

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

ЧЕХОВ И ТОСКА, ИЛИ ЭВОЛЮЦИЯ ОДИНОЧЕСТВА В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

Понятие «Чехов и *тоска*» является широко распространенным и, может показаться, довольно ясным, однако на деле здесь как нигде, пожалуй, скопилось много заблуждений и ставших уже привычными штампов. И за это надо воздать должное не только «литературоведческому конвою» (Т. Николаева), усердно оберегающему творчество Чехова от любых дилетантских наскоков, но и самому писателю, который только с одной стороны – «художник бес-силія души, живописец жизни без *пафоса*» (М. Неведомский), «певец безнадежности» (Л. Шестов), погружающий нас в «тоскливый, покрытый какой-то ужасной тиной» (А. Ахматова) мир, а, с другой стороны – «он любит показать явление во весь его рост, а затем умалить его, улыбнуться над ним, и, улыбнувшись, снова нахмуриться»¹. Таким образом, речь тут может идти о наличии удачного художника некоего стереоскопического, по меньшей мере двойного или даже адекватного нынешнему 3D зрению, которое позволяет одновременно взглядывать на описываемые им явления и людей с разных ракурсов и легко обнаруживать в комедийном трагическое, а в трагедийном комическое. Применительно к данной теме можно говорить о существовании в художественном мире Чехова двух инвариантов – *тоски передатчика*, заключенной



в самих произведениях, и *тоски приемника*, возникающей в восприятии этих произведений у читателя и зрителя. Но и та, первая тоска, тоска произведения, членится, в свою очередь, на *тоску фабульную* и *тоску сюжетную*, далеко не всегда одна с другою совпадающие. На непрозрачность, туманность, «матовость» произведений Чехова указывали еще внимательные его современники: «Писания Чехова всегда производили на меня впечатление несколько затуманенного зеркала. Точно на гладкую, идеально отшлифованную поверхность стекла кто то “надышал”, и зеркало покрылось дымкой, некоторой *матовостью*. <...> В длинном ряду старых и новых наших художников совсем особняком стоит матово грустный Чехов»².

¹ Лундберг Е. Пути к молчанию. // «Современник», август 1914. Кн. 14. С. 57.

² Неведомский М. Без крыльев. А.П. Чехов и его творчество. // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). СПб., 2002. С. 791–792.

Pro настоящее



Что же это за «штучка» такая – чеховская *тоска в тоске*?

Архетип чеховской *тоски* имеет свои неприметные особенности, без учета которых писателя и вправду легко записать в «певцы серых будней». Эти особенности распространяются на взаимоотношения автора и героя, времени и пространства и другие системообразующие компоненты чеховских сюжетов. Отсюда, наверное, и проистекает текучесть, повторяемость многих сюжетных коллизий и персонажей, художественные клоны которых легко перемещаются из одного произведения в другое.

Не приходится удивляться, что те же пьесы Чехова воспринимались и продолжают восприниматься с откровенным недоумением, а порою и с раздражением – особенно при чтении. Сам перенос их на сцену, превращение их в спектакль способствует объективности, правильности чтения, становится фактом интерпретации, влекущим к разительной перемене первого впечатления.

Максим Горький так отзовется о пьесе «Вишневый сад»: «...в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового – ни слова. Все настроения, идеи – если можно говорить о них – лица, все это уже было в его пьесах. Конечно – красиво и – разумеется – со сцены поведет на публику зеленой тоской. А о чем тоска – не знаю»³. Но вскоре строгий писатель мало того, что поспособствует публикации этой пьесы, но и сам напишет вослед «Саду» своих «Дачников» и, по существу, примет эстафету от Чехова, предвещавшего, устами Лопухина, тараканье нашествие *дачников*. В этой пьесе Горький, быть может и сам того не желая, лишь умножит,

сгустит многослойную чеховскую *тоску*.

Тоска двух этих пьес вплотную приблизит нас к осознанию неминуемой катастрофы – своего рода землетрясения общественной жизни, психологической и нравственной деградации большинства, резкого слома прочно сложившихся укладов и умонастроений.

