучная история» – двойная история, история с двумя равноправными героями, Николаем Степановичем и Катюю, развивающаяся преимущественно параллельно и пересекающаяся (еще один вариант чеховского «соприкосновения») на самом пике крушения их судеб, с жестким, если не сказать, жестоким их расставанием – прощанием *навсегда*. Перед самым занавесом своей жизни Николай Степанович мужественно признается (себе? нам?): «... мне стыдно, что я счастливее ее. Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней, а ведь душа этой бедняжки *не знала* (курсив мой – **В.Г.**) и не будет знать приюта всю жизнь, всю жизнь!».

«Не знаю...», «если бы знать...» – эти эпического масштаба слова «иронических» героев и героинь Чехова не могут не подкупать своей выстраданной мудростью. И в этом их «незнании» – огромная художественная сила.

Герой Толстого бросает вызов окружающим и борется с другими; у Чехова же главным оппонентом героя оказывается в конце концов он сам. В том же «Дяде Ване», например, Серебряков – только внешний оппонент Войницкого, давший повод взбунтоваться внутреннему его оппоненту – предъявить счет себе. Чеховский герой, в отличие от толстовского, почти начисто лишен общественного темперамента и революционных амбиций. Резонерствующие доктор Львов в «Иванове» или Петя Трофимов в «Вишневом саде» воспринимаются как фигуры, скорей, пародийные, чем настоящие. В том и парадокс, что в них нет внутренней *настоящести*, душевной *подлинности*, во всяком случае, это где-то глубоко в них спрятано. Оба они – скорее, персонажи Толстого, чем Чехова; в то время как Федя Протасов сам по себе – натура вполне чеховская: самое *бездействующее* лицо среди других, тоже не очень-то действующих лиц толстовской драмы. Художественный потенциал толстовской повести об Иване Ильиче выше и убедительнее в сравнении с назидательной и кажущейся прямолинейной его пьесой о «живом трупе». Прежде всего это касается главного героя – Феди Протасова: он почти абсолютно статичен, лишен какой-либо динамики, как и почти все действие разговорной этой пьесы – стоит на месте. И все же Федя Протасов является, наверное, самым чеховским героем автора «Живого трупа», как тот же высоко-нравственный Фирс, кстати, может полагаться самым толстовским героем Чехова. Надвигающаяся смерть Фирса не осуществляется, не настает, а как бы размывается

## Истоки, традиции, рифмы

до горизонтов вечности, удаляясь в бесконечность, становясь своеобразным многоточием бытия. Федя Протасов напоминает нам и чеховского Иванова, еще одно значительное лицо в галерее «*русских пессимистов*», в которых сходятся воедино «апатия, безволие, усталость, надорванность, тоска, недовольство собою, раздражительность, сознание своей ненужности и пр.»<sup>19</sup>. «Виновник без вины» – так определил чеховского Иванова А. Скафтымов: «драматическая коллизия пьесы строится на понятии *невольной вины*. <...> Все это ужасное находится вне его (Иванова. – **В.Г.**) воли, но от этого не перестает быть ужасным. Он не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он все же негоден, вреден, непривлекателен и проч.»<sup>20</sup>. Сам Чехов относил своего Иванова к числу людей, которые «не решают вопросов, а падают под их тяжестью».

Если разбирать по существу, то нельзя не отметить, что профессор Серебряков из всех персонажей чеховской пьесы «Дядя Ваня» был наиболее *действующим* лицом – в смысле наиболее *состоявшимся* (как в пьесе «Чайка» больше других состоялся Тригорин). Дело тут, между прочим, делали и делают и Астров, и Соня, и дядя Ваня, и Марина, но это *их дело* не подпадает под ранжир дающего им на прощание совет Серебрякова: «...надо господу, дело делать! Надо дело делать!». Александр Владимирович, тем самым, как бы ставит под сомнение правомерность и необходимость их дела, давая понять, что *его дело* и есть *Дело*, ибо оно напрямую связано с талантом и призванием человека. Серебряков остается наделен тем и другим,

даже когда фактически отстранен от любимого дела: похоже, вынужденно побездельничав какое-то время здесь, в деревенской глуши, в угрюмом доме из двадцати шести комнат, он обращает эти прощальные слова в большей степени к самому себе, прекрасно понимая, что далее без дела существовать не сможет. Дядя Ваня и Астров по самые уши погружены в дело, но и тот, и другой тяготеют собственной деятельностью, удручены ею. Доктор Астров, между прочим, натура более тонкая, но, в отличие от дяди Вани, менее ранимая, самим нутром чувствует эту обреченность и на протяжении пьесы дважды напрямую ставит диагноз своей деятельности: во 2-м акте – «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души. А что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего»; и потом в акте 4-м, в пронзительно горьком диалоге с Войницким – «Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затащила нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все».

