

2.2000.



Виктор ГУЛЬЧЕНКО

ЧЕХОВСКИЕ ТЕТРАДИ

«Бермудский треугольник» Особенности финалов чеховских пьес

АНТОНЪ ЧЕХОВЪ.

ПЬЕСЫ

- | | |
|----------------------|-----------------|
| I. Медведь. | VI. Чайка. |
| II. Предложение. | VII. Дядя Ваня. |
| III. Ивановъ. | VIII. Свадьба. |
| IV. Лебединая пьеса. | IX. Юбилей. |
| V. Трагик поневоле. | X. Три сестры. |

ВСЕ ОЗНАЧЕННЫЕ ЗДЕСЬ ПЬЕСЫ
БЕЗУСЛОВНО ДОЗВОЛЕНЫ ЦЕНЗУРОЙ КЪ ПРЕДСТАВЛЕНИЮ
(„Приказъ Императорскаго Цензуры“, 3-го марта 1900 г., № 50).

После дуэли

“Три сестры” — пьеса многонаселенная, многообитная. И вся она — о счастье и несчастье любви. Уж если в “Чайке” “пять пудов любви”, то здесь, пожалуй, наберется целых пятнадцать. Тут даже внесценический персонаж Протопопов, который в некоторых спектаклях имеет наглость появляться во плоти, не просто водит шашни с Наташей, но и, что вполне допустимо, любит ее. Да и как, скажите, не любить!? Наташа — первая женщина чеховской пьесы, душечка. А что до Андрияшечки, так он сам виноват: в том его виде, к какому он сам себя привел, большим грехом будет не наставить ему рога, да прости нас, господа, за непотребные мысли эти!.. Сестры Прозоровы только что и могут, как наперебой завидовать Наташе. Да к тому же все они — бездетные, не познали радости материнства.

В финале “Трех сестер” Наташа с очередным невидимым ребеночком своим в детской коляске выдвинется на первое место. Сюда же подтянутся: Чебутыкин — после дуэли Соленого с Тузенбахом; еще один справедливо обманутый супруг — Кулыгин, всемерно радующийся уходу полка; Вершинин, с трудом заставивший себя прийти проститься; ну и, конечно же, милые наши сестры, положение каждой из которых будет хуже губернского. Вышеперечисленные персонажи окажутся возле разбитого корыта жизни не с пустыми руками...

В этой пьесе, как ни в какой иной, работает виртуозный чеховский принцип многофигурной композиции — прежде всего, театрально-действенной, звуко-музыкальной и только потом — литературной. В финале “Трех сестер”, как ни в каком ином, восторгается невеста откуда возникающее чеховское многоголосие.

“Три сестры” Чехова — это симфония провинциальной жизни.

В дуэли Провинции со Столицей, разворачивающейся в надсуетном пространстве пьесы, победит Провинция, но дух Столицы все же неискореним.

Сестры Прозоровы — такие же полпреды Столицы, как, например, Фирс — полпред Сада. Его предтеча здесь Ферант не тянет пока на столь высокое поэтическое звание, у него более скромные функции. Хотя один только возвышенно-страстный диалог Андрея Прозорова с глухим Ферантом (см. аналогичные дуэты Соны с дядей Ваней или Шарлотты с Фирсом) дорогого стоит!

А Чебутыкин с его “Та-ра-рабумбией”! А безусый (салют Протопопову!) Кулыгин с нелепой полумаской, украшенной усами!

Один микроэпизод сменяется другим — и на что ни посмотри: шедевр...

“Три сестры” Чехова — энциклопедия драматургического мастерства.

Пройти школу “Трех сестер” значит познать не все, но очень многое. Почти что все.

Невидимый уходящий полк организует движение финала данной пьесы. Движению этому подвластны все. Это движение

воронки, втягивающей, всасывающей в себя абсолютно все.