А ведь до тоски «Вишневого сада» были еще тоска «Пьесы без названия», тоска «Иванова» и «Лешего»; а затем – тоска «Чайки», «Дяди Вани» и «Трех сестер». Если прибавить сюда еще ряд хорошо известных повестей и рассказов Чехова, то трудно не обнаружить в них самое что ни на есть опьянение тоской, которая на поверку оказывается одной из разновидностей мирозерцания, близкого, например, той же философии дзэн. Коли уж и полагать Россию Евразией, то первым ее писателем наверняка окажется Чехов, для которого протяженное путешествие через всю страну на Восток стало своего рода стимулятором его мирозерцания. «Вся Россия – наша степь», кажется, мог бы воскликнуть автор пьесы «Вишневый сад», перефразируя слова одного из ее персонажей.

Приходится только сожалеть, что Андрей Тарковский, скажем, не экранизировал ту же чеховскую «Степь» – вот где, кажется, два поэта *тоски* сошлись бы, совпали стопроцентно. Вспомним также фильм «Голый остров» японца Кането Синдо, тоже по-своему nasledующей и развивающей природу чеховской тоски, в которой многие обнаруживают глубинные связи России с Востоком.

«Русское сознание, – пишет, в частности, Н. Болдырев, – ищет

³ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 28. С. 291.

Мастер-класс

тайную радость в скорби, как любовь обретает не в восхищении, а в жалости. Не торжество вещей, не роскошь пейзажей и городов захватывает русскую душу, входит в ее центр, а бедственность и утрачиваемость земного опыта. Жалость по земле, по земному пейзажу – вот что в основе русского эстетического чувства. В этом смысле Восток нам ближе, чем Запад, опьяняющий новизной, ее сверканьем, избытком ее мощи, вообще всяческим стопроцентным здоровьем, Много написано о способности японцев наслаждаться печалью, исходящей от вещей (моно-но-аварэ). Момент ущерба, но изобильно эстетически ограниченный. Нам это понятно. Но у нас эта печаль могущественней и безысходней. Тоска пронзает наше чувство красоты. Вот почему фильмы Тарковского ловят утрату как чудо»⁴.

«Евразийство» Чехова, как видим, неразрывно связано с генезисом чеховской *тоски*. У Б. Зингермана есть очень интересное наблюдение о двух концепциях времени в пьесах Чехова – европейской и азиатской. Европейское время исследователь рассматривает «как движение по спирали, к лучшему будущему, от варварства к цивилизации или от надежд к разочарованиям»; а азиатское время – как «время, движущееся по кругу, повторяя свою орбиту, как повторяется каждый год весна, лето, осень, зима». Сосуществуя, пишет далее автор, два этих времени «проявляются в структуре и композиции чеховских пьес и во многом определяют их двойную, мажорно-минорную тональность»⁵. «Минорная тональность» и есть прямое следствие работы

самого механизма *тоски*, неизменно присутствующей в пьесах Чехова. И, как следствие, чеховские герои, находясь в системе данных эстетических координат, не могут не быть носителями и выразителями этой тоски.

«Скука, уныние – вот главная и, в сущности, единственная страсть всех чеховских героев, именно *страсть*, потому что уныние, по глубокому наблюдению христианских подвижников, – тоже “страсть”, и притом одна из самых жадных страстей. Как пьют вино запоем, так чеховские герои запоем скукают»⁶. Одно из ярких проявлений этой запойной *тоски* наблюдается у героя чеховской повести «Моя жизнь».

Откуда в Мисаиле Полозневе, человеку еще молодом, столько нежелания жить, откуда в нем эта совершенно неутолимая жажда отсуствия, неучастия в самой жизни? Если в «Трех сестрах» Андрей Прозоров, его ровесник, на наших глазах деградирует, теряет жизненные силы, т. е. ведет себе как обыкновенный человек, то Мисаил Полознев, мы прекрасно видим с самого начала знакомства с ним, ни на секунду и не помышляет как-то вписаться в окружающую действительность, определиться в ней. Кажется, он с рождения опьянен *тоской*, что он действительно впитал ее с молоком матери.

Призыв того же Серебрякова “дело делать», обращенный к носителям и выразителям *тоски*, не может не содержать в себе горькой иронии, с какою бы искренностью и серьезностью он ни оглашался.