Из Ивана Петровича Войницкого, быть может, и мог бы выйти Шопенгауэр или там Достоевский – но вышел дядя Ваня и никто другой. А из сына простого дьячка, бурсака вышел профессор Серебряков, столичная знаменитость, в некоторых чертах которого можно обнаружить его сходство с другим чеховским профессором – Николаем Степановичем из «Скучной

<sup>19</sup> Скафтымов А.П. *Драмы Чехова* // Скафтымов А.П. *Указ. соч.: в 3 т.* Т.3. С. 318.

<sup>20</sup> Скафтымов А.П. «Иванов» в ранних редакциях // Там же. С.422–423.



## Pro memoria

истории». С фигурами же их обоих в искусстве уже XX века в той или иной степени сопоставимы, на наш взгляд, герои фильмов «Семейный портрет в интерьере» Л. Висконти, «Монолог» наших кинематографистов Е. Габриловича и И. Авербаха. Петербуржец академик Сретенский из этого «Монолога» есть, если хотите, своего рода продолжение, развитие, дополнение Серебрякова.

Прибывшие из Петербурга в малороссийскую глухомань Серебряков и Елена Андреевна неминуемо оказываются в ситуации, которую иначе как *конфликт Столицы с Провинцией* и не назовешь. Нельзя сбрасывать со счетов этот крайне живучий провинциальный синдром, играющий в сюжетных коллизиях пьесы далеко не последнюю роль.

Чеховский дядя Ваня в максимальной степени охвачен вышеназванным провинциальным синдромом, – уже за ним сюда припрыкают Астров, *tatan*, Соня, не приемлющая своей мачехи по разным причинам, но и как столичной штучки тоже. Но уж дядя-то Ваня с превеликим энтузиазмом заскорузлого провинциала сокрушает столичного идола. Все свои обиды за бесцельно прожитые годы, всю свою горечь по поводу несчастливой собственной судьбы и, главное, всю ответственность за то, что с ним, любезным, *не случилось*, не произошло, он ничтоже сумняшеся перелагает на немолодые плечи отставленного от почета и внимания профессора.

С точки зрения Войницкого, произошло посягательство на его честь и достоинство со стороны Серебрякова. Но ведь у второго тоже есть все резоны заявить подобное. Так или иначе, ироничный

Чехов дает герою вволю побегать с револьвером в руках и даже пару раз выстрелить, но, бытовой правде вопреки, лишает его возможности попасть в цель. И получается, что Войницкий как бы только целился в Серебрякова, но попал (или попадет) точно в себя. Ему и целиться-то следовало бы в себя. (Так, между прочим, вышло и с Костей Треплевым, который целился в Нину-Чайку, а попал аккурат в себя.) За водевилем скрывается глубокая драма, и финал этих «сцен из деревенской жизни» звучит, на наш взгляд, поистине трагедийно: дядя Ваня опустошен окончательно, он *исчерпал* себя в этой жизни, он в ней *обречен*, он – *живой труп* в ней. Чеховский Жорж из «Лешего», сделавшись в «Дяде Ване» Войницким, перевел дуло своего револьвера от себя на ненавистного оппонента, однако не позабыл при этом о баночке с морфием; впрочем, и тут, решившись на самоубийство, не довел дело до конца, но в «живые трупы»-таки попал: «Так или иначе в этой пьесе звучит мотив *желания смерти* – основы всякого самоубийства»<sup>21</sup>.

Основной характеристикой чеховского «живого трупа» можно считать, если воспользоваться словами А. Скафтымова, «подавляемый порыв к невыполнимому». В своем блестящем анализе чеховской «Чайки» он, в частности, пишет: «Пьеса заполняется выражением горечи тоскующего бесильного порыва, показом объективно-неумолимых препятствий к его удовлетворению и новой неуспокоенности чувств вопреки всем доводам рассудка. В каждом (персонаже. – *В.Г.*) происходит неслышная борьба с самим собою, где удерживаются и подавляются

<sup>21</sup> Полоцкая Э. А. *Грех самоубийства у Чехова // Полоцкая Э. А. О Чехове и не только о нем. М., 2006. С. 165.*

## Истоки, традиции, рифмы

зовущие чувства, где человек вынужденно отказывается от того, что, по его представлениям, составило бы его радость и счастье <...> и где, несмотря на все усилия, подавленное чувство в глубине души сохраняет свой волнующий голос...»<sup>22</sup>.

То, что многие чеховские герои в «герои» решительно не годятся – факт общеизвестный, хотя и продолжающий восхищать и удивлять читателей и зрителей его произведений. Чеховских и толстовских персонажей сближает вышеупомянутая манкая «текущность» их существования в выстраиваемых писателями сюжетах. «Тип русского неудачника», «тип русского пессимиста» оставался объектом интересов обоих писателей, только в случае с Толстым цепочка взаимоотношений между автором и персонажем выстраивалась, по мнению Э. Афанасьева, как трехзвенная: автор–герой–читатель; а у Чехова было на одно звено меньше: право судить и миловать героя представлялось непосредственно читателю.

