

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://chekhovanton.ru/> Приятного чтения!

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов

Чайка

Комедия в четырех действиях

Действующие лица

Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса.

Константин Гаврилович Треплев, ее сын, молодой человек.

Петр Николаевич Сорин, ее брат.

Нина Михайловна Заречная, молодая девушка, дочь богатого помещика.

Илья Афанасьевич Шамраев, поручик в отставке, управляющий у Сорина.

Полина Андреевна, его жена.

Маша, его дочь.

Борис Алексеевич Тригорин, беллетрист.

Евгений Сергеевич Дорн, врач.

Семен Семенович Медведенко, учитель.

Яков, работник.

Повар.

Горничная.

Действие происходит в усадьбе Сорина. – Между третьими четвертым действием проходит два года.

Действие первое

Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик.

Только что зашло солнце. На эстраде за опущенным занавесом Яков и другие работники; слышатся кашель и стук. Маша и Медведенко идут слева, возвращаясь с прогулки.

Медведенко. Отчего вы всегда ходите в черном?

Маша. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

Медведенко. Отчего? (В раздумье.) Не понимаю... Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. Мне живется гораздо тяжелее, чем вам. Я получаю всего 23 рубля в месяц, да еще вычитают с меня в эмеритуру, а все же я не ношу траура. (Садятся.)

Маша. Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастлив.

Медведенко. Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованья всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо? Вот тут и вертись.

Маша (оглядываясь на эстраду). Скоро начнется спектакль.

Медведенко. Да. Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ. А у моей души и у вашей нет общих точек

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
соприкосновения. Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть верст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны. Это понятно. Я без средств, семья у меня большая... Какая охота идти за человека, которому самому есть нечего?

Маша. Пустяки. (Нюхает табак.) Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все. (Протягивает ему табакерку.) Одолжайтесь.

Медведенко. Не хочется.

Пауза.

Маша. Душно, должно быть, ночью будет гроза. Вы всё философствуете или говорите о деньгах. По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем... Впрочем, вам не понять этого...

Входят справа Сорин и Треплев.

Сорин (опираясь на трость). Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну. Вчера лег в десять и сегодня утром проснулся в девять с таким чувством, как будто от долгого сна у меня мозг прилип к черепу и все такое. (Смеется.) А после обеда нечаянно опять уснул, и теперь я весь разбит, испытываю кошмар, в конце концов...

Треплев. Правда, тебе нужно жить в городе. (Увидев Машу и Медведенку.) Господа, когда начнется, вас позовут, а теперь нельзя здесь. Уходите, пожалуйста.

Сорин (Маше). Марья Ильинична, будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку, а то она воет. Сестра опять всю ночь не спала.

Маша. Говорите с моим отцом сами, а я не стану. Увольте, пожалуйста. (Медведенку.) Пойдемте!

Медведенко (Треплеву). Так вы перед началом пришлите сказать. (Оба уходят.)

Сорин. Значит, опять всю ночь будет выть собака. Вот история, никогда в деревне я не жил, как хотел. Бывало, возьмешь отпуск на 28 дней и приедешь сюда, чтобы отдохнуть и все, но тут тебя так доймают всяким вздором, что уж с первого дня хочется вон. (Смеется.) Всегда я уезжал отсюда с удовольствием... Ну, а теперь я в отставке, деваться некуда, в конце концов. Хочешь – не хочешь, живи...

Яков (Треплеву). Мы, Константин Гаврилыч, купаться пойдем.

Треплев. Хорошо, только через десять минут будьте на местах. (Смотрит на часы.) Скоро начнется.

Яков. Слушаю. (Уходит.)

Треплев (окидывая взглядом эстраду). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна.

Сорин. Великолепно.

Треплев. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (Поправляет дяде галстук.) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...

Сорин (расчесывая бороду). Трагедия моей жизни. У меня и в молодости была такая наружность, будто я запоем пил и все. Меня никогда не любили женщины. (Садясь.) Отчего сестра не в духе?

Треплев. Отчего? Скучает. (Садясь рядом.) Ревнует. Она уже и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что ее беллетристу может понравиться Заречная. Она не знает моей пьесы, но уже ненавидит ее.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Сорин (смеется). Выдумаешь, право...

Треплев. Ей уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она. (Посмотрев на часы.) Психологический курьез – моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней дузе! [1] Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в «La dame aux camélias» [2] или в «Чад жизни», [3] но так как здесь, в деревне, нет этого дурмана, то вот она скучает и злится, и все мы – ее враги, все мы виноваты. Затем, она суеверна, боится трех свечей, тринадцатого числа. Она скупа. У нее в Одессе в банке семьдесят тысяч – это я знаю наверное. А попроси у нее займы, она станет плакать.

Сорин. Ты вообразил, что твоя пьеса не нравится матери, и уже волнуешься и все. Успокойся, мать тебя обожает.

Треплев (обрывая у цветка лепестки). Любит – не любит, любит – не любит, любит – не любит. (Смеется.) Видишь, моя мать меня не любит. Еще бы! Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки, а мне уже двадцать пять лет, и я постоянно напоминаю ей, что она уже не молода. Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же сорок три, и за это она меня ненавидит. Она знает также, что я не признаю театра. Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр – это рутинная, предрассудочная работа. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью.

Сорин. Без театра нельзя.

Треплев. Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно. (Смотрит на часы.) Я люблю мать, сильно люблю; но она курит, пьет, открыто живет с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют в газетах – и это меня утомляет. Иногда же просто во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного; бывает жаль, что у меня мать известная актриса, и, кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее. Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у нее сидят в гостях сплошь все знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я – ничто, и меня терпят только потому, что я ее сын. Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я – киевский мещанин. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя тоже был известным актером. Так вот, когда, бывало, в ее гостиной все эти артисты и писатели обращали на меня свое милостивое внимание, то мне казалось, что своими взглядами они измеряли мое ничтожество, – я угадывал их мысли и страдал от унижения...

Сорин. Кстати, скажи, пожалуйста, что за человек ее беллетрист? Не поймешь его. Всё молчит.

Треплев. Человек умный, простой, немножко, знаешь, меланхоличный. Очень порядочный. Сорок лет будет ему еще не скоро, но он уже знаменит и сыт по горло... Теперь он пьет одно только пиво и может любить только немолодых. Что касается его писаний, то... как тебе сказать? Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина.

Сорин. А я, брат, люблю литераторов. Когда-то я страстно хотел двух вещей: хотел жениться и хотел стать литератором, но не удалось ни то, ни другое. Да. И маленьким литератором приятно быть, в конце концов.

Треплев (прислушивается). Я слышу шаги... (Обнимает дядю.) Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.) Волшебница, мечта моя...

Нина (взволнованно). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Треплев (целуя ее руки). Нет, нет, нет...

Нина. Весь день я беспокоилась, мне было так страшно! Я боялась, что отец не пустит меня... Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала. (Смеется.) Но я рада. (Крепко жмет руку Сорина.)

Сорин (смеется). Глазки, кажется, заплаканы... Ге-ге! Нехорошо!

Нина. Это так... Видите, как мне тяжело дышать. Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, бога ради не удерживайте. Отец не знает, что я здесь.

Треплев. В самом деле, уже пора начинать. Надо идти звать всех.

Сорин. Я схожу и всё. Сию минуту. (Идет вправо и поет.) «Во Францию два гренадера...»[4] (Оглядывается.) Раз так же вот я запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: «А у вас, ваше превосходительство, голос сильный»... Потом подумал и прибавил: «Но... противный». (Смеется и уходит.)

Нина. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами. (Оглядывается.)

Треплев. Мы одни.

Нина. Кажется, кто-то там...

Треплев. Никого.

Поцелуй.

Нина. Это какое дерево?

Треплев. Вяз.

Нина. Отчего оно такое темное?

Треплев. Уже вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умоляю вас.

Нина. Нельзя.

Треплев. А если я поеду к вам, Нина? Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно.

Нина. Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять.

Треплев. Я люблю вас.

Нина. Тсс...

Треплев (услышав шаги). Кто там? Вы, Яков?

Яков (за эстрадой). Точно так.

Треплев. Становитесь по местам. Пора. Луна восходит?

Яков. Точно так.

Треплев. Спирт есть? Сера есть? Когда покажутся красные глаза, нужно, чтобы пахло серой. (Нине.) Идите, там все приготовлено. Вы волнуетесь?..

Нина. Да, очень. Ваша мама – ничего, ее я не боюсь, но у вас Тригорин... Играть при нем мне страшно и стыдно... Известный писатель... Он молод?

Треплев. Да.

Нина. Какие у него чудесные рассказы!

Треплев (холодно). Не знаю, не читал.

Нина. В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

Треплев. Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах.

Нина. В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...

Оба уходят за эстраду.

Входят Полина Андреевна и Дорн.

Полина Андреевна. Становится сыро. Вернитесь, наденьте калоши.

Дорн. Мне жарко.

Полина Андреевна. Вы не бережете себя. Это упрямство. Вы – доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе...

Дорн (напевает). «Не говори, что молодость сгубила». [5]

Полина Андреевна. Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится...

Дорн. Мне 55 лет.

Полина Андреевна. Пустяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам.

Дорн. Так что же вам угодно?

Полина Андреевна. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!

Дорн (напевает). «Я вновь пред тобою...» [6] Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это – идеализм.

Полина Андреевна. Женщины всегда влюблялись в вас и вешались на шею. Это тоже идеализм?

Дорн (пожав плечами). Что ж? В отношениях женщин ко мне было много хорошего. Во мне любили главным образом превосходного врача. Лет 10–15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером. Затем всегда я был честным человеком.

Полина Андреевна (хватает его за руку). Дорогой мой!

Дорн. Тише. Идут.

Входят Аркадина под руку с Сориным, Тригорин, Шамраев, Медведенко и Маша.

Шамраев. В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла! Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семеныч? В Расплюеве был неподражаем, лучше Садовского, [7] клянусь вам, многоуважаемая. Где он теперь?

Аркадина. Вы всё спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю! (Садится.)

Шамраев (вздыхнув). Пашка Чадин! Таких уж нет теперь. Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни.

Дорн. Блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше.

Шамраев. Не могу с вами согласиться. Впрочем, это дело вкуса. De gustibus aut bene, aut nihil. [8]

Треплев выходит из-за эстрады.

Аркадина (сыну). Мой милый сын, когда же начало?

Треплев. Через минуту. Прошу терпения.

Аркадина (читает из «Гамлета»). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»[9]

Треплев (из «Гамлета»). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»

За эстрадой играют в рожок.

Господа, начало! Прошу внимания!

Пауза.

Я начинаю. (Стучит палочкой и говорит громко.) О вы, почтенные старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!

Сорин. Через двести тысяч лет ничего не будет.

Треплев. Так вот пусть изобразят нам это ничего.

Аркадина. Пусть. Мы спим.

Поднимается занавес; открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом.

Нина. Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно.

Пауза.

Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь.

Показываются болотные огни.

Аркадина (тихо). Это что-то декадентское.

Треплев (умоляюще и с упреком). Мама!

Нина. Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит... И вы, бледные огни, не слышите меня... Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни. Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и в воде, производит обмен атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух.

Пауза.

Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет лишь, когда

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас...

Пауза; на фоне озера показываются две красных точки.

Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза...

Аркадина. Серой пахнет. Это так нужно?

Треплев. Да.

Аркадина (смеется). Да, это эффект.

Треплев. Мама!

Нина. Он скучает без человека...

Полина Андреевна (Дорну). Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь.

Аркадина. Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи.

Треплев (вспылив, громко). Пьеса кончена! Довольно! Занавес!

Аркадина. Что же ты сердишься?

Треплев. Довольно! Занавес! Подавай занавес! (Топнув ногой.) Занавес!

Занавес опускается.

Виноват! Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию! Мне... я... (Хочет еще что-то сказать, но машет рукой и уходит влево.)

Аркадина. Что с ним?

Сорин. Ирина, нельзя так, матушка, обращаться с молодым самолюбием.

Аркадина. Что же я ему сказала?

Сорин. Ты его обидела.

Аркадина. Он сам предупреждал, что это шутка, и я относилась к его пьесе, как к шутке.

Сорин. Все-таки...

Аркадина. Теперь оказывается, что он написал великое произведение! Скажите, пожалуйста! Стало быть, устроил он этот спектакль и надушил серой не для шутки, а для демонстрации... Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть. Наконец, это становится скучно. Эти постоянные вылазки против меня и шпильки, воля ваша, надоедят хоть кому! Капризный, самолюбивый мальчик.

Сорин. Он хотел доставить тебе удовольствие.

Аркадина. Да? Однако же вот он не выбрал какой-нибудь обыкновенной пьесы, а заставил нас прослушать этот декадентский бред. Ради шутки я готова слушать и бред, но ведь тут претензии на новые формы, на новую эру в искусстве. А, по-моему, никаких тут новых форм нет, а просто дурной характер.

Тригорин. Каждый пишет так, как хочет и как может.

Аркадина. Пусть он пишет как хочет и как может, только пусть оставит меня в покое.

Дорн. Юпитер, ты сердишься...

Аркадина. Я не Юпитер, а женщина. (Закуривает.) Я не сержусь, мне только

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
досадно, что молодой человек так скучно проводит время. Я не хотела его обидеть.

Медведев. Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов. (Живо, Тригорину.) А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель. Трудно, трудно живется!

Аркадина. Это справедливо, но не будем говорить ни о пьесах, ни об атомах. Вечер такой славный! Слышите, господа, поют? (Прислушивается.) Как хорошо!

Полина Андреевна. Это на том берегу.

Пауза.

Аркадина (Тригорину). Сядьте возле меня. Лет 10–15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и всё романы, романы.. Jeune premier'ом и кумиром всех этих шести усадеб был тогда вот, рекомендую (кивает на Дорна), доктор Евгений Сергеевич. И теперь он очарователен, но тогда был неотразим. Однако меня начинает мучить совесть. За что я обидела моего бедного мальчика? Я непокойна. (Громко.) Костя! Сын! Костя!

Маша. Я пойду поищу его.

Аркадина. Пожалуйста, милая.

Маша (идет влево). Ау! Константин Гаврилович!.. Ау! (Уходит.)

Нина (выходя из-за эстрады.) Очевидно, продолжения не будет, мне можно выйти. Здравствуйте! (Целуется с Аркадиной и Полиной Андреевной.)

Сорин. Bravo! bravo!

Аркадина. Bravo! bravo! Мы любовались. С такую наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне. У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену!

Нина. О, это моя мечта! (Вздыхнув.) Но она никогда не осуществится.

Аркадина. Кто знает? Вот позвольте вам представить: Тригорин, Борис Алексеевич.

Нина. Ах, я так рада... (Сконфузившись.) Я всегда вас читаю...

Аркадина (усаживая ее возле). Не конфузьтесь, милая. Он знаменитость, но у него простая душа. Видите, он сам сконфузился.

Дорн. Полагаю, теперь можно поднять занавес, а то жутко.

Шамраев (громко). Яков, подними-ка, братец, занавес!

Занавес поднимается.

Нина (Тригорину). Не правда ли, странная пьеса?

Тригорин. Я ничего не понял. Впрочем, смотрел я с удовольствием. Вы так искренно играли. И декорация была прекрасная.

Пауза.

Должно быть, в этом озере много рыбы.

Нина. Да.

Тригорин. Я люблю удить рыбу. Для меня нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок.

Нина. Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют.

Аркадина (смеясь). Не говорите так. Когда ему говорят хорошие слова, то он проваливается.

Шамраев. Помню, в Москве в оперном театре однажды знаменитый Сильва взял нижнее до. А в это время, как нарочно, сидел на галерее бас из наших синодальных певчих, и вдруг, можете себе представить наше крайнее изумление, мы слышим с галереи: «Браво, Сильва!» – целую октаву ниже... Вот этак (низким баском): браво, Сильва... Театр так и замер.

Пауза.

Дорн. Тихий ангел пролетел.

Нина. А мне пора. Прощайте.

Аркадина. Куда? Куда так рано? Мы вас не пустим.

Нина. Меня ждет папа.

Аркадина. Какой он, право... (Целуются.) Ну, что делать. Жаль, жаль вас отпускать.

Нина. Если бы вы знали, как мне тяжело уезжать!

Аркадина. Вас бы проводил кто-нибудь, моя крошка.

Нина (испуганно). О, нет, нет!

Сорин (ей, умоляюще). Оставайтесь!

Нина. Не могу, Петр Николаевич.

Сорин. Оставайтесь на один час и всё. Ну что, право...

Нина (подумав, сквозь слезы). Нельзя! (Пожимает руку и быстро уходит.)

Аркадина. Несчастливая девушка в сущности. Говорят, ее покойная мать завещала мужу всё свое громадное состояние, всё до копейки, и теперь эта девочка осталась ни с чем, так как отец ее уже завещал всё своей второй жене. Это возмутительно.

Дорн. Да, ее папенька порядочная–таки скотина, надо отдать ему полную справедливость.

Сорин (потирая озябшие руки). Пойдемте–ка, господа, и мы, а то становится сыро. У меня ноги болят.

Аркадина. Они у тебя как деревянные, едва ходят. Ну, пойдем, старик злосчастный. (Берет его под руку.)

Шамраев (подавая руку жене). Мадам?

Сорин. Я слышу, опять воет собака. (Шамраеву.) Будьте добры, Илья Афанасьевич, прикажите отвязать ее.

Шамраев. Нельзя, Петр Николаевич, боюсь, как бы воры в амбар не забрались. Там у меня просо. (Идущему рядом Медведенку.) Да, на целую октаву ниже: «Браво, Сильва!» А ведь не певец, простой синодальный певчий.

Медведенко. А сколько жалованья получает синодальный певчий?

Все уходят, кроме Дорна.

Дорн (один). Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки. Свежо, наивно... Вот, кажется, он идет. Мне хочется наговорить ему побольше приятного.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Треплев (входит). Уже нет никого.

Дорн. Я здесь.

Треплев. Меня по всему парку ищет Машенька. Несносное создание.

Дорн. Константин Гаврилович, мне ваша пьеса чрезвычайно понравилась. Странная она какая-то, и конца я не слышал, и все-таки впечатление сильное. Вы талантливый человек, вам надо продолжать.

Треплев крепко жмет ему руку и обнимает порывисто.

Фу! какой нервный. Слезы на глазах... Я что хочу сказать? Вы взяли сюжет из области отвлеченных идей. Так и следовало, потому что художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно. Как вы бледны!

Треплев. Так вы говорите – продолжать?

Дорн. Да... Но изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту.

Треплев. Виноват, где Заречная?

Дорн. И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас.

Треплев (нетерпеливо). Где Заречная?

Дорн. Она уехала домой.

Треплев (в отчаянии). Что же мне делать? Я хочу ее видеть... Мне необходимо ее видеть... Я поеду...

Маша входит.

Дорн (Треплеву). Успокойтесь, мой друг.

Треплев. Но все-таки я поеду. Я должен поехать.

Маша. Идите, Константин Гаврилович, в дом. Вас ждет ваша мама. Она непокойна.

Треплев. Скажите ей, что я уехал. И прошу вас всех, оставьте меня в покое! Оставьте! Не ходите за мной!

Дорн. Но, но, но, милый... нельзя так... Нехорошо.

Треплев (сквозь слезы). Прощайте, доктор. Благодарю... (Уходит.)

Дорн (вздыхнув). Молодость, молодость!

Маша. Когда нечего больше сказать, то говорят: молодость, молодость... (Нюхает табак.)

Дорн (берет у нее табакерку и швыряет в кусты). Это гадко!

Пауза.

В доме, кажется, играют. Надо идти.

Маша. Погодите.

Дорн. Что?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Маша. Я еще раз хочу вам сказать. Мне хочется поговорить... (Волнуясь.) Я не люблю своего отца... но к вам лежит мое сердце. Почему-то я всею душой чувствую, что вы мне близки... Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу ее... Не могу дольше...

Дорн. Что? В чем помочь?

Маша. Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! (Кладет ему голову на грудь, тихо.) Я люблю Константина.

Дорн. Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! (Нежно.) Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?

Занавес

Действие второе

Площадка для крокета. В глубине направо дом с большою террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко. Сбоку площадки, в тени старой липы, сидят на скамье Аркадина, Дорн и Маша. У Дорна на коленях раскрытая книга.

Аркадина (Маше). Вот встанемте.

Обе встают.

Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеевич, кто из нас моложе?

Дорн. Вы, конечно.

Аркадина. Вот-с... А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живете... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать.

Маша. А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить. (Садится.) Конечно, это все пустяки. Надо встряхнуться, сбросить с себя все это.

Дорн (напевает тихо). «Расскажите вы ей, цветы мои...» [10]

Аркадина. Затем, я корректна, как англичанин. Я, милая, держу себя в струне, как говорится, и всегда одета и причесана *comme il faut*. [11] Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда. Оттого я и сохранилась, что никогда не была фешей, не распускала себя, как некоторые... (Подбоченясь, прохаживается по площадке.) Вот вам – как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть.

Дорн. Ну-с, тем не менее все-таки я продолжаю. (Берет книгу.) Мы остановились на лабазнике и крысах...

Аркадина. И крысах. Читайте. (Садится.) Впрочем, дайте мне, я буду читать. Моя очередь. (Берет книгу и ищет в ней глазами.) И крысах... Вот оно... (Читает.) «И, разумеется, для светских людей баловать романистов и привлекать их к себе так же опасно, как лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах. А между тем их любят. Итак, когда женщина избрала писателя, которого она желает заполнить, она осаждаёт его посредством комплиментов, любезностей и угождений...» [12] Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного, никаких программ. У нас женщина обыкновенно, прежде чем заполнить писателя, сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...

Идет Сорин, опираясь на трость, и рядом с ним Нина; Медведев катит за ними пустое кресло.

Сорин (тоном, каким ласкают детей). Да? У нас радость? Мы сегодня веселы, в конце концов? (Сестре.) У нас радость! Отец и мачеха уехали в Тверь, и мы теперь свободны на целых три дня.

Нина (садится рядом с Аркадиной и обнимает ее). Я счастлива! Я теперь принадлежу вам.

Сорин (садится в свое кресло). Она сегодня красивенькая.

Аркадина. Нарядная, интересная... За это вы умница. (Целует Нину.) Но не нужно очень хвалить, а то сглазим. Где Борис Алексеевич?

Нина. Он в купальне рыбу удит.

Аркадина. Как ему не надоест! (Хочет продолжать читать.)

Нина. Это вы что?

Аркадина. Мопассан «На воде», милочка. (Читает несколько строк про себя.) Ну, дальше неинтересно и неверно. (Закрывает книгу.) Непокойна у меня душа. Скажите, что с моим сыном? Отчего он так скучен и суров? Он целые дни проводит на озере, и я его почти совсем не вижу.

Маша. У него нехорошо на душе. (Нине, робко.) Прошу вас, прочтите из его пьесы!

Нина (пожав плечами). Вы хотите? Это так неинтересно!

Маша (сдерживая восторг). Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта.

Слышно, как храпит Сорин.

Дорн. Спокойной ночи!

Аркадина. Петруша!

Сорин. А?

Аркадина. Ты спишь?

Сорин. Нисколько.

Пауза.

Аркадина. Ты не лечишься, а это нехорошо, брат.

Сорин. Я рад бы лечиться, да вот доктор не хочет.

Дорн. Лечиться в шестьдесят лет!

Сорин. И в шестьдесят лет жить хочется.

Дорн (досадливо). Э! Ну, принимайте валериановые капли.

Аркадина. Мне кажется, ему хорошо бы поехать куда-нибудь на воды.

Дорн. Что ж? Можно поехать. Можно и не поехать.

Аркадина. Вот и пойми.

Дорн. И понимать нечего. Все ясно.

Пауза.

Медведенко. Петру Николаевичу следовало бы бросить курить.

Сорин. Пустяки.

Дорн. Нет, не пустяки. Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу – он.

Сорин (смеется). Вам хорошо рассуждать. Вы пожили на своем веку, а я? Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но еще не жил, ничего не испытал, в конце концов, и, понятная вещь, жить мне очень хочется. Вы сыты и равнодушны и потому имеете склонность к философии, я же хочу жить и потому пью за обедом херес и курю сигары и все. Вот и все.

Дорн. Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие.

Маша (встает). Завтракать пора, должно быть. (Идет ленивою, вялою походкой.)
Ногу отсидела... (Уходит.)

Дорн. Пойдет и перед завтраком две рюмочки пропустит.

Сорин. Личного счастья нет у бедняжки.

Дорн. Пустое, ваше превосходительство.

Сорин. Вы рассуждаете, как сытый человек.

Аркадина. Ах, что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки! Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют... Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль – куда лучше!

Нина (восторженно). Хорошо! Я понимаю вас.

Сорин. Конечно, в городе лучше. Сидишь в своем кабинете, лакей никого не выпускает без доклада, телефон... на улице извозчики и все...

Дорн (напевает). «Расскажите вы ей, цветы мои...»

Входит Шамраев, за ним Полина Андреевна.

Шамраев. Вот и наши. Добрый день! (Целует руку у Аркадиной, потом у Нины.)
Весьма рад видеть вас в добром здоровье. (Аркадиной.) Жена говорит, что вы собираетесь сегодня ехать с нею вместе в город. Это правда?

Аркадина. Да, мы собираемся.

Шамраев. Гм... Это великолепно, но на чем же вы поедете, многоуважаемая? Сегодня у нас возят рожь, все работники заняты. А на каких лошадях, позвольте вас спросить?

Аркадина. На каких? Почем я знаю – на каких!

Сорин. У нас же выездные есть.

Шамраев (волнуясь). Выездные? А где я возьму хомуты? Где я возьму хомуты? Это удивительно! Это непостижимо! Высокоуважаемая! Извините, я благоговею перед вашим талантом, готов отдать за вас десять лет жизни, но лошадей я вам не могу дать!

Аркадина. Но если я должна ехать? Странное дело!

Шамраев. Многоуважаемая! Вы не знаете, что значит хозяйство!

Аркадина (вспылив). Это старая история! В таком случае я сегодня же уезжаю в Москву. Прикажете нанять для меня лошадей в деревне, а то я уйду на станцию пешком!

Шамраев (вспылив). В таком случае я отказываюсь от места! Ищите себе другого управляющего! (Уходит.)

Аркадина. Каждое лето так, каждое лето меня здесь оскорбляют! Нога моя здесь больше не будет!

Уходит влево, где предполагается купальня; через минуту видно, как она проходит

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
в дом; за нею идет Тригорин с удочками и с ведром.

Сорин (вспылив). Это нахальство! Это черт знает что такое! Мне это надоело, в конце концов. Сейчас же подать сюда всех лошадей!

Нина (Полине Андреевне). Отказать Ирине Николаевне, знаменитой артистке! Разве всякое желание ее, даже каприз, не важнее вашего хозяйства? Просто невероятно!

Полина Андреевна (в отчаянии). Что я могу? Войдите в мое положение: что я могу?

Сорин (Нине). Пойдемте к сестре... Мы все будем умолять ее, чтобы она не уезжала. Не правда ли? (Глядя по направлению, куда ушел Шамраев.) Невыносимый человек! Деспот!

Нина (мешая ему встать). Сидите, сидите... Мы вас довезем...

Она и Медведенко катят кресло.

О, как это ужасно!..

Сорин. Да, да, это ужасно... Но он не уйдет, я сейчас поговорю с ним.

Уходят; остаются только Дорн и Полина Андреевна.

Дорн. Люди скучны. В сущности следовало бы вашего мужа отсюда просто в шею, а ведь все кончится тем, что эта старая баба Петр Николаевич и его сестра попросят у него извинения. Вот увидите!

Полина Андреевна. Он и выездных лошадей послал в поле. И каждый день такие недоразумения. Если бы вы знали, как это волнует меня! Я заболеваю; видите, я дрожу... Я не выношу его грубости. (Умоляюще.) Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе... Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать...

Пауза.

Дорн. Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь.

Полина Андреевна. Я знаю, вы отказываете мне, потому что, кроме меня, есть женщины, которые вам близки. Взять всех к себе невозможно. Я понимаю. Простите, я надоела вам.

Нина показывается около дома; она рвет цветы.

Дорн. Нет, ничего.

Полина Андреевна. Я страдаю от ревности. Конечно, вы доктор, вам нельзя избегать женщин. Я понимаю...

Дорн (Нине, которая подходит). Как там?

Нина. Ирина Николаевна плачет, а у Петра Николаевича астма.

Дорн (встает). Пойти дать обоим валериановых капель...

Нина (подает ему цветы). Извольте!

Дорн. Merсі біен. (Идет к дому.)

Полина Андреевна (идя с ним). Какие миленькие цветы! (Около дома, глухим голосом.) Дайте мне эти цветы! Дайте мне эти цветы! (Получив цветы, рвет их и бросает в сторону.)

Оба идут в дом.