«...Настоящий, единственный герой Чехова, – по наблюдению Л. Шестова, – это безнадежный человек. “Делать” такому человеку в

⁴ Болдырев Николай. Молчание Андрея Тарковского. // Николай Болдырев. Пушкин и джаз. Челябинск, 1998. С. 342.

⁵ Зингерман Б. Между Европой и Азией. // Борис Зингерман. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 185.

⁶ Мережковский Д.С. Чехов и Горький. // Сб. А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 698.

Pro настоящее

жизни абсолютно нечего – разве колотиться головой о камни. Нет ничего удивительного, что такой человек невыносим для окружающих. Он всюду вносит смерть и разрушение. Он сам это знает, но не в силах сторониться от людей. Он всей душой стремится вырваться из своего ужасного положения. Больше всего его влечет к свежим, молодым, нетронутым существам: он надеется с их помощью вернуть свое утраченное право на жизнь. Напрасная надежда! Начало разрушения всегда оказывается всепобеждающим, и чеховский герой в конце концов остается предоставленным самому себе. У него ничего нет, он все должен создать сам. И вот “творчество из ничего”, вернее, возможность творчества из ничего – единственная проблема, которая способна занять и вдохновить Чехова»⁷.

«Из ничего не выйдет ничего» – кажется, всем своим творчеством Чехов опровергает эту широко известную формулу шекспировского героя. Мир, объемлющий это «ничего», раскрывается под пером русского писателя как обильно насыщенный людьми и событиями мир, уязвимость которого – в их неперемнной бесконечной повторяемости (таков механизм чеховской *тоски*). Повторяемость неизбежно способствует успокоенности, привычке. Тожество поведения, поступков и даже речей разных персонажей уравнивает их в читательском и зрительском восприятии, сводит до положения неких художественных близнецов. Еще одна особенность этого мира – в его замкнутости, закрытости горизонтов, в его однородности, будь это помещичья усадьба или какой-нибудь провинциальный город, о

котором так, например, отзывается Андрей Прозоров: «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают...»^{*}

То же самое относится и к усадьбе, кому бы она в пьесах Чехова ни принадлежала – Сорину, Серебряковым или Раневской. Даже опасность вторжения на эту территорию «человека со стороны» тоже чревата весьма сходными последствиями. «Для постоянных обитателей (усадьбы – **В.Г.**) появление новых лиц – изменение привычного порядка жизни, грозящее развалить ее до основания. “Куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение” (Астров в “Дяде Ване”). Оно, это разрушение, может не оставить видимых следов, как в том же “Дяде Ване”, где внешне все вновь входит в накатанную колею, и может бесповоротно покончить с прежним укладом, как в “Вишневом саде”, – действие разрушительной силы в обоих этих крайних случаях одинаково результативно»⁸.

В «Вишневом саде» главной разрушительной силой, по существу, выступает не злая судьба, не рок, а... Любовь Андреевна Раневская, уехавшая из усадьбы *своей*, а вернувшаяся категорически *чужой, другой*. Одну, прежнюю Раневскую мы знаем только по воспоминаниям ее самой и близкого ее окружения. *Другую*, нынешнюю Раневскую мы видим

^{*} Далее цитируем по: Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983.

⁷ Шестов Лев. Творчество из ничего. // Сб. А.П. Чехов: pro et contra. С. 584–585.

⁸ Андреев М.Л. Классическая европейская комедия. Структура и формы. М., 2011. С. 193.

Мастер-класс

почти одновременно с прочими персонажами пьесы, только что встретившими ее на вокзале и еще там обнаружившими внешнюю ее непохожесть, но главное, с ужасом для себя открывающими в ней коренные внутренние перемены. Что Раневская! Даже вернувшийся в родную деревню Яша тоже становится рядом с Раневской решительно и бесповоротно *другим*.