«Автор не знает, что происходит внутри созданных им персонажей, – пишет Е. Эткинд, – давно известно, что они подчиняются законам, независимым от сочинителя. Чехов идет дальше: его герои, способные на всестороннюю, глубокую, многообразную рефлексию, не знают себя, ничего не понимают в том, что с ними происходит»<sup>23</sup>.

Отсюда возникали и ярлыки, коими награждались похоже-непохожие герои: одни – «идейные», другие – «безыдейные». Правда, в чеховском «Иванове» «идейные» функции еще присваивались окружению героя – доктору Львову, конечно же, да и тому же Лебедеву.

Но куда более строгим судьей Федора Протасова оставался сам Лев Николаевич, а уж потом за ним следовали его полпреды в пьесе – Виктор Каренин или Лиза. Сам Лев Николаевич всегда был и оставался «идейным», а Антону Павловичу вполне доставало «безыдейного» поля деятельности.

Идейный герой Толстого Иван Ильич и безыдейный герой Чехова Николай Степанович – не просто литературные дети разных родителей. Они, обитатели разных планет, параллельно существуют в разных художественных мирах, каждый из которых не хуже и не лучше другого. «... почти вся жизнь наиболее благородных чеховских героев из среды интеллигенции, – указывает М. Курдюмов, – проходит в тщетных поисках синтезировать естественную жажду бытия и боязнь этого бытия, кончающегося смертью»<sup>24</sup>. Сама тщетность этих бесконечных поисков находит у нас глубокий отклик сострадания ко всем этим «недотепам» и не внушает, как ни странно, уныния, а одаривает светлым чувством смирения, уважения к вечности.

Чеховский человек не столько живет, сколько «терпит жизнь», т. е. живет, умирая: не прибавляя что-то в себя, а убавляя, отнимая что-то у себя с каждым прошедшим днем и таким образом осуществляя свое приближение к смерти. Заметим: путь человека к рождению – это путь *назад*, а дорога к смерти – это движение *вперед*, он и входит-то туда *вперед ногами*... Вот почему чеховские герои, удрученные хроническим несовпадением чаемого с реальным, предпочитают жить исключительно прошлым, как бы игнорируя, обходя стороной свое настоящее, а уповают на

<sup>22</sup> Скафтымов А.П. О «Чайке». // Там же. С. 354–355.

<sup>23</sup> Эткинд. Е.Г. Марионетки и люди («Попрыгунья», «Дуэль») // Эткинд Е.Г. Указ соч. С. 386.

<sup>24</sup> Курдюмов М. Указ. соч. С. 54.

## Pro memoria

будущее, не веря в него. Кажется, не их не устраивает собственная жизнь, а сама жизнь отвергает, не признает их. Даже мудрейший стоик Фирс, в ком менее всего можно заподозрить «живого трупа», вынужден будет констатировать: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...». «Пропала жизнь!..» – восклицает другой его персонаж, Иван Петрович Войницкий. Здесь, в российской местности, жить, очевидно, никому нельзя: «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души», – так объясняет Астров «идиотизм русской жизни», никого не обошедший своим влиянием. Жить, наверное, можно только где-нибудь в Африке, на карту которой указывает тот же доктор, так ведь это как всегда: там хорошо, где нас нет... «... как странно меняется, как обманывает жизнь!» – сетует Андрей Прозоров. «... как жестоко мстит мне жизнь, с которою я боролся! – исповедуется Иванов. – Надорвался я! В тридцать лет уже похмелье, я стар, я уже надел халат. С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?». Одинокая сельская учительница из рассказа «На подводе» недоумевает: «В сущности, вся жизнь устроена и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце». Гробовщик Яков Бронза («Скрипка Ротшильда») после смерти жены крепко задумывается: «... жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за

понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад – там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков?». Герой «Пьесы без названия» Платонов размышляет о самоубийстве: «Я боюсь жизни! Что будет, если я жить буду? Стыд заест один... (Прикладывает револьвер к виску.) Finita la commedia. Одним умным скотом меньше. Прости, Христос, мои грехи! (Пауза.) Ну? Сейчас смерть, значит <...> Нет сил. (Кладет револьвер на стол.) Жить хочется. (Садится на диван.) Жить хочется».