Нина (одна). Как странно видеть, что известная артистка плачет, да еще по такому пустому поводу! И не странно ли, знаменитый писатель, любимец публики, о нем пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
языки, а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей. Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу и своею славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство. Но они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все...

Треплев (входит без шляпы, с ружьем и с убитою чайкой). Вы одни здесь?

Нина. Одна.

Треплев кладет у ее ног чайку.

Что это значит?

Треплев. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

Нина. Что с вами? (Поднимает чайку и глядит на нее.)

Треплев (после паузы). Скоро таким же образом я убью самого себя.

Нина. Я вас не узнаю.

Треплев. Да, после того, как я перестал узнавать вас. Вы изменились ко мне, ваш взгляд холоден, мое присутствие стесняет вас.

Нина. В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (Кладет чайку на скамью.) Я слишком проста, чтобы понимать вас.

Треплев. Это началось с того вечера, когда так глупо провалилась моя пьеса. Женщины не прощают неуспеха. Я все сжег, все до последнего клочка. Если бы вы знали, как я несчастлив! Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю. Вы только что сказали, что вы слишком просты, чтобы понимать меня. О, что тут понимать?! Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много... (Топнув ногой.) Как это я хорошо понимаю, как понимаю! У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея... (Увидев Тригорина, который идет, читая книжку.) Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.) «Слова, слова, слова...»[13] Это солнце еще не подошло к вам, а вы уже улыбаетесь, взгляд ваш растаял в его лучах. Не стану мешать вам. (Уходит быстро.)

Тригорин (записывая в книжку). Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном. Ее любит учитель...

Нина. Здравствуйте, Борис Алексеевич!

Тригорин. Здравствуйте. Обстоятельства неожиданно сложились так, что, кажется, мы сегодня уезжаем. Мы с вами едва ли еще увидимся когда-нибудь. А жаль. Мне приходится не часто встречать молодых девушек, молодых и интересных, я уже забыл и не могу себе ясно представить, как чувствуют себя в 18–19 лет, и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы. Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте, чтобы узнать, как вы думаете и вообще что вы за штука.

Нина. А я хотела бы побывать на вашем месте.

Тригорин. Зачем?

Нина. Чтобы узнать, как чувствует себя известный талантливый писатель. Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны?

Тригорин. Как? Должно быть, никак. Об этом я никогда не думал. (Подумав.) Что-нибудь из двух: или вы преувеличиваете мою известность, или же вообще она никак не ощущается.

Нина. А если читаете про себя в газетах?

Тригорин. Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе.

Нина. Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам, – вы один из миллиона, – выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы...

Тригорин. Я? (Пожимая плечами.) Гм... Вы вот говорите об известности, о счастье, о какой-то светлой, интересной жизни, а для меня все эти хорошие слова, простите, все равно что мармелад, которого я никогда не ем. Вы очень молоды и очень добры.

Нина. Ваша жизнь прекрасна!

Тригорин. Что же в ней особенно хорошего? (Смотрит на часы.) Я должен сейчас идти и писать. Извините, мне некогда... (Смеется.) Вы, как говорится, наступили на мою самую любимую мозоль, и вот я начинаю волноваться и немного сердиться. Впрочем, давайте говорить. Будем говорить о моей прекрасной, светлой жизни... Ну-с, с чего начнем? (Подумав немного.) Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю? О, что за дикая жизнь! Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится! Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан – нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни. Разве я не сумасшедший? Разве мои близкие и знакомые держат себя со мною, как со здоровым? «Что пописываете? Чем нас подарите?» Одно и то же, одно и то же, и мне кажется, что это внимание знакомых, похвалы, восхищение, – все это обман, меня обманывают, как больного, и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, [14] в сумасшедший дом. А в те годы, в молодые, лучшие годы, когда я начинал, мое писательство было одним сплошным мучением. Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издерганы; неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству, непризнанный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег. Я не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представлялся мне недружелюбным, недоверчивым. Я боялся публики, она была страшна мне, и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны. О, как это ужасно! Какое это было мучение!

Нина. Позвольте, но разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?

Тригорин. Да. Когда пишу, приятно. И корректуру читать приятно, но... едва вышло из печати, как я не выношу, и вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно... (Смеется.) А публика читает: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого», или: «Прекрасная вещь, но „Отцы и дети“ Тургенева лучше». И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо – больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева».

Нина. Простите, я отказываюсь понимать вас. Вы просто избалованы успехом.

Тригорин. Каким успехом? Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей.

Нина. Вы заработались, и у вас нет времени и охоты сознать свое значение. Пусть вы недовольны собою, но для других вы велики и прекрасны! Если бы я была таким писателем, как вы, то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но создала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице.

Тригорин. Ну, на колеснице... Агамемнон я, что ли?

Оба улыбнулись.

Нина. За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы... (Закрывает лицо руками.) Голова кружится... Уф!..

Голос Аркадиной (из дому): «Борис Алексеевич!»

Тригорин. Меня зовут... Должно быть, укладываться. А не хочется уезжать. (Оглядывается на озеро.) Ишь ведь какая благодать!.. Хорошо!

Нина. Видите на том берегу дом и сад?

Тригорин. Да.

Нина. Это усадьба моей покойной матери. Я там родилась. Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок.

Тригорин. Хорошо у вас тут! (Увидев чайку.) А это что?

Нина. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Тригорин. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (Записывает в книжку.)

Нина. Что это вы пишете?

Тригорин. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (Пряча книжку.) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

Пауза.

В окне показывается Аркадина.

Аркадина. Борис Алексеевич, где вы?

Тригорин. Сейчас! (Идет и оглядывается на Нину; у окна, Аркадиной.) Что?

Аркадина. Мы остаемся.

Тригорин уходит в дом.

Нина (подходит к рампе; после некоторого раздумья). Сон!

Занавес

Действие третье

Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери. Буфет. Шкап с лекарствами. Посреди комнаты стол. Чемодан и картонки; заметны приготовления к отъезду. Тригорин завтракает, Маша стоит у стола.

Маша. Все это я рассказываю вам, как писателю. Можете воспользоваться. Я вам по совести: если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты. А все же я храбрая. Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву.

Тригорин. Каким же образом?

Маша. Замуж выхожу. За Медведенка.

Тригорин. Это за учителя?

Маша. Да.

Тригорин. Не понимаю, какая надобность.

Маша. Любить безнадежно, целые годы все ждать чего-то... А как выйду замуж, будет уже не до любви, новые заботы заглушат все старое. И все-таки, знаете ли, перемена. Не повторить ли нам?

Тригорин. А не много ли будет?

Маша. Ну, вот! (Наливает по рюмке.) Вы не смотрите на меня так. Женщины пьют чаще, чем вы думаете. Меньшинство пьет открыто, как я, а большинство тайно. Да. И всё водку или коньяк. (Чокается.) Желаю вам! Вы человек простой, жалко с вами расставаться.

Пьют.

Тригорин. Мне самому не хочется уезжать.

Маша. А вы попросите, чтобы она осталась.

Тригорин. Нет, теперь не останется. Сын ведет себя крайне бестактно. То стрелялся, а теперь, говорят, собирается меня на дуэль вызвать. А чего ради? Дуется, фыркает, проповедует новые формы... Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?

Маша. Ну, и ревность. Впрочем, это не мое дело.

Пауза.

Яков проходит слева направо с чемоданом; входит Нина и останавливается у окна.

Мой учитель не очень-то умен, но добрый человек и бедняк, и меня сильно любит. Его жалко. И его мать старушку жалко. Ну-с, позвольте пожелать вам всего хорошего. Не поминайте лихом. (Крепко пожимает руку.) Очень вам благодарна за ваше доброе расположение. Пришлите же мне ваши книжки, непременно с автографом. Только не пишите «многоуважаемой», а просто так: «Марье, родства не помнящей, неизвестно для чего живущей на этом свете». Прощайте! (Уходит.)

Нина (протягивая в сторону Тригорина руку, сжатую в кулак). Чёт или нечет?

Тригорин. Чёт.

Нина (вздыхнув). Нет. У меня в руке только одна горошина. Я загадала: идти мне в актрисы или нет? Хоть бы посоветовал кто.

Тригорин. Тут советовать нельзя.

Пауза.

Нина. Мы расстаемся и... пожалуй, более уже не увидимся. Я прошу вас принять от

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
меня на память вот этот маленький медальон. Я приказала вырезать ваши инициалы...
а с этой стороны название вашей книжки: «Дни и ночи».

Тригорин. Как грациозно! (Целует медальон.) Прелестный подарок!

Нина. Иногда вспоминайте обо мне.

Тригорин. Я буду вспоминать. Я буду вспоминать вас, какую вы были в тот ясный
день – помните? – неделю назад, когда вы были в светлом платье... мы
разговаривали... еще тогда на скамье лежала белая чайка.

Нина (задумчиво). Да, чайка...

Пауза. Больше нам говорить нельзя, сюда идут... Перед отъездом дайте мне две
минуты, умоляю вас... (Уходит влево.)

Одновременно входят справа Аркадина, Сорин во фраке со звездой, потом Яков,
озабоченный укладкой.

Аркадина. Оставайся-ка, старик, дома. Тебе ли с твоим ревматизмом разъезжать по
гостям? (Тригорину.) Это кто сейчас вышел? Нина?

Тригорин. Да.

Аркадина. Pardon, мы помешали... (Садится.) Кажется, все уложила. Замучилась.

Тригорин (читает на медальоне). «Дни и ночи», страница 121, строки 11 и 12.

Яков (убирая со стола). Удочки тоже прикажете уложить?

Тригорин. Да, они мне еще понадобятся. А книги отдай кому-нибудь.

Яков. Слушаю.

Тригорин (про себя). Страница 121, строки 11 и 12. Что же в этих строках?
(Аркадиной.) Тут в доме есть мои книжки?

Аркадина. У брата в кабинете, в угловом шкапу.

Тригорин. Страница 121... (Уходит.)

Аркадина. Право, Петруша, остался бы дома...

Сорин. Вы уезжаете, без вас мне будет тяжело дома.

Аркадина. А в городе что же?

Сорин. Особенного ничего, но все же. (Смеется.) Будет закладка земского дома и
все такое... Хочется хоть на час-другой воспрянуть от этой пискариной жизни, а то
очень уж я залежался, точно старый мундштук. Я приказал подавать лошадей к часу,
в одно время и выедем.

Аркадина (после паузы). Ну, живи тут, не скучай, не простуживайся. Наблюдай за
сыном. Береги его. Наставляй.

Пауза.

Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин. Мне кажется, главной
причиной была ревность, и чем скорее я увезу отсюда Тригорина, тем лучше.

Сорин. Как тебе сказать? Были и другие причины. Понятная вещь, человек молодой,
умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего. Никаких
занятий. Стыдится и боится своей праздности. Я его чрезвычайно люблю, и он ко
мне привязан, но все же, в конце концов, ему кажется, что он лишний в доме, что
он тут нахлебник, приживал. Понятная вещь, самолюбие...

Аркадина. Горе мне с ним! (В раздумье.) Поступить бы ему на службу, что ли...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Сорин (насмывает, потом нерешительно). Мне кажется, было бы самое лучшее, если бы ты... дала ему немного денег. Прежде всего ему нужно одеться по-человечески и все. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто... (Смеется.) Да и погулять малому не мешало бы... Поехать за границу, что ли... Это ведь не дорого стоит.

Аркадина. Все-таки... Пожалуй, на костюм я еще могу, но чтоб за границу... Нет, в настоящее время и на костюм не могу. (Решительно.) Нет у меня денег!

Сорин смеется.

Нет!

Сорин (насмывает). Так-с. Прости, милая, не сердись. Я тебе верю... Ты великодушная, благородная женщина.

Аркадина (сквозь слезы). Нет у меня денег!

Сорин. Будь у меня деньги, понятная вещь, я бы сам дал ему, но у меня ничего нет, ни пяточка. (Смеется.) Вся мою пенсию у меня забирает управляющий и тратит на земледелие, скотоводство, пчеловодство, и деньги мои пропадают даром. Пчелы дохнут, коровы дохнут, лошадей мне никогда не дают...

Аркадина. Да, у меня есть деньги, но ведь я артистка; одни туалеты разорили совсем.

Сорин. Ты добрая, милая... Я тебя уважаю... Да... Но опять со мною что-то того... (Пошатывается.) Голова кружится. (Держится за стол.) Мне дурно и все.

Аркадина (испуганно). Петруша! (Стараясь поддержать его.) Петруша, дорогой мой... (Кричит.) Помогите мне! Помогите!..

Входят Треплев с повязкой на голове, Медведенко.

Ему дурно!

Сорин. Ничего, ничего... (Улыбается и пьет воду.) Уже прошло... и все...

Треплев (матери). Не пугайся, мама, это не опасно. С дядей теперь это часто бывает. (Дяде.) Тебе, дядя, надо полежать.

Сорин. Немножко, да... А все-таки в город я поеду... Полежу и поеду... понятная вещь... (Идет, опираясь на трость.)

Медведенко (ведет его под руку). Есть загадка: утром на четырех, в полдень на двух, вечером на трех...

Сорин (смеется). Именно. А ночью на спине. Благодарю вас, я сам могу идти...

Медведенко. Ну вот, церемонии!..

Он и Сорин уходят.

Аркадина. Как он меня напугал!

Треплев. Ему нездорово жить в деревне. Тоскует. Вот если бы ты, мама, вдруг расщедрилась и дала ему займы тысячи полторы-две, то он мог бы прожить в городе целый год.

Аркадина. У меня нет денег. Я актриса, а не банкирша.

Пауза.

Треплев. Мама, перемени мне повязку. Ты это хорошо делаешь.

Аркадина (достаёт из аптечного шкапа иодоформ и ящик с перевязочным материалом). А доктор опоздал.

Треплев. Обещал быть к десяти, а уже полдень.

Аркадина. Садись. (Снимает у него с головы повязку.) Ты как в чалме. Вчера один приезжий спрашивал на кухне, какой ты национальности. А у тебя почти совсем зажило. Остались самые пустяки. (Целует его в голову.) А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?

Треплев. Нет, мама. То была минута безумного отчаяния, когда я не мог владеть собою. Больше это не повторится. (Целует ей руку.) У тебя золотые руки. Помню, очень давно, когда ты еще служила на казенной сцене, – я тогда был маленьким, – у нас во дворе была драка, сильно побили жилищу-прачку. Помнишь? Ее подняли без чувств... ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей. Неужели не помнишь?

Аркадина. Нет. (Накладывает новую повязку.)

Треплев. Две балерины жили тогда в том же доме, где мы... Ходили к тебе кофе пить...

Аркадина. Это помню.

Треплев. Богомольные они такие были.

Пауза.

В последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве. Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось. Только зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек.

Аркадина. Ты не понимаешь его, Константин. Это благороднейшая личность...

Треплев. Однако, когда ему доложили, что я собираюсь вызвать его на дуэль, благородство не помешало ему сыграть труса. Уезжает. Позорное бегство!

Аркадина. Какой вздор! Я сама увожу его отсюда. Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но ты умен и интеллигентен, я имею право требовать от тебя, чтобы ты уважал мою свободу.

Треплев. Я уважаю твою свободу, но и ты позволь мне быть свободным и относиться к этому человеку как я хочу. Благороднейшая личность! Вот мы с тобою почти ссоримся из-за него, а он теперь где-нибудь в гостиной или в саду смеется надо мной и над тобой, развивает Нину, старается окончательно убедить ее, что он гений.

Аркадина. Для тебя наслаждение говорить мне неприятности. Я уважаю этого человека и прошу при мне не выражаться о нем дурно.

Треплев. А я не уважаю. Ты хочешь, чтобы я тоже считал его гением, но, прости, я лгать не умею, от его произведений мне претит.

Аркадина. Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты. Нечего сказать, утешение!

Треплев (иронически). Настоящие таланты! (Гневно.) Я талантливее вас всех, коли на то пошло! (Срывает с головы повязку.) Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!

Аркадина. Декадент!..

Треплев. Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах!

Аркадина. Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевила написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!

Треплев. Скряга!

Аркадина. Оборвыш!

Треплев садится и тихо плачет.

Ничтожество! (Пройдясь в волнении.) Не плачь. Не нужно плакать... (Плачет.) Не надо... (Целует его в лоб, в щеки, в голову.) Милое мое дитя, прости... Прости свою грешную мать. Прости меня несчастную.

Треплев (обнимает ее.) Если бы ты знала! Я все потерял. Она меня не любит, я уже не могу писать... пропали все надежды...

Аркадина. Не отчаивайся... Все обойдется. Я сейчас увезу его, она опять тебя полюбит. (Утирает ему слезы.) Будет. Мы уже помирились.

Треплев (целует ей руки). Да, мама.

Аркадина (нежно). Помиришь и с ним. Не надо дуэли... Ведь не надо?

Треплев. Хорошо... Только, мама, позволь мне не встречаться с ним. Мне это тяжело... выше сил... (Входит Тригорин.) Вот... Я выйду... (Быстро убирает, в шкаф лекарства.) А повязку уже доктор сделает...

Тригорин (ищет в книжке). Страница 121... строки 11 и 12... Вот... (Читает.) «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее».

Треплев подбирает с полу повязку и уходит.

Аркадина (поглядев на часы). Скоро лошадей подадут.

Тригорин (про себя). Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее.

Аркадина. У тебя, надеюсь, все уже уложено?

Тригорин (нетерпеливо). Да, да... (В раздумье.) Отчего в этом призыве чистой души послышалась мне печаль и мое сердце так болезненно сжалось?... Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее. (Аркадиной.) Останемся еще на один день!

Аркадина отрицательно качает головой.

Останемся!

Аркадина. Милый, я знаю, что удерживает тебя здесь. Но имей над собою власть. Ты немного опьянел, отрезвись.

Тригорин. Будь ты тоже трезва, будь умна, рассудительна, умоляю тебя, взгляни на все это, как истинный друг... (Жмет ей руку.) Ты способна на жертвы... Будь моим другом, отпусти меня...

Аркадина (в сильном волнении). Ты так увлечен?

Тригорин. Меня манит к ней! Быть может, это именно то, что мне нужно.

Аркадина. Любовь провинциальной девочки? О, как ты мало себя знаешь!

Тригорин. Иногда люди спят на ходу, так вот я говорю с тобою, а сам будто сплю и вижу ее во сне... Мною овладели сладкие, дивные мечты... Отпусти...

Аркадина (дрожа). Нет, нет... Я обыкновенная женщина, со мною нельзя говорить так... Не мучай меня, Борис... Мне страшно...

Тригорин. Если захочешь, ты можешь быть необыкновенною. Любовь юная, прелестная, поэтическая, уносящая в мир грёз, – на земле только она одна может дать счастье! Такой любви я не испытал еще... В молодости было некогда, я обивал пороги редакций, боролся с нуждой... Теперь вот она, эта любовь, пришла наконец, манит... Какой же смысл бежать от нее?

Аркадина (с гневом). Ты сошел с ума!

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Тригорин. И пускай.

Аркадина. Вы все сговорились сегодня мучить меня! (Плачет.)

Тригорин (берет себя за голову). Не понимает! Не хочет понять!

Аркадина. Неужели я уже так стара и безобразна, что со мною можно, не стесняясь, говорить о других женщинах? (Обнимает его и целует.) О, ты обезумел! Мой прекрасный, дивный... Ты, последняя страница моей жизни! (Становится на колени.) Моя радость, моя гордость, мое блаженство... (Обнимает его колени.) Если ты покинешь меня, хотя на один час, то я не переживу, сойду с ума, мой изумительный, великолепный, мой повелитель...

Тригорин. Сюда могут войти. (Помогает ей встать.)

Аркадина. Пусть, я не стыжусь моей любви к тебе. (Целует ему руки.) Сокровище мое, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать, но я не хочу, не пушу... (Смеется.) Ты мой... ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... Ты весь мой. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые. О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фимиам? Я лъщу? Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... Похожа я на лгуницу? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя; одна говорю тебе правду, мой милый, чудный... Поедешь? Да? Ты меня не покинешь?..

Тригорин. У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный – неужели это может нравиться женщине? Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...

Аркадина (про себя). Теперь он мой. (Развязно, как ни в чем не бывало.) Впрочем, если хочешь, можешь остаться. Я уеду сама, а ты приедешь потом, через неделю. В самом деле, куда тебе спешить?

Тригорин. Нет, уж поедем вместе.

Аркадина. Как хочешь. Вместе, так вместе...

Пауза.

Тригорин записывает в книжку.

Что ты?

Тригорин. Утром слышал хорошее выражение: «Девичий бор»... Пригодится. (Потягивается.) Значит, ехать? Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...

Шамраев (входит). Имею честь с прискорбием заявить, что лошади поданы. Пора уже, многоуважаемая, ехать на станцию; поезд приходит в два и пять минут. Так вы же, Ирина Николаевна, сделайте милость, не забудьте навести справочку: где теперь актер Суздальцев? Жив ли? Здоров ли? Вместе пивали когда-то... В «Ограбленной почте» [15] играл неподражаемо... С ним тогда, помню, в Елисаветграде служил трагик Измайлов, тоже личность замечательная... Не торопитесь, многоуважаемая, пять минут еще можно. Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «Мы попали в западню», а Измайлов – «Мы попали в запендю»... (Хохочет.) Запендю!..

Пока он говорит, Яков хлопчет около чемоданов, горничная приносит Аркадиной шляпу, манто, зонтик, перчатки; все помогают Аркадиной одеться. Из левой двери выглядывает повар, который немного погодя входит нерешительно. Входит Полина Андреевна, потом Сорин и Медведенко.

Полина Андреевна (с корзиночкой). Вот вам слив на дорогу... Очень сладкие. Может, захотите полакомиться...

Аркадина. Вы очень добры, Полина Андреевна.

Полина Андреевна. Прощайте, моя дорогая! Если что было не так, то простите.
(Плачет.)

Аркадина (обнимает ее). Все было хорошо, все было хорошо. Только вот плакать не нужно.

Полина Андреевна. Время наше уходит!

Аркадина. Что же делать!

Сорин (в пальто с пелериной, в шляпе, с палкой, выходит из левой двери; проходя через комнату). Сестра, пора, как бы не опоздать, в конце концов. Я иду садиться. (Уходит.)

Медведеenko. А я пойду пешком на станцию... провожать. Я живо... (Уходит.)

Аркадина. До свиданья, мои дорогие... Если будем живы и здоровы, летом опять увидимся...

Горничная, Яков и повар целуют у нее руку.

Не забывают меня. (Подает повару рубль.) Вот вам рубль на троих.

Повар. Покорнейше благодарим, барыня. Счастливой вам дороги! Много вами довольны!

Яков. Дай бог час добрый!

Шамраев. Письмецом бы осчастливили! Прощайте, Борис Алексеевич!

Аркадина. Где Константин? Скажите ему, что я уезжаю. Надо проститься. Ну, не поминайте лихом. (Якову.) Я дала рубль повару. Это на троих.

Все уходят вправо. Сцена пуста. За сценой шум, какой бывает, когда провожают. Горничная возвращается, чтобы взять со стола корзину со сливами, и опять уходит.

Тригорин (возвращаясь). Я забыл свою трость. Она, кажется, там на террасе.

Идет и у левой двери встречается с Ниной, которая входит.

Это вы? Мы уезжаем...

Нина. Я чувствовала, что мы еще увидимся. (Возбужденно.) Борис Алексеевич, я решила бесповоротно, жребий брошен, я поступаю на сцену. Завтра меня уже не будет здесь, я уйду от отца, покидаю все, начинаю новую жизнь... Я уезжаю, как и вы... в Москву. Мы увидимся там.

Тригорин (оглянувшись). Остановитесь в «Славянском Базаре»... Дайте мне тотчас же знать... Молчановка, дом Грохольского... Я тороплюсь...

Пауза.

Нина. Еще одну минуту...

Тригорин (вполголоса). Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!

Она склоняется к нему на грудь.

Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку... эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты... Дорогая моя...

Продолжительный поцелуй.

Занавес

Между третьим и четвертым действием проходит два года.

Действие четвертое

Одна из гостиных в доме Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои. Прямо стеклянная дверь на террасу. Кроме обычной гостиной мебели, в правом углу письменный стол, возле левой двери турецкий диван, шкаф с книгами, книги на окнах, на стульях. – Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Стучит сторож. Медведенко и Маша входят.

Маша (окликает). Константин Гаврилыч! Константин Гаврилыч! (Осматриваясь.) Нет никого. Старик каждую минуту все спрашивает, где Костя, где Костя... Жить без него не может...

Медведенко. Бойся одиночества. (Прислушиваясь.) Какая ужасная погода! Это уже вторые сутки.

Маша (припускает огня в лампе). На озере волны. Громадные.

Медведенко. В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал.

Маша. Ну, вот...

Пауза.

Медведенко. Поедем, Маша, домой!

Маша (качает отрицательно головой). Я здесь останусь ночевать.

Медведенко (умоляюще). Маша, поедem! Наш ребеночек, небось, голоден.

Маша. Пустяки. Его Матрена покормит.

Пауза.

Медведенко. Жалко. Уже третью ночь без матери.

Маша. Скучный ты стал. Прежде, бывало, хоть пофилософствуешь, а теперь все ребенок, домой, ребенок, домой, – и больше от тебя ничего не услышишь.

Медведенко. Поедем, Маша!

Маша. Поезжай сам.

Медведенко. Твой отец не даст мне лошади.

Маша. Даст. Ты попроси, он и даст.

Медведенко. Пожалуй, попрошу. Значит, ты завтра приедешь?

Маша (нюхает табак). Ну, завтра. Пристал...

Входят Треплев и Полина Андреевна; Треплев принес подушки и одеяло, а Полина Андреевна постельное белье; кладут на турецкий диван, затем Треплев идет к своему столу и садится.

Зачем это, мама?

Полина Андреевна. Петр Николаевич просил постлать ему у Кости.

Маша. Давайте я... (Постилает постель.)

Полина Андреевна (вздыхнув). Старый что малый... (Подходит к письменному столу и, облокотившись, смотрит в рукопись.)

Пауза.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Медведенко. Так я пойду. Прощай, Маша. (Целует у жены руку.) Прощайте, мамаша.
(Хочет поцеловать руку у тещи.)

Полина Андреевна (досадливо). Ну! Иди с богом.

Медведенко. Прощайте, Константин Гаврилыч.

Треплев молча подает руку; Медведенко уходит.

Полина Андреевна (глядя в рукопись). Никто не думал и не гадал, что из вас, Костя, выйдет настоящий писатель. А вот, слава богу, и деньги стали вам присылать из журналов. (Проводит рукой по его волосам.) И красивый стал... Милый Костя, хороший, будьте поласковее с моей Машенькой!..

Маша (постилая). Оставьте его, мама.

Полина Андреевна (Треплеву). Она славненькая.

Пауза.

Женщине, Костя, ничего не нужно, только взгляни на нее ласково. По себе знаю.

Треплев встает из-за стола и молча уходит.

Маша. Вот и рассердили. Надо было приставать!

Полина Андреевна. Жалко мне тебя, Машенька.

Маша. Очень нужно!

Полина Андреевна. Сердце мое за тебя переболело. Я ведь все вижу, все понимаю.

Маша. Все глупости. Безднадежная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо ее вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда – все забуду... с корнем из сердца вырву.

Через две комнаты играют меланхолический вальс.

Полина Андреевна. Костя играет. Значит, тоскует.

Маша (делает бесшумно два-три тура вальса). Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки все это.

Открывается левая дверь, Дорн и Медведенко катят в кресле Сорина.

Медведенко. У меня теперь в доме шестеро. А мука семь гривен пуд.

Дорн. Вот тут и вертись.

Медведенко. Вам хорошо смеяться. Денег у вас куры не клюют.

Дорн. Денег? За тридцать лет практики, мой друг, беспокойной практики, когда я не принадлежал себе ни днем, ни ночью, мне удалось скопить только две тысячи, да и те я прожил недавно за границей. У меня ничего нет.

Маша (мужу). Ты не уехал?

Медведенко (виновато). Что ж? Когда не дают лошади!

Маша (с горькою досадой, вполголоса). Глаза бы мои тебя не видели!

Кресло останавливается в левой половине комнаты; Полина Андреевна, Маша и Дорн садятся возле; Медведенко, опечаленный, отходит в сторону.

Дорн. Сколько у вас перемен, однако! Из гостиной сделали кабинет.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Маша. Здесь Константину Гаврилычу удобнее работать. Он может когда угодно выходить в сад и там думать.

Стучит сторож.

Сорин. Где сестра?

Дорн. Поехала на станцию встречать Тригорина. Сейчас вернется.

Сорин. Если вы нашли нужным выписать сюда сестру, значит, я опасно болен. (Помолчав.) Вот история, я опасно болен, а между тем мне не дают никаких лекарств.

Дорн. А чего вы хотите? Валериановых капель? Соды? Хины?

Сорин. Ну, начинается философия. О, что за наказание! (Кивнув головой на диван.) Это для меня постлано?