Надо ли после этого удивляться, что к финалу данного сюжета, к моменту окончательного отъезда Раневской, *другими* становятся абсолютно все, включая Лопухина, вышедшего из рабов и вновь в куда большей степени сделавшегося рабом случайно созданной им коллизии. «Новый хозяин вишневого сада» потеряет не только бывшую его владелицу, отвергнувшую его любовь, но и самого себя; попадет в «отверженные», так и не прорвавшись в высшее сословие. Другими становятся и Варя, и Аня, и Петя, и Шарлотта (она – даже раньше остальных, но это, пожалуй, отдельная тема, уводящая нас к взаимоотношениям шекспировских короля Лира и Шута при нем). Не становится *другим* только Фирс – единственный *вертикальный* персонаж среди остальных *горизонтальных* персонажей этой пьесы. (Правда, там есть еще и *горизонтальный* Прохожий и *горизонтальный* же «звук лопнувшей струны» но они возникают много раньше финала, предсказывая его трагизм, и тут же исчезают; повторное эхо «звука лопнувшей струны» в финале пьесы венчает трагедию.) Чехов ничего не может поделаться с Фирсом, этим словно бы восставшим против воли автора героем и от безысходности

заживо «хоронит» его: запирает в омертвевшей, брошенной усадьбе – готовым к смерти, умирающим, но пока все же не умершим...

Чеховский Фирс есть средоточие высокого духовного стоицизма и в то же время максимального, крайнего одиночества – такого, когда уже не умирать, а жить – страшно и, по существу, невозможно. Неунывающий, не поддающийся под власть *тоски* Фирс в сюжете этой пьесы – законченная эпическая фигура, превосходящая всех остальных именно своей эпичностью и тем самым занимающая особое место в череде чеховских «одиноких» персонажей. Фирс не завершает их эволюцию, а как бы опровергает, пародирует сложившуюся и развившуюся субстанцию «одинокости», переключая наше внимание со скуки отчаяния будней на торжество и покой всевозвышающей вечности. Если Соня только обещает дяде Ване «небо в алмазах», то Фирс воистину видит его. Покой ему не снится, а реально погружает в бездонную свою глубину.

«Лишним людям», литературным предшественникам «одиноких», была свойственна, по наблюдению Э.А. Полоцкой, хандра, сменившаяся у «одиноких» депрессией⁹. Сам Чехов в письме к А.С. Суворину от 30 декабря 1888 г. так охарактеризовал сложившуюся с его героями ситуацию: «К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте еще одного врага. Это – одиночество»¹⁰. «Одинокие» претерпели в пьесах Чехова вполне заметную эволюцию: от неспособных совладать с собою Платонова и Иванова – к охваченным сомнениями Треплеву и Войницкому

⁹ См.: Полоцкая Э.А. «Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 89

¹⁰ Чехов А.П. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 111.

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>и далее – к отчаявшимся, но не сломленным сестрам Прозоровым и окончательно разуверившимся в жизни их брату Андрею и Чебутыкину; наконец, к Раневской, полностью поверженной этим новым врагом-«одиночеством» утраченной с вишневым садом и самую себя.</p> <p>Кто же навел в последней пьесе Чехова тоску и смуту, кто нарушил привычное течение жизни и многое перевернул в ней? Ну, конечно же, она – «одинокая» Раневская: <i>Любовь Андреевна</i>. Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом... Зачем так много пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить? Сегодня в ресторане ты говорил опять много и все нехвата. О семидесятых годах, о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах! <...> Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного.</p> <p>Так, может быть, не «среда», не окружение а Раневская есть подлинный источник фирменной чеховской «тоски»? Как и «заеденный средю» тот же Иванов – может, и не его, Иванова, «среда заела», а он, Иванов, «заел» средю? И может, это не Серебряков и не Елена Андреевна «заели» своих деревенских родственников, а полпред их дядя Ваня – он «заедает», верней, «разъедает», словно ржавчина, эту средю? Вспомним, кстати, слова Сони из «Лешего», обращенные к Войничкому: «...у тебя язык покрыт ржавчиной. Замолчи!» И может, предшественник его Платонов – и он тоже истинный источник «тоски»? Платонов, как и Иванов, и Аркадина с Тригориним, и Елена Андреевна с Серебряковым,</p>	<p>и тот же прибывший в провинцию из Москвы подполковник, а некогда «влюбленный майор» Вершинин, – все они являются в чеховских пьесах истинными авторами этой самой «тоски», обнаруживая ее самим своим появлением, своим вмешательством в обыденную, привычную жизнь.</p> <p><i>Платонов</i>. Я пропадаю, совсем пропадаю, моя дорогая! Угрызения совести, тоска, хандра... мука одним словом! ¹¹ Все подло, низко, грязно на этом свете! Все... подло... низко... ¹² <...> Я так долго гнил, моя душа так давно превратилась в скелет, что нет возможности воскресить меня! Закопать подальше, чтоб не заразил воздуха!.. ¹³ <...> (Берет револьвер.) Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни! Что будет, если я жить буду? Стыд заест один... (Прикладывает револьвер к виску.) <i>Finita la commedia!</i>¹⁴</p> <p><i>Иванов</i>. В тридцать лет уже похмелье, я стар, я уже надел халат. С тяжелой головой, с ленивой 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? И мне уже кажется, что любовь – вздор, ласки приторны, что в труде нет смысла, что песня и горячие речи пошлы и стары. И всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство, отращение к жизни...</p> <p><i>Астров</i>. А что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего. <...> Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю. <...> Мужики однообразны очень, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она</p> <p>¹¹ А.П.Чехов. <i>Неизданная пьеса</i>. М., 1923. С. 188.</p> <p>¹² Там же. С. 203.</p> <p>¹³ Там же. С. 228.</p> <p>¹⁴ Там же. С. 237.</p>