Дуэль Соленого с Тузенбахом происходит, между прочим, в последний день и в последние часы пребывания полка в этом городе. Соленый все же благородный человек: тянул с нею до последнего. А ведь так долго собирался! Что ж, Ирина того стоит. Но еще больше стоят амбиции самого Соленого. Никто, кроме него, не ухитрится покинуть город так красиво. Соленый — мастер красотой, модельер эффектов, помер номер один. Кошунтвенно предположить, но того и гляди, зайвится он сейчас с того берега реки и швырнет бездыханное тело Тузенбаха к ногам Ирины — как тот же Треплев с подстреленной им чайкой. Треплев ведь тоже дуэль с Тригоринным вел — опосредованно...

Чехов убрал красивую эту дуэль куда подальше, с глаз долой. Обратно, едва ноги передвигая, вернется только Чебутыкин. И дуэль, пока он здесь не появится, выпадет играть Ирине. Что бы она ни делала в эти роковые часы и минуты, она



ется в новом смысле словом наполнении стремительно оскудевающей жизни трех таких разных, хоть они и сестры, женщин, инстинктивно потянувшихся друг к другу в момент бе-

ды. Возвращение в Москву отменяется. То есть окончательно разрушается сама иллюзия этого возвращения.

Теперь сестры — не возвращенки. И следующие Ирины именины пройдут уже без этих вот призывов “В Москву! В Москву!”, да и вообще — пройдут...

И Маша уже никого не полюбит.

И Ольга окончательно закрепится в своем положении старой девицы — вековухи...

Это у Вершинина в запасе сто, двести лет. У тех, кто склонен к философствованию, всегда подобные запасы. И у Астрова, и у Пети Трофимова, например.

После дуэли уже не существует трех сестер. Остаются сестры, которых трое. Как шекспировские Гонериллы, Регана и Корделия.

После ухода полка город уже может снова впасть в провинциальную свою спячку и больше не просыпаться. Так надежнее. А для здоровья, во всяком случае для нервов, — полезнее.

Мелодия марша и “Та-ра-рабумбии”, незло споря одна с другою, истают в воздухе лениво засыпающего города.

А зачем тут бродячие музыканты со скрипкою и арфой, упоминаемые в ремарке? Чего это ради Чехов подтягивает резервный музыкальный контингент?

Быть может, он решил, что все происшедшее ему только привиделось, что все это — чей-то сон, игра большой фантазии, театр; а где театр, там и своя музыка?..

В конце концов, так оно, видимо, и было: мы увидели театр провинциальной жизни. И не надо больше ряженых. И вообще никого и ничего не надо. Finita la commedia! Finita...

Итак, дуэль — завязка финала. Происходящее после дуэли — его развитие. Уход полка — кульминация.

Самое сложное, как водится, развязка — когда сестры безжалостно расталкивают злодейку-судьбу по разным своим углам...

Этот “трагический, но не безнадежный, открытый в будущее” (З.Паперный) финал нередко играют так, что оставшиеся в дураках сестры Прозоровы начинают торжественно рапортовать сочувствующему их одиночеству залу свои несбыточные надежды. Меж тем им в тот момент совсем не до рапортов и надежд.

Одной лишь бодрости тона мало. Необ-

ходима бодрость духа.

Мало картинно сойтись в каноническую мизансцену “три дерева” и красиво страдать среди березок.

Красивость, как уже было сказано, удел Соленого.

Страдание может быть уродливым и безобразным. В реальной жизни оно обычно изобилует физиологизмами, которые, конечно же, нет никакого резона без разбору тащить на сцену, но все же, подвергнув соответствующей художественной обработке, в том или ином виде сохранить нужно.

Словом, в финале чеховские сестры способны на любое, самое экстраординарное поведение, потому что, проявив слабость, они продолжают быть сильными — даже с оставленными надеждами. Они тут могут, например, выглядеть клоунами, подбадривающими не себя, а зал, не выдерживающий груза их невзгод, подавленный произошедшим и так далее и тому подобному.

Коли пьеса “Три сестры” — о любви, то финал ее свидетельствует о мужестве любви. Потеряв любимых или так и не дождавшись их, сестры Прозоровы сохраняют способность, готовность любить. Даже если любви как таковой и нет в настоящий момент, даже если вся “любовь в “Трех сестрах” — ожидание и крах” (З.Паперный), то все равно, по глубокому убеждению Ирины, — нужно любить. Ведь любовь, в конце концов, это и есть жизнь. Остальное — смерть...