Полина Андреевна. Для вас, Петр Николаевич.

Сорин. Благодарю вас.

Дорн (напевает). «Месяц плывет по ночным небесам...» [16]

Сорин. Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: «Человек, который хотел». «L'homme qui a voulu». В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно (дразнит себя): «и всё и всё такое, того, не того»... и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все.

Дорн. Хотел стать действительным статским советником – и стал.

Сорин (смеется). К этому я не стремился. Это вышло само собою.

Дорн. Выражать недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь, – это не великодушно.

Сорин. Какой упрямец. Поймите, жить хочется!

Дорн. Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец.

Сорин. Вы рассуждаете, как сытый человек. Вы сыты и потому равнодушны к жизни, вам все равно. Но умирать и вам будет страшно.

Дорн. Страх смерти – животный страх... Надо подавлять его. Сознательно бояться смерти только верующие в вечную жизнь, которым страшно бывает своих грехов. А вы, во-первых, неверующий, во-вторых – какие у вас грехи? Вы двадцать пять лет прослужили по судебному ведомству – только всего.

Сорин (смеется). Двадцать восемь...

Входит Треплев и садится на скамеечке у ног Сорина. Маша все время не отрывая от него глаз.

Дорн. Мы мешаем Константину Гавриловичу работать.

Треплев. Нет, ничего.

Пауза.

Медведенко. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

Дорн. Генуя.

Треплев. Почему Генуя?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Дорн. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная. Кстати, где теперь Заречная? Где она и как?

Треплев. Должно быть, здорова.

Дорн. Мне говорили, будто она повела какую-то особенную жизнь. В чем дело?

Треплев. Это, доктор, длинная история.

Дорн. А вы покороче.

Пауза.

Треплев. Она убежала из дому и сошлась с Тригориным. Это вам известно?

Дорн. Знаю.

Треплев. Был у нее ребенок. Ребенок умер. Тригорин разлюбил ее и вернулся к своим прежним привязанностям, как и следовало ожидать. Впрочем, он никогда не покидал прежних, а по бесхарактерности как-то ухитрился и тут и там. Насколько я мог понять из того, что мне известно, личная жизнь Нины не удалась совершенно.

Дорн. А сцена?

Треплев. Кажется, еще хуже. Дебютировала она под Москвой в дачном театре, потом уехала в провинцию. Тогда я не упустил ее из виду и некоторое время куда она, туда и я. Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты.

Дорн. Значит, все-таки есть талант?

Треплев. Понять было трудно. Должно быть, есть. Я ее видел, но она не хотела меня видеть, и прислуга не пускала меня к ней в номер. Я понимал ее настроение и не настаивал на свидании.

Пауза.

Что же вам еще сказать? Потом я, когда уже вернулся домой, получал от нее письма. Письма умные, теплые, интересные; она не жаловалась, но я чувствовал, что она глубоко несчастна; что ни строчка, то больной, натянутый нерв. И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой. В «Русалке» мельник[17] говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка. Теперь она здесь.

Дорн. То есть как, здесь?

Треплев. В городе, на постоялом дворе. Уже дней пять как живет там в номере. Я было поехал к ней, и вот Марья Ильинишна ездила, но она никого не принимает. Семен Семенович уверяет, будто вчера после обеда видел ее в поле, в двух верстах отсюда.

Медведенко. Да, я видел. Шла в ту сторону, к городу. Я поклонился, спросил, отчего не идет к нам в гости. Она сказала, что придет.

Треплев. Не придет она.

Пауза.

Отец и мачеха не хотят ее знать. Везде расставили сторожей, чтобы даже близко не допускать ее к усадьбе. (Отходит с доктором к письменному столу.) Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле!

Сорин. Прелестная была девушка.

Дорн. Что-с?

Сорин. Прелестная, говорю, была девушка. Действительный статский советник Сорин был даже в нее влюблен некоторое время.

Дорн. Старый ловелас.

Слышен смех Шамраева.

Полина Андреевна. Кажется, наши приехали со станции...

Треплев. Да, я слышу маму.

Входят Аркадина, Тригорин, за ними Шамраев.

Шамраев (входя). Мы все стареем, выветриваемся под влиянием стихий, а вы, многоуважаемая, все еще молоды... Светлая кофточка, живость... грация...

Аркадина. Вы опять хотите сглазить меня, скучный человек!

Тригорин (Сорину). Здравствуйте, Петр Николаевич! Что это вы все хвораете? Нехорошо! (Увидев Машу, радостно.) Марья Ильинична!

Маша. Узнали? (Жмет ему руку.)

Тригорин. Замужем?

Маша. Давно.

Тригорин. Счастливы? (Раскланивается с Дорном и с Медведенком, потом нерешительно подходит к Треплеву.) Ирина Николаевна говорила, что вы уже забыли старое и перестали гневаться.

Треплев протягивает ему руку.

Аркадина (сыну). Вот Борис Алексеевич привез журнал с твоим новым рассказом.

Треплев (принимая книгу, Тригорину). Благодарю вас. Вы очень любезны.

Садятся.

Тригорин. Вам шлют поклон ваши почитатели... В Петербурге и в Москве вообще заинтересованы вами, и меня всё спрашивают про вас. Спрашивают: какой он, сколько лет, брюнет или блондин. Думают все почему-то, что вы уже не молоды. И никто не знает вашей настоящей фамилии, так как вы печтаетесь под псевдонимом. Вы таинственны, как Железная маска.

Треплев. Надолго к нам?

Тригорин. Нет, завтра же думаю в Москву. Надо. Тороплюсь кончить повесть и затем еще обещал дать что-нибудь в сборник. Одним словом – старая история.

Пока они разговаривают, Аркадина и Полина Андреевна ставят среди комнаты ломберный стол и раскрывают его; Шамраев зажигает свечи, ставит стулья. Достают из шкапа лото.

Погода встретила меня неласково. Ветер жестокий. Завтра утром, если утихнет, отправлюсь на озеро удить рыбу. Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия.

Маша (отцу). Папа, позволь мужу взять лошадь! Ему нужно домой.

Шамраев (дразнит). Лошадь... домой... (Строго.) Сама видела: сейчас посылали на станцию. Не гонять же опять.

Маша. Но ведь есть другие лошади... (Видя, что отец молчит, машет рукой.) С вами

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
связываться...

Медведенко. Я, Маша, пешком пойду. Право...

Полина Андреевна (вздыхнув). Пешком, в такую погоду... (Садится за ломберный стол.) Пожалуйте, господа.

Медведенко. Ведь всего только шесть верст... Прощай... (Целует жене руку.) Прощайте, мамаша.

Теща нехотя протягивает ему для поцелуя руку.

Я бы никого не беспокоил, но ребеночек... (Кланяется всем.) Прощайте... (Уходит; походка виноватая.)

Шамраев. Небось дойдет. Не генерал.

Полина Андреевна (стучит по столу). Пожалуйте, господа. Не будем терять времени, а то скоро ужинать позовут.

Шамраев, Маша и Дорн садятся за стол.

Аркадина (Тригорину). Когда наступают длинные осенние вечера, здесь играют в лото. Вот взгляните: старинное лото, в которое еще играла с нами покойная мать, когда мы были детьми. Не хотите ли до ужина сыграть с нами партию? (Садится с Тригориным за стол.) Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего. (Сдает всем по три карты.)

Треплев (перелистывая журнал). Свою повесть прочел, а моей даже не разрезал. (Кладет журнал на письменный стол, потом направляется к левой двери; проходя мимо матери, целует ее в голову.)

Аркадина. А ты, Костя?

Треплев. Прости, что-то не хочется... я пройдуся. (Уходит.)

Аркадина. Ставка – гривенник. Поставьте за меня, доктор.

Дорн. Слушаю-с.

Маша. Все поставили? Я начинаю.. Двадцать два!

Аркадина. Есть.

Маша. Три!..

Дорн. Так-с.

Маша. Поставили три? Восемь! Восемьдесят один! Десять!

Шамраев. Не спеши.

Аркадина. Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!

Маша. Тридцать четыре!

За сценой играют меланхолический вальс.

Аркадина. Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (Снимает с груди брошь и бросает на стол.)

Шамраев. Да, это вещь...

Маша. Пятьдесят!..

Дорн. Ровно пятьдесят?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Аркадина. На мне был удивительный туалет... Что-что, а уж одеться я не дура.

Полина Андреевна. Костя играет. Тоскует, бедный.

Шамраев. В газетах бранят его очень.

Маша. Семьдесят семь!

Аркадина. Охота обращать внимание.

Тригорин. Ему не везет. Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица.

Маша. Одиннадцать!

Аркадина (оглянувшись на Сорина). Петруша, тебе скучно?

Пауза.

Спит.

Дорн. Спит действительный статский советник.

Маша. Семь! Девяносто!

Тригорин. Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборок бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу.

Маша. Двадцать восемь!

Тригорин. Поймать ерша или окуня – это такое блаженство!

Дорн. А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, яркие, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь. Ирина Николаевна, вы рады, что у вас сын писатель?

Аркадина. Представьте, я еще не читала. Все некогда.

Маша. Двадцать шесть!

Треплев тихо входит и идет к своему столу.

Шамраев (Тригорину). А у нас, Борис Алексеевич, осталась ваша вещь.

Тригорин. Какая?

Шамраев. Как-то Константин Гаврилыч застрелил чайку, и вы поручили мне заказать из нее чучело.

Тригорин. Не помню. (Раздумывая.) Не помню!

Маша. Шестьдесят шесть! Один!

Треплев (распахивает окно, прислушивается). Как темно! Не понимаю, отчего я испытываю такое беспокойство.

Аркадина. Костя, закрой окно, а то дует.

Треплев закрывает окно.

Маша. Восемьдесят восемь!

Тригорин. У меня партия, господа.

Аркадина (весело). Bravo! bravo!

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Шамраев. Bravo!

Аркадина. Этому человеку всегда и везде везет. (Встает.) А теперь пойдемте закусить чего-нибудь. Наша знаменитость не обедала сегодня. После ужина будем продолжать. (Сыну.) Костя, оставь свои рукописи, пойдем есть.

Треплев. Не хочу, мама, я сыт.

Аркадина. Как знаешь. (Будит Сорина.) Петруша, ужинать! (Берет Шамраева под руку.) Я расскажу вам, как меня принимали в Харькове...

Полина Андреевна тушит на столе свечи, потом она и Дорн катят кресло. Все уходит в левую дверь; на сцене остается один Треплев за письменным столом.

Треплев (собирается писать; пробегает то, что уже написано). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (Читает.) «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (Зачеркивает.) Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон. Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.

Пауза. Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души.

Кто-то стучит в окно, ближайшее к столу.

Что такое? (Глядит в окно.) Ничего не видно... (Отворяет стеклянную дверь и смотрит в сад.) Кто-то пробежал вниз по ступеням. (Окликает.) Кто здесь?

Уходит; слышно, как он быстро идет по террасе; через полминуты возвращается с Ниной Заречной.

Нина! Нина!

Нина кладет ему голову на грудь и сдержанно рыдает.

(Растроганный.) Нина! Нина! Это вы... вы... Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно. (Снимает с нее шляпу и тальму.) О, моя добрая, моя ненаглядная, она пришла! Не будем плакать, не будем.

Нина. Здесь есть кто-то.

Треплев. Никого.

Нина. Заприте двери, а то войдут.

Треплев. Никто не войдет.

Нина. Я знаю, Ирина Николаевна здесь. Заприте двери...

Треплев (запирает правую дверь на ключ, подходит к левой). Тут нет замка. Я заставлю креслом. (Ставит у двери кресло.) Не бойтесь, никто не войдет.

Нина (пристально глядит ему в лицо). Дайте я посмотрю на вас. (Оглядываясь.) Тепло, хорошо... Здесь тогда была гостиная. Я сильно изменилась?

Треплев. Да... Вы похудели, и у вас глаза стали больше. Нина, как-то странно, что я вижу вас. Отчего вы не пускали меня к себе? Отчего вы до сих пор не приходили? Я знаю, вы здесь живете уже почти неделю... Я каждый день ходил к вам по нескольку раз, стоял у вас под окном, как нищий.

Нина. Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете. Если бы вы знали! С самого приезда я все ходила тут... около озера. Около вашего дома была много раз и не решалась войти. Давайте

сядем.

Садятся. Сядем и будем говорить, говорить. Хорошо здесь, тепло, уютно... Слышите – ветер? У Тургенева есть место: «Хорошо тому, [18] кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол». Я – чайка... Нет, не то. (Трет себе лоб.) О чем я? Да... Тургенев... «И да поможет господь всем бесприютным скитальцам»... Ничего. (Рыдает.)

Треплев. Нина, вы опять... Нина!

Нина. Ничего, мне легче от этого... Я уже два года не плакала. Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее на душе. Видите, я уже не плачу. (Берет его за руку.) Итак, вы стали уже писателем... Вы писатель, я – актриса... Попали и мы с вами в круговорот... Жила я радостно, по-детски – проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!

Треплев. Зачем в Елец?

Нина. Взяла ангажемент на всю зиму. Пора ехать.

Треплев. Нина, я проклинал вас, ненавидел, рвал ваши письма и фотографии, но каждую минуту я сознавал, что душа моя привязана к вам навеки. Разлюбить вас я не в силах, Нина. С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, – я страдаю... Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет. Я зову вас, целую землю, по которой вы ходили; куда бы я ни смотрел, всюду мне представляется ваше лицо, эта ласковая улыбка, которая светила мне в лучшие годы моей жизни...

Нина (растерянно). Зачем он так говорит, зачем он так говорит?

Треплев. Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно. Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте мне уехать с вами!

Нина быстро надевает шляпу и тальму. Нина, зачем? Бога ради, Нина... (Смотрит, как она одевается.)

Пауза.

Нина. Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... (Сквозь слезы.) Дайте воды...

Треплев (дает ей напиток). Вы куда теперь?

Нина. В город.

Пауза.

Ирина Николаевна здесь?

Треплев. Да... В четверг дяде было нехорошо, мы ей телеграфировали, чтобы она приехала.

Нина. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Склоняется к столу.) Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (Поднимает голову.) Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну, да! (Услышав смех Аркадиной и Тригорина, прислушивается, потом бежит к левой двери и смотрит в замочную скважину.) И он здесь... (Возвращаясь к Треплеву.) Ну, да... Ничего... Да... Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом... А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького... Я стала мелочной, ничтожной, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... (Трет себе лоб.) О чем

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

я?.. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы.. Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.

Треплев (печально). Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание.

Нина (прислушиваясь). Тсс... Я пойду. Прощайте. Когда я стану большой актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете? А теперь... (Жмет ему руку.) Уже поздно. Я еле на ногах стою... я истощена, мне хочется есть...

Треплев. Оставайтесь, я дам вам поужинать...

Нина. Нет, нет... Не провожайте, я сама дойду... Лошади мои близко... Значит, она привезла его с собою? Что ж, все равно. Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего... Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Сюжет для небольшого рассказа... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю. Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? (Читает.) «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах...» (Обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь.)

Треплев (после паузы). Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...

В продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит.

Дорн (стараясь отворить левую дверь). Странно. Дверь как будто заперта... (Входит и ставит на место кресло.) Скачка с препятствиями.

Входят Аркадина, Полина Андреевна, за ними Яков с бутылками и Маша, потом Шамраев и Тригорин.

Аркадина. Красное вино и пиво для Бориса Алексеевича ставьте сюда, на стол. Мы будем играть и пить. Давайте садиться, господа.

Полина Андреевна (Якову). Сейчас же подавай и чай. (Зажигает свечи, садится за ломберный стол.)

Шамраев (подводит Тригорина к шкапу). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (Достает из шкапа чучело чайки.) Ваш заказ.

Тригорин (глядя на чайку). Не помню! (Подумав.) Не помню!

Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (испуганно). Что такое?

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. (Напевает.) «Я вновь пред тобою стою очарован...»

Аркадина (садясь за стол). Фуй, я испугалась. Это мне напомнило, как... (Закрывает лицо руками.) Даже в глазах потемнело...

Дорн (перелистывая журнал, Тригорину). Тут месяца два назад была напечатана одна статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... (берет

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Тригорина за талию и отводит к рампе)... так как я очень интересуюсь этим
вопросом... (Тонем ниже, вполголоса.) Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну.
Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...

Занавес

Дядя Ваня
Сцены из деревенской жизни в четырех действиях

Действующие лица
Серебряков Александр Владимирович, отставной профессор.

Елена Андреевна, его жена, 27-ми лет.

Софья Александровна (Соня), его дочь от первого брака.

Войницкая Мария Васильевна, вдова тайного советника, мать первой жены
профессора.

Войницкий Иван Петрович, ее сын.

Астров Михаил Львович, врач.

Телегин Илья Ильич, обедневший помещик.

Марина, старая няня.

Работник.

Действие происходит в усадьбе Серебрякова.

Действие первое
Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол,
сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Недалеко
от стола качели. – Третий час дня. Пасмурно.

* * *

Марина (сырая, малоподвижная старушка, сидит у самовара, вяжет чулок) и Астров
(ходит возле).

Марина (наливает стакан). Кушай, батюшка.

Астров (нехотя принимает стакан). Что-то не хочется.

Марина. Может, водочки выпьешь?

Астров. Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душно.

Пауза.

Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

Марина (раздумывая). Сколько? Дай бог память... Ты приехал сюда, в эти края...
когда?.. еще жива была Вера Петровна, Сонечкина мать. Ты при ней к нам две зимы
ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло. (Подумав.) А может, и больше...

Астров. Сильно я изменился с тех пор?

Марина. Сильно. Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже
не та. Тоже сказать – и водочку пьешь.

Астров. Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался,
нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом
и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобой знакомы,
у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе
жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки,
сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно
для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь. (Закручивая свои длинные усы.)

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Ишь, громадные усы выросли... Глупые усы. Я стал чудачком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел, бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю. (Целует ее в голову.) У меня в детстве была такая же нянька.

Марина. Может, ты кушать хочешь?

Астров. Нет. В Великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... Сыпной тиф... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же... Возился я целый день, не присел, маковой росинки во рту не было, а приехал домой, не дают отдохнуть – привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его... Сел я, закрыл глаза – вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!

Марина. Люди не помянут, зато бог помянет.

Астров. Вот спасибо. Хорошо ты сказала.

Входит Войницкий.

Войницкий (выходит из дому; он выспался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольской галстук). Да...

Пауза.

Да...

Астров. Выспался?

Войницкий. Да... Очень. (Зевает.) С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... не здорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!

Марина (покачивая головой). Порядки! Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядки!

Астров. И долго они еще здесь проживут?

Войницкий (свистит). Сто лет. Профессор решил поселиться здесь.

Марина. Вот и теперь. Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли.

Войницкий. Идут, идут... Не волнуйся.

Слышны голоса; из глубины сада, возвращаясь с прогулки, идут Серебряков, Елена Андреевна, Соня и Телегин.

Серебряков. Прекрасно, прекрасно... Чудесные виды.

Телегин. Замечательные, ваше превосходительство.

Соня. Мы завтра поедem в лесничество, папа. Хочешь?

Войницкий. Господа, чай пить!

Серебряков. Друзья мои, пришлите мне чай в кабинет, будьте добры! Мне сегодня нужно еще кое-что сделать.

Соня. А в лесничестве тебе непременно понравится...

Елена Андреевна, Серебряков и Соня уходят в дом; Телегин идет к столу и садится возле Марины.

Войницкий. Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках.

Астров. Стало быть, бережет себя.

Войницкий. А как она хороша! Как хороша! Во всю свою жизнь не видел женщины красивее.

Телегин. Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, – чего еще нам? (Принимая стакан.) Чувствительно вам благодарен!

Войницкий (мечтательно). Глаза... Чудная женщина!

Астров. Расскажи-ка что-нибудь, Иван Петрович.

Войницкий (вяло). Что тебе рассказать?

Астров. Нового нет ли чего?

Войницкий. Ничего. Все старо. Я тот же, что и был, пожалуй, стал хуже, так как обленился, ничего не делаю и только ворчу, как старый хрен. Моя старая галка, тапан, все еще лепечет про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни.

Астров. А профессор?

Войницкий. А профессор по-прежнему от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет. «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим». Бедная бумага! Он бы лучше свою автобиографию написал. Какой это превосходный сюжет! Отставной профессор, понимаешь ли, старый сухарь, ученая вобла... Подагра, ревматизм, мигрень, от ревности и зависти вспухла печенка... Живет эта вобла в имение своей первой жены, живет поневоле, потому что жить в городе ему не по карману. Вечно жалуется на свои несчастья, хотя, в сущности, сам необыкновенно счастлив. (Нервно.) Ты только подумай, какое счастье! Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее и прочее. Все это неважно, впрочем. Но ты возьми вот что. Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, – значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какое самомнение! Какие претензии! Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место. А посмотри: шагает, как полубог!

Астров. Ну, ты, кажется, завидуешь.

Войницкий. Да, завидую! А какой успех у женщин! Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха! Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо, благородная, великодушная, имевшая поклонников больше, чем он учеников, – любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами. Моя мать, его теща, до сих пор обожает его, и до сих пор он внушает ей священный ужас. Его вторая жена, красавица, умница – вы ее только что видели – вышла за него, когда уже он был стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск. За что? Почему?

Астров. Она верна профессору?

Войницкий. К сожалению, да.

Астров. Почему же к сожалению?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Войницкий. Потому что эта верность фальшива от начала до конца. В ней много риторики, но нет логики. Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, – это безнравственно; стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство – это не безнравственно.

Телегин (плачущим голосом). Ваня, я не люблю, когда ты это говоришь. Ну, вот, право... Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству!

Войницкий (с досадой). Заткни фонтан, Вафля!

Телегин. Позволь, Ваня. Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком. Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался... Что же у нее осталось?

Входят Соня и Елена Андреевна; немного погодя входит Мария Васильевна с книгой; она садится и читает; ей дают чаю, и она пьет не глядя.

Соня (торопливо, няне). Там, нянечка, мужики пришли. Поди, поговори с ними, а чай я сама... (Наливает чай.)

Няня уходит. Елена Андреевна берет свою чашку и пьет, сидя на качелях.

Астров (Елене Андреевне). Я ведь к вашему мужу. Вы писали, что он очень болен, ревматизм и еще что-то, а оказывается, он здоровехонек.

Елена Андреевна. Вчера вечером он хандрил, жаловался на боли в ногах, а сегодня ничего...

Астров. А я-то сломя голову скакал тридцать верст. Ну, да ничего, не впервой. Зато уж останусь у вас до завтра и, по крайней мере, выплусь quantum satis.[19]

Соня. И прекрасно. Это такая редкость, что вы у нас ночуете. Вы, небось, не обедали?

Астров. Нет-с, не обедал.

Соня. Так вот кстати и пообедаете. Мы теперь обедаем в седьмом часу. (Пьет.) Холодный чай!

Телегин. В самоваре уже значительно понизилась температура.

Елена Андреевна. Ничего, Иван Иванович, мы и холодный выпьем.

Телегин. Виноват-с... Не Иван Иванович, а Илья Ильич-с... Илья Ильич Телегин, или, как некоторые зовут меня по причине моего рябого лица, Вафля. Я когда-то крестил Сонечку, и его превосходительство, ваш супруг, знает меня очень хорошо. Я теперь у вас живу-с, в этом имении-с... Если изволили заметить, я каждый день с вами обедаю.

Соня. Илья Ильич наш помощник, правая рука. (Нежно.) Давайте, крестненький, я вам еще налью.

Мария Васильевна. Ах!

Соня. Что с вами, бабушка?

Мария Васильевна. Забыла я сказать Александру... потеряла память... сегодня получила я письмо из Харькова от Павла Алексеевича... Прислал свою новую брошюру...

Астров. Интересно?

Мария Васильевна. Интересно, но как-то странно. Опровергает то, что семь лет назад сам же защищал. Это ужасно!

Войницкий. Ничего нет ужасного. Пейте, мамап, чай.

Мария Васильевна. Но я хочу говорить!

Войницкий. Но мы уже пятьдесят лет говорим и говорим, и читаем брошюры. Пора бы уж и кончить.

Мария Васильевна. Тебе почему-то неприятно слушать, когда я говорю. Прости, Жан, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлою личностью...

Войницкий. О, да! Я был светлою личностью, от которой никому не было светло...

Пауза.

Я был светлою личностью... Нельзя состричь ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

Соня. Дядя Ваня, скучно!

Мария Васильевна (сыну). Ты точно обвиняешь в чем-то свои прежние убеждения... Но виноваты не они, а ты сам. Ты забывал, что убеждения сами по себе ничто, мертвая буква... Нужно было дело делать.

Войницкий. Дело? Не всякий способен быть пишущим *perpetuum mobile*, как ваш герр профессор.

Мария Васильевна. Что ты хочешь этим сказать?

Соня (умоляюще). Бабушка! Дядя Ваня! Умоляю вас!

Войницкий. Я молчу. Молчу и извиняюсь.

Пауза.

Елена Андреевна. А хорошая сегодня погода... Не жарко...

Пауза.

Войницкий. В такую погоду хорошо повеситься...

Телегин настраивает гитару. Марина ходит около дома и кличет кур.

Марина. Цып, цып, цып...

Соня. Нянечка, зачем мужики приходили?..

Марина. Все то же, опять все насчет пустоши. Цып, цып, цып...

Соня. Кого ты это?

Марина. Пеструшка ушла с цыплятами... Вороны бы не потаскали... (Уходит.)

Телегин играет польку; все молча слушают; входит работник.

Работник. Господин доктор здесь? (Астрову.) Пожалуйста, Михаил Львович, за вами приехали.

Астров. Откуда?

Работник. С фабрики.

Астров (с досадой). Покорно благодарю. Что ж, надо ехать... (Ищет глазами

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
фуражку.) Досадно, черт подери...

Соня. Как это неприятно, право... С фабрики приезжайте обедать.

Астров. Нет, уж поздно будет. Где уж... Куда уж... (Работнику.) Вот что, притащи-ка мне, любезный, рюмку водки, в самом деле.

Работник уходит.

Где уж... куда уж... (Нашел фуражку.) У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... [20] Так это я. Ну, честь имею, господа... (Елене Андреевне.) Если когда-нибудь заглянете ко мне, вот вместе с Софьей Александровной, то буду искренно рад. У меня небольшое именишко, всего десяти-тридцать, но, если интересуетесь, образцовый сад и питомник, какого не найдете за тысячу верст кругом. Рядом со мною казенное лесничество... Лесничий там стар, болеет всегда, так что, в сущности, я заведую всеми делами.

Елена Андреевна. Мне уже говорили, что вы очень любите леса. Конечно, можно принести большую пользу, но разве это не мешает вашему настоящему призванию? Ведь вы доктор.

Астров. Одному богу известно, в чем наше настоящее призвание.

Елена Андреевна. И интересно?

Астров. Да, дело интересное.

Войницкий (с иронией). Очень!

Елена Андреевна (Астрову). Вы еще молодой человек, вам на вид... ну, тридцать шесть-тридцать семь лет... и, должно быть, не так интересно, как вы говорите. Все лес и лес. Я думаю, однообразно.

Соня. Нет, это чрезвычайно интересно. Михаил Львович каждый год сажает новые леса, и ему уже прислали бронзовую медаль и диплом. Он хлопочет, чтобы не истребляли старых. Если вы выслушаете его, то согласитесь с ним вполне. Он говорит, что леса украшают землю, что они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение. Леса смягчают суровый климат. В странах, где мягкий климат, меньше тратится сил на борьбу с природой и потому там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства...

Войницкий (смеясь). Bravo, bravo!.. Все это мило, но не убедительно, так что (Астрову) позволь мне, мой друг, продолжать топить печи дровами и строить сараи из дерева.

Астров. Ты можешь топить печи торфом, а сараи строить из камня. Ну, я допускаю, руби леса из нужды, но зачем истреблять их? Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и всё оттого, что у ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо. (Елене Андреевне.) Не правда ли, сударыня? Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать. Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал. Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее. (Войницкому.) Вот ты глядишь на меня с иронией, и все, что я говорю, тебе кажется не серьезным и... и, быть может, это в самом деле чудачество, но, когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я... (Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.) Однако... (пьет) мне пора. Все это, вероятно, чудачество, в конце концов. Честь имею кланяться! (Идет к дому.)

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Соня (берет его под руку и идет вместе). Когда же вы приедете к нам?

Астров. Не знаю...

Соня. Опять через месяц?..

Астров и Соня уходят в дом; Мария Васильевна и Телегин остаются возле стола; Елена Андреевна и Войницкий идут к террасе.

Елена Андреевна. А вы, Иван Петрович, опять вели себя невозможно. Нужно было вам раздражать Марию Васильевну, говорить о *perpetuum mobile*! И сегодня за завтраком вы опять спорили с Александром. Как это мелко!

Войницкий. Но если я его ненавижу!

Елена Андреевна. Ненавидеть Александра не за что, он такой же, как все. Не хуже вас.