Мастер-класс



утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа – просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее, истеричны, заедены анализом, рефлексом... Эти ноют, ненавистничают, болезненно клеветают, подходят к человеку боком, смотрят на него искоса и решают: «О, это психопат!» или: «Это фразер!» А когда не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то говорят: «Это странный человек, странный!»

А н д р е й. О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялись надеждой? Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны...

Чебутыкин. Черт бы побрал. В прошлую среду лечил на Засыпи женщину – умерла, и я виноват, что она умерла. Да... Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего... В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать!

Чебутыкин, похоже, лучше остальных сумел вложить, заключить в мучавшее его признание всю квинтэссенцию этой, весьма своеобразной, чеховской тоски: «Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно!»

Эта чебутыкинская мука, это запоздалое его прозрение не могут

не трогать и не вызывать ответного отклика в каждом из нас.

«...Что было после Гоголя? – задается таким вопросом Н. Болдырев. – Взгляд на русского человека как на нечто бесформенное, бессмысленно и бесцельно тоскующее развивали вслед за ним многие. Например, Чехов. Что такое, скажем, «Три сестры» как не драма сомнамбулизма внутренне слепых, бессмысленно тычущихся друг в друга людей, не знающих, ни что им нужно друг от друга, ни чт. е. жизнь. Эти люди спят, и сон их вязок и душен. Сам же Розанов пишет: «Настоящая тема в России одна: сон». Чехов пытался убедить современников и затем читающую Россию, что даже безусловно лучшая, утонченнейшая часть русского общества – недалекие пошлые сомнамбулы, способные лишь на праздные и бесконечно утомительные мечтанья и глупейшую риторику. Но если бы только так. Ученая и популярнейшая критика вот уже сто лет преподносит публике этот сомнамбулизм чеховских героев как нечто весьма привлекательное, утонченное и благородное, едва ли не достойное подражания. Виновато, мол, не сознание этих милых, чудных людей, а сам строй русской жизни, бесконечно душевной и пошлой. Но в таком случае остается без ответа главный вопрос: из чего же ткется сам этот «духовный строй русской жизни»?..»¹⁵

Зададим и мы вслед за Н. Болдыревым свой вопрос: почему тоска у этого непревзойденного «певца мировой скорби» (С. Булгаков), не только гнетет и удручает читателя и зрителя? По наблюдению М. Андреева, «ощущение мрака, беспросветности, безысходности, исходящее из чеховских пьес,

¹⁵ Болдырев Николай. Тупики русского сознания, или Непрожитая жизнь России. // Николай Болдырев. Указ. соч. С. 79.

Pro настоящее

(“Три сестры” камнем ложатся на душу), парадоксально, но объяснимо с точки зрения трагедийного жанра сочетается с чувством освобождения и просветленности (С.А. Найденов: какое-то утешительное горе <...>, какая-то утешительная тоска)¹⁶ Кажется, еще немного и Чехова в пору будет записать в предшественники «социалистического реализма», проложившего путь от «оптимистического горя» к «оптимистической трагедии».