Недавнее случайное знакомство с пьесой современного австрийского автора Вернера Шваба “Президентши” побудило еще раз вспомнить сестер Прозоровых. Оказалось, что три эти немецкоговорящие люмпен-современницы, эти немолдые уже фигурантки подвально-помоечного бомонда, эти зачуханные полубомжихи-полукиморы, бесславные дочери процветающей своей страны обнаруживают вдруг в своих монологах-диалогах, в своих бессвязных бормотаниях неистребимую способность любить и неутомимую жажду быть любимыми. Стоит лишь набраться терпения и как следует вглядеться в зачумленные их физиономии, вслушаться в горячий бред — и тогда обнаружится, что они необыкновенно женственны, как и далекие чеховские их предшественницы.

Ситуация делается еще интереснее, если вспомнить берлинскую постановку “Трех сестер” Кристофа Марталера или вильнюсский спектакль Эймунтаса Някрошюса. Уже сами сестры Прозоровы не раз и не два на протяжении века меняли и возраст свой и свое происхождение и в каких только обличьях ни представляли, но неизменной остается лирическая достоверность чеховских героинь.

И даже внешние обстоятельства, и те вдруг неожиданно связали современную пьесу с чеховскими драмами. Автор “Президентши”, искатель “новых форм” Вернер Шваб повторил, в сущности, поступки Кости Треплева и Петра Лебля, в возрасте 35 лет покончив жизнь самоубийством. Даже эти жизненные финалы оказались сопоставимы, сходны...

Между Домом и Садам

Почему заколачивают дом в последнем акте последней чеховской пьесы?

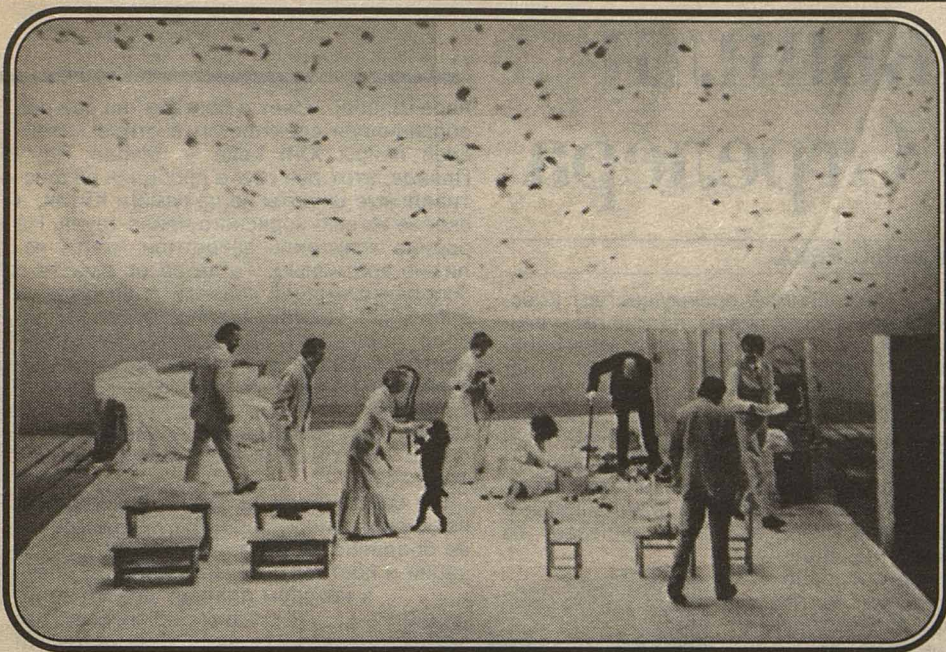
Казалось бы, понятно: люди из него уезжают и новому хозяину Лопухину хочется побегать по дому до нового времени.