Войницкий. Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам лень жить! Ах, какая лень!

Елена Андреевна. Ах, и лень, и скучно! Все бранят моего мужа, все смотрят на меня с сожалением: несчастная, у нее старый муж! Это участие ко мне – о, как я его понимаю! 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. Почему вы не можете видеть равнодушно женщину, если она не ваша? Потому что – прав этот доктор – во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга...

Войницкий. Не люблю я этой философии!

Пауза.

Елена Андреевна. У этого доктора утомленное, нервное лицо. Интересное лицо. Соне, очевидно, он нравится, она влюблена в него, и я ее понимаю. При мне он был здесь уже три раза, но я застенчива и ни разу не поговорила с ним как следует, не обласкала его. Он подумал, что я зла. Вероятно, Иван Петрович, оттого мы с вами такие друзья, что оба мы нудные, скучные люди! Нудные! Не смотрите на меня так, я этого не люблю.

Войницкий. Могу ли я смотреть на вас иначе, если я люблю вас? Вы мое счастье, жизнь, моя молодость! Я знаю, шансы мои на взаимность ничтожны, равны нулю, но мне ничего не нужно, позвольте мне только глядеть на вас, слышать ваш голос...

Елена Андреевна. Тише, вас могут услышать!

Идут в дом.

Войницкий (идя за нею). Позвольте мне говорить о своей любви, не гоните меня прочь, и это одно будет для меня величайшим счастьем...

Елена Андреевна. Это мучительно...

Оба уходят в дом.

Телегин бьет по струнам и играет польку; Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры.

Занавес

Действие второе

Столовая в доме Серебрякова. – Ночь. – Слышно, как в саду стучит сторож.

Серебряков (сидит в кресле перед открытым окном и дремлет) и Елена Андреевна (сидит подле него и тоже дремлет).

Серебряков (очнувшись). Кто здесь? Соня, ты?

Елена Андреевна. Это я.

Серебряков. Ты, Леночка... Невыносимая боль!

Елена Андреевна. У тебя плед упал на пол. (Кутает ему ноги.) Я, Александр, затворю окно.

Серебряков. Нет, мне душно... Я сейчас задремал, и мне снилось, будто у меня левая нога чужая. Проснулся от мучительной боли. Нет, это не подагра, скорей ревматизм. Который теперь час?

Елена Андреевна. Двадцать минут первого.

Пауза.

Серебряков. Утром пощи в библиотеке Батюшкова. Кажется, он есть у нас.

Елена Андреевна. А?

Серебряков. Пощи утром Батюшкова. Помнится, он был у нас. Но отчего мне так тяжело дышать?

Елена Андреевна. Ты устал. Вторую ночь не спишь.

Серебряков. Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба. Боюсь, как бы у меня не было. Проклятая, отвратительная старость. Черт бы ее побрал. Когда я постарел, я стал себе противен. Да и вам всем, должно быть, противно на меня смотреть.

Елена Андреевна. Ты говоришь о своей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар.

Серебряков. Тебе же первой я противен.

Елена Андреевна отходит и садится поодаль.

Конечно, ты права. Я не глуп и понимаю. Ты молода, здорова, красива, жить хочешь, а я старик, почти труп. Что ж? Разве я не понимаю? И, конечно, глупо, что я до сих пор жив. Но погодите, скоро я освобожу вас всех. Недолго мне еще придется тянуть.

Елена Андреевна. Я изнемогаю... Бога ради молчи.

Серебряков. Выходит так, что благодаря мне все изнемогли, скучают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью и доволен. Ну да, конечно!

Елена Андреевна. Замолчи! Ты меня замучил!

Серебряков. Я всех замучил. Конечно.

Елена Андреевна (сквозь слезы). Невыносимо! Скажи, что ты хочешь от меня?

Серебряков. Ничего.

Елена Андреевна. Ну, так замолчи. Я прошу.

Серебряков. Странное дело, заговорит Иван Петрович или эта старая идиотка, Марья Васильевна, – и ничего, все слушают, но скажи я хоть одно слово, как все начинают чувствовать себя несчастными. Даже голос мой противен. Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, – но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил? Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?

Елена Андреевна. Никто не оспаривает у тебя твоих прав.

Окно хлопает от ветра.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Ветер поднялся, я закрою окно. (Закрывает.) Сейчас будет дождь. Никто у тебя твоих прав не оспаривает.

Пауза; сторож в саду стучит и поет песню.

Серебряков. Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам – и вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры... Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке. Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... Не могу! Нет сил! А тут еще не хотят простить мне моей старости!

Елена Андреевна. Погоди, имей терпение: через пять–шесть лет и я буду стара.

Входит Соня.

Соня. Папа, ты сам приказал послать за доктором Астровым, а когда он приехал, ты отказываешься принять его. Это не деликатно. Только напрасно побеспокоили человека...

Серебряков. На что мне твой Астров? Он столько же понимает в медицине, как я в астрономии.

Соня. Не выписывать же сюда для твоей подагры целый медицинский факультет.

Серебряков. С этим юродивым я и разговаривать не стану.

Соня. Это как угодно. (Садится.) Мне все равно.

Серебряков. Который теперь час?

Елена Андреевна. Первый.

Серебряков. Душно... Соня, дай мне со стола капли!

Соня. Сейчас. (Подает капли.)

Серебряков (раздраженно). Ах, да не эти! Ни о чем нельзя попросить!

Соня. Пожалуйста, не капризничай. Может быть, это некоторым и нравится, но меня избавь, сделай милость! Я этого не люблю. И мне некогда, мне нужно завтра рано вставать, у меня сенокос.

Входит Войницкий в халате и со свечой.

Войницкий. На дворе гроза собирается.

Молния.

Вона как! Hé!èне и Соня, идите спать, я пришел вас сменить.

Серебряков (испуганно). Нет, нет! Не оставляйте меня с ним! Нет. Он меня заговорит!

Войницкий. Но надо же дать им покой! Они уже другую ночь не спят.

Серебряков. Пусть идут спать, но и ты уходи. Благодарю. Умоляю тебя. Во имя нашей прежней дружбы, не протестуй. После поговорим.

Войницкий (с усмешкой). Пржней нашей дружбы... Пржней...

Соня. Замолчи, дядя Ваня.

Серебряков (жене). Дорогая моя, не оставляй меня с ним! Он меня заговорит.

Войницкий. Это становится даже смешно.

Входит Марина со свечой.

Соня. Ты бы ложились, нянечка. Уже поздно.

Марина. Самовар со стола не убран. Не очень-то ляжешь.

Серебряков. Все не спят, изнемогают, один только я блаженствую.

Марина (подходит к Серебрякову, нежно). Что, батюшка? Больно? У меня у самой ноги гудут, так и гудут. (Поправляет плед.) Это у вас давняя болезнь. Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила...

Пауза.

Старые что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко. (Целует Серебрякова в плечо.) Пойдем, батюшка, в постель... Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...

Серебряков (растроганный). Пойдем, Марина.

Марина. У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут. (Ведет его вместе с Соней.) Вера Петровна, бывало, все убивается, все плачет... Ты, Сонюшка, тогда была еще мала, глупа... Иди, иди, батюшка...

Серебряков, Соня и Марина уходят.

Елена Андреевна. Я замучилась с ним. Едва на ногах стою.

Войницкий. Вы с ним, а я с самим собою. Вот уже третью ночь не сплю.

Елена Андреевна. Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать... Неблагополучно в этом доме.

Войницкий. Оставим философию!

Елена Андреевна. Вы, Иван Петрович, образованны и умны и, кажется, должны бы понимать, что мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг... Ваше бы дело не ворчать, а мирить всех.

Войницкий. Сначала помирите меня с самим собою! Дорогая моя... (Припадает к ее руке.)

Елена Андреевна. Оставьте! (Отнимает руку.) Уходите!

Войницкий. Сейчас пройдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза. Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну.

Елена Андреевна. Когда вы мне говорите о своей любви, я как-то тупею и не знаю, что говорить. Простите, я ничего не могу сказать вам. (Хочет идти.) Спокойной ночи.

Войницкий (загораживая ей дорогу). И если бы вы знали, как я страдаю от мысли, что рядом со мною в этом же доме гибнет другая жизнь – ваша! Чего вы ждете? Какая проклятая философия мешает вам? Поймите же, поймите...

Елена Андреевна (пристально смотрит на него). Иван Петрович, вы пьяны!

Войницкий. Может быть, может быть...

Елена Андреевна. Где доктор?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Войницкий. Он там... у меня ночует. Может быть, может быть... Все может быть!

Елена Андреевна. И сегодня пили? К чему это?

Войницкий. Все-таки на жизнь похоже... Не мешайте мне, Hélène!

Елена Андреевна. Раньше вы никогда не пили и никогда вы так много не говорили... Идите спать! Мне с вами скучно.

Войницкий (припадая к ее руке). Дорогая моя... чудная!

Елена Андреевна (с досадой). Оставьте меня. Это, наконец, противно. (Уходит.)

Войницкий (один). Ушла...

Пауза.

Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно! И была бы она теперь моею женой... Да... Теперь оба мы проснулись бы от грозы; она испугалась бы грома, а я держал бы ее в своих объятиях и шептал: «Не бойся, я здесь». О, чудные мысли, как хорошо, я даже смеюсь... но, боже мой, мысли путаются в голове... Зачем я стар? Зачем она меня не понимает? Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о гибели мира – все это мне глубоко ненавистно.

Пауза.

О, как я обманут! Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него, как вол! Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами не доедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему. Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... вижу – глупо обманут...

Входит Астров в сюртуке, без жилета и без галстука; он навеселе; за ним Телегин с гитарой.

Астров. Играй!

Телегин. Все спят-с!

Астров. Играй!

Телегин тихо наигрывает.

(Войницкому.) Ты один здесь? Дам нет? (Подбоченясь, тихо поет.) «Ходи хата, ходи печь, хозяину негде лечь...» А меня гроза разбудила. Важный дождик. Который теперь час?

Войницкий. А черт его знает.

Астров. Мне как будто бы послышался голос Елены Андреевны.

Войницкий. Сейчас она была здесь.

Астров. Роскошная женщина. (Осматривает склянки на столе.) Лекарства. Каких только тут нет рецептов! И харьковские, и московские, и тульские... Всем городам надоел своею подагрой. Он болен или притворяется?

Войницкий. Болен.

Пауза.

Астров. Что ты сегодня такой печальный? Профессора жаль, что ли?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Войницкий. Оставь меня.

Астров. А то, может быть, в профессоршу влюблен?

Войницкий. Она мой друг.

Астров. Уже?

Войницкий. Что значит это «уже»?

Астров. Женщина может быть другом мужчины лишь в такой последовательности: сначала приятель, потом любовница, а затем уж друг.

Войницкий. Пошляческая философия.

Астров. Как? Да... Надо сознаться, – становлюсь пошляком. Видишь, я и пьян. Обыкновенно, я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности. Мне тогда всё нипочем! Я берусь за самые трудные операции и делаю их прекрасно; я рисую самые широкие планы будущего; в это время я уже не кажусь себе чудачком и верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную! И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами. (Телегину.) Вафля, играй!

Телегин. Дружочек, я рад бы для тебя всею душой, но пойми же – в доме спят!

Астров. Играй!

Телегин тихо наигрывает.

Выпить бы надо. Пойдем, там, кажется, у нас еще коньяк остался. А как рассветет, ко мне поедет. Идётся? У меня есть фельдшер, который никогда не скажет «идет», а «идётся». Мошенник страшный. Так идётся? (Увидев входящую Соню.) Извините, я без галстука. (Быстро уходит; Телегин идет за ним.)

Соня. А ты, дядя Ваня, опять напился с доктором. Подружились ясные соколы. Ну, тот уж всегда такой, а ты-то с чего? В твои годы это совсем не к лицу.

Войницкий. Годы тут ни при чем. Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего.

Соня. Сено у нас все скошено, идут каждый день дожди, все гниет, а ты занимаешься миражами. Ты совсем забросил хозяйство... Я работаю одна, совсем из сил выбилась... (Испуганно.) Дядя, у тебя на глазах слезы!

Войницкий. Какие слезы? Ничего нет... вздор... Ты сейчас взглянула на меня, как покойная твоя мать. Милая моя... (Жадно целует ее руки и лицо.) Сестра моя... милая сестра моя... Где она теперь? Если бы она знала! Ах, если бы она знала!

Соня. Что? Дядя, что знала?

Войницкий. Тяжело, нехорошо... Ничего... После... Ничего... Я уйду... (Уходит.)

Соня (стучит в дверь). Михаил Львович! Вы не спите? На минутку!

Астров (за дверью). Сейчас! (Немного погодя входит: он уже в жилетке и галстуке.) Что прикажете?

Соня. Сами вы пейте, если это вам не противно, но, умоляю, не давайте пить дяде. Ему вредно.

Астров. Хорошо. Мы не будем больше пить.

Пауза.

я сейчас уеду к себе. Решено и подписано. Пока запрягут, будет уже рассвет.

Соня. Дождь идет. Погодите до утра.

Астров. Гроза идет мимо, только краем захватит. Поеду. И, пожалуйста, больше не приглашайте меня к вашему отцу. Я ему говорю – подагра, а он – ревматизм; я прошу лежать, он сидит. А сегодня так и вовсе не стал говорить со мною.

Соня. Избалован. (Ищет в буфете.) Хотите закусить?

Астров. Пожалуй, дайте.

Соня. Я люблю по ночам закусывать. В буфете, кажется, что-то есть. Он в жизни, говорят, имел большой успех у женщин, и его дамы избаловали. Вот берите сыр.

Оба стоят у буфета и едят.

Астров. Я сегодня ничего не ел, только пил. У вашего отца тяжелый характер. (Достает из буфета бутылку.) Можно? (Выпивает рюмку.) Здесь никого нет, и можно говорить прямо. Знаете, мне кажется, что в вашем доме я не выжил бы одного месяца, задохнулся бы в этом воздухе... Ваш отец, который весь ушел в свою подагру и в книги, дядя Ваня со своею хандрой, ваша бабушка, наконец, ваша мачеха...

Соня. Что мачеха?

Астров. В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, [21] но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой – и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистою.

Пауза.

Впрочем, быть может, я отношусь слишком строго. Я не удовлетворен жизнью, как ваш дядя Ваня, и оба мы становимся брюзгами.

Соня. А вы недовольны жизнью?

Астров. 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. Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, – вам это известно, – как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька. Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю.

Соня. Никого?

Астров. Никого. Некоторую нежность я чувствую только к вашей няньке – по старой памяти. Мужики однообразны очень, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она 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 нюют, 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!» Я люблю лес – это странно; я не ем мяса – это тоже странно. Непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет... Нет и нет! (Хочет выпить.)

Соня (мешает ему). Нет, прошу вас, умоляю, не пейте больше.

Астров. Отчего?

Соня. Это так не идет к вам! Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, – вы прекрасны. Зачем же вы хотите походить на обыкновенных людей, которые пьют и играют в карты? О, не делайте этого, умоляю вас! Вы говорите всегда, что люди не творят, а только разрушают то, что им дано свыше. Зачем же, зачем вы разрушаете самого себя? Не надо, не надо, умоляю, заклинаю вас.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Астров (протягивает ей руку). Не буду больше пить.

Соня. Дайте мне слово.

Астров. Честное слово.

Соня (крепко пожимает руку). Благодарю!

Астров. Баста! Я отрезвел. Видите, я уже совсем трезв и таким останусь до конца дней моих. (Смотрит на часы.) Итак, будем продолжать. Я говорю: мое время уже ушло, поздно мне... Постарел, заработался, испошился, притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку. Я никого не люблю и... уже не полюблю. Что меня еще захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней. Мне кажется, что если бы вот Елена Андреевна захотела, то могла бы вскружить мне голову в один день... Но ведь это не любовь, не привязанность... (Закрывает рукой глаза и вздрагивает.)

Соня. Что с вами?

Астров. Так... В Великом посту у меня больной умер под хлороформом.

Соня. Об этом пора забыть.

Пауза.

Скажите мне, Михаил Львович... Если бы у меня была подруга, или младшая сестра, и если бы вы узнали, что она... ну, положим, любит вас, то как бы вы отнеслись к этому?

Астров (пожав плечами). Не знаю. Должно быть, никак. Я дал бы ей понять, что полюбить ее не могу... да и не тем моя голова занята. Как-никак, а если ехать, то уже пора. Прощайте, голубушка, а то мы так до утра не кончим. (Пожимает руку.) Я пройду через гостиную, если позволите, а то боюсь, как бы ваш дядя меня не задержал. (Уходит.)

Соня (одна). Он ничего не сказал мне... Душа и сердце его все еще скрыты от меня, но отчего же я чувствую себя такой счастливой? (Смеется от счастья.) Я ему сказала: вы изящны, благородны, у вас такой нежный голос... Разве это вышло некстати? Голос его дрожит, ласкает... вот я чувствую его в воздухе. А когда я сказала ему про младшую сестру, он не понял... (Ломая руки.) О, как это ужасно, что я некрасива! Как ужасно! А я знаю, что я некрасива, знаю, знаю... В прошлое воскресенье, когда выходили из церкви, я слышала, как говорили про меня, и одна женщина сказала: «Она добрая, великодушная, но жаль, что она так некрасива»... Некрасива...

Входит Елена Андреевна.

Елена Андреевна (открывает окна). Прошла гроза. Какой хороший воздух!

Пауза.

Где доктор?

Соня. Ушел.

Пауза.

Елена Андреевна. Софи!

Соня. Что?

Елена Андреевна. До каких пор вы будете дуться на меня? Друг другу мы не сделали никакого зла. Зачем же нам быть врагами? Полноте...

Соня. Я сама хотела... (Обнимает ее.) Довольно сердиться.

Елена Андреевна. И отлично.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Обе взволнованы.

Соня. Папа лег?

Елена Андреевна. Нет, сидит в гостиной... Не говорим мы друг с другом по целым неделям и, бог знает, из-за чего... (Увидев, что буфет открыт.) Что это?

Соня. Михаил Львович ужинал.

Елена Андреевна. И вино есть... Давайте выпьем брудершафт.

Соня. Давайте.

Елена Андреевна. Из одной рюмочки... (Наливает.) Этак лучше. Ну, значит – ты?

Соня. Ты.

Пьют и целуются.

Я давно уже хотела мириться, да все как-то совестно было... (Плачет.)

Елена Андреевна. Что же ты плачешь?

Соня. Ничего, это я так.

Елена Андреевна. Ну, будет, будет... (Плачет.) Чудачка, и я заплакала...

Пауза.

Ты на меня сердита за то, что я будто вышла за твоего отца по расчету... Если веришь клятвам, то клянусь тебе – я выходила за него по любви. Я увлеклась им как ученым и известным человеком. Любовь была не настоящая, искусственная, но ведь мне казалось тогда, что она настоящая. Я не виновата. А ты с самой нашей свадьбы не переставала казнить меня своими умными подозрительными глазами.

Соня. Ну, мир, мир! Забудем.

Елена Андреевна. Не надо смотреть так – тебе это не идет. Надо всем верить, иначе жить нельзя.

Пауза.

Соня. Скажи мне по совести, как друг... Ты счастлива?

Елена Андреевна. Нет.

Соня. Я это знала. Еще один вопрос. Скажи откровенно – ты хотела бы, чтобы у тебя был молодой муж?

Елена Андреевна. Какая ты еще девочка. Конечно, хотела бы! (Смеется.) Ну, спроси еще что-нибудь, спроси...

Соня. Тебе доктор нравится?

Елена Андреевна. Да, очень.

Соня (смеется). У меня глупое лицо... да? Вот он ушел, а я все слышу его голос и шаги, а посмотрю на темное окно – там мне представляется его лицо. Дай мне высказаться... Но я не могу говорить так громко, мне стыдно. Пойдем ко мне в комнату, там поговорим. Я тебе кажусь глупою? Сознайся... Скажи мне про него что-нибудь...

Елена Андреевна. Что же?

Соня. Он умный... Он все умеет, все может... Он и лечит, и сажает лес...

Елена Андреевна. Не в лесу и не в медицине дело... Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить... Он пьет, бывает грубоват, – но что за беда? Талантливый человек в России не может быть чистеньким. Сама подумай, что за жизнь у этого доктора! Непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни, а при такой обстановке тому, кто работает и борется изо дня в день, трудно сохранить себя к сорока годам чистеньким и трезвым... (Целует ее.) Я от души тебе желаю, ты стоишь счастья... (Встает.) А я нудная, эпизодическое лицо... И в музыке, и в доме мужа, во всех романах – везде, одним словом, я была только эпизодическим лицом. Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна! (Ходит в волнении по сцене.) Нет мне счастья на этом свете. Нет! Что ты смеешься?

Соня (смеется, закрыв лицо). Я так счастлива... счастлива!

Елена Андреевна. Мне хочется играть... Я сыграла бы теперь что-нибудь.

Соня. Сыграй. (Обнимает ее.) Я не могу спать... Сыграй!

Елена Андреевна. Сейчас. Твой отец не спит. Когда он болен, его раздражает музыка. Поди спроси. Если он ничего, то сыграю. Поди.

Соня. Сейчас. (Уходит.)

В саду стучит сторож.

Елена Андреевна. Давно уже я не играла. Буду играть и плакать, плакать, как дура. (В окно.) Это ты стучишь, Ефим?

Голос сторожа. Я!

Елена Андреевна. Не стучи, барин нездоров.

Голос сторожа. Сейчас уйду! (Подсвистывает.) Эй, вы, Жучка, Мальчик! Жучка!

Пауза.

Соня (вернувшись). Нельзя!

Занавес

Действие третье

Гостиная в доме Серебрякова. Три двери: направо, налево и посередине. – День.

Войницкий, Соня (сидят) и Елена Андреевна (ходит по сцене, о чем-то думая).

Войницкий. Герр профессор изволил выразить желание, чтобы сегодня все мы собрались вот в этой гостиной к часу дня. (Смотрит на часы.) Без четверти час. Хочет о чем-то поведать миру.

Елена Андреевна. Вероятно, какое-нибудь дело.

Войницкий. Никаких у него нет дел. Пишет чепуху, брюзжит и ревнует, больше ничего.

Соня (тоном упрека). Дядя!

Войницкий. Ну, ну, виноват. (Указывает на Елену Андреевну.) Полюбуйтесь: ходит и от лени шатается. Очень мило! Очень!

Елена Андреевна. Вы целый день жужжите, всё жужжите – как не надоест! (С тоской.) Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать.

Соня (пожимая плечами). Мало ли дела? Только бы захотела.

Елена Андреевна. Например?

Соня. Хозяйством занимайся, учи, лечи. Мало ли? Вот когда тебя и папы здесь не

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
было, мы с дядей Ваней сами ездили на базар мукой торговать.

Елена Андреевна. Не умею. Да и неинтересно. Это только в идейных романах учат и лечат мужиков, а как я, ни с того, ни с сего, возьму вдруг и пойду их лечить или учить?

Соня. А вот я так не понимаю, как это не идти и не учить. Погоди и ты привыкнешь. (Обнимает ее.) Не скучай, родная. (Смеется.) Ты скучаешь, не находишь себе места, а скука и праздность заразительны. Смотри: дядя Ваня ничего не делает и только ходит за тобою, как тень, я оставила свои дела и прибежала к тебе, чтобы поговорить. Обленилась, не могу! Доктор Михаил Львович прежде бывал у нас очень редко, раз в месяц, упросить его было трудно, а теперь он ездит сюда каждый день, бросил и свои леса и медицину. Ты колдунья, должно быть.

Войницкий. Что томитесь? (Живо.) Ну, дорогая моя, роскошь, будьте умницей! В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой! Дайте себе волю хоть раз в жизни, влюбитесь поскорее в какого-нибудь водяного по самые уши – и бултых с головой в омут, чтобы герр профессор и все мы только руками развели!

Елена Андреевна (с гневом). Оставьте меня в покое! Как это жестоко! (Хочет уйти.)

Войницкий (не пускает ее). Ну, ну, моя радость, простите... Извиняюсь. (Целует руку.) Мир.

Елена Андреевна. У ангела не хватило бы терпения, согласитесь.

Войницкий. В знак мира и согласия я принесу сейчас букет роз; еще утром для вас приготовил... Осенние розы – прелестные, грустные розы... (Уходит.)

Соня. Осенние розы – прелестные, грустные розы...

Обе смотрят в окно.

Елена Андреевна. Вот уже и сентябрь. Как-то мы проживем здесь зиму!

Пауза.

Где доктор?

Соня. В комнате у дяди Вани. Что-то пишет. Я рада, что дядя Ваня ушел, мне нужно поговорить с тобою.

Елена Андреевна. О чем?

Соня. О чем? (Кладет ей голову на грудь.)

Елена Андреевна. Ну, полно, полно... (Приглаживает ей волосы.) Полно.

Соня. Я некрасива.

Елена Андреевна. У тебя прекрасные волосы.

Соня. Нет! (Оглядывается, чтобы взглянуть на себя в зеркало.) Нет! Когда женщина некрасива, то ей говорят: «у вас прекрасные глаза, у вас прекрасные волосы»... Я его люблю уже шесть лет, люблю больше, чем свою мать; я каждую минуту слышу его, чувствую пожатие его руки; и я смотрю на дверь, жду, мне все кажется, что он сейчас войдет. И вот, ты видишь, я все прихожу к тебе, чтобы поговорить о нем. Теперь он бывает здесь каждый день, но не смотрит на меня, не видит... Это такое страдание! У меня нет никакой надежды, нет, нет! (В отчаянии.) О, боже, пошли мне силы... Я всю ночь молилась... Я часто подхожу к нему, сама заговариваю с ним, смотрю ему в глаза... У меня уже нет гордости, нет сил владеть собою... Не удержалась и вчера призналась дяде Ване, что люблю... И вся прислуга знает, что я его люблю. Все знают.

Елена Андреевна. А он?

Соня. Нет. Он меня не замечает.

Елена Андреевна (в раздумье). Странный он человек... Знаешь что? Позволь, я поговорю с ним... Я осторожно, намеками...

Пауза.

Право, до каких же пор быть в неизвестности... Позволь!

Соня утвердительно кивает головой.

И прекрасно. Любит или не любит – это не трудно узнать. Ты не смущайся, голубка, не беспокойся – я допрошу его осторожно, он и не заметит. Нам только узнать: да или нет?

Пауза.

Если нет, то пусть не бывает здесь. Так?

Соня утвердительно кивает головой.

Легче, когда не видишь. Откладывать в долгий ящик не будем, допросим его теперь же. Он собирался показать мне какие-то чертежи... Поди скажи, что я желаю его видеть.

Соня (в сильном волнении). Ты мне скажешь всю правду?

Елена Андреевна. Да, конечно. Мне кажется, что правда, какая бы она ни была, все-таки не так страшна, как неизвестность. Положись на меня, голубка.

Соня. Да, да... Я скажу, что ты хочешь видеть его чертежи... (Идет и останавливается возле двери.) Нет, неизвестность лучше... Все-таки надежда...

Елена Андреевна. Что ты?

Соня. Ничего. (Уходит.)

Елена Андреевна (одна). Нет ничего хуже, когда знаешь чужую тайну и не можешь помочь. (Раздумывая.) Он не влюблен в нее – это ясно, но отчего бы ему не жениться на ней? Она не красива, но для деревенского доктора, в его годы, это была бы прекрасная жена. Умница, такая добрая, чистая... Нет, это не то, не то...

Пауза.

Я понимаю эту бедную девочку. Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потемок восходит месяц ясный... Поддаться обаянию такого человека, забыть... Кажется, я сама увлеклась немножко. Да, мне без него скучно, я вот улыбаюсь, когда думаю о нем... Этот дядя Ваня говорит, будто в моих жилах течет русалочья кровь. «Дайте себе волю хоть раз в жизни»... Что ж? Может быть, так и нужно... Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете... Но я труслива, застенчива... Меня замучит совесть... Вот он бывает здесь каждый день, я угадываю, зачем он здесь, и уже чувствую себя виноватой, готова пасть перед Соней на колени, извиняться, плакать...

Астров (входит с картограммой). Добрый день! (Пожимает руку.) Вы хотели видеть мою живопись?

Елена Андреевна. Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?

Астров. О, конечно. (Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.) Вы где родились?

Елена Андреевна (помогая ему). В Петербурге.

Астров. А получили образование?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Елена Андреевна. В консерватории.

Астров. Для вас, пожалуй, это неинтересно.

Елена Андреевна. Почему? Я, правда, деревни не знаю, но я много читала.

Астров. Здесь в доме есть мой собственный стол... В комнате у Ивана Петровича. Когда я утомлюсь совершенно, до полного отупения, то все бросаю и бегу сюда, и вот забавляюсь этой штукой час-другой... Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а я сижу подле них за своим столом и мажу – и мне тепло, покойно, и сверчок кричит. Но это удовольствие я позволяю себе не часто, раз в месяц... (Показывая на картограмме.) Теперь смотрите сюда. Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору, и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Кроме сел и деревень, видите, там и сям разбросаны разные выселки, хуторочки, раскольничьи скиты, водяные мельницы... Рогатого скота и лошадей было много. По голубой краске видно. Например, в этой волости голубая краска легла густо; тут были целые табуны, и на каждый двор приходилось по три лошади.