Чеховские пьесы, эти странные трагикомедии, ведут нас назад к античности, одаривая своих зрителей ощущением *катарсиса*. Как и в античных трагедиях, полагает Б.И. Зингерман, здесь присутствует ритуал жертвоприношения: «Жестокая “память жанра” жива в лирических пьесах Чехова. Приносятся в жертву Треплев, Тузенбах, старый Фирс. Дядя Ваня сам, добровольно, как религиозный фанатик, приносит свою жизнь в жертву профессору Серебрякову. Между ритуалом мечтаний о лучшем будущем и ритуалом жертвоприношения существует, судя по всему, невысказанная тайная связь. ... в театре Чехова существуют рядом ритуальный мотив ожидания лучшей жизни, мечтаний о будущем – и мотив ритуального жертвоприношения»<sup>25</sup>. В этой дуэли между жизнью и смертью нелегко, меж тем, обнаружить победителей: героям тяжелее «быть», чем «не быть». Б. Зингерман так объясняет данный парадокс: «... смерть Тузенбаха – это возмездие за мечтательное прекраснодушие

<sup>25</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С. 423.

## Истоки, традиции, рифмы

и жизненную пассивность пленительных героев пьесы «Три сестры». А самоубийство Треплева – жертвоприношение на алтарь любви и творчества. Как ни жесток ритуальный оттенок смерти чеховских героев, жизнь оказалась еще более жестокой»<sup>26</sup>.

Жизнь оказывается победительней смерти, при том что она не щадит живущих: жить-то, конечно надо, но ЖИТЬ – невозможно. И в то же самое время, как утверждает Л. Кройчик, «в произведениях Чехова торжествует жизнь. В этом смысле вполне резонно считать Чехова предтечей мирового экзистенциализма. Писатель призывает человека ценить то, что ему даровано, и сожалеть о том, что люди не в состоянии распорядиться богатством, оказавшимся в их руках. <...> Жизневосприятие Чехова я бы назвал «оптимистическим скептицизмом». В его концепции жизни нет безысходности. Финалы его произведений открыты, не только потому, что в них продолжается прежняя жизнь. Важно и другое – жизнь продолжается. Та самая жизнь, «обустроить» которую дано самому человеку»<sup>27</sup>.

Чехов, как известно, ставил и жизнь, и смерть в один ряд с простой морковкой. В одном из последних писем жене он написал: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего не известно». Горечь чеховской иронии усугубляется тем, что смерть у него часто оказывается необходимой самой жизни и выступает неким своеобразным торжеством ее. «Пропала жизнь!» – это восклицание Войницкого воспринимается как указание на что-то совершенно

конкретное, предметное, вполне и совсем осязаемое (наподобие «пропал кошелек») и, что самое поразительное, как будто бы автономное от него: жизнь в себе он способен отделить от жизни вне себя. Сорокасемилетний Иван Петрович ждет – не дожидается смерти, которая наступит аж через тринадцать лет. Он не объявляет, но вполне отчетливо ощущает себя «живым трупом» – и баночка с морфием, тайно позаимствованная у Астрова (второго, между прочим, «живого трупа» в данном уезде), тут мало чего прибавит, буде она даже в действительности употреблена в дело. Смерть водит тесную дружбу с Иваном Петровичем, толстовский Иван Ильич может такой дружбе только завидовать, но не как Епиходов Фирсу – с вызовом и иронией, а с завистью настоящей, белой. Герой Толстого, взятый в рамки «как все» и «как всегда», со смертью «поставлен лицом к лицу – это жестокий психологический эксперимент Толстого»<sup>28</sup>. Эксперимент не живого с мертвым, а умирающего с пока еще живыми: здесь как бы превалирует точка зрения с «того света». Примечательно описание умершего Ивана Ильича: «... как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное – значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано, и сделано правильно. Кроме того, в этом выражении был еще упрек или напоминание живым». Он, покойный, оттуда смиренно смотрел на нас, кажется, удовлетворенный мудростью познания мира, который навсегда оставил; он без страхов и смятений величественно оглядывался назад. Туда, где он еще совсем недавно, с холодным ужасом

<sup>26</sup> Там же. С. 424.

<sup>27</sup> Кройчик Л.Е. Концепция жизни в произведениях А.П. Чехова // Творчество А.П. Чехова в контексте современности. Сб. Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2004, № 2. С. 7.

<sup>28</sup> Эткинд. Е.Г. Каждый умирает в одиночку («Смерть Ивана Ильича»). С. 322.

## Pro memoria

вопросил себя: «То я здесь был, а теперь туда! То свет был, а теперь мрак. То я здесь был, а теперь туда! Куда?». Умиротворение наступает с уравниванием этих «куда» и «туда» – самим фактом поглощения мига бытия вечностью. «Куда» – это страшно, а «туда» – покойно. «Туда» здесь выступает оппозицией «куда» и обозначает собою некое вселенское место обитания Мировой души, где страх жизни уже не может пересилить боязни смерти.