Но Чехов недвусмысленно дает понять в финале “Вишневого сада”: нового времени не будет. Жизнь дома Раневской, Гавеева и Фирса заканчивается сейчас, на наших глазах. Другой жизни не будет.

Умирает Дом. Умирает Сад. Умирает Фирс...

Счетчик времени, включенный 22 (воистину: «двадцать два несчастия») августа, работает здесь как никогда бесперебойно и четко: до конца этой жизни осталось столько-то месяцев, недель, часов, минут... Называются 46 минут, потом 20 минут, потом: “Я посижу еще одну минутку”, — попросит Раневская. Эта “минутка” для нее действительно — последняя. Эта “минутка” может стать целым спектаклем финала, во всяком случае — одной из кульминационных его точек — непременно

(Окончание. Начало см.:
“ЭС”, №4)



но. И все же пора ехать на станцию, то есть каждому — в свое *никуда*...

Не будет, в сущности, ни Парижа, ни Харькова. Как не было в «Трех сестрах» ни царства Польского, ни Читы, ни Москвы... Все это остается где-то там, за горизонтом сюжетов. А здесь, в пространстве последней пьесы, скоро не станет ни Дома, ни Сада. Здесь затевается дачная местность и, стало быть, набегут, словно тараканы, дачники.

Уцелеет, разумеется, Яша — грядущий Хам. К концу XX века — и мы печальные тому свидетели — Россия окончательно подпадет под безраздельную его власть. Власть *хамократии*...

Из двух вероятных «новых русских» победит именно Яша.

Лопахин — не случился. Как не случился и не скоро еще случится капитализм в России.

Не случился Гаев, «человек восьмидесятих годов».

Не случились Варя, Аня, Петя.

И даже Симеонов-Пищик, халаявно разбогатевший за счет англичан, нашедших на его участке белую глину, — не случился.

Случилась Раневская — но какой ценой!.. Бросив семью, дом на произвол судьбы и махнув снова в Париж, где есть любимый. Раневская случилась как Женщина — и это прекрасно, хотя и печально.

Но, конечно, более других *случился* у Чехова Фирс.

На самом деле никто Фирса не забыл. Он остался в пустом доме сам. Заблаговременно спрятавшись от людских глаз, как умирающее животное, предпочитающее совершать это в одиночестве. Да и куда деться Фирсу, когда он тоже есть Сад, неотъемлемая и живая часть его. Он может исчезнуть только *вместе с Садам*, который, разумеется, легко вырубить, но невозможно уничтожить как некую духовную субстанцию, недоступную грядущему Хаму...

В финале «Вишневого сада», в стремительно (дело идет к отсчитыванию секунд!) сужающемся пространстве между Домом и Садам мыкаются Раневская и Варя; дважды осиротевшая Шарлотта; Гаев, предоставленный теперь исключительно корбочке с леденцами и судьбе и просто обаянный, покидая этот Дом, трогательно простится с неодолеваемым близким приятелем своим — столетним шкафом; Аня, тоже оставшаяся наедине с увядающей своей юностью; плешистый бездельник Петя, уныло приветствующий новую жизнь. Все они вместе теперь — *отъезжающие* и каждый из них бесконечно, безраздельно одинок... Мелькнет тут и ошалевший от нечаянного фарта Пищик — повезло дураку! Его появление напомнит нам о карте Африки: вот ведь бывает где-то и другая жизнь... После его ухода только и остается, что заколачивать опустевший дом как крышку коллективного гроба...

С исчезновением Пищика отодвинется в небытие Дом.

С оставшимся внутри заколоченного помещения Фирсом воспарит к горным высям Сад. Пока еще живой старик счастливо вознесется вместе с ним...

Фирс существует лишь в прошлом и, по всему видно, вполне довольствуется данным положением: дело не только в том, что он дряхл и стар, а именно в том, что он есть и его нет, что, находясь здесь, он *здесь отсутствует* (тут прошлое время решительно утрачивает какие-либо связи с настоящим). Вплотную приблизившаяся смерть Фирса неизбежна прежде всего в силу несомненной своей *эпичности*: старик угасает, как угасает день (это ни хоро-

шо и ни плохо, это — *естественно*), он отправляется в вечность вместе с обреченным Садам. Кажется даже, что тут сливаются воедино не только души Фирса и Сада, но их плоть.