Пауза.

Теперь посмотрим ниже. То, что было 25 лет назад. Тут уж под лесом только одна треть всей площади. Коз уже нет, но лоси есть. Зеленая и голубая краски уже бледнее. И так далее, и так далее. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари... От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет. В общем, картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь 10–15 лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, – народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего. (Холодно.) Я по лицу вижу, что это вам неинтересно.

Елена Андреевна. Но я в этом так мало понимаю...

Астров. И понимать тут нечего, просто неинтересно.

Елена Андреевна. Откровенно говоря, мысли мои не тем заняты. Простите. Мне нужно сделать вам маленький допрос, и я смущена, не знаю, как начать.

Астров. Допрос?

Елена Андреевна. Да, допрос, но... довольно невинный. Сядем!

Садятся.

Дело касается одной молодой особы. Мы будем говорить, как честные люди, как приятели, без обиняков. Поговорим и забудем, о чем была речь. Да?

Астров. Да.

Елена Андреевна. Дело касается моей падчерицы Сони. Она вам нравится?

Астров. Да, я ее уважаю.

Елена Андреевна. Она вам нравится, как женщина?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Астров (не сразу). Нет.

Елена Андреевна. Еще два-три слова – и конец. Вы ничего не замечали?

Астров. Ничего.

Елена Андреевна (берет, его за руку). Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает... Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

Астров (встает). Время мое уже ушло... Да и некогда... (Пожав плечами.) Когда мне? (Он смущен.)

Елена Андреевна. Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

Пауза.

Я даже красная вся стала.

Астров. Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... (Пожимает плечами.) А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос? (Глядит ей в глаза и грозит пальцем.) Вы – хитрая!

Елена Андреевна. Что это значит?

Астров (смеясь). Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш допрос? (Мешая ей говорить, живо.) Позвольте, не делайте удивленного лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей...

Елена Андреевна (в недоумении). Хищница? Ничего не понимаю.

Астров. Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну, что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса. (Скрестив руки и нагнув голову.) Покоряюсь. Нате, ешьте!

Елена Андреевна. Вы с ума сошли!

Астров (смеется сквозь зубы). Вы застенчивы...

Елена Андреевна. О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам! (Хочет уйти.)

Астров (загораживая ей дорогу). Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но... (берет ее за руку, оглядывается) где мы будем видаться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее... (Страстно.) Какая чудная, роскошная... Один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...

Елена Андреевна. Клянусь вам...

Астров (мешая ей говорить). Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки! (Целует руки.)

Елена Андреевна. Но довольно, наконец... уходите... (Отнимает руки.) Вы забылись.

Астров. Говорите же, говорите, где мы завтра увидимся? (Берет ее за талию.) Ты видишь, это неизбежно, нам надо видаться. (Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

Елена Андреевна (не видя Войницкого). Пощадите... оставьте меня... (Кладет Астрову голову на грудь.) Нет! (Хочет уйти.)

Астров (удерживая ее за талию). Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Елена Андреевна (увидев Войницкого). Пустите! (В сильном смущении отходит к окну.) Это ужасно.

Войницкий (кладет букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником). Ничего... Да... Ничего...

Астров (будуруя). Сегодня, многоуважаемый Иван Петрович, погода недурна. Утром было пасмурно, словно как бы на дождь, а теперь солнце. Говоря по совести, осень выдалась прекрасная... и озими ничего себе. (Свертывает картограмму в трубку.) Вот только что: дни коротки стали... (Уходит.)

Елена Андреевна (быстро подходит к Войницкому). Вы постараетесь, вы употребите все ваше влияние, чтобы я и муж уехали отсюда сегодня же! Слышите? Сегодня же!

Войницкий (вытирая лицо). А? Ну, да... хорошо... Я, нѐлѐне, все видел, все...

Елена Андреевна (нервно). Слышите? Я должна уехать отсюда сегодня же!

Входят Серебряков, Соня, Телегин и Марина.

Телегин. Я сам, ваше превосходительство, что-то не совсем здоров. Вот уже два дня хвораю. Голова что-то того...

Серебряков. Где же остальные? Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдешь. (Звонит.) Пригласите сюда Марью Васильевну и Елену Андреевну!

Елена Андреевна. Я здесь.

Серебряков. Прошу, господа, садиться.

Соня (подойдя к Елене Андреевне, нетерпеливо). Что он сказал?

Елена Андреевна. После.

Соня. Ты дрожишь? Ты взволнована? (Пытливо всматривается в ее лицо.) Я понимаю... Он сказал, что уже больше не будет бывать здесь... Да?

Пауза.

Скажи: да?

Елена Андреевна утвердительно кивает головой.

Серебряков (Телегину). С нездоровьем еще можно мириться, куда ни шло, но чего я не могу переварить, так это строя деревенской жизни. У меня такое чувство, как будто я с земли свалился на какую-то чужую планету. Садитесь, господа, прошу вас. Соня!

Соня не слышит его, она стоит, печально опустив голову.

Соня!

Пауза.

Не слышит. (Марине.) И ты, няня, садись.

Няня садится и вяжет чулок.

Прошу, господа. Повесьте, так сказать, ваши уши на гвоздь внимания. (Смеется.)

Войницкий (волнуясь). Я, быть может, не нужен? Могу уйти?

Серебряков. Нет, ты здесь нужнее всех.

Войницкий. Что вам от меня угодно?

Серебряков. Вам... Что же ты сердисься?

Пауза.

Если я в чем виноват перед тобою, то извини, пожалуйста.

Войницкий. Оставь этот тон. Приступим к делу... Что тебе нужно?

Входит Мария Васильевна.

Серебряков. Вот и тапан. Я начинаю, господа.

Пауза.

Я пригласил вас, господа, [22] чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор. Впрочем, шутки в сторону. Дело серьезное. Я, господа, собрал вас, чтобы попросить у вас помощи и совета, и, зная всегдашнюю вашу любезность, надеюсь, что получу их. Человек я ученый, книжный и всегда был чужд практической жизни. Обойтись без указаний сведущих людей я не могу и прошу тебя, Иван Петрович, вот вас, Илья Ильич, вас, тапан... Дело в том, что *manet omnes una pox*, [23] то есть все мы под богом ходим; я стар, болен и потому нахожу своевременным регулировать свои имущественные отношения постольку, поскольку они касаются моей семьи. Жизнь моя уже кончена, о себе я не думаю, но у меня молодая жена, дочь-девушка.

Пауза.

Продолжать жить в деревне мне невозможно. Мы для деревни не созданы. Жить же в городе на те средства, какие мы получаем от этого имения, невозможно. Если продать, положим, лес, то это мера экстраординарная, которую нельзя пользоваться ежегодно. Нужно изыскать такие меры, которые гарантировали бы нам постоянную, более или менее определенную цифру дохода. Я придумал одну такую меру и имею честь предложить ее на ваше обсуждение. Миную детали, изложу ее в общих чертах. Наше имение дает в среднем размере не более двух процентов. Я предлагаю продать его. Если вырученные деньги мы обратим в процентные бумаги, то будем получать от четырех до пяти процентов, и я думаю, что будет даже излишек в несколько тысяч, который нам позволит купить в Финляндии небольшую дачу.

Войницкий. Постой... Мне кажется, что мне изменяет мой слух. Повтори, что ты сказал.

Серебряков. Деньги обратить в процентные бумаги и на излишек, какой останется, купить дачу в Финляндии.

Войницкий. Не Финляндия... Ты еще что-то другое сказал.

Серебряков. Я предлагаю продать имение.

Войницкий. Вот это самое. Ты продашь имение, превосходно, богатая идея... А куда прикажешь деваться мне со старухой-матерью и вот с Соней?

Серебряков. Все это своевременно мы обсудим. Не сразу же.

Войницкий. Постой. Очевидно, до сих пор у меня не было ни капли здравого смысла. До сих пор я имел глупость думать, что это имение принадлежит Соне. Мой покойный отец купил это имение в приданое для моей сестры. До сих пор я был наивен, понимал законы не по-турецки и думал, что имение от сестры перешло к Соне.

Серебряков. Да, имение принадлежит Соне. Кто спорит? Без согласия Сони я не решусь продать его. К тому же я предполагаю сделать это для блага Сони.

Войницкий. Это непостижимо, непостижимо! Или я с ума сошел, или... или...

Мария Васильевна. Жан, не противоречь Александру. Верь, он лучше нас знает, что хорошо и что дурно.

Войницкий. Нет, дайте мне воды. (Пьет воду.) Говорите что хотите, что хотите!

Серебряков. Я не понимаю, отчего ты волнуешься. Я не говорю, что мой проект идеален. Если все найдут его негодным, то я не буду настаивать.

Пауза.

Телегин (в смущении). Я, ваше превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но и родственные чувства. Брата моего Григория Ильича жены брат, может, изволите знать, Константин Трофимович Лакедемонов, был магистром...

Войницкий. Постой, Вафля, мы о деле... Погоди, после... (Серебрякову.) Вот спроси ты у него. Это имение куплено у его дяди.

Серебряков. Ах, зачем мне спрашивать? К чему?

Войницкий. Это имение было куплено по тогдашнему времени за девяносто пять тысяч. Отец уплатил только семьдесят и осталось долгу двадцать пять тысяч. Теперь слушайте... Имение это не было бы куплено, если бы я не отказался от наследства в пользу сестры, которую горячо любил. Мало того, я десять лет работал, как вол, и выплатил весь долг...

Серебряков. Я жалею, что начал этот разговор.

Войницкий. Имение чисто от долгов и не расстроено только благодаря моим личным усилиям. И вот, когда я стал стар, меня хотят выгнать отсюда в шею!

Серебряков. Я не понимаю, чего ты добиваешься!

Войницкий. Двадцать пять лет я управлял этим имением, работал, высылал тебе деньги, как самый добросовестный приказчик, и за все время ты ни разу не поблагодарил меня. Все время – и в молодости, и теперь – я получал от тебя жалованья пятьсот рублей в год – нищенские деньги! – и ты ни разу не догадался прибавить мне хоть один рубль!

Серебряков. Иван Петрович, почему же я знал? Я человек не практический и ничего не понимаю. Ты мог бы сам прибавить себе, сколько угодно.

Войницкий. Зачем я не крал? Отчего вы все не презираете меня за то, что я не крал? Это было бы справедливо, и теперь я не был бы нищим!

Мария Васильевна (строго). Жан!

Телегин (волнуясь). Ваня, дружочек, не надо, не надо... я дрожу... Зачем портить хорошие отношения? (Целует его.) Не надо.

Войницкий. Двадцать пять лет я вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному. Днем мы говорили о тебе, о твоих работах, гордились тобой, с благоговением произносили твое имя; ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!

Телегин. Не надо, Ваня, не надо... Не могу...

Серебряков (гневно). Не понимаю, что тебе нужно?

Войницкий. Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза! Я все вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного! Ты морочил нас!

Серебряков. Господа! Да уймите же его, наконец! Я уйду!

Елена Андреевна. Иван Петрович, я требую, чтобы вы замолчали! Слышите?

Войницкий. Не замолчу! (Загораживая Серебрякову дорогу.) Постой, я не кончил! Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!

Телегин. Я не могу... не могу... Я уйду... (В сильном волнении уходит.)

Серебряков. Что ты хочешь от меня? И какое ты имеешь право говорить со мною

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
таким тоном? Ничтожество! Если имение твое, то бери его, я не нуждаюсь в нем!

Елена Андреевна. Я сию же минуту уезжаю из этого ада! (Кричит.) Я не могу дольше выносить!

Войницкий. Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!

Мария Васильевна (строго). Слушайся Александра!

Соня (становится перед няней на колени и прижимается к ней). Нянечка! Нянечка!

Войницкий. Матушка! Что мне делать? Не нужно, не говорите! Я сам знаю, что мне делать! (Серебрякову.) Будешь ты меня помнить! (Уходит в среднюю дверь.)

Мария Васильевна идет за ним.

Серебряков. Господа, что же это такое, наконец? Уберите от меня этого сумасшедшего! Не могу я жить с ним под одною крышей! Живет тут (указывает на среднюю дверь), почти рядом со мною... Пусть перебирается в деревню, во флигель, или я переберусь отсюда, но оставаться с ним в одном доме я не могу...

Елена Андреевна (мужу). Мы сегодня уедем отсюда! Необходимо распорядиться сию же минуту.

Серебряков. Ничтожнейший человек!

Соня (стоя на коленях, оборачивается к отцу; нервно, сквозь слезы). Надо быть милосердным, папа! Я и дядя Ваня так несчастны! (Сдерживая отчаяние.) Надо быть милосердным! Вспомни, когда ты был помоложе, дядя Ваня и бабушка по ночам переводили для тебя книги, переписывали твои бумаги... все ночи, все ночи! Я и дядя Ваня работали без отдыха, боялись потратить на себя копейку и всё посылали тебе... Мы не ели даром хлеба! Я говорю не то, не то я говорю, но ты должен понять нас, папа. Надо быть милосердным!

Елена Андреевна (взволнованная, мужу). Александр, ради бога, объяснись с ним... Умоляю.

Серебряков. Хорошо, я объяснюсь с ним... Я ни в чем его не обвиняю, я не сержусь, но, согласитесь, поведение его по меньшей мере странно. Извольте, я пойду к нему. (Уходит в среднюю дверь.)

Елена Андреевна. Будь с ним помягче, успокой его... (Уходит за ним.)

Соня (прижимаясь к няне). Нянечка! Нянечка!

Марина. Ничего, деточка. Погогочут гусаки – и перестанут... Погогочут – и перестанут...

Соня. Нянечка!

Марина (гладит ее по голове). Дрожишь, словно в мороз! Ну, ну, сиротка, бог милостив. Липового чайку или малинки, оно и пройдет... Не горюй, сиротка... (Глядя на среднюю дверь, с сердцем.) Ишь расходились, гусаки, чтоб вам пусто!

За сценой выстрел; слышно, как вскрикивает Елена Андреевна; Соня вздрагивает.

У, чтоб тебя!

Серебряков (вбегает, пошатываясь от испуга). Удержите его! Удержите! Он сошел с ума!

Елена Андреевна и Войницкий борются в дверях.

Елена Андреевна (стараясь отнять у него револьвер). Отдайте! Отдайте, вам говорят!

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Войницкий. Пустите, Hélène! Пустите меня! (Освободившись, вбегает и ищет глазами Серебрякова.) Где он? А, вот он! (Стреляет в него). Бац!

Пауза.

Не попал? Опять промах?! (С гневом.) А, черт, черт... черт бы побрал... (Бьет револьвером об пол и в изнеможении садится на стул.)

Серебряков ошеломлен; Елена Андреевна прислонилась к стене, ей дурно.

Елена Андреевна. Увезите меня отсюда! Увезите, убейте, но... я не могу здесь оставаться, не могу!

Войницкий (в отчаянии). О, что я делаю! Что я делаю!

Соня (тихо). Нянечка! Нянечка!

Занавес

Действие четвертое

Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходо-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево – дверь, ведущая в покои; направо – дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики. – Осенний вечер. Тишина.

Телегин и Марина сидят друг против друга и мотают чулочную шерсть.

Телегин. Вы скорее, Марина Тимофеевна, а то сейчас позовут прощаться. Уже приказали лошадей подавать.

Марина (старается мотать быстрее). Немного осталось.

Телегин. В Харьков уезжают. Там жить будут.

Марина. И лучше.

Телегин. Напужались... Елена Андреевна «одного часа, говорит, не желаю жить здесь... уедем да уедем... Поживем, говорит, в Харькове, оглядимся и тогда за вещами пришьем...» Належке уезжают. Значит, Марина Тимофеевна, не судьба им жить тут. Не судьба... фатальное предопределение.

Марина. И лучше. Давеча подняли шум, пальбу – срам один!

Телегин. Да, сюжет, достойный кисти Айвазовского.

Марина. Глаза бы мои не глядели.

Пауза. Опять заживем, как было, по-старому. Утром в восьмом часу чай, в первом часу обед, вечером – ужинать садиться; все своим порядком, как у людей... по-христиански. (Со вздохом.) Давно уже я, грешница, лапши не ела.

Телегин. Да, давненько у нас лапши не готовили.

Пауза.

Давненько... Сегодня утром, Марина Тимофеевна, иду я деревней, а лавочник мне вслед: «Эй, ты, приживал!» И так мне горько стало!

Марина. А ты без внимания, батюшка. Все мы у бога приживалы. Как ты, как Соня, как Иван Петрович – никто без дела не сидит, все трудимся! Все... Где Соня?

Телегин. В саду. С доктором все ходит, Ивана Петровича ищет. Боятся, как бы он на себя рук не наложил.

Марина. А где его пистолет?

Телегин (шепотом). Я в погребе спрятал!

Марина (с усмешкой). Грехи!

Входят со двора Войницкий и Астров.

Войницкий. Оставь меня. (Марине и Телегину.) Уйдите отсюда, оставьте меня одного хоть на один час! Я не терплю опеки.

Телегин. Сию минуту, Ваня. (Уходит на цыпочках.)

Марина. Гусак: го-го-го! (Собирает шерсть и уходит.)

Войницкий. Оставь меня!

Астров. С большим удовольствием, мне давно уже нужно уехать отсюда, но, повторяю, я не уеду, пока ты не возвратишь того, что взял у меня.

Войницкий. Я у тебя ничего не брал.

Астров. Серьезно говорю – не задерживай. Мне давно уже пора ехать.

Войницкий. Ничего я у тебя не брал.

Оба садятся.

Астров. Да? Что ж, погожу еще немного, а потом, извини, придется употребить насилие. Свяжем тебя и обыщем. Говорю это совершенно серьезно.

Войницкий. Как угодно.

Пауза.

Разыграть такого дурака: стрелять два раза и ни разу не попасть! Этого я себе никогда не прощу!

Астров. Пришла охота стрелять, ну, и палил бы в лоб себе самому.

Войницкий (пожав плечами). Странно. Я покушался на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считают меня сумасшедшим. (Злой смех.) Я – сумасшедший, а не сумасшедшие те, которые под личиной профессора, ученого мага, прячут свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие. Не сумасшедшие те, которые выходят за стариков и потом у всех на глазах обманывают их. Я видел, видел, как ты обнимал ее!

Астров. Да-с, обнимал-с, а тебе вот. (Делает нос.)

Войницкий (глядя на дверь). Нет, сумасшедшая земля, которая еще держит вас!

Астров. Ну, и глупо.

Войницкий. Что ж, я – сумасшедший, невменяем, я имею право говорить глупости.

Астров. Стара штука. Ты не сумасшедший, а просто чудаков. Шут гороховый. Прежде и я всякого чудака считал больным, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека – это быть чудаком. Ты вполне нормален.

Войницкий (закрывает лицо руками). стыдно! Если бы ты знал, как мне стыдно! Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какою болью. (С тоской.) Невыносимо! (Склоняется к столу.) Что мне делать? Что мне делать?

Астров. Ничего.

Войницкий. Дай мне чего-нибудь! О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... (судорожно жмет Астрову руку) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что
жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет.)
Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

Астров (с досадой). Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое
и мое, безнадежно.

Войницкий. Да?

Астров. Я убежден в этом.

Войницкий. Дай мне чего-нибудь... (Показывая на сердце.) Жжет здесь.

Астров (кричит сердито). Перестань! (Смягчившись.) 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 тобой только одна надежда и есть. Надежда, что
когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже
приятные. (Вздыхнув.) Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных,
интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь
обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями
отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все. (Живо.) Но ты мне
зубов не заговаривай, однако. Ты отдай то, что взял у меня.

Войницкий. Я у тебя ничего не брал.

Астров. Ты взял у меня из дорожной аптеки баночку с морфием.

Пауза.

Послушай, если тебе, во что бы то ни стало, хочется покончить с собою, то ступай
в лес и застрелись там. Морфий же отдай, а то пойдут разговоры, догадки,
подумают, что это я тебе дал... С меня же довольно и того, что мне придется
вскрывать тебя... Ты думаешь, это интересно?

Входит Соня.

Войницкий. Оставь меня.

Астров (Соне). Софья Александровна, ваш дядя утащил из моей аптеки баночку с
морфием и не отдает. Скажите ему, что это... не умно, наконец. Да и некогда мне.
Мне пора ехать.

Соня. Дядя Ваня, ты взял морфий?

Пауза.

Астров. Он взял. Я в этом уверен.

Соня. Отдай. Зачем ты нас пугаешь? (Нежно.) Отдай, дядя Ваня! Я, быть может,
несчастлива не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаяние. Я терплю и буду
терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты.

Пауза.

Отдай! (Целует ему руки.) Дорогой, славный дядя, милый, отдай! (Плачет.) Ты
добрый, ты пожалеешь нас и отдашь. Терпи, дядя! Терпи!

Войницкий (достает из стола баночку и подает ее Астрову). На, возьми! (Соне.) Но
надо скорее работать, скорее делать что-нибудь, а то не могу... не могу...

Соня. Да, да, работать. Как только проводим наших, сядем работать... (Нервно
перебирает на столе бумаги.) У нас все запущено.

Астров (кладет баночку в аптеку и затягивает ремни). Теперь можно и в путь.

Елена Андреевна (входит). Иван Петрович, вы здесь? Мы сейчас уезжаем. Идите к
Александру, он хочет что-то сказать вам.

Соня. Иди, дядя Ваня. (Берет Войницкого под руку.) Пойдем. Папа и ты должны помириться. Это необходимо.

Соня и Войницкий уходят.

Елена Андреевна. Я уезжаю. (Подает Астрову руку.) Прощайте.

Астров. Уже?

Елена Андреевна. Лошади уже поданы.

Астров. Прощайте.

Елена Андреевна. Сегодня вы обещали мне, что уедете отсюда.

Астров. Я помню. Сейчас уеду.

Пауза.

Испугались? (Берет ее за руку.) Разве это так страшно?

Елена Андреевна. Да.

Астров. А то остались бы! А? Завтра в лесничестве...

Елена Андреевна. Нет... Уже решено... И потому я гляжу на вас так храбро, что уже решен отъезд... Я об одном вас прошу: думайте обо мне лучше. Мне хочется, чтобы вы меня уважали.

Астров. Э! (Жест нетерпения.) Останьтесь, прошу вас. Сознаться, делать вам на этом свете нечего, цели жизни у вас никакой, занять вам своего внимания нечем, и, рано или поздно, все равно поддадитесь чувству – это неизбежно. Так уж лучше это не в Харькове и не где-нибудь в Курске, а здесь, на лоне природы... Поэтично, по крайней мере, даже осень красива... Здесь есть лесничество, полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева...

Елена Андреевна. Какой вы смешной... Я сердита на вас, но все же... буду вспоминать о вас с удовольствием. Вы интересный, оригинальный человек. Больше мы с вами уже никогда не увидимся, а потому – зачем скрывать? Я даже увлеклась вами немножко. Ну, давайте пожмем друг другу руки и разойдемся друзьями. Не поминайте лихом.

Астров (пожал руку). Да, уезжайте... (В раздумье.) Как будто бы вы и хороший, душевный человек, но как будто бы и что-то странное во всем вашем существе. Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были побросать свои дела и все лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. Оба – он и вы – заразили всех нас вашу праздность. Я увлекся, целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели, в лесах моих, лесных порослях, мужики пасли свой скот... Итак, куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение... Я шучу, конечно, но все же... странно, и я убежден, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное. И я бы погиб, да и вам бы... не сдобровать. Ну, уезжайте. *Finita la comedia!*

Елена Андреевна (берет с его стола карандаш и быстро прячет). Этот карандаш я беру себе на память.

Астров. Как-то странно... Были знакомы и вдруг почему-то... никогда уже больше не увидимся. Так и всё на свете... Пока здесь никого нет, пока дядя Ваня не вошел с букетом, позвольте мне... поцеловать вас... На прощанье... Да? (Целует ее в щеку.) Ну, вот... и прекрасно.

Елена Андреевна. Желаю вам всего хорошего. (Оглянувшись.) Куда ни шло, раз в жизни! (Обнимает его порывисто, и оба тотчас же быстро отходят друг от друга.) Надо уезжать.

Астров. Уезжайте поскорее. Если лошади поданы, то отправляйтесь.

Елена Андреевна. Сюда идут, кажется.

Оба прислушиваются.

Астров. Finita!

Входят Серебряков, Войницкий, Мария Васильевна с книгой, Телегин и Соня.

Серебряков (Войницкому). Кто старое помянет, тому глаз вон. После того, что случилось, в эти несколько часов я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить. Я охотно принимаю твои извинения и сам прошу извинить меня. Прощай! (Целуется с Войницким три раза.)

Войницкий. Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Все будет по-старому.

Елена Андреевна обнимает Соню.

Серебряков (целует у Марии Васильевны руку). Мaman...

Мария Васильевна (целует его). Александр, снимитесь опять и пришлите мне вашу фотографию. Вы знаете, как вы мне дороги.

Телегин. Прощайте, ваше превосходительство! Нас не забывайте!

Серебряков (поцеловав дочь). Прощай... Все прощайте! (Подавая руку Астрову.) Благодарю вас за приятное общество... Я уважаю ваш образ мыслей, ваши увлечения, порывы, но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать! (Общий поклон.) Всего хорошего! (Уходит; за ним идут Мария Васильевна и Соня.)

Войницкий (крепко целует руку у Елены Андреевны). Прощайте... Простите... Никогда больше не увидимся.

Елена Андреевна (растроганная). Прощайте, голубчик. (Целует его в голову и уходит.)

Астров (Телегину). Скажи там, Вафля, чтобы заодно кстати подавали и мне лошадей.

Телегин. Слушаю, дружок. (Уходит.)

Остаются только Астров и Войницкий.

Астров (убирает со стола краски и прячет их в чемодан). Что же ты не идешь проводить?

Войницкий. Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать! (Роется в бумагах на столе.)

Пауза; слышны звонки.

Астров. Уехали. Профессор рад, небось. Его теперь сюда и калачом не заманишь.

Марина (входит). Уехали. (Садится в кресло и вяжет чулок.)

Соня (входит). Уехали. (Утирает глаза.) дай бог благополучно. (Дяде.) Ну, дядя Ваня, давай делать что-нибудь.

Войницкий. Работать, работать...

Соня. Давно, давно уже мы не сидели вместе за этим столом. (Зажигает на столе лампу.) Чернил, кажется, нет... (Берет чернильницу, идет к шкапу и наливает чернил.) А мне грустно, что они уехали.

Мария Васильевна (медленно входит). Уехали! (Садится и погружается в чтение.)

Соня (садится за стол и перелистывает конторскую книгу). Напишем, дядя Ваня, прежде всего счета. У нас страшно запущено. Сегодня опять присылали за счетом.

Пиши. Ты пиши один счет, я – другой..

Войницкий (пишет). «Счет... господину...»

Оба пишут молча.

Марина (зевает). Баиньки захотелось..

Астров. Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда.

Слышны бубенчики. Вот подают лошадей... Остается, стало быть, проститься с вами, друзья мои, проститься со своим столом и – айда! (Укладывает картограммы в папку.)

Марина. И чего засуетился? Сидел бы.

Астров. Нельзя.

Войницкий (пишет). «И старого долга осталось два семьдесят пять...»

Входит работник.

Работник. Михаил Львович, лошади поданы.

Астров. Слышал. (Подает ему аптечку, чемодан и папку.) Вот, возьми это. Гляди, чтобы не помять папку.

Работник. Слушаю. (Уходит.)

Астров. Ну-с... (Идет проститься.)

Соня. Когда же мы увидимся?

Астров. Не раньше лета, должно быть. Зимой едва ли... Само собою, если случится что, то дайте знать – приеду. (Пожимает руки.) Спасибо за хлеб, за соль, за ласку... одним словом, за все. (Идет к няне и целует ее в голову.) Прощай, старая.

Марина. Так и уедешь без чаю?

Астров. Не хочу, нянька.

Марина. Может, водочки выпьешь?

Астров (нерешительно). Пожалуй...

Марина уходит.

(После паузы.) Моя пристяжная что-то захромала. Вчера еще заметил, когда Петрушка водил поить.

Войницкий. Перековать надо.

Астров. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (Подходит к карте Африки и смотрит на нее.) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело!

Войницкий. Да, вероятно.

Марина (возвращается с подносом, на котором рюмка водки и кусочек хлеба). Кушай.

Астров пьет водку.

На здоровье, батюшка. (Низко кланяется.) А ты бы хлебцем закусил.

Астров. Нет, я и так... Затем, всего хорошего! (Марине.) Не провожай меня, нянька. Не надо.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Он уходит; Соня идет за ним со свечой, чтобы проводить его; Марина садится в свое кресло.