Приближающихся к смерти чеховских персонажей более страшит не «куда», а «откуда», не смерть, а жизнь, но и в ней они всеми силами противятся избыть в себе свое прошлое, продолжающее оставаться единственно необходимым настоящим для них. Смерть ни с чем не примиряет их, а, напротив, оставляет с недоумением, не разъясненным бессмысленно прожитой жизнью; смерть, таким образом, не приносит им облегчения, а заставляет еще и еще страдать. «Простая смерть простого человека» у Чехова, как правило, трагична. Обыденность, которой он тяготился и в которой он прозябал, угнетает его все упорчивающимся ощущением одиночества, похожего на какую-то страшную неизлечимую болезнь. «Платонов болит», – отзовется о себе чеховский герой, и тут уж, воистину, лучше не скажешь. Наиболее полно это состояние описано у М. Курдюмова: «Чеховские герои не только не творцы жизни, но даже и не действующие лица в ней, а скорее тоскующие зрители или статисты, которые, повинувшись не своей, а чьей-то чужой воле, передвигаются по закоулкам жизненной сцены всегда покорные

и раздавленные этой своей покорностью»<sup>29</sup>. Пьесы Чехова, укажет тот же автор, «как раз и пытаются выразить трагедию обреченности и трагедию бездейственности»<sup>30</sup>. Любопытные объяснения чеховской «бездейственности» можно встретить у исследователей прошлого и настоящего времени. Например, у Н. Эфроса в его анализе «Трех сестер» МХТ: «Он (Чехов. – **В.Г.**) уж не боится бездейственной драмы и он равным образом не боится кажущейся несвязанности сценического разговора, потому что под ним Чехов слышит чутким ухом какой-то иной разговор, важнейший и значительный, и такой сцепленный, неуклонно верный своей особой логике и грамматике. И такая форма нужна ему не сама по себе, по своей новизне, но еще и потому, что только в нее вмещается и ею не искажается новое содержание, новая драматургическая лирика и романтика и даже новая идеология, где идея похожа на чувства, а чувства – на цветы»<sup>31</sup>. Или у В. Карасева: «В “Чайке” Чехов был жесток, в “Дяде Ване” печален. В “Трех сестрах” – близок к отчаянию. В “Вишневом саде” верх взяло равнодушие. <...> Нельзя сказать, что Чехову в “Вишневом саде” ни до чего уже нет дела. Равнодушие, о котором я говорю, имеет иной характер. Оно не в отрицании жизни, а в осознании ее неизменности. Чехов увидел жизнь как круг, как повтор, как цепь следующих друг за другом природных циклов. <...> На смену кругу оборванному (“Чайка”), кругу распрямленному (“Дядя Ваня”) и кругу безысходному, замкнутому (“Три сестры”) приходит круг, который завершается и дает начало кругу новому. Но при этом видно, что новый

<sup>29</sup> Курдюмов М. Указ. соч. С. 29.

<sup>30</sup> Там же. С. 26.

<sup>31</sup> Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А.П.Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пб., 1919. С. 48–50.

## Истоки, традиции, рифмы

круг – не хуже и не лучше старого»<sup>32</sup>. «Бездействие» персонажей того же «Вишневого сада» есть, таким образом, стоическое признание этой самой *неизменности* бытия – вот почему, кстати, они больше походят на марионеток, на кукол, чем на живых людей, они тут почти все – «*живые трупы*»...

И в «Чайке», в конце концов, можно обнаружить присутствие еще одного «*живого трупа*», отождествляемого к тому же с *Чайкой* непосредственно. В финале пьесы даже содержится некий авторский подсказ: Шамраев пытается вручить Тригорину чучело птицы, некогда подстреленной Треплевым. Это они с двух сторон приводят Нину к состоянию «*живого трупа*», не замечая при этом, что сами окажутся в этом же ряду, насчитываемому, по нашему мнению, семь Чаек<sup>33</sup>.

«Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет», – произнесет Нина Заречная эти слова из маловразумительной треплевской пьесы, где нет *живых* лиц, еще не подозревая, что сама окажется в этом колодце. Похоже, Треплев в наивном своем сочинении доберется-таки *туда* – в царство вечности и покоя, где не бывает живых, а безмятежно существуют только мертвые, где холодно, пусто, страшно... Но это – все же пьеса в пьесе. А вот в «Дяде Ване» отважней всех прочих окажется реальная Соня: она сумеет заглянуть *туда, по ту сторону жизни*, где можно надежно отдохнуть от всех тягот и забот и где «все небо в алмазах»...

Есть сила воли и есть ее бессилие – т. е. *безволие воли*. К числу *обезволенных* персонажей Толстого и Чехова относят не только

Протасова и Войницкого, но и, например, Протасова и Треплева<sup>34</sup>. Оба они, если можно так выразиться, люди активного безволия, в конце концов и приведшего их к внутреннему краху. Хочется добавить в описание данной коллизии и слова С.Н. Булгакова: «бессилие добра в душе среднего человека»<sup>35</sup>.