В финале знаменитого спектакля Джорджо Стрелера Фирс медленно, осторожно укладывается на спину где-то среди зачехленной мебели и широко раскрытыми глазами смотрит вверх, в небо. Теперь он воистину наедине с вечностью. Все тяжелее, глуше становится его речь, все отчетливее слышны его сдержанные вздохи и хрипы. И все вокруг начинает постепенно вздыхать и хрипеть солидарно со стариком...

Это дышит тяжело сама природа, сама Жизнь...

Главное действующее лицо в чеховских пьесах, по замечанию М. Курдюмова, — «беспошадно уходящее время».

От Дома и Сада останутся одни лишь тени.

Финал «Вишневого сада» полон призраков. Смерти как таковой в самой пьесе нет — но даже при ее чтении вас почему-то пронзает цепким холодом одиночества и безудержным отчаянием прощания. Прощания навсегда...

Четвертый акт пьесы, состоящий из череды сцен-прощаний, весь целиком и есть *Прощание*. Прощание не только людей с Домом и Садам, но и Дома и Сада с ними. Жизнь умирает, да здравствует вечность!

«Встречи» и «проводы» придают музыкальный характер построению чеховских пьес, — пишет М. Григорьев. — Служа опорными пунктами развития действия, они тем самым создают своеобразный ритм пьесы. Кроме того, они придают действию своеобразную внутреннюю динамику: нарастание и ослабление действия». И он же указывает: «Чехов больше любит пиано, чем форте. Любимый музыкальный прием Чехова заключается в сведении звука на нет, диминуэндо, оканчивающееся тишиной».

События чеховской пьесы разворачиваются от гармонии, где музыка Дома еще звучит (пускай и в воспоминаниях) в унисон с музыкой Сада, к диссонансу.

Времена гармонии Дома и Сада, славу пору их слиянности и единства еще помнит Фирс. Его оппонент Яша — дитя дисгармонии.

«Звук лопнувшей струны», почувствованный Фирсом раньше других и только потом услышанный ими, — клин в былую гармонию.

Зазор, отставание в улавливании «звука» — очень интересный и очень важный момент.

Звуковая оркестровка финала «Вишневого сада» проработана Чеховым виртуозно: «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». И наконец после краткого последнего монолога Фирса «слышится отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву. Занавес...»

В чеховской музыке «Вишневого сада», безусловно, самое сильное и самое запоминающееся место — «звук лопнувшей струны», дважды повторенный.

Почему дважды?

Потому что «звук» этот, который уже сам по себе — эхо, эхо Мировой души, дважды повторенный, делается как бы эхом эха, тенью эха. Многократно множится. Трансформируется. Ревербируется. Па-

раллелируется. Становится относительным.

Волны этого «звука» — как волны самого времени в океане бытия.

В пьесе «Вишневый сад» «звук» этот доносился эхо «Чайки» с ее монологом Мировой души.

«Звук лопнувшей струны», равно как и эхо этого «звука», тоже влияют на психологическое состояние персонажей.

Стук топора раздается лишь в самом конце пьесы. Но топор, по существу, заносится над Садам уже в самом начале сюжета. И еще до начала, задолго до начала, возникает «звук лопнувшей струны»: он направляется сюда откуда-то из очень далекого далека, постепенно приближается все ближе и ближе и приходит неожиданно, хотя, с другой стороны, — ожидаемо...

Только тут, в финале, «звук лопнувшей струны» достигает наконец поверхности Земли и обретает собственно звук: тайное делается явным, неслышимое — слышимым. Здесь «звук лопнувшей струны», как указано в чеховской ремарке, «слышится». Прежде, во втором акте, автор напишет иначе: «раздается». «Раздается» еще не значит «слышится». В спектакле того же Стрелера это и было обозначено...

отсутствием звука как такового — полнее, кажется, его и выразить невозможно.