Войницкий (пишет). «Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов... Гречневой крупы...»

Пауза. Слышны бубенчики.

Марина. Уехал.

Пауза.

Соня (возвращается, ставит свечу на стол). Уехал...

Войницкий (сосчитал на счетах и записывает). Итого... пятнадцать... двадцать пять...

Соня садится и пишет.

Марина (зевает). Ох, грехи наши...

Телегин входит на цыпочках, садится у двери и тихо настраивает гитару.

Войницкий (Соне, проведя рукой по ее волосам). Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!

Соня. Что же делать, надо жить!

Пауза.

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжадется над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... (Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.) Мы отдохнем!

Телегин тихо играет на гитаре.

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... (Вытирает ему платком слезы.) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (Сквозь слезы.) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... (Обнимает его.) Мы отдохнем!

Стучит сторож.

Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок.

Мы отдохнем!

Занавес медленно опускается

Три сестры
Драма в четырех действиях

Действующие лица
Прозоров Андрей Сергеевич.

Наталья Ивановна, его невеста, потом жена.

Ольга;

Маша;

Ирина, его сестры.

Кулыгин Федор Ильич, учитель гимназии, муж Маши.

Вершинин Александр Игнатьевич, подполковник, батареинный командир.

Тузенбах Николай Львович, барон, поручик.

Соленый Василий Васильевич, штабс-капитан.

Чебутыкин Иван Романович, военный доктор.

Федотик Алексей Петрович, подпоручик.

Родэ Владимир Карлович, подпоручик.

Ферапонт, сторож из земской управы, старик.

Анфиса, нянька, старуха 80 лет.

Действие происходит в губернском городе.

Действие первое

В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень; на дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака.

Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись.

Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет. (Часы бьют двенадцать.) И тогда также били часы.

Пауза.

Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой, между тем народу шло мало. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег.

Ирина. Зачем вспоминать!

За колоннами, в зале около стола показываются барон Тузенбах, Чебутыкин и Соленый.

Ольга. Сегодня тепло, можно окна держать настежь, а березы еще не распускались. Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад, и, я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера. Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно.

Чебутыкин. Черта с два!

Тузенбах. Конечно, вздор.

Маша, задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню.

Ольга. Не свисти, Маша. Как это ты можешь!

Пауза.

Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят
каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растёт и крепнет одна мечта...

Ирина. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и – в Москву...

Ольга. Да! Скорее в Москву.

Чебутыкин и Тузенбах смеются.

Ирина. Брат, вероятно, будет профессором, он все равно не станет жить здесь.
Только вот остановка за бедной Машей.

Ольга. Маша будет приезжать в Москву на все лето, каждый год.

Маша тихо насвистывает песню.

Ирина. Бог даст, все устроится. (Глядя в окно.) Хорошая погода сегодня. Я не
знаю, отчего у меня на душе так светло! Сегодня утром вспомнила, что я
именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда еще была
жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли!

Ольга. Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой. И Маша тоже
красива. Андрей был бы хорош, только он располнел очень, это к нему не идет. А я
постарела, похудела сильно, оттого, должно быть, что сержусь в гимназии на
девочек. Вот сегодня я свободна, я дома, и у меня не болит голова, я чувствую
себя моложе, чем вчера. Мне двадцать восемь лет, только... Все хорошо, все от
бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это
было бы лучше.

Пауза.

Я бы любила мужа.

Тузенбах (Соленому). Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать. (Входя в
гостиную.) Забыл сказать. Сегодня у вас с визитом будет наш новый батарейный
командир Вершинин. (Садится у пианино.)

Ольга. Ну, что ж! Очень рада.

Ирина. Он старый?

Тузенбах. Нет, ничего. Самое большее, лет сорок, сорок пять. (Тихо наигрывает.)
По-видимому, славный малый. Неглуп, это – несомненно. Только говорит много.

Ирина. Интересный человек?

Тузенбах. Да, ничего себе, только жена, теща и две девочки. Притом женат во
второй раз. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И
здесь скажет. Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни
высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно,
чтобы насолить мужу. Я бы давно ушел от такой, но он терпит и только жалуется.

Соленый (входя из зала в гостиную с Чебутыкиным). Одной рукой я поднимаю только
полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два
человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше...

Чебутыкин (читает на ходу газету). При выпадении волос... два золотника нафталина
на полбутылки спирта... растворить и употреблять ежедневно... (Записывает в книжку.)
Запишем-с! (Соленому.) Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и
сквозь нее проходит стеклянная трубочка... Потом вы берете щепоточку самых
простых, обыкновеннейших квасцов...

Ирина. Иван Романыч, милый Иван Романыч!

Чебутыкин. Что, девочка моя, радость моя?

Ирина. Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо
мною широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?

Чебутыкин (целуя ей обе руки, нежно). Птица моя белая...

Ирина. Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то что человеком, лучше быть волком, лучше быть простою лошадю, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... о, как это ужасно! В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать. И если я не буду рано вставать и трудиться, то откажите мне в вашей дружбе, Иван Романыч.

Чебутыкин (нежно). Откажу, откажу...

Ольга. Отец приучил нас вставать в семь часов. Теперь Ирина просыпается в семь и по крайней мере до девяти лежит и о чем-то думает. А лицо серьезное! (Смеется.)

Ирина. Ты привыкла видеть меня девочкой и тебе странно, когда у меня серьезное лицо. Мне двадцать лет!

Тузенбах. Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот. Помню, когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги, я капризничал в это время, а моя мать смотрела на меня с благоговением и удивлялась, когда другие на меня смотрели иначе. Меня оберегали от труда. Только едва ли удалось оберечь, едва ли! Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25–30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!

Чебутыкин. Я не буду работать.

Тузенбах. Вы не в счет.

Соленый. Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете, слава богу. Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой. (Вынимает из кармана флакон с духами и опрыскивает себе грудь, руки.)

Чебутыкин (смеется). А я в самом деле никогда ничего не делал. Как вышел из университета, так не ударил пальцем о палец, даже ни одной книжки не прочел, а читал только одни газеты... (Вынимает из кармана другую газету.) Вот... Знаю по газетам, что был, положим, Добролюбов, а что он там писал – не знаю... Бог его знает...

Слышно, как стучат в пол из нижнего этажа.

Вот... Зовут меня вниз, кто-то ко мне пришел. Сейчас приду... погодите... (Торопливо уходит, расчесывая бороду.)

Ирина. Это он что-то выдумал.

Тузенбах. Да. Ушел с торжественной физиономией, очевидно, принесет вам сейчас подарок.

Ирина. Как это неприятно!

Ольга. Да, это ужасно. Он всегда делает глупости.

Маша. У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том...[24] Златая цепь на дубе том... (Встает и напевает тихо.)

Ольга. Ты сегодня невеселая, Маша.

Маша, напевая, надевает шляпу.

Куда ты?

Маша. Домой.

Ирина. Странно...

Тузенбах. Уходить с именин!

Маша. Все равно... Приду вечером. Прощай, моя хорошая... (Целует Ирину.) Желаю тебе еще раз, будь здорова, будь счастлива. В прежнее время, когда был жив отец, к нам на именины приходило всякий раз по тридцать–сорок офицеров, было шумно, а сегодня только полтора человека и тихо, как в пустыне... Я уйду... Сегодня я в мерлехлюндии, [25] невесело мне, и ты не слушай меня. (Смеется сквозь слезы.) После поговорим, а пока прощай, моя милая, пойду куда-нибудь.

Ирина (недовольная). Ну, какая ты...

Ольга (со слезами). Я понимаю тебя, Маша.

Соленый. Если философствует мужчина, то это будет философистика или там софистика; если же философствует женщина или две женщины, то уж это будет – потяни меня за палец.

Маша. Что вы хотите этим сказать, ужасно страшный человек?

Соленый. Ничего. Он ахнуть не успел, как на него медведь напел. [26]

Пауза.

Маша (Ольге, сердито). Не реви!

Входят Анфиса и Ферапонт с тортом.

Анфиса. Сюда, батюшка мой. Входи, ноги у тебя чистые. (Ирине.) Из земской управы, от Протопопова, Михаила Иваныча... Пирог.

Ирина. Спасибо. Поблагодари. (Принимает торт.)

Ферапонт. Чего?

Ирина (громче). Поблагодари!

Ольга. Нянечка, дай ему пирога. Ферапонт, иди, там тебе пирога дадут.

Ферапонт. Чего?

Анфиса. Пойдем, батюшка ферапонт Спиридоныч. Пойдем... (Уходит с Ферапонтом.)

Маша. Не люблю я Протопопова, этого Михаила Потапыча, или Иваныча. Его не следует приглашать.

Ирина. Я не приглашала.

Маша. И прекрасно.

Входит Чебутыкин, за ним солдат с серебряным самоваром; гул изумления и недовольства.

Ольга (закрывает лицо руками). Самовар! Это ужасно! (Уходит в залу к столу.)

Ирина, Тузенбах, Маша вместе:

Ирина. Голубчик Иван Романыч, что вы делаете!

Тузенбах (смеется). Я говорил вам.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Маша. Иван Романович, у вас просто стыда нет!

Чебутыкин. Милые мои, хорошие мои, вы у меня единственные, вы для меня самое дорогое, что только есть на свете. Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик... Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно уже не жил на свете... (Ирине.) Милая, деточка моя, я знаю вас со дня вашего рождения... носил на руках... я любил покойницу маму...

Ирина. Но зачем такие дорогие подарки!

Чебутыкин (сквозь слезы, сердито). Дорогие подарки... Ну вас совсем! (Денщику.) Неси самовар туда... (Дразнит.) Дорогие подарки...

Денщик уносит самовар в залу.

Анфиса (проходя через гостиную). Милые, полковник незнакомый! Уж пальто снял, деточки, сюда идет. Аринушка, ты же будь ласковая, вежливенькая... (Уходя.) И завтракать уже давно пора... Господи...

Тузенбах. Вершинин, должно быть.

Входит Вершинин.

Подполковник Вершинин!

Вершинин (Маше и Ирине). Честь имею представиться: Вершинин. Очень, очень рад, что, наконец, я у вас. Какие вы стали! Ай! ай!

Ирина. Садитесь, пожалуйста. Нам очень приятно.

Вершинин (весело). Как я рад, как я рад! Но ведь вас три сестры. Я помню – три девочки. Лиц уж не помню, но что у вашего отца, полковника Прозорова, были три маленьких девочки, я отлично помню и видел собственными глазами. Как идет время! Ой, ой, как идет время!

Тузенбах. Александр Игнатьевич из Москвы.

Ирина. Из Москвы? Вы из Москвы?

Вершинин. Да, оттуда. Ваш покойный отец был там батарейным командиром, а я в той же бригаде офицером. (Маше.) Вот ваше лицо немножко помню, кажется.

Маша. А я вас – нет!

Ирина. Оля! Оля! (Кричит в залу.) Оля, иди же!

Ольга входит из залы в гостиную.

Подполковник Вершинин, оказывается, из Москвы.

Вершинин. Вы, стало быть, Ольга Сергеевна, старшая... А вы Мария... А вы Ирина – младшая...

Ольга. Вы из Москвы?

Вершинин. Да. Учился в Москве и начал службу в Москве, долго служил там, наконец получил здесь батарею – перешел сюда, как видите. Я вас не помню собственно, помню только, что вас было три сестры. Ваш отец сохранился у меня в памяти, вот закрою глаза и вижу, как живого. Я у вас бывал в Москве...

Ольга. Мне казалось, я всех помню, и вдруг...

Вершинин. Меня зовут Александром Игнатьевичем...

Ирина. Александр Игнатьевич, вы из Москвы... Вот неожиданность!

Ольга. Ведь мы туда переезжаем.

Ирина. Думаем, к осени уже будем там. Наш родной город, мы родились там... На Старой Басманной улице...

Обе смеются от радости.

Маша. Неожиданно земляка увидели. (Живо.) Теперь вспомнила! Помнишь, Оля, у нас говорили: «влюбленный майор». Вы были тогда поручиком и в кого-то были влюблены, и вас все дразнили почему-то майором...

Вершинин (смеется). Вот, вот... Влюбленный майор, это так...

Маша. У вас были тогда только усы... О, как вы постарели! (Сквозь слезы.) Как вы постарели!

Вершинин. Да, когда меня звали влюбленным майором, я был еще молод, был влюблен. Теперь не то.

Ольга. Но у вас еще ни одного седого волоса. Вы постарели, но еще не стары.

Вершинин. Однако уже сорок третий год. Вы давно из Москвы?

Ирина. Одиннадцать лет. Ну, что ты, Маша, плачешь, чудачка... (Сквозь слезы.) И я заплачу...

Маша. Я ничего. А на какой вы улице жили?

Вершинин. На Старой Басманной.

Ольга. И мы там тоже...

Вершинин. Одно время я жил на Немецкой улице. С Немецкой улицы я хаживал в Красные казармы. Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе.

Пауза.

А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!

Ольга. Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...

Вершинин. Что вы! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река... и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить. Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах... И никто не знает, почему это так.

Соленый. А я знаю, почему это так.

Все глядят на него.

Потому что если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко.

Неловкое молчание.

Тузенбах. Шутник, Василий Васильич.

Ольга. Теперь и я вспомнила вас. Помню.

Вершинин. Я вашу матушку знал.

Чебутыкин. Хорошая была, царство ей небесное.

Ирина. Мама в Москве погребена.

Ольга. В Ново-Девичьем...

Маша. Представьте, я уж начинаю забывать ее лицо. Так и о нас не будут помнить. Забудут.

Вершинин. Да. Забудут. Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь. То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, – придет время, – будет забыто или будет казаться неважным.

Пауза.

И интересно, мы теперь совсем не можем знать, что, собственно, будет считаться высоким, важным и что жалким, смешным. Разве открытие Коперника или, положим, Колумба не казалось в первое время ненужным, смешным, а какой-нибудь пустой вздор, написанный чудачком, не казался истиной? И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной.

Тузенбах. Кто знает? А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, нет казней, нашествий, но вместе с тем сколько страданий!

Соленый (тонким голосом.) Цып, цып, цып... Барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать.

Тузенбах. Василий Васильич, прошу вас оставить меня в покое... (Садится на другое место.) Это скучно, наконец.

Соленый (тонким голосом). Цып, цып, цып...

Тузенбах (Вершинину). Страдания, которые наблюдаются теперь, – их так много! – говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество...

Вершинин. Да, да, конечно.

Чебутыкин. Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди всё же низенькие... (Встает.) Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь.

За сценой игра на скрипке.

Маша. Это Андрей играет, наш брат.

Ирина. Он у нас ученый. Должно быть, будет профессором. Папа был военным, а его сын избрал себе ученую карьеру.

Маша. По желанию папы.

Ольга. Мы сегодня его задразнили. Он, кажется, влюблен немножко.

Ирина. В одну здешнюю барышню. Сегодня она будет у нас, по всей вероятности.

Маша. Ах, как она одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и красная кофточка. И щеки такие вымытые, вымытые! Андрей не влюблен – я не допускаю, все-таки у него вкус есть, а просто он так, дразнит нас, дурачится. Я вчера слышала, она выходит за Протопопова, председателя здешней управы. И прекрасно... (В боковую дверь.) Андрей, поди сюда! Милый, на минутку!

Входит Андрей.

Ольга. Это мой брат, Андрей Сергеич.

Вершинин. Вершинин.

Андрей. Прозоров. (Утирает вспотевшее лицо.) Вы к нам батарейным командиром?

Ольга. Можешь представить, Александр Игнатьич из Москвы.

Андрей. Да? Ну, поздравляю, теперь мои сестрицы не дадут вам покою.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Вершинин. Я уже успел надоесть вашим сестрам.

Ирина. Посмотрите, какую рамочку для портрета подарил мне сегодня Андрей! (Показывает рамочку.) Это он сам сделал.

Вершинин (глядя на рамочку и не зная, что сказать). Да... вещь...

Ирина. И вот ту рамочку, что над пианино, он тоже сделал.

Андрей машет рукой и отходит.

Ольга. Он у нас и ученый, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки, одним словом, мастер на все руки. Андрей, не уходи! У него манера – всегда уходить. Поди сюда!

Маша и Ирина берут его под руки и со смехом ведут назад.

Маша. Иди, иди!

Андрей. Оставьте, пожалуйста.

Маша. Какой смешной! Александра Игнатьевича называли когда-то влюбленным майором, и он нисколько не сердился.

Вершинин. Нисколько!

Маша. А я хочу тебя назвать: влюбленный скрипач!

Ирина. Или влюбленный профессор!..

Ольга. Он влюблен! Андрюша влюблен!

Ирина (аплодируя). Bravo, bravo! Бис! Андрюшка влюблен!

Чебутыкин (подходит сзади к Андрею и берет его обеими руками за талию). Для любви одна природа[27] нас на свет произвела! (Хохочет; он все время с газетой.)

Андрей. Ну, довольно, довольно... (Утирает лицо.) Я всю ночь не спал я теперь немножко не в себе, как говорится. До четырех часов читал, потом лег, но ничего не вышло. Думал о том, о сем, а тут ранний рассвет, солнце так и лезет в спальню. Хочу за лето, пока буду здесь, перевести одну книжку с английского.

Вершинин. А вы читаете по-английски?

Андрей. Да. Отец, царство ему небесное, угнетал нас воспитанием. Это смешно и глупо, но в этом все-таки надо сознаться, после его смерти я стал полнеть и вот располнел в один год, точно мое тело освободилось от гнета. Благодаря отцу я и сестры знаем французский, немецкий и английский языки, а Ирина знает еще по-итальянски. Но чего это стоило!

Маша. В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего.

Вершинин. Вот-те на! (Смеется.) Знаете много лишнего! Мне кажется, нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек. Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец. (Смеется.) А вы жалуетесь, что знаете много лишнего.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Маша (снимает шляпу). Я остаюсь завтракать.

Ирина (со вздохом). Право, все это следовало бы записать...

Андрея нет, он незаметно ушел.

Тузенбах. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготавливаться к ней, нужно работать...

Вершинин (встает). Да. Сколько, однако, у вас цветов! (Оглядываясь.) И квартира чудесная. Завидую! А я всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями, с одним диваном, и с печами, которые всегда дымят. У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов... (Потирает руки.) Эх! Ну, да что!

Тузенбах. Да, нужно работать. Вы, небось, думаете: расчувствовался немец. Но я, честное слово, русский и по-немецки даже не говорю. Отец у меня православный...

Пауза.

Вершинин (ходит по сцене). Я часто думаю: что если бы начать жизнь снова, притом сознательно? Если бы одна жизнь, которая уже прожита, была, как говорится, начерно, другая – начисто! Тогда каждый из нас, я думаю, постарался бы прежде всего не повторять самого себя, по крайней мере создал бы для себя иную обстановку жизни, устроил бы себе такую квартиру с цветами, с массой света... У меня жена, двое девочек, притом жена дама нездоровая и так далее, и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет!

Входит Кулыгин в форменном фраке.

Кулыгин (подходит к Ирине). Дорогая сестра, позволь мне поздравить тебя с днем твоего ангела и пожелать искренно, от души, здоровья и всего того, что можно пожелать девушке твоих лет. И позволь поднести тебе в подарок вот эту книжку. (Подает книжку.) История нашей гимназии за пятьдесят лет, написанная мною. Пустяшная книжка, написана от нечего делать, но ты все-таки прочти. Здравствуйте, господа! (Вершинину.) Кулыгин, учитель здешней гимназии. Надворный советник. (Ирине.) В этой книжке ты найдешь список всех кончивших курс в нашей гимназии за эти пятьдесят лет. *Fecit quod potuit, faciunt meliora potentes.*[28] (Целует Машу.)

Ирина. Но ведь на Пасху ты уже подарил мне такую книжку.

Кулыгин (смеется). Не может быть! В таком случае отдай назад, или вот лучше отдай полковнику. Возьмите, полковник. Когда-нибудь прочтете от скуки.

Вершинин. Благодарю вас. (Собирается уйти.) Я чрезвычайно рад, что познакомился...

Ольга. Вы уходите? Нет, нет!

Ирина. Вы останетесь у нас завтракать. Пожалуйста.

Ольга. Прошу вас!

Вершинин (кланяется). Я, кажется, попал на именины. Простите, я не знал, не поздравил вас... (Уходит с Ольгой в залу.)

Кулыгин. Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, будем же отдыхать, будем веселиться каждый сообразно со своим возрастом и положением. Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы... Персидским порошком или нафталином... Римляне были здоровы, потому что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была *mens sana in corpore sano.*[29] Жизнь их текла по известным формам. Наш директор говорит: главное во всякой жизни – это ее форма... Что теряет свою форму, то кончается – и в нашей обыденной жизни то же самое. (Берет Машу за талию, смеясь.) Маша меня любит. Моя жена меня любит. И оконные занавески тоже туда с коврами... Сегодня я весел, в отличном настроении духа. Маша, в четыре часа сегодня мы у директора. Устраивается прогулка педагогов и их семейств.

Маша. Не пойду я.

Кулыгин (огорченный). Милая Маша, почему?

Маша. После об этом... (Сердито.) Хорошо, я пойду, только отстань, пожалуйста... (Отходит.)

Кулыгин. А затем вечер проведем у директора. Несмотря на свое болезненное состояние, этот человек старается прежде всего быть общественным. Превосходная, светлая личность. Великолепный человек. Вчера после совета он мне говорит: «Устал, Федор Ильич! Устал!» (Смотрит на стенные часы, потом на свои.) Ваши часы спешат на семь, минут. Да, говорит, устал!

За сценой игра на скрипке.

Ольга. Господа, милости просим, пожалуйста завтракать! Пирог!

Кулыгин. Ах, милая моя Ольга, милая моя! Я вчера работал с утра до одиннадцати часов вечера, устал и сегодня чувствую себя счастливым. (Уходит в залу к столу.) Милая моя...

Чебутыкин (кладет газету в карман, причесывает бороду). Пирог? Великолепно!

Маша (Чебутыкину строго). Только смотрите: ничего не пить сегодня. Слышите? Вам вредно пить.

Чебутыкин. Эва! У меня уж прошло. Два года, как запоя не было. (Нетерпеливо.) Э, матушка, да не все ли равно!

Маша. Все-таки не смейте пить. Не смейте. (Сердито, но так, чтобы не слышал муж.) Опять, черт подери, скучать целый вечер у директора!

Тузенбах. Я бы не пошел на вашем месте... Очень просто.

Чебутыкин. Не ходите, дуся моя.

Маша. Да, не ходите... Эта жизнь проклятая, невыносимая... (Идет в залу.)

Чебутыкин (идет к ней). Ну-у!

Соленый (проходя в залу). Цып, цып, цып...

Тузенбах. Довольно, Василий Васильич. Будет!

Соленый. Цып, цып, цып...

Кулыгин (весело). Ваше здоровье, полковник! Я педагог, и здесь в доме свой человек, Машин муж... Она добрая, очень добрая...

Вершинин. Я выпью вот этой темной водки... (Пьет.) Ваше здоровье! (Ольге.) Мне у вас так хорошо!..

В гостиной остаются только Ирина и Тузенбах.

Ирина. Маша сегодня не в духе. Она вышла замуж восемнадцати лет, когда он казался ей самым умным человеком. А теперь не то. Он самый добрый, но не самый умный.

Ольга (нетерпеливо). Андрей, иди же наконец!

Андрей (за сценой). Сейчас. (Входит и идет к столу.)

Тузенбах. О чем вы думаете?

Ирина. Так. Я не люблю и боюсь этого вашего Соленого. Он говорит одни глупости...

Тузенбах. Станный он человек. Мне и жаль его, и досадно, но больше жаль. Мне кажется, он застенчив... Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков, а в обществе он грубый человек, бретер. Не ходите, пусть пока сядут за стол.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Дайте мне побыть около вас. О чем вы думаете?

Пауза.

Вам двадцать лет, мне еще нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди, длинный, длинный ряд дней, полных моей любви к вам...

Ирина. Николай Львович, не говорите мне о любви.

Тузенбах (не слушая). У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной! О чем вы думаете?

Ирина. Вы говорите: прекрасна жизнь. Да, но если она только кажется такой! У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава... Текут у меня слезы. Это не нужно... (Быстро вытирает лицо, улыбается.) Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд...

Наталья Ивановна входит; она в розовом платье, с зеленым поясом.

Наташа. Там уже завтракать садятся... Я опоздала... (Мельком глядится в зеркало, поправляется.) Кажется, причесана ничего себе... (Увидев Ирину.) Милая Ирина Сергеевна, поздравляю вас! (Целует крепко и продолжительно.) У вас много гостей, мне, право, совестно... Здравствуйте, барон!

Ольга (входя в гостиную). Ну, вот и Наталья Ивановна. Здравствуйте, моя милая!

Целуются.

Наташа. С именинницей. У вас такое большое общество, я смущена ужасно...

Ольга. Полно, у нас всё свои. (Вполголоса испуганно.) На вас зеленый пояс! Милая, это не хорошо!

Наташа. Разве есть примета?

Ольга. Нет, просто не идет... и как-то странно...

Наташа (плачущим голосом). Да? Но ведь это не зеленый, а скорее матовый. (Идет за Ольгой в залу.)

В зале садятся завтракать; в гостиной ни души.

Кулыгин. Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего. Пора тебе уж выходить.

Чебутыкин. Наталья Ивановна, и вам женишка желаю.

Кулыгин. У Натальи Ивановны уже есть женишок.

Маша (стучит вилкой по тарелке). Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

Кулыгин. Ты ведешь себя на три с минусом.

Вершинин. А наливка вкусная. На чем это настоено?

Соленый. На тараканах.

Ирина (плачущим голосом). Фу! Фу! Какое отвращение!..

Ольга. За ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками. Слава богу, сегодня целый день я дома, вечером – дома... Господа, вечером приходите.

Вершинин. Позвольте и мне прийти вечером!

Ирина. Пожалуйста.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Наташа. У них попросту.

Чебутыкин. Для любви одной природа нас на свет произвела. (Смеется.)

Андрей (сердито). Перестаньте, господа! Не надоело вам.

Федотик и Родэ входят с большой корзиной цветов.

Федотик. Однако уже завтракают.

Родэ (громко и картавя). Завтракают? Да, уже завтракают...

Федотик. Погоди минутку! (Снимает фотографию.) Раз! Погоди еще немного... (Снимает другую фотографию.) Два! Теперь готово!

Берут корзину и идут в залу, где их встречают с шумом.

Родэ (громко). Поздравляю, желаю всего, всего! Погода сегодня очаровательная, одно великолепие. Сегодня все утро гулял с гимназистами. Я преподаю в гимназии гимнастику...

Федотик. Можете двигаться, Ирина Сергеевна, можете! (Снимая фотографию.) Вы сегодня интересны. (Вынимает из кармана волчок.) Вот, между прочим, волчок... Удивительный звук...

Ирина. Какая прелесть!

Маша. У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Золотая цепь на дубе том... (Плаксиво.) Ну, зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с самого утра...

Кулыгин. Тринадцать за столом!

Родэ (громко). Господа, неужели вы придаете значение предрассудкам?

Смех.

Кулыгин. Если тринадцать за столом, то, значит, есть тут влюбленные. Уж не вы ли, Иван Романович, чего доброго...

Смех.

Чебутыкин. Я старый грешник, а вот отчего Наталья Ивановна сконфузилась, решительно понять не могу.

Громкий смех; Наташа выбегает из зала в гостиную, за ней Андрей.

Андрей. Полно, не обращайтесь внимания! Погодите... постойте, прошу вас...

Наташа. Мне стыдно... Я не знаю, что со мной делается, а они поднимают меня на смех. То, что я сейчас вышла из-за стола, неприлично, но я не могу... не могу... (Закрывает лицо руками.)

Андрей. Дорогая моя, прошу вас, умоляю, не волнуйтесь. Уверяю вас, они шутят, они от доброго сердца. Дорогая моя, моя хорошая, они все добрые, сердечные люди и любят меня и вас. Идите сюда к окну, нас здесь не видно им... (Оглядывается.)

Наташа. Я так не привыкла бывать в обществе!..

Андрей. О молодость, чудная, прекрасная молодость! Моя дорогая, моя хорошая, не волнуйтесь так!.. Верьте мне, верьте... Мне так хорошо, душа полна любви, восторга... О, нас не видят! Не видят! За что, за что я полюбил вас, когда полюбил – о, ничего не понимаю. Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой! Я вас люблю, люблю... как никого никогда...

Поцелуй.

Два офицера входят и, увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении.

Занавес

Действие второе
Декорация первого акта.

Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня.

Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея.

Наташа. Ты, Андрюша, что делаешь? Читаешь? Ничего, я так только... (Идет, отворяет другую дверь и, заглянув в нее, затворяет.) Огня нет ли...

Андрей (входит с книгой в руке). Ты что, Наташа?