«У Толстого резкая двуплановость мира проецируется на контрастное сочетание плотского и духовного в человеке. Раздвоенность человека, напряженность внутренней борьбы подчеркивает и название пьесы, которое вбирает в себя христианские антиномии жизни и смерти, духа и плоти»<sup>36</sup>, а еще, воспользуемся словами самого писателя, «свободы» и «воли», если понимать под первой некую расхристанность, а под вторую, напротив, полнейшую сосредоточенность души. Освободившись от «футляра» давящей на него жизни, «обезволенный» Протасов проявил недюжинный интерес не к «свободе», а именно к «воле», услышав притягательные ее звуки в пении цыган и вкусив ее ароматы в общении с ними: «*Начинают петь. Федя. Ах, хорошо! Кабы только не просыпаться. Так и помереть*». Это своеобразное «хождение в народ» (на тех же основаниях он мог бы обратиться, например, и к обществу индусов) стоило ему утраты гражданского статуса и имени. Он не сделался при этом, как у Чехова, «ироническим героем», хотя, конечно же, стал автором самой злой шутки, какую способен проделать человек над самим собою, – попал в «живые трупы». «Ироническим героем», «живым трупом-2» стал, пожалуй, и сам Лев Николаевич, повторивший

<sup>41</sup> Карасев Л.В. Указ. соч. С. 241.

<sup>33</sup> Подробнее об этом см.: Гульченко. В. Сколько Чаек в чеховской «Чайке»? // «Нева», 2009, № 12. С. 175–185.

<sup>34</sup> См.: Куркина Т.Н. Два героя своего времени: Треплев и Протасов // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004, № 2. С. 30–33.

<sup>35</sup> Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель // А. П. Чехов: Pro et contra. СПб., 2002. С. 544.

<sup>36</sup> Куркина Т.Н. Указ. соч. С. 32.

*Pro memoria*

впоследствии дерзкий поступок своего героя, покинув Ясную Поляну.

Как чеховская «Скучная история» проливает свет на Серебрякова из «Дяди Вани», так «Черный монах» или «Моя жизнь», например, помогают глубже понять ту же его «Чайку». В Треплеве есть что-то от Коврина или от Мисаила Полознева, так или иначе воплощающих тип «человека, который хотел», – и только с этой стороны его можно, пожалуй, сопоставлять с толстовским Протасовым. «Однако преемственности между ними, особенно духовной, не видно, – к такому умозаключению приходит Т. Куркина. – Протасов по складу души, по мировосприятию человек уходящего XIX века, а Треплев – наступающего XX века. Фигуры этих героев в русской литературе символически обозначают не просто смену эпох, а разлом культурно-исторического бытия нации»<sup>37</sup>. Если принять эту точку зрения на веру, то нельзя не заметить, что после «отцов» века XIX природа изрядно отдохнула на «детях» века XX.

Декадент Треплев в присутствии беллетриста Тригорина попытался вывести у символиста Чехова художественную формулу Мировой души. Получилось любопытно, но «холодно» и «пусто». Формула так и осталась формулой.

У беллетриста Тригорина было основание чувствовать свое несомненное превосходство над декадентом Треплевым: Косте так и не удалось превзойти старшего товарища по литературному цеху, он потерпел профессиональное поражение. Но Треплев, кем бы, собственно, он ни был, пошел аккуратно гамлетовским путем – стал доискиваться смысла жизни. Устроивший

«мышеловку» для других, Треплев попал в нее сам.

Сцена «мышеловки», подразумеваемая в «Чайке», лишь отталкивается от Шекспира, поддерживаясь неким фабульным сходством. Далее же внимание автора концентрируется не на любовных приключениях матери и ее «милого друга», не на новых формах искусства, а на новых, Треплеву пока еще не понятных, формах самой жизни.

Если полагать век «Чайки» случившимся веком, то нельзя не признать в Треплеве одного из *не случившихся* персонажей этого *случившегося* века – как личность, традиционно оппозиционную торжествующему искусству и торжествующему быту. «Болезнь» века, точнее, перекрестка, рубежа веков, декадентство и болезнь героя, не сына, а, скорее, пасынка этой эпохи, совпали.

Треплев погибает от одиночества, сделавшегося подлинным его призванием. В чеховской пьесе существуют как бы два Треплева – Треплев начала и развития действия и Треплев его финала.

Зададимся вопросом: всецело ли вытекает *другой Треплев* из первого, или все же остаются зазор, некая нестыковка двух разнопериодных состояний одного человека?