Так что – может, нам и вправду только кажется, что мы существуем, а на самом деле – нас нет? Может, многие герои чеховских пьес – и не люди вовсе, а призраки? А может, и жизнь, изображаемая в этих пьесах, и не жизнь и не явь вовсе – а действительно сон, некое виртуальное существование, сродни тому, какое обнаружила Т. Николаева в сюжете эпопеи Марселя Пруста? Она предположила существование в тексте романа эпопеи двух действительностей: реальной и виртуальной, развив, по сути, гипотезу чеховского Чебутыкина: «Марсель Пруст описывает то, чего не было никогда, и то, что мерещится, или мечтается тяжело больному подростку ...»¹⁷ «...я вижу следующие слои романа, – указывает далее исследовательница, – 1) “реальная” жизнь героя-Марселя, сначала мальчика, потом юноши, потом полубезумного вышедшего из больницы старика; 2) воображаемая виртуальная действительность, утешающая больного героя-неудачника; 3) зрелые и интересные социально-политические рассуждения мужчины (это Пруст или Марсель?); 4) рассуждения этого же человека о сути настоящего мужчины. Все это

разбросано по книге в порядке, который можно считать нелинейным, но на самом деле продуманном»¹⁸.

«Утраченное время» прустовского романа напоминает нам утрачиваемое время героев чеховских пьес, где самым прочным и убедительным является их прошлое, где время настоящее то и дело отступает на второй план, уступая свое законное место прошедшему, а о будущем времени приходится говорить лишь как о несбыточном.

«Чехову-драматургу, – по замечанию И.С. Приходько, – свойственно восприятие настоящего как промежуточного времени между прошлым и будущим. Это особое лирическое постижение времени находит афористическое выражение у Блока: «Прошлое жадно глядится в грядущее, / Нет настоящего. Жалкого – нет».¹⁹ Прошлое в сюжетах чеховских пьес уверенно одерживает верх над «жалким» настоящим, становясь, таким образом, сущей преградой для будущего. Виртуальная действительность побеждает реальную, обеспечивая действие бесперебойной энергией тоски. Оплотом прошлого выступают здесь вторые и третьи персонажи, за первыми же закрепляется преимущественное право на настоящее – они-то всем своим поведением осрамляют, заземляют прошлое тех – вторых и третьих, выявляя в их существовании непроходимую тоску:

И в а н о в . Дома мне мучительно тяжело. Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам не знаю. Клянусь истинным богом, не знаю! Здесь тоска, а поедешь к Лебедевым, там еще хуже; вернешься оттуда, а здесь опять тоска, и так всю ночь...

¹⁶ См.: Андреев М.Л. Указ. соч. С. 187.

¹⁷ Николаева Т.М. О чем на самом деле написал Марсель Пруст? М., 2012. С. 9.

¹⁸ Там же. С.19.

¹⁹ Приходько И.С. Формы лиризма в драматургии Чехова и Блока. // Сб. Образ Чехова и чеховской России в современном мире. СПб., 2010. С. 197.

Мастер-класс



Просто отчаяние! <...> Когда меня мучает тоска, я... я начинаю тебя не любить.

Елена Андреевна. Вот как сказал сейчас Астров: все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется. Точно так вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою. <...> ...прав этот доктор – во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга...

Астров. Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные.

«Эта (слова Астрова – **В.Г.**) мысль заключает в себе сущность зачаточной философии, развиваемой в пьесах Чехова, это полная разочарованность в настоящем, смягчаемая своего рода смутным миллениаризмом (так называется вера в наступление царствия Божьего на земле в 1000 году по Р. Хр. – **Прим. автора, цитируемого текста**), колеблющейся верой в беспредельность прогресса. <...> Но русская нива так обширна, что не знаешь, с какого конца начинать ее возделывать. Дядя Ваня и другие, подобные ему, люди все жалуются, что они не знают, что им делать, потому что они хотят слишком много сделать, слишком много хотят охватить. И если разобраться, этих реалистов

снедает неистовая тоска по идеализму; их мечты, слишком торопливые, слишком честолюбивые, парализуют их волю у них на родине, слишком вялой, слишком обширной; они падают духом от недостатка терпения и выучки. В этом лежит разгадка, почему эти чеховские лентяи, по примеру своих отцов, заканчивают свои признания просительным вопросом, который немолчно несется из России: «Что делать?»²⁰