Наташа. Смотрю, огня нет ли... Теперь масленица, прислуга сама не своя, гляди да и гляди, чтоб чего не вышло. Вчера в полночь прохожу через столовую, а там свеча горит. Кто зажег, так и не добилась толку. (Ставит свечу.) Который час?

Андрей (взглянув на часы). Девятого четверть.

Наташа. А Ольги и Ирины до сих пор еще нет. Не пришли. Всё трудятся бедняжки. Ольга на педагогическом совете, Ирина на телеграфе... (Вздыхает.) Сегодня утром говорю твоей сестре: «Побереги, говорю, себя, Ирина, голубчик». И не слушает. Четверть девятого, говоришь? Я боюсь, Бобик наш совсем нездоров. Отчего он холодный такой? Вчера у него был жар, а сегодня холодный весь... Я так боюсь!

Андрей. Ничего, Наташа. Мальчик здоров.

Наташа. Но все-таки лучше пускай диэта. Я боюсь. И сегодня в десятом часу, говорили, ряженные у нас будут, лучше бы они не приходили, Андрюша.

Андрей. Право, я не знаю. Их ведь звали.

Наташа. Сегодня мальчишечка проснулся утром и глядит на меня, и вдруг улыбнулся; значит, узнал. «Бобик, говорю, здравствуй! Здравствуй, милый!» А он смеется. Дети понимают, отлично понимают. Так, значит, Андрюша, я скажу, чтобы ряженных не принимали.

Андрей (нерешительно). Да ведь это как сестры. Они тут хозяйки.

Наташа. И они тоже, я им скажу. Они добрые... (Идет.) К ужину я велела простокваши. Доктор говорит, тебе нужно одну простоквашу есть, иначе не похудеешь. (Останавливается.) Бобик холодный. Я боюсь, ему холодно в его комнате, пожалуй. Надо бы хоть до теплой погоды поместить его в другой комнате. Например, у Ирины комната как раз для ребенка: и сухо, и целый день солнце. Надо ей сказать, она пока может с Ольгой в одной комнате... Все равно днем дома не бывает, только ночует...

Пауза.

Андрюшанчик, отчего ты молчишь?

Андрей. Так, задумался... Да и нечего говорить...

Наташа. Да... Что-то я хотела тебе сказать... Ах, да. Там из управы ферапонт пришел, тебя спрашивает.

Андрей (зевает). Позови его.

Наташа уходит; Андрей, нагнувшись к забытой ею свече, читает книгу. Входит ферапонт; он в старом трепаном пальто, с поднятым воротником, уши повязаны.

Здравствуй, душа моя. Что скажешь?

Ферапонт. Председатель прислал книжку и бумагу какую-то. Вот... (Подает книгу и пакет.)

Андрей. Спасибо. Хорошо. Отчего же ты пришел так не рано? Ведь девятый час уже.

Ферапонт. Чего?

Андрей (громче). Я говорю, поздно пришел, уже девятый час.

Ферапонт. Так точно. Я пришел к вам, еще светло было, да не пускали всё. Барин, говорят, занят. Ну, что ж. Занят так занят, спешить мне некуда. (Думая, что Андрей спрашивает его о чем-то.) Чего?

Андрей. Ничего. (Рассматривая книгу.) Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я все равно приду... займусь. Дома скучно...

Пауза.

Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу – старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это – быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!

Ферапонт. Не могу знать... Слышу-то плохо...

Андрей. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой.

Ферапонт. А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомяну.

Андрей. Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий.

Ферапонт. Чего?

Пауза.

И тот же подрядчик сказывал – может, и врет, – будто поперек всей Москвы канат протянут.

Андрей. Для чего?

Ферапонт. Не могу знать. Подрядчик говорил.

Андрей. Чепуха. (Читает книгу.) Ты был когда-нибудь в Москве?

Ферапонт (после паузы). Не был. Не привел бог.

Пауза.

Мне идти?

Андрей. Можешь идти. Будь здоров.

Ферапонт уходит.

Будь здоров. (Читая.) Завтра утром придешь, возьмешь тут бумаги... Ступай...

Пауза.

Он ушел.

Звонок.

Да, дела... (Потягивается и не спеша уходит к себе.)

За сценой поет нянька, укачивая ребенка. Входят Маша и Вершинин. Пока они потом беседуют, горничная зажигает лампу и свечи.

Маша. Не знаю.

Пауза.

Не знаю. Конечно, много значит привычка. После смерти отца, например, мы долго не могли привыкнуть к тому, что у нас уже нет денщиков. Но и помимо привычки, мне кажется, говорит во мне просто справедливость. Может быть, в других местах и не так, но в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди – это военные.

Вершинин. Мне пить хочется. Я бы выпил чаю.

Маша (взглянув на часы). Скоро дадут. Меня выдали замуж, когда мне было восемнадцать лет, и я своего мужа боялась, потому что он был учителем, а я тогда едва кончила курс. Он казался мне тогда ужасно ученым, умным и важным. А теперь уж не то, к сожалению.

Вершинин. Так... да.

Маша. Про мужа я не говорю, к нему я привыкла, но между штатскими вообще так много людей грубых, не любезных, не воспитанных. Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен. Когда мне случается быть среди учителей, товарищей мужа, то я просто страдаю.

Вершинин. Да-с... Но мне кажется, все равно, что штатский, что военный, одинаково неинтересно, по крайней мере, в этом городе. Все равно! Если послушать здешнего интеллигента, штатского или военного, то с женой он замучился, с домом замучился, с имением замучился, с лошадьми замучился... Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему?

Маша. Почему?

Вершинин. Почему он с детьми замучился, с женой замучился? А почему жена и дети с ним замучились?

Маша. Вы сегодня немножко не в духе.

Вершинин. Может быть. Я сегодня не обедал, ничего не ел с утра. У меня дочь больна немножко, а когда болеют мои девочки, то мною овладевает тревога, меня мучает совесть за то, что у них такая мать. О, если бы вы видели ее сегодня! Что за ничтожество! Мы начали браниться с семи часов утра, а в девять я хлопнул дверь и ушел.

Пауза.

Я никогда не говорю об этом, и странно, жалею только вам одной. (Целует руку.) Не сердитесь на меня. Кроме вас одной, у меня нет никого, никого...

Пауза.

Маша. Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так.

Вершинин. Вы с предрассудками?

Маша. Да.

Вершинин. Странно это. (Целует руку.) Вы великолепная, чудная женщина.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Великолепная, чудная! Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз.

Маша (садится на другой стул). Здесь светлей...

Вершинин. Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная женщина!

Маша (тихо смеясь). Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (Вполголоса.) А впрочем, говорите, мне все равно... (Закрывает лицо руками.) Мне все равно. Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом...

Ирина и Тузенбах входят через залу.

Тузенбах. У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер, но я русский, православный, как вы. Немецкого у меня осталось мало, разве только терпеливость, упрямство, с каким я надоедаю вам. Я провожаю вас каждый вечер.

Ирина. Как я устала!

Тузенбах. И каждый вечер буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять-двадцать лет, пока вы не прогоните... (Увидев Машу и Вершинина, радостно.) Это вы? Здравствуйте.

Ирина. Вот я и дома, наконец. (Маше.) Сейчас приходит одна дама, телеграфирует своему брату в Саратов, что у ней сегодня сын умер, и никак не может вспомнить адреса. Так и послала без адреса, просто в Саратов. Плачет. И я ей нагрубилась ни с того ни с сего. «Мне, говорю, некогда». Так глупо вышло. Сегодня у нас ряженые?

Маша. Да.

Ирина (садится в кресле). Отдохнуть. Устала.

Тузенбах (с улыбкой). Когда вы приходите с должности, то кажетесь такой маленькой, несчастненькой...

Пауза.

Ирина. Устала. Нет, не люблю я телеграфа, не люблю.

Маша. Ты похудела... (Насвистывает.) И помолодела, и на мальчишку стала похожа лицом.

Тузенбах. Это от прически.

Ирина. Надо поискать другую должность, а эта не по мне. Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то в ней именно и нет. Труд без поэзии, без мыслей...

Стук в пол. Доктор стучит. (Тузенбаху.) Милый, постучите. Я не могу... устала...

Тузенбах стучит в пол.

Сейчас придет. Надо бы принять какие-нибудь меры. Вчера доктор и наш Андрей были в клубе и опять проигрались. Говорят, Андрей двести рублей проиграл.

Маша (равнодушно). Что ж теперь делать!

Ирина. Две недели назад проиграл, в декабре проиграл. Скорее бы всё проиграл, быть может, уехали бы из этого города. Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. (Смеется.) Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода!

Маша. Надо только, чтобы Наташа не узнала как-нибудь о проигрыше.

Ирина. Ей, я думаю, все равно.

Чебутыкин, только что вставший с постели, – он отдыхал после обеда, – входит в

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
залу и причесывает бороду, потом садится там за стол и вынимает из кармана газету.

Маша. Вот пришел... Он заплатил за квартиру?

Ирина (смеется). Нет. За восемь месяцев ни копейки. Очевидно, забыл.

Маша (смеется). Как он важно сидит!

Все смеются; пауза.

Ирина. Что вы молчите, Александр Игнатьич?

Вершинин. Не знаю. Чаю хочется. Полжизни за стакан чаю! [30] С утра ничего не ел...

Чебутыкин. Ирина Сергеевна!

Ирина. Что вам?

Чебутыкин. Пожалуйста сюда. Venez ici.

Ирина идет и садится за стол.

Я без вас не могу.

Ирина раскладывает пасьянс.

Вершинин. Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем.

Тузенбах. Давайте. О чем?

Вершинин. О чем? Давайте помечтаем... например, о той жизни, которая будет после нас, лет через двести-триста.

Тузенбах. Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжело жить!» – и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти.

Вершинин (подумав). Как вам сказать? Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через двести-триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье.

Маша тихо смеется.

Тузенбах. Что вы?

Маша. Не знаю. Сегодня весь день смеюсь с утра.

Вершинин. Я кончил там же, где и вы, в академии я не был; читаю я много, но выбирать книг не умею и читаю, быть может, совсем не то, что нужно, а между тем, чем больше живу, тем больше хочу знать. Мои волосы седеют, я почти старик уже, но знаю мало, ах, как мало! Но все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков.

Пауза.

Не я, то хоть потомки потомков моих.

Федотик и Родэ показываются в зале; они садятся и напевают тихо, наигрывая на гитаре.

Тузенбах. По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!

Вершинин. Нет.

Тузенбах (всплеснув руками и смеясь). Очевидно, мы не понимаем друг друга. Ну, как мне убедить вас?

Маша тихо смеется. (Показывая ей палец.) Смейтесь! (Вершинину.) Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такую же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

Маша. Все-таки смысл?

Тузенбах. Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?

Пауза.

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава.

Пауза.

Вершинин. Все-таки жалко, что молодость прошла...

Маша. У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа! [31]

Тузенбах. А я скажу: трудно с вами спорить, господа! Ну вас совсем...

Чебутыкин (читая газету). Бальзак венчался в Бердичеве.

Ирина напевает тихо.

Даже запишу себе это в книжку. (Записывает.) Бальзак венчался в Бердичеве. (Читает газету.)

Ирина (раскладывает пасьянс, задумчиво). Бальзак венчался в Бердичеве.

Тузенбах. Жребий брошен. [32] Вы знаете, Мария Сергеевна, я подаю в отставку.

Маша. Слышала. И ничего я не вижу в этом хорошего. Не люблю я штатских.

Тузенбах. Все равно... (Встает.) Я не красив, какой я военный? Ну, да все равно, впрочем... Буду работать. Хоть один день в моей жизни поработать так, чтобы прийти вечером домой, в утомлении повалиться в постель и уснуть тотчас же. (Уходя в залу.) Рабочие, должно быть, спят крепко!

Федотик (Ирине). Сейчас на Московской у Пыжикова купил для вас цветных карандашей. И вот этот ножичек...

Ирина. Вы привыкли обращаться со мной, как с маленькой, но ведь я уже выросла... (Берет карандаши и ножичек, радостно.) Какая прелесть!

Федотик. А для себя я купил ножик... вот поглядите... нож, еще другой нож, третий, это в ушах ковырять, это ножнички, это ногти чистить...

Родэ (громко). Доктор, сколько вам лет?

Чебутыкин. Мне? Тридцать два.

Смех.

Федотик. Я сейчас покажу вам другой пасьянс... (Раскладывает пасьянс.)

Подают самовар; Анфиса около самовара; немного погодя приходит Наташа и тоже суетится около стола; приходит Солёный и, поздоровавшись, садится за стол.

Вершинин. Однако, какой ветер!

Маша. Да. Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето.

Ирина. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

Федотик. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (Смеется.)
Значит, вы не будете в Москве.

Чебутыкин (читает газету). Цицикар. Здесь свирепствует оспа.

Анфиса (подходя к Маше). Маша, чай кушать, матушка. (Вершинину.) Пожалуйста, ваше высокоблагородие... простите, батюшка, забыла имя, отчество...

Маша. Принеси сюда, няня. Туда не пойду.

Ирина. Няня!

Анфиса. Иду-у!

Наташа (Соленому). Грудные дети прекрасно понимают. «Здравствуй, говорю, Бобик. Здравствуй, милый!» Он взглянул на меня как-то особенно. Вы думаете, во мне говорит только мать, но нет, нет, уверяю вас! Это необыкновенный ребенок.

Солёный. Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы. (Идет со стаканом в гостиную и садится в угол.)

Наташа (закрыв лицо руками). Грубый, невоспитанный человек!

Маша. Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима. Мне кажется, если бы я была в Москве, то относилась бы равнодушно к погоде...

Вершинин. На днях я читал дневник одного французского министра, [33] писанный в тюрьме. Министр был осужден за Панаму. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц. Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его.

Тузенбах (берет со стола коробку). Где же конфеты?

Ирина. Солёный съел.

Тузенбах. Все?

Анфиса (подавая чай). Вам письмо, батюшка.

Вершинин. Мне? (Берет письмо.) От дочери. (Читает.) Да, конечно... Я, извините, Мария Сергеевна, уйду потихоньку. Чаю не буду пить. (Встает взволнованный.) Вечно эти истории...

Маша. Что такое? Не секрет?

Вершинин (тихо). Жена опять отравилась. Надо идти. Я пройду незаметно. Ужасно неприятно все это. (Целует Маше руку.) Милая моя, славная, хорошая женщина... Я здесь пройду потихоньку... (Уходит.)

Анфиса. Куда же он? А я чай подала... Экой какой.

Маша (рассердившись). Отстань! Пристаешь тут, покоя от тебя нет... (Идет с чашкой к столу.) Надоела ты мне, старая!

Анфиса. Что ж ты обижаешься? Милая!

Голос Андрея. Анфиса!

Анфиса (дразнит). Анфиса! Сидит там... (Уходит.)

Маша (в зале у стола, сердито). Дайте же мне сесть! (Мешает на столе карты.)
Расселись тут с картами. Пейте чай!

Ирина. Ты, Машка, злая.

Маша. Раз я злая, не говорите со мной. Не трогайте меня!

Чебутыкин (смеясь). Не трогайте ее, не трогайте...

Маша. Вам шестьдесят лет, а вы, как мальчишка, всегда городите черт знает что.

Наташа (вздыхает). Милая Маша, к чему употреблять в разговоре такие выражения? При твоей прекрасной наружности в приличном светском обществе ты, я тебе прямо скажу, была бы просто очаровательна, если бы не эти твои слова. Je vous prie, pardonnez moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières.[34]

Тузенбах (сдерживая смех). Дайте мне... дайте мне... Там, кажется, коньяк...

Наташа. Il paraît, que mon Бобик déjà ne dort pas,[35] проснулся. Он у меня сегодня нездоров. Я пойду к нему, простите... (Уходит.)

Ирина. А куда ушел Александр Игнатьич?

Маша. Домой. У него опять с женой что-то необычайное.

Тузенбах (идет к Соленому, в руках графинчик с коньяком). Все вы сидите один, о чем-то думаете – и не поймешь, о чем. Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку.

Пьют.

Сегодня мне придется играть на пианино всю ночь, вероятно, играть всякий вздор... Куда ни шло!

Соленый. Почему мириться? Я с вами не ссорился.

Тузенбах. Всегда вы возбуждаете такое чувство, как будто между нами что-то произошло. У вас характер странный, надо сознаться.

Соленый (декламируя). Я странен, не странен кто ж![36] Не сердись, Алеко![37]

Тузенбах. И при чем тут Алеко...

Пауза.

Соленый. Когда я вдвоем с кем-нибудь, то ничего, я как все, но в обществе я уныл, застенчив и... говорю всякий вздор. Но все-таки я честнее и благороднее очень, очень многих. И могу это доказать.

Тузенбах. Я часто сержусь на вас, вы постоянно придираетесь ко мне, когда мы бываем в обществе, но все же вы мне симпатичны почему-то. Куда ни шло, напьюсь сегодня. Выпьем!

Соленый. Выпьем.

Пьют.

Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова. (Тихо.) Я даже немножко похож на Лермонтова... как говорят... (Достает из кармана флакон с духами и льет на руки.)

Тузенбах. Подаю в отставку. Баста! Пять лет все раздумывал и, наконец, решил. Буду работать.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Соленый (декламируя). Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...

Пока они говорят, Андрей входит с книгой тихо и садится у свечи.

Тузенбах. Буду работать.

Чебутыкин (идя в гостиную с Ириной). И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое – чехартма, мясное.

Соленый. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Чебутыкин. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Соленый. А я вам говорю, черемша – лук.

Чебутыкин. А я вам говорю, чехартма – баранина.

Соленый. А я вам говорю, черемша – лук.

Чебутыкин. Что же я буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

Соленый. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

Андрей (умоляюще). Довольно, господа! Прошу вас!

Тузенбах. Когда придут ряженные?

Ирина. Обещали к девяти; значит, сейчас.

Тузенбах (обнимает Андрея). Ах вы сени, мои сени, сени новые мои...

Андрей (пляшет и поет). Сени новые, кленовые...

Чебутыкин (пляшет). Решетчаты-е!

Смех.

Тузенбах (целует Андрея). Черт возьми, давайте выпьем. Андрюша, давайте выпьем на ты. И я с тобой, Андрюша, в Москву, в университет.

Соленый. В какой? В Москве два университета.

Андрей. В Москве один университет.

Соленый. А я вам говорю – два.

Андрей. Пускай хоть три. Тем лучше.

Соленый. В Москве два университета!

Ропот и шиканье.

В Москве два университета: старый и новый. А если вам неуютно слушать, если мои слова раздражают вас, то я могу не говорить. Я даже могу уйти в другую комнату... (Уходит в одну из дверей.)

Тузенбах. Bravo, bravo! (Смеется.) Господа, начинайте, я сажусь играть! Смешной этот Соленый... (Садится за пианино, играет вальс.)

Маша (танцует вальс одна). Барон пьян, барон пьян, барон пьян!

Входит Наташа.

Наташа (Чебутыкину). Иван Романыч! (Говорит о чем-то Чебутыкину, потом тихо уходит.)

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Чебутыкин трогает Тузенбаха за плечо и шепчет ему о чем-то.

Ирина. Что такое?

Чебутыкин. Нам пора уходить. Будьте здоровы.

Тузенбах. Спокойной ночи. Пора уходить.

Ирина. Позвольте... А ряженные?..

Андрей (сконфуженный). Ряженных не будет. Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров, и потому... Одним словом, я не знаю, мне решительно все равно.

Ирина (пожимая плечами). Бобик нездоров!

Маша. Где наша не пропадала! Гонят, стало быть надо уходить. (Ирине.) Не Бобик болен, а она сама... Вот! (Стучит пальцем по лбу.) Мещанка!

Андрей уходит в правую дверь к себе, Чебутыкин идет за ним; в зале прощаются.

Федотик. Какая жалость! Я рассчитывал провести вечерок, но если болен ребеночек, то, конечно... Я завтра принесу ему игрушечку...

Родэ (громко). Я сегодня нарочно выспался после обеда, думал, что всю ночь буду танцевать. Ведь теперь только девять часов!

Маша. Выйдем на улицу, там потолкуем. Решим, что и как.

Слышно: «Прощайте! Будьте здоровы!» Слышен веселый смех Тузенбаха. Все уходят. Анфиса и горничная убирают со стола, тушат огни. Слышно, как поет нянька. Андрей в пальто и шляпе и Чебутыкин тихо входят.

Чебутыкин. Жениться я не успел, потому что жизнь промелькнула, как молния, да и потому, что безумно любил твою матушку, которая была замужем...

Андрей. Жениться не нужно. Не нужно, потому что скучно.

Чебутыкин. Так-то оно так, да одиночество. Как там ни философствуй, а одиночество страшная штука, голубчик мой... Хотя в сущности... конечно, решительно все равно!

Андрей. Пойдемте скорей.

Чебутыкин. Что же спешить? Успеем.

Андрей. Я боюсь, жена бы не остановила.

Чебутыкин. А!

Андрей. Сегодня я играть не стану, только так посижу. Нездоровится... Что мне делать, Иван Романыч, от одышки?

Чебутыкин. Что спрашивать! Не помню, голубчик. Не знаю.

Андрей. Пройдем кухней.

Уходят.

Звонок, потом опять звонок; слышны голоса, смех.

Ирина (входит). Что там?

Анфиса (шепотом). Ряженные!

Звонок.

Ирина. Скажи, нянечка, дома нет никого. Пусть извинят.

Анфиса уходит. Ирина в раздумье ходит по комнате; она взволнована. Входит Солёный.

Солёный (в недоумении). Никого нет... А где же все?

Ирина. Ушли домой.

Солёный. Странно. Вы одни тут?

Ирина. Одна.

Пауза.

Прощайте.

Солёный. Давеча я вел себя недостаточно сдержанно, нетактично. Но вы не такая, как все, вы высоки и чисты, вам видна правда... Вы одна, только вы одна можете понять меня. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю...

Ирина. Прощайте! Уходите.

Солёный. Я не могу жить без вас. (Идя за ней.) О, мое блаженство! (Сквозь слезы.) О, счастье! Роскошные, чудные, изумительные глаза, каких я не видел ни у одной женщины...

Ирина (холодно). Перестаньте, Василий Васильич!

Солёный. Первый раз я говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете. (Трет себе лоб.) Ну, да все равно. Насильно мил не будешь, конечно... Но счастливых соперников у меня не должно быть... Не должно... Клянусь вам всем святым, соперника я убью... О, чудная!

Наташа проходит со свечой.

Наташа (заглядывает в одну дверь, в другую и проходит мимо двери, ведущей в комнату мужа). Тут Андрей. Пусть читает. Вы простите, Василий Васильич, я не знала, что вы здесь, я по-домашнему.

Солёный. Мне все равно. Прощайте! (Уходит.)

Наташа. А ты устала, милая, бедная моя девочка! (Целует Ирину.) Ложилась бы спать пораньше.

Ирина. Бобик спит?

Наташа. Спит. Но беспокойно спит. Кстати, милая, я хотела тебе сказать, да все то тебя нет, то мне некогда... Бобику в теперешней детской, мне кажется, холодно и сыро. А твоя комната такая хорошая для ребенка. Милая, родная, переберись пока к Оле!

Ирина (не понимая). Куда?

Слышно, к дому подъезжает тройка с бубенчиками.

Наташа. Ты с Олей будешь в одной комнате, пока что, а твою комнату Бобику. Он такой милашка, сегодня я говорю ему: «Бобик, ты мой! Мой!» А он на меня смотрит своими глазеночками.

Звонок.

Должно быть, Ольга. Как она поздно!

Горничная подходит к Наташе и шепчет ей на ухо.

Протопопов? Какой чудак. Приехал Протопопов, зовет меня покататься с ним на тройке. (Смеется.) Какие странные эти мужчины...

Звонок.

Кто-то там пришел. Поехать разве на четверть часика прокатиться... (Горничной.) Скажи, сейчас.

Звонок.

Звонят... там Ольга, должно быть. (Уходит.)

Горничная убегает; Ирина сидит задумавшись; входят Кулыгин, Ольга, за ними Вершинин.

Кулыгин. Вот тебе и раз. А говорили, что у них будет вечер.

Вершинин. Странно, я ушел недавно, полчаса назад, и ждали ряженных...

Ирина. Все ушли.

Кулыгин. И Маша ушла? Куда она ушла? А зачем Протопопов внизу ждет на тройке? Кого он ждет?

Ирина. Не задавайте вопросов... Я устала.

Кулыгин. Ну, капризница...

Ольга. Совет только что кончился. Я замучилась. Наша начальница больна, теперь я вместо нее. Голова, голова болит, голова... (Садится.) Андрей проиграл вчера в карты двести рублей... Весь город говорит об этом...

Кулыгин. Да, и я устал на совете. (Садится.)

Вершинин. Жена моя сейчас вздумала поугадать меня, едва не отравилась. Все обошлось, и я рад, отдыхаю теперь... Стало быть, надо уходить? Что ж, позвольте пожелать всего хорошего. Федор Ильич, поедemте со мной куда-нибудь! Я дома не могу оставаться, совсем не могу... Поедemте!

Кулыгин. Устал. Не поеду. (Встает.) Устал. Жена домой пошла?

Ирина. Должно быть.

Кулыгин (целует Ирине руку). Прощай. Завтра и послезавтра целый день отдыхать. Всего хорошего! (Идет.) Чаю очень хочется. Рассчитывал провести вечер в приятном обществе и – о, fallacem hominum sperem!.. [38] Винительный падеж при восклицании...

Вершинин. Значит, один поеду. (Уходит с Кулыгиным, посвистывая.)

Ольга. Голова болит, голова... Андрей проиграл... весь город говорит... Пойду лягу. (Идет.) Завтра я свободна... О, боже мой, как это приятно! Завтра свободна, послезавтра свободна... Голова болит, голова... (Уходит.)

Ирина (одна). Все ушли. Никого нет.

На улице гармоника, нянька поет песню.

Наташа (в шубе и шапке идет через залу; за ней горничная). Через полчаса я буду дома. Только проедусь немножко. (Уходит.)

Ирина (оставшись одна, тоскует). В Москву! В Москву! В Москву!

Занавес

Действие третье

Комната Ольги и Ирины. Налево и направо постели, загороженные ширмами. Третий час ночи. За сценой бьют в набат по случаю пожара, начавшегося уже давно. Видно, что в доме еще не ложились спать. На диване лежит Маша, одетая, как обыкновенно, в черное платье.

Входят Ольга и Анфиса.

Анфиса. Сидят теперь внизу под лестницей... А говорю – «пожалуйста наверх, нешто, говорю, можно так», – плачут. «Папаша, говорят, не знаем где. Не дай бог, говорят, сгорел». Выдумали! И на дворе какие-то... тоже раздетые.

Ольга (вынимает из шкапа платье). Вот это серенькое возьми... И вот это... кофточку тоже... И эту юбку бери, нянечка... Что же это такое, боже мой! Кирсановский переулок сгорел весь, очевидно... Это возьми... Это возьми... (кидает ей на руки платье.) Вершинины бедные напугались... Их дом едва не сгорел. Пусть у нас переночуют... домой их нельзя пускать... У бедного Федотика все сгорело, ничего не осталось...

Анфиса. Ферапонта позвала бы, Олюшка, а то не донесу...

Ольга (звонит). Не дозвонишься... (В дверь.) Подите сюда, кто там есть!

В открытую дверь видно окно, красное от зарева; слышно, как мимо дома проезжает пожарная команда.

Какой это ужас. И как надоело!

Входит Ферапонт. Вот возьми снеси вниз... Там под лестницей стоят барышни Колотилины... отдай им. И это отдай...

Ферапонт. Слушаю. В двенадцатом году Москва тоже горела. Господи ты боже мой! Французы удивлялись.

Ольга. Иди, ступай...

Ферапонт. Слушаю. (Уходит.)

Ольга. Нянечка, милая, всё отдавай. Ничего нам не надо, всё отдавай, нянечка... Я устала, едва на ногах стою... Вершинины нельзя отпускать домой... Девочки лягут в гостиной, Александра Игнатъича вниз к барону... Федотика тоже к барону, или пусть у нас в зале... Доктор, как нарочно, пьян, ужасно пьян, и к нему никого нельзя. И жену Вершинина тоже в гостиной.

Анфиса (утомленно). Олюшка милая, не гони ты меня! Не гони!

Ольга. Глупости ты говоришь, няня. Никто тебя не гонит.

Анфиса (кладет ей голову на грудь). Родная моя, золотая моя, я тружусь, я работаю... Слаба стану, все скажут: пошла! А куда я пойду? Куда? Восемьдесят лет. Восемьдесят второй год...

Ольга. Ты посиди, нянечка... Устала ты, бедная... (Усаживает ее.) Отдохни, моя хорошая. Побледнела как!

Наташа входит.