Думается, что этот зазор, эта нестыковка имеют место быть. И как раз в нем, в душевном сломе героя, произошедшем (обратите внимание) во внесценическое время, в невидимые для нас и в неведомые нам месяцы, дни и часы, таится отгадка последующего поведения Треплева. Но при всем при том он вовсе не вставал специально на путь, ведущий к самоубийству. Оно стало неожиданным и для него самого. Скажем так: самоубийство

<sup>37</sup> Куркина Т.Н. Указ. соч. С. 32.

## Истоки, традиции, рифмы

случилось потому, что оно – *случилось*. В другом *Треплеве* на миг будто бы пробудился тот первый, тот предыдущий человек – Треплев-декадент. Он снова взбрыкнул, он снова «пошалил» в нем. И Костя в тот момент (подчеркнем еще раз) был не столько в состоянии аффекта, сколько в состоянии «эффекта», т. е. в декадентском состоянии, в позе, которая на трезвую будничную голову может быть объяснена предельно резко: «делать нечего».

Так он когда-то выстрелил в чайку. И случайно убил.

Данная пьеса Чехова – *комедия о людях, которые хотели быть первыми, но оказались вторыми*. Треплев, если можно так выразиться, *наиболее второй, самый второй из прочих*; как из всех чаек этой пьесы он *Чайка* в наибольшей степени. Тем он и интересен. Треплев добровольно покидает эту жизнь *вторым*, не в силах смириться с этим своим положением. Но ему нечего противопоставить миру и, в частности, Тригорину – этому *самому первому из вторых*. Убивший когда-то «от нечего делать» чайку, Треплев убивает теперь себя: *делать-то, действительно, нечего!*..

Треплеву бы впору убить не себя, а Тригорина: ведь тот, играючи, от нечего же делать, отнял у него Нину и так же играючи бросил, оставшись для нее субъектом немеркнувшей – в целых «пять пудов» – любви. «Пять пудов любви» в случае с Ниной обернулись трагедией, а в случае с той же Полиной Андреевной – комедией, фарсом, опереткой; а в случае с ее дочерью Машей – драмой. Оказалось, в сюжете этой пьесы столько же *пудов нелюбви*.

Превращение «живого трупа» в труп реальный у Толстого

происходит не за кулисами повествования, как это случается у позднего Чехова («Чайка»), а на глазах у всех – Федя «самоуничтожается» публично:

«Ф е д я. Сейчас. *(Вынимает пистолет и стреляет себе в сердце. Падает. Все бросаются к нему.)* Ничего, кажется, хорошо. Лизу...».

И тут напрашивается некоторая аналогия с финалом чеховского «Иванова»:

«Иванов. За что? за что? Скажите мне: за что? *(В изнеможении опускается на диван.)*

Все. За что? <...>

Лебедев *(Львову)*. Я, как хозяин дома... как отец своего зятя... т. е. дочери, милостивый государь...

*Саша громко вскрикивает и падает на мужа... Все подбегают к Иванову.*

Батюшки, он умер... воды... доктора...

Шабельский *(плача)*. Nicolas! Nicolas!

Все. Воды, доктора, он умер...».

В чеховской «Каштанке» дано описание смерти Ивана Ивановича – не человека, гуся: «Гусь не кричал, но ей опять стало чудиться, что в потемках стоит кто-то чужой. Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить, так как он был невидим и не имел формы. И почему-то она думала, что в эту ночь должно непременно произойти что-то очень худое». Писатель Р. Киреев так комментирует эту смерть: «Кажется, это единственная у Чехова вещь, в которой смерть описана действительно *страшно*, почти как у Льва Толстого в «Смерти Ивана Ильича». В других произведениях чеховские герои думают о смерти без всякого содрогания. Или не думают вовсе, не подозревают о ней, совсем уже



## Pro memoria

близкой, отлично видимой всеми окружающими, кроме них самих»<sup>38</sup>. У Чехова, подчеркивает Р. Киреев, «не только смерть игнорируется при обозначении жанра, игнорируется самоубийство, которое испокон веков считалось кульминацией действия трагического»<sup>39</sup>.

В «Вишневом саде» раньше других обитателей увядающей усадьбы, тоже выступающей в данном сюжете своего рода неодоушевленным «живым трупом», бранный мир покинул семилетний мальчик Гриша, внесценический персонаж. Вина за гибель утонувшего ребенка тяжким грузом лежит на Пете и Раневской и продолжает корить их совесть. Одряхлевший Фирс едва ли не буквально приравнивается к Саду и недвусмысленно отождествляется с ним. Действие этой густо населенной видениями и призраками пьесы («покойная мама идет по саду», появление таинственного Прохожего в местности, где «далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду», и, наконец, верх здешней символики – «звук лопнувшей струны») происходит в промежутке между двумя смертями: Гришиной (прошлое) и Фирса и Сада (ближайшее будущее); т. е. само непосредственно как бы входит в зону смерти, словно ледоход во льды, ломая и круша настоящее. Пик этого крушения приходится, между прочим, на конкретное календарное число – 22-е августа. К «двадцати двум несчастьям» Епиходова прибавляется 23-е – коллективное несчастье всех. По мнению В. Карасева, эта печальная история 23-го несчастья сказала и на авторе пьесы: «За объективность взгляда