Добавим к сказанному, что в пьесах Чехова фигурируют не только и не столько призраки людей, сколько, что намного важнее, «призраки веры», говоря словами П. Перцова. Перцов заявил это, ведя на страницах газеты «Новое время» полемику о природе и жанре чеховских пьес: «Г. Ченко указывает на отсутствие в них действия и присутствие лирического элемента: Ан.Чехов рисует жизнь такой вялой, скучной и бесцельной, какой она им не столько наблюдается, сколько ощущается»²¹. Однако пьесы Чехова, конечно же, не сатиры, а драмы, указывает далее Перцов, они, «есть истинные “излияния души”». Их ирония спутница их скептицизма – неразлучная, кстати сказать, его подруга – и она направлена не на достоверность сомнения, а на призраки веры. Все, что похоже на веру, по крайней мере, в том психологическом круге, который знает и хочет знать автор, ею осмеяно»²². Чеховская «тоска» возникает от запрограммированного им в своих пьесах столкновения веры с безверием, от посрамления, дискредитации веры. Вера здесь обнаруживается в виртуальной действительности, а безверие становится едва ли не

²⁰ Виконт Е.М. де Воюэ. Антон Чехов. М., 1903. С. 29–30.

²¹ Перцов П.П. Сатира или драма // «Новое время», 27 марта 1901 г., № 9008.

²² Там же.

Pro настоящее

абсолютно реальным – от этого и не захочешь, так затоскуешь...

Нас сейчас в большей степени интересует именно эта – сюжетная, а не фабульная *тоска* чеховских пьес, возникающая, как уже было сказано, не от угнетенности буднями, а от своеобразного покушения на них со стороны ведущих внутреннее действие героев. Чеховская *тоска* формируется не суммой фабульных обстоятельств, а умножением слагаемых сюжетной воли или, если хотите, ее извлечением из сюжетного корня.

Чеховская *тоска* тоже имеет вертикальную, а не горизонтальную природу. Она меньше всего касается реальной жизни – ее социально-бытового устройства, ее правил и канонов. Она транслирует колебания духа этой жизни, безволие ее воли и силу ее бессилия... «Эта тоска пустыни снедает души» (А. Блок).

Усиление ее воздействия на читателя и зрителя происходит, в частности, и оттого, что «Чехов никогда не возвышает голоса. <...> Он говорит о самом святом и страшном так же просто, как об обыкновенном, житейском; о любви и о смерти – так же спокойно, как о способе «закусывать рюмку водки соленым рыжиком». Он всегда спокоен или кажется спокойным. Чем сильнее чувство, тем тише слова. Бесконечная сдержанность, бесконечная стыдливость – та «возвышенная стыдливость страдания», которую Тютчев заметил в русской природе...»²³

Чеховская тоска равно объемлет, например, и реальные просторы российской степи, и виртуальные, возникшие в писательской фантазии излияния души героев одноименной его повести. Русский

человек у Чехова неотъемлемая и органичная часть русской природы. Он не созерцатель ее, а и непосредственный представитель и выразитель. «Природа приближается к человеку, – пишет Д. Мережковский, – как будто вовлекается в быт человека, становится простою, обыкновенною, но, как всегда у Чехова, чем проще, тем таинственнее, чем обыкновеннее, тем необычайнее. И недаром вовлекает он природу в быт: именно здесь, в быте – главная сила его как художника. <...> У чеховских героев нет жизни, а есть только быт – быт без событий, или с одним событием – смертью, концом быта, концом бытия. Быт и смерть – вот два неподвижные полюса чеховского мира»²⁴.

Чехов и *тоска* – один из краеугольных камней понимания-непонимания творчества Чехова, то утихающих, то возникающих с новою силой споров о нем. Да и можно ли победить в споре о человеке-художнике, в котором «Россия полюбила себя» (Дмитрий Пригов) и вся принадлежит ему? А можно ли спорить о России, которую, как провозгласил другой поэт, «умом не понять»? Россию можно усвоить только чувством – и тут эпический лирик Чехов оказывается как нельзя кстати.

²³ Мережковский Д.С. Указ соч. С. 695.

²⁴ Там же. С. 697.