«Звук», повторим еще раз, шел сюда очень долго. Во

ром акте, собственно, был еще не сам «звук», а лишь весть о «звуке» — эхо. До персонажей стрелеровского спектакля эта весть дошла в полной, концентрированной тишине, они услышали «звук» своим внутренним слухом. Глухое безмолвие природы вкупе с нелепыми гаевскими восторгами по ее поводу усилили ощущение немотивированной тревоги и подчеркнули бессилие людей перед Роком.

«Звук лопнувшей струны» и есть глас Судьбы, зов Рока.

Вишневый сад можно продать, можно вырубить, но невозможно вытравить Сад из сознания персонажей, изгнать его из их памяти, которая в конце концов окажется для них подлинней самой реальности — *памятью в настоящем времени. Past in the Present.*

Май, весна уже далеко позади, но когда Сад рубят, он все равно *продолжает цвести*. Скажем больше: он будет цвести всегда...

Понятно, что Сад больше Дома и вбирает в себя последний. Понятно и то, что глубинный конфликт этой пьесы как раз коренится в противоречии между Домом и Садам. Противоречии то угасающим, то усиливающимся и выливающимся к финалу пьесы в торжество Сада и поражение Дома. Весь комизм ситуации (и он же — ее трагизм) определяется межуточным, нелепым и неудобнейшим положением, в каком оказываются все чеховские персонажи: они буквально разрываются между Домом и Садам. За исключением Фирса.

Сад — торжествует. Дом — меркнет. Гаев, раньше других разочаровавшийся в словах, этот гамлетствующий «человек восьмидесятих годов», уже давно и успешно пользуется исключительно «бильярдным языком». Слов мало, а смысла, который он всякий раз вкладывает в эту свою «тарарабумбия», — много. Фирс, до последнего хранивший верность словам, как верность Дому, оставшись в нем один, вынужден бормотать под занавес нечто пустое и ненужное насчет «жизнь-то прошла». Этим последним кратким фирсовским монологом Чехов, в сущно-



сти, суфлировал настроению зала. Сам же герой в это время уже воспарял к вечности вместе с Садам, уже осваивался в другой «подлинной действительности» — действительности Молчания. Сад победил Дом. Молчание одержало верх над Словом. Вот он, новый «сюжет для небольшого рассказа».

Чтобы изложить его в полном объеме, уже нужен не только Чехов, но и, допустим, Ионеско. В том же финальном бормотании Фирса нарастающая тишина, а дальше нужен еще и Беккет с уже его «звуком лопнувшей струны», вылившимся в музыку ожидания *Годо*, не менее таинственную; с уже его экстравагантными приключениями слов и так далее и тому подобное.

Исходный смысл «Вишневого сада» — в «звуке лопнувшей струны», этом водоразделе между жизнью и бытием. И еще он — в неуязвимости цветущего Сада и в неумирании старого Фирса.

Это Треплев может у Чехова умереть, пускай и за сценой. Фирс же в финале готовится не умереть, а *вечно жить*. Он тут не долгожитель уже, а *вечнотерпеливец* — в поэтическом, разумеется, смысле.

В финале последней чеховской пьесы, пьесы-завещания и Сад рубят, и Дом заколачивают как гроб, и Фирс, несомненно, «в починку не годится»... Все так.

Но остается непобедимость жизни, которая извивается смерть за ее необходимость, но никак и никогда не примиряется с нею.

Чтобы выразить это, быть может, мало театра. Во всяком случае, мало только реплик и обменивающихся ими персонажей. Персонажи Чехова тогда и становятся героями, когда они взаимодействуют не только друг с другом, но еще и с пространством и временем.

- Титульный лист 2-го издания т. VII сочинений Чехова
- «Три сестры». Автограф с правкой. Начало пьесы в переработанной редакции
- «Три сестры». Обложка первого отдельного издания пьесы (1901г.)
- Сцена из спектакля Д. Стрелера «Вишневый сад» (1974г.)
- «Вишневый сад». Лист 11 белого автографа с правкой в тексте 1 акта
- «Вишневый сад». Обложка первого отдельного издания пьесы (1904г.)