и стилистическую безупречность “Вишневого сада” пришлось заплатить по особому счету: среди чеховских пьес “Вишневый сад” наиболее совершенен и отточен, но сам Чехов, сказавшийся в этом совершенстве, уже не *холоден и не горяч, но лишь тепл*»<sup>40</sup>.

Чеховские люди – герои разочарования, толстовские – персонажи надежды. Наивные постановщики чеховских пьес принимают за чистую монету присутствующие там слова типа «Будем жить», снабжая их произнесение исключительно мажорными красками, но не замечая сокрытого в них отчаяния. Жить-то, конечно, надо, но, повторим еще раз, *ЖИТЬ* – невозможно. Т. е., возможно только где-то там, за порогом смерти. «Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят, жаль только, что мы не дотянем», – констатирует доктор Королев («Случай из практики»). Быть может, предельная острота и горечь чеховских сюжетов вызвана принципиальным отсутствием в них посредника в лице автора, о чем уже упоминалось выше: герой здесь напрямую сталкивается с читателем (зрителем), как на очной ставке, и уже читателю (зрителю) самому приходится определять смысл и значение тех или иных сюжетных коллизий, чаще всего приводящих его к осознанию безвыходности действительного положения героя. Оказавшись наедине с героем, читатель (зритель) хоть и не отождествляет себя полностью с ним, но мучается и страдает, радуется и негодует вместе с ним. «Тяга чеховских героев к “самовыражению”, – заметил С. Вайман, – укоренена в общем подходе или особой обращенности великого писателя к человеку.

<sup>38</sup> Киреев Р. Указ. соч. С. 208.

<sup>39</sup> Там же. С. 191.

<sup>40</sup> Карасев Л. В. Указ. соч. С. 242.

## Истоки, традиции, рифмы

Я назвал бы ее, эту обращенность, *терапевтической*<sup>41</sup>.

Неизменно страдающий от дуализма двух жизней, внешней и внутренней, почти никогда не совпадающих по своему содержанию и смыслу, чеховский герой не находит в себе сил уклониться от этого бытийного гнета и обыкновенно пребывает в стрессовом состоянии: будни изнуряют, опустошают его, а выхода все нет. Так у чеховского Гурова всегда «были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая, протекавшая тайно». Гуров, как и почти всякий чеховский герой, «человек в футляре» и, как и почти всякий чеховский герой, мучительно тяготящийся его наличием. «Зачем же эта ваша жизнь, – задается вопросом герой повести «Моя жизнь» Мисаил Полознев, – которую вы считаете обязательной и для нас, зачем она так скучна, так бездарна, зачем ни в одном из этих домов, которые вы строите уже тридцать лет, нет людей, у которых я мог бы поучиться, как жить, чтобы не быть виноватым?».

«В общем-то, нетрудно признать, – пишет Л. Кройчик, – что чеховские герои боятся жизни и не знают, как ею распорядиться. Что они – дуэлянты, вызвавшие к барьеру самое жизнь. Что многие из них (особенно те, кто задумывается) не знают, как связать концы и начала собственного существования»<sup>42</sup>.

За несколько месяцев до своей кончины, 14 февраля 1904 г. в письме к Л.А. Авиловой Чехов советует: «Будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато; вероятно, на самом деле, она гораздо проще. Да

и заслуживает ли она, жизнь, которой мы не знаем, всех мучительных размышлений, на которых изнашиваются наши российские умы, – это еще вопрос».

«Жить вечно было бы так же трудно, как всю жизнь не спать» – легко согласиться с этим мнением Чехова, но и не менее тяжело его оспаривать. Чеховский гений постиг «общую идею» человека и даже отважился бросить ей вызов. Быть может потому сам сорокачетырехлетний писатель абсолютно бесстрашно перешагнул порог жизни – с бокалом шампанского в руке...

Очень горько и точно написал о смерти Чехова И. Клех: «Чехов умер, как римлянин, выпив бокал вина, оставив тело кровати в чужой стране, жену – театру, литературу – Толстому и Горькому, Россию – ее судьбе»<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Вайман С. Неевклидова поэтика. М., 2001. С. 353.

<sup>42</sup> Кройчик Л.Е. Указ. соч. С. 6.

<sup>43</sup> Клех Игорь. Чехов: Ich Sterbe // Игорь Клех. Светопредставление. М., 2004. С. 495.