Наташа. Там говорят, поскорее нужно составить общество для помощи погорельцам. Что ж? Прекрасная мысль. Вообще нужно помогать бедным людям, это обязанность богатых. Бобик и Софочка спят себе, спят, как ни в чем не бывало. У нас так много народу везде, куда ни пойдешь, полон дом. Теперь в городе инфлюэнца, боюсь, как бы не захватили дети.

Ольга (не слушая ее). В этой комнате не видно пожара, тут покойно...

Наташа. Да... Я, должно быть, растрепанная. (Перед зеркалом.) Говорят, я пополнела... и не правда! Ничуть! А Маша спит, утомилась, бедная... (Анфисе холодно.) При мне не смей сидеть! Встань! Ступай отсюда!

Анфиса уходит; пауза.

И зачем ты держишь эту старуху, не понимаю!

Ольга (оторопев). Извини, я тоже не понимаю...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Наташа. Ни к чему она тут. Она крестьянка, должна в деревне жить... Что за баловство! Я люблю в доме порядок! Лишних не должно быть в доме. (Гладит ее по щеке.) Ты, бедняжка, устала! Устала наша начальница! А когда моя Софочка вырастет и поступит в гимназию, я буду тебя бояться.

Ольга. Не буду я начальницей.

Наташа. Тебя выберут, Олечка. Это решено.

Ольга. Я откажусь. Не могу... Это мне не по силам... (Пьет воду.) Ты сейчас так грубо обошлась с няней... Прости, я не в состоянии переносить... даже в глазах потемнело...

Наташа (взволнованно). Прости, Оля, прости... Я не хотела тебя огорчить.

Маша встает, берет подушку и уходит, сердитая.

Ольга. Пойми, милая... мы воспитаны, быть может, странно, но я не переношу этого. Подобное отношение угнетает меня, я заболеваю... я просто падаю духом!

Наташа. Прости, прости... (Целует ее.)

Ольга. Всякая, даже малейшая грубость, неделикатно сказанное слово волнует меня...

Наташа. Я часто говорю лишнее, это правда, но согласись, моя милая, она могла бы жить в деревне.

Ольга. Она уже тридцать лет у нас.

Наташа. Но ведь теперь она не может работать! Или я тебя не понимаю, или же ты не хочешь меня понять. Она не способна к труду, она только спит или сидит.

Ольга. И пускай сидит.

Наташа (удивленно). Как пускай сидит? Но ведь она же прислуга. (Сквозь слезы.) Я тебя не понимаю, Оля. У меня нянька есть, кормилица есть, у нас горничная, кухарка... для чего же нам еще эта старуха? Для чего?

За сценой бьют в набат.

Ольга. В эту ночь я постарела на десять лет.

Наташа. Нам нужно уговориться, Оля. Раз навсегда... Ты в гимназии, я – дома, у тебя ученье, у меня – хозяйство. И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что го-во-рю.. И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки... (стучит ногами) этой ведьмы!.. Не смей меня раздражать! Не смей! (Спохватившись.) Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться. Это ужасно.

Входит Кулыгин.

Кулыгин. Где Маша? Нам пора бы уже домой. Пожар, говорят, стихает. (Потягивается.) Сгорел только один квартал, а ведь был ветер, вначале казалось, горит весь город. (Садится.) Утомился. Олечка моя милая... Я часто думаю: если бы не Маша, то я на тебе б женился, Олечка. Ты очень хорошая... Замучился. (Прислушивается.)

Ольга. Что?

Кулыгин. Как нарочно, у доктора запой, пьян он ужасно. Как нарочно! (Встает.) Вот он идет сюда, кажется... Слышите? Да, сюда... (Смеется.) Экий какой, право... Я спрячусь. (Идет в угол к шкапу.) Этаким разбойник.

Ольга. Два года не пил, а тут вдруг взял и напился... (Идет с Наташей в глубину комнаты.)

Чебутыкин входит; не шатаясь, как трезвый, проходит по комнате, останавливается, смотрит, потом подходит к рукомойнику и начинает мыть руки.

Чебутыкин (угрюмо). Черт бы всех побрал... подрал... Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего.

Ольга и Наташа, незаметно для него, уходят.

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! (Перестает плакать, угрюмо.) Черт знает... Третьего дня разговор в клубе; говорят, Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал. И другие тоже, как я. Пошлость! Низость! И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась... и все вспомнилось, и стало на душе криво, гадко, мерзко... пошел, запил...

Ирина, Вершинин и Тузенбах входят; на Тузенбахе штатское платье, новое и модное.

Ирина. Здесь посидим. Сюда никто не войдет.

Вершинин. Если бы не солдаты, то сгорел бы весь город. Молодцы! (Потирает от удовольствия руки.) Золотой народ! Ах, что за молодцы!

Кулыгин (подходя к ним). Который час, господа?

Тузенбах. Уже четвертый час. Светает.

Ирина. Все сидят в зале, никто не уходит. И ваш этот Соленый сидит... (Чебутыкину.) Вы бы, доктор, шли спать.

Чебутыкин. Ничего-с... Благодарю-с. (Причесывает бороду.)

Кулыгин (смеется). Назюзюкался, Иван Романыч! (Хлопает по плечу.) Молодец! In vīno veritas, [39] говорили древние.

Тузенбах. Меня всё просят устроить концерт в пользу погорельцев.

Ирина. Ну, кто там...

Тузенбах. Можно бы устроить, если захотеть. Марья Сергеевна, например, играет на рояле чудесно.

Кулыгин. Чудесно играет!

Ирина. Она уже забыла. Три года не играла... или четыре.

Тузенбах. Здесь в городе решительно никто не понимает музыки, ни одна душа, но я, я понимаю и честным словом уверяю вас, Марья Сергеевна играет великолепно, почти талантливо.

Кулыгин. Вы правы, барон. Я ее очень люблю, Машу. Она славная.

Тузенбах. Уметь играть так роскошно и в то же время сознавать, что тебя никто, никто не понимает!

Кулыгин (вздыхает). Да... Но прилично ли ей участвовать в концерте?

Пауза.

Я ведь, господа, ничего не знаю. Может быть, это и хорошо будет. Должен признаться, наш директор хороший человек, даже очень хороший, умнейший, но у него такие взгляды... Конечно, не его дело, но все-таки, если хотите, то я, пожалуй, поговорю с ним.

Чебутыкин берет в руки фарфоровые часы и рассматривает их.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Вершинин. На пожаре я загрязнился весь, ни на что не похож.

Пауза.

Вчера я мельком слышал, будто нашу бригаду хотят перевести куда-то далеко. Одни говорят, в Царство Польское, другие – будто в Читу.

Тузенбах. Я тоже слышал. Что ж? Город тогда совсем опустеет.

Ирина. И мы уедем!

Чебутыкин (роняет часы, которые разбиваются). Вдребезги!

Пауза; все огорчены и сконфужены.

Кулыгин (подбирает осколки). Разбить такую дорогую вещь – ах, Иван Романыч, Иван Романыч! Ноль с минусом вам за поведение!

Ирина. Это часы покойной мамы.

Чебутыкин. Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает. (У двери.) Что смотрите? У Наташи романчик с Протопоповым, а вы не видите... Вы вот сидите тут и ничего не видите, а у Наташи романчик с Протопоповым... (Поет.) Не угодно ль этот финик вам принять...[40] (Уходит.)

Вершинин. Да... (Смеется.) Как все это в сущности странно!

Пауза. Когда начался пожар, я побежал скорей домой; подхожу, смотрю – дом наш цел и невредим и вне опасности, но мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни! Я хватаю их, бегу и все думаю одно: что им придется пережить еще на этом свете!

Набат; пауза.

Прихожу сюда, а мать здесь, кричит, сердится.

Маша входит с подушкой и садится на диван.

И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал... Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было! А пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести-триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь также будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, все нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным. О, наверное, какая это будет жизнь, какая жизнь! (Смеется.) Простите, я опять зафилософствовался. Позвольте продолжать, господа. Мне ужасно хочется философствовать, такое у меня теперь настроение.

Пауза.

Точно спят все. Так я говорю: какая это будет жизнь! Вы можете себе только представить... Вот таких, как вы, в городе теперь только три, в следующих поколениях – больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас... (Смеется.) Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски... (Поет.) Любви все возрасты покорны, [41] ее порывы благотворны... (Смеется.)

Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Трам-там...

Маша. Тра-ра-ра?

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Вершинин. Тра-та-та. (Смеется.)

Входит Федотик.

Федотик (танцует). Погорел, погорел! Весь дочиста!

Смех.

Ирина. Что ж за шутки. Все сгорело?

Федотик (смеется). Все дочиста. Ничего не осталось. И гитара сгорела, и фотография сгорела, и все мои письма... И хотел подарить вам записную книжечку – тоже сгорела.

Входит Соленый.

Ирина. Нет, пожалуйста, уходите, Василий Васильич. Сюда нельзя.

Соленый. Почему же это барону можно, а мне нельзя?

Вершинин. Надо уходить, в самом деле. Как пожар?

Соленый. Говорят, стихает. Нет, мне положительно странно, почему это барону можно, а мне нельзя? (Вынимает флакон с духами и прыскается.)

Вершинин. Трам-там-там.

Маша. Трам-там.

Вершинин (смеется, Соленому). Пойдемте в залу.

Соленый. Хорошо-с, так и запишем. Мысль эту можно б боле пояснить, да боюсь, как бы гусей не раздражить...[42] (Глядя на Тузенбаха.) Цып, цып, цып...

Уходит с Вершининым и Федотиком.

Ирина. Как накурил этот Соленый... (В недоумении.) Барон спит! Барон! Барон!

Тузенбах (очнувшись). Устал я, однако... Кирпичный завод... Это я не брежу, а в самом деле, скоро поеду на кирпичный завод, начну работать... Уже был разговор. (Ирине нежно.) Вы такая бледная, прекрасная, обаятельная... Мне кажется, ваша бледность проясняет темный воздух, как свет... Вы печальны, вы недовольны жизнью... О, поедemте со мной, поедemте работать вместе!

Маша. Николай Львович, уходите отсюда.

Тузенбах (смеясь). Вы здесь? Я не вижу. (Целует Ирине руку.) Прощайте, я пойду... Я гляжу на вас теперь, и вспоминается мне, как когда-то давно, в день ваших именин, вы, бодрая, веселая, говорили о радостях труда... И какая мне тогда мерещилась счастливая жизнь! Где она? (Целует руку.) У вас слезы на глазах. Ложитесь спать, уж светает... начинается утро... Если бы мне было позволено отдать за вас жизнь свою!

Маша. Николай Львович, уходите! Ну, что право...

Тузенбах. Ухожу... (Уходит.)

Маша (ложится). Ты спишь, Федор?

Кулыгин. А?

Маша. Шел бы домой.

Кулыгин. Милая моя Маша, дорогая моя Маша...

Ирина. Она утомилась. Дал бы ей отдохнуть, Федя.

Кулыгин. Сейчас уйду... жена моя хорошая, славная... Люблю тебя, мою единственную...

Маша (сердито). Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.[43]

Кулыгин (смеется). Нет, право, она удивительная. Женат я на тебе семь лет, а кажется, венчались только вчера. Честное слово. Нет, право, ты удивительная женщина. Я доволен, я доволен, я доволен!

Маша. Надоело, надоело, надоело... (Встает и говорит сидя.) И вот не выходит у меня из головы... Просто возмутительно. Сидит гвоздем в голове, не могу молчать. Я про Андрея... Заложил он этот дом в банке, и все деньги забрала его жена, а ведь дом принадлежит не ему одному, а нам четверым! Он должен это знать, если он порядочный человек.

Кулыгин. Охота тебе, Маша! На что тебе? Андрюша кругом должен, ну, и бог с ним.

Маша. Это во всяком случае возмутительно. (Ложится.)

Кулыгин. Мы с тобой не бедны. Я работаю, хожу в гимназию, потом уроки даю... Я честный человек. Простой... Omnia mea mecum porto, [44] как говорится.

Маша. Мне ничего ненужно, но меня возмущает несправедливость.

Пауза.

Ступай, Федор.

Кулыгин (целует ее). Ты устала, отдохни с полчаса, а я там посижу, подожду. Спи... (Идет.) Я доволен, я доволен, я доволен. (Уходит.)

Ирина. В самом деле, как измелечал наш Андрей, как он выдохся и постарел около этой женщины! Когда-то готовился в профессора, а вчера хвалился, что попал, наконец, в члены земской управы. Он член управы, а Протопопов председатель... Весь город говорит, смеется, и только он один ничего не знает и не видит... И вот все побежали на пожар, а он сидит у себя в комнате и никакого внимания. Только на скрипке играет. (Нервно.) О, ужасно, ужасно, ужасно! (Плачет.) Я не могу, не могу переносить больше!.. Не могу, не могу!..

Ольга входит, убирает около своего столика.

(Громко рыдает.) Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!..

Ольга (испугавшись). Что ты, что ты? Милая!

Ирина (рыдая). Куда? Куда все ушло? Где оно? О, боже мой, боже мой! Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем...

Ольга. Милая, милая...

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

Ольга. Не плачь, моя девочка, не плачь... Я страдаю.

Ирина. Я не плачу, не плачу... Довольно... Ну, вот я уже не плачу. Довольно... Довольно!

Ольга. Милая, говорю тебе как сестра, как друг, если хочешь моего совета, выходи за барона!

Ирина тихо плачет.

Ведь ты его уважаешь, высоко ценишь... Он, правда, некрасивый, но он такой порядочный, чистый... Ведь замуж выходят не из любви, а только для того, чтобы исполнить свой долг. Я, по крайней мере, так думаю, и я бы вышла без любви. Кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...

Ирина. Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор...

Ольга (обнимает сестру). Милая моя, прекрасная сестра, я все понимаю; когда барон Николай Львович оставил военную службу и пришел к нам в пиджаке, то показался мне таким некрасивым, что я даже заплакала... Он спрашивает: «что вы плачете?» Как я ему скажу! Но если бы бог привел ему жениться на тебе, то я была бы счастлива. Тут ведь другое, совсем другое.

Наташа со свечой проходит через сцену из правой двери в левую молча.

Маша (садится). Она ходит так, как будто она подохла.

Ольга. Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье это ты. Извини, пожалуйста.

Пауза.

Маша. Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаюсь вам и уж больше никому, никогда... Скажу сию минуту. (Тихо.) Это моя тайна, но вы всё должны знать... Не могу молчать...

Пауза.

Я люблю, люблю... Люблю этого человека... Вы его только что видели... Ну, да что там. Одним словом, люблю Вершинина...

Ольга (идет к себе за ширму). Оставь это. Я все равно не слышу.

Маша. Что же делать! (Берется за голову.) Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...

Ольга (за ширмой). Я не слышу, все равно. Какие бы ты глупости ни говорила, я все равно не слышу.

Маша. Э, чудная ты, Оля. Люблю – такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит... Это все страшно. Да? Не хорошо это? (Тянет Ирину за руку, привлекает к себе.) О моя милая... Как-то мы проживем нашу жизнь, что из нас будет... Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо, и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя... Милые мои, сестры мои... Призналась вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание...[45]

Входит Андрей, за ним Ферапонт.

Андрей (сердито). Что тебе нужно? Я не понимаю.

Ферапонт (в дверях, нетерпеливо). Я, Андрей Сергеич, уж говорил раз десять.

Андрей. Во-первых, я тебе не Андрей Сергеич, а ваше высокоблагородие!

Ферапонт. Пожарные, ваше высокоблагородие, просят, дозволейте на реку садом проехать. А то кругом ездют, ездют – чистое наказание.

Андрей. Хорошо. Скажи, хорошо.

Ферапонт уходит.

Надоели. Где Ольга?

Ольга показывается из-за ширмы.

Я пришел к тебе, дай мне ключ от шкапа, я затерял свой. У тебя есть такой маленький ключик.

Ольга подает ему молча ключ. Ирина идет к себе за ширму; пауза. А какой громадный пожар! Теперь стало утихать. Черт знает, разозлил меня этот ферापонт, я сказал ему глупость... Ваше высокоблагородие...

Пауза.

Что же ты молчишь, Оля?

Пауза.

Пора уже оставить эти глупости и не дуться так, здорово-живешь... Ты, Маша, здесь, Ирина здесь, ну вот прекрасно – объяснимся начистоту, раз навсегда. Что вы имеете против меня? Что?

Ольга. Оставь, Андрюша. Завтра объяснимся. (Волнуясь.) Какая мучительная ночь!

Андрей (он очень смущен). Не волнуйся. Я совершенно хладнокровно вас спрашиваю: что вы имеете против меня? Говорите прямо.

Голос Вершинина: «Трам-там-там!»

Маша (встает, громко). Тра-та-та! (Ольге.) Прощай, Оля, господь с тобой. (Идет за ширму, целует Ирину.) Спи покойно... Прощай, Андрей. Уходи, они утомлены... завтра объяснишься... (Уходит.)

Ольга. В самом деле, Андрюша, отложим до завтра... (Идет к себе за ширму.) Спать пора.

Андрей. Только скажу и уйду. Сейчас... Во-первых, вы имеете что-то против Наташи, моей жены, и это я замечаю с самого дня моей свадьбы. Если желаете знать, Наташа прекрасный, честный человек, прямой и благородный – вот мое мнение. Свою жену я люблю и уважаю, понимаю, уважаю и требую, чтобы ее уважали также и другие. Повторяю, она честный, благородный человек, а все ваши неудовольствия, простите, это просто капризы...

Пауза.

Во-вторых, вы как будто сердитесь за то, что я не профессор, не занимаюсь наукой. Но я служу в земстве, я член земской управы и это свое служение считаю таким же святым и высоким, как служение науке. Я член земской управы и горжусь этим, если желаете знать...

Пауза. В-третьих... Я еще имею сказать... Я заложил дом, не испросив у вас позволения... В этом я виноват, да, и прошу меня извинить. Меня побудили к тому долги... тридцать пять тысяч... Я уже не играю в карты, давно бросил, но главное, что могу сказать в свое оправдание, это то, что вы девушки, вы получаете пенсию, я же не имел... заработка, так сказать...

Пауза.

Кулыгин (в дверь). Маши здесь нет? (Встревоженно.) Где же она? Это странно... (Уходит.)

Андрей. Не слушают. Наташа превосходный, честный человек. (Ходит по сцене молча, потом останавливается.) Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... все счастливы... Но боже мой... (Плачет.) Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте... (Уходит.)

Кулыгин (в дверь встревоженно). Где Маша? Здесь Маши нет? Удивительное дело. (Уходит.)

Набат, сцена пустая.

Ирина (за ширмами). Оля! Кто это стучит в пол?

Ольга. Это доктор Иван Романыч. Он пьян.

Ирина. Какая беспокойная ночь!

Пауза.

Оля! (Выглядывает из-за ширм.) Слышала? Бригаду берут от нас, переводят куда-то далеко.

Ольга. Это слухи только.

Ирина. Останемся мы тогда одни... Оля!

Ольга. Ну?

Ирина. Милая, дорогая, я уважаю, я ценю барона, он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедem в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы нет ничего на свете! Поедem, Оля! Поедem!

Занавес

Действие четвертое

Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки – лес. Направо терраса дома; здесь на столе бутылки и стаканы; видно, что только что пили шампанское. Двенадцать часов дня. С улицы к реке через сад ходят изредка прохожие; быстро проходят человек пять солдат.

Чебутыкин в благодушном настроении, которое не покидает его в течение всего акта, сидит в кресле, в саду, ждет, когда его позовут; он в фуражке и с палкой. Ирина, Кулыгин с орденом на шее, без усов, и Тузенбах, стоя на террасе, провожают Федотика и Родэ, которые сходят вниз; оба офицера в походной форме.

Тузенбах (целуется с Федотиком). Вы хороший, мы жили так дружно. (Целуется с Родэ.) Еще раз... Прощайте, дорогой мой!

Ирина. До свиданья!

Федотик. Не до свиданья, а прощайте, мы больше уже никогда не увидимся!

Кулыгин. Кто знает! (Вытирает глаза, улыбается.) Вот и я заплакал.

Ирина. Когда-нибудь встретимся.

Федотик. Лет через десять-пятнадцать? Но тогда мы едва узнаем друг друга, холодно поздороваемся... (Снимает фотографию.) Стойте... Еще в последний раз.

Родэ (обнимает Тузенбаха). Не увидимся больше... (Целует руку Ирине.) Спасибо за все, за все!

Федотик (с досадой). Да постой!

Тузенбах. Даст бог, увидимся. Пишите же нам. Непременно пишите.

Родэ (окидывает взглядом сад). Прощайте, деревья! (Кричит.) Гоп-гоп!

Пауза.

Прощай, эхо!

Кулыгин. Чего доброго женитесь там, в Польше... Жена полька обнимет и скажет: «кохане!» (Смеется.)

Федотик (взглянув на часы). Осталось меньше часа. Из нашей батареи только Соленый пойдет на барже, мы же со строевой частью. Сегодня уйдут три батареи дивизионно, завтра опять три – и в городе наступит тишина и спокойствие.

Тузенбах. И скучища страшная.

Родэ. А Мария Сергеевна где?

Кулыгин. Маша в саду.

Федотик. С ней проститься.

Родэ. Прощайте, надо уходить, а то я заплачу... (Обнимает быстро Тузенбаха и Кулыгина, целует руку Ирине.) Прекрасно мы здесь пожили...

Федотик (Кулыгину). Это вам на память... книжка с карандашиком... Мы здесь пойдем к реке...

Отходят, оба оглядываются.

Родэ (кричит). Гоп-гоп!

Кулыгин (кричит). Прощайте!

В глубине сцены Федотик и Родэ встречаются с Машей и прощаются с нею; она уходит с ними.

Ирина. Ушли... (Садится на нижнюю ступень террасы.)

Чебутыкин. А со мной забыли проститься.

Ирина. Вы же чего?

Чебутыкин. Да и я как-то забыл. Впрочем, скоро увижусь с ними, уйду завтра. Да... Еще один денек остался. Через год дадут мне отставку, опять приеду сюда и буду доживать свой век около вас. Мне до пенсии только один годочек остался... (Кладет в карман газету, вынимает другую.) Приеду сюда к вам и изменю жизнь коренным образом. Стану таким тихоньким, благо... благоугодным, приличеньким...

Ирина. А вам надо бы изменить жизнь, голубчик. Надо бы как-нибудь.

Чебутыкин. Да. Чувствую. (Тихо напевает.) Тарара... бумбия...[46] сажу на тумбе я...

Кулыгин. Неисправим Иван Романыч! Неисправим!

Чебутыкин. Да вот к вам бы на выучку. Тогда бы исправился.

Ирина. Федор сбрил себе усы. Видеть не могу!

Кулыгин. А что?

Чебутыкин. Я бы сказал, на что теперь похожа ваша физиономия, да не могу.

Кулыгин. Что ж! Так принято, это *modus vivendi*. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня все равно. Я доволен. С усами я или без усов, а я одинаково доволен... (Садится.)

В глубине сцены Андрей провозит в колясочке спящего ребенка.

Ирина. Иван Романыч, голубчик, родной мой, я страшно обеспокоена. Вы вчера были на бульваре, скажите, что произошло там?

Чебутыкин. Что произошло? Ничего. Пустяки. (Читает газету.) Все равно!

Кулыгин. Так рассказывают, будто Соленый и барон встретились вчера на бульваре около театра...

Тузенбах. Перестаньте! Ну, что право... (Машет рукой и уходит в дом.)

Кулыгин. Около театра... Соленый стал придирается к барону, а тот не стерпел, сказал что-то обидное...

Чебутыкин. Не знаю. Чепуха все.

Кулыгин. В какой-то семинарии учитель написал на сочинении «чепуха», а ученик прочел «реникса» – думал, по-латыни написано. (Смеется.) Смешно удивительно. Говорят, Солёный влюблен в Ирину и будто возненавидел барона... Это понятно. Ирина очень хорошая девушка. Она даже похожа на Машу, такая же задумчивая. Только у тебя, Ирина, характер мягче. Хотя и у Маши, впрочем, тоже очень хороший характер. Я ее люблю, Машу.

В глубине сада за сценой: «Ау! Гоп-гоп!»

Ирина (вздрагивает). Меня как-то все пугает сегодня.

Пауза.

У меня уже все готово, я после обеда отправляю свои вещи. Мы с бароном завтра венчаемся, завтра же уезжаем на кирпичный завод, и послезавтра я уже в школе, начинается новая жизнь. Как-то мне поможет бог! Когда я держала экзамен на учительницу, то даже плакала от радости, от благодати...

Пауза.

Сейчас приедет подвода за вещами...

Кулыгин. Так-то оно так, только как-то все это не серьезно. Одни только идеи, а серьезного мало. Впрочем, от души тебе желаю.

Чебутыкин (в умилении). Славная моя, хорошая... Золотая моя... Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с богом!

Пауза.

Напрасно, Федор Ильич, вы усы себе сбрили.

Кулыгин. Будет вам! (Вздыхает.) Вот сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому. Что бы там ни говорили, Маша хорошая, честная женщина, я ее очень люблю и благодарю свою судьбу. Судьба у людей разная... Тут в акцизе служит некто Козырев. Он учился со мной, его уволили из пятого класса гимназии за то, что никак не мог понять *ut consecutivum*. [47] Теперь он ужасно бедствует, болен, и я, когда встречаюсь, то говорю ему: «Здравствуй, *ut consecutivum*» – Да, говорит, именно *consecutivum*... а сам кашляет. А мне вот всю мою жизнь везет, я счастлив, вот имею даже Станислава второй степени и сам теперь преподаю другим это *ut consecutivum*. Конечно, я умный человек, умнее очень многих, но счастье не в этом...

В доме играют на рояле «Молитву девы». [48]

Ирина. А завтра вечером я уже не буду слышать этой «Молитвы девы», не буду встречаться с Протопоповым...

Пауза.

А Протопопов сидит там в гостиной; и сегодня пришел...

Кулыгин. Начальница еще не приехала?

В глубине сцены тихо проходит Маша, прогуливаясь.

Ирина. Нет. За ней послали. Если б только вы знали, как мне трудно жить здесь одной, без Оли... Она живет в гимназии; она начальница, целый день занята делом, а я одна, мне скучно, нечего делать, и ненавистна комната, в которой живу... Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит, судьба. Ничего не поделаешь... Всё в божьей воле, это правда. Николай Львович сделал мне предложение... Что ж? Подумала и решила. Он хороший человек, удивительно даже, такой хороший... И у меня вдруг точно крылья выросли на душе, я повеселела, стало мне легко и опять захотелось работать, работать... Только вот вчера произошло что-то, какая-то тайна нависла надо мной...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Чебутыкин. Реникса. Чепуха.

Наташа (в окно). Начальница!

Кулыгин. Приехала начальница. Пойдем.

Уходит с Ириной в дом.

Чебутыкин (читает газету и тихо напевает). Тара-ра... бумбия... сижу на тумбе я...

Маша подходит; в глубине Андрей провозит колясочку.

Маша. Сидит себе здесь, посиживает...

Чебутыкин. А что?

Маша (садится). Ничего...

Пауза.

Вы любили мою мать?

Чебутыкин. Очень.

Маша. А она вас?

Чебутыкин (после паузы). Этого я уже не помню.

Маша. Мой здесь? Так когда-то наша кухарка Марфа говорила про своего городского: мой. Мой здесь?

Чебутыкин. Нет еще.

Маша. Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей. (Указывает себе на грудь.) Вот тут у меня кипит... (Глядя на брата Андрея, который провозит колясочку.) Вот Андрей наш, братец... Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей...

Андрей. И когда, наконец, в доме успокоятся. Такой шум.

Чебутыкин. Скоро. (Смотрит на часы, потом заводит их; часы бьют.) У меня часы старинные, с боем... Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час.

Пауза.

А я завтра.

Андрей. Навсегда?

Чебутыкин. Не знаю. Может, через год вернусь. Хотя черт его знает... все равно...

Слышно, как где-то далеко играют на арфе и скрипке.

Андрей. Опустеет город. Точно его колпаком накроют.

Пауза.

Что-то произошло вчера около театра; все говорят, а я не знаю.

Чебутыкин. Ничего. Глупости. Соленый стал придирается к барону, а тот вспылит и оскорбил его, и вышло так в конце концов, что Соленый обязан был вызвать его на дуэль. (Смотрит на часы.) Пора бы, кажется, уж... В половине первого, в казенной роще, вот в той, что отсюда видать за рекой... Пиф-паф. (Смеется.) Соленый воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет. Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль.

Маша. У кого?

Чебутыкин. У Соленого.

Маша. А у барона?

Чебутыкин. Что у барона?

Пауза.

Маша. В голове у меня перепуталось... Все-таки, я говорю, не следует им позволять. Он может ранить барона или даже убить.

Чебутыкин. Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно? Пускай! Все равно!

За садом крик: «Ау! Гоп-гоп!»

Подождешь. Это Скворцов кричит, секундانت. В лодке сидит.

Пауза.

Андрей. По-моему, и участвовать на дуэли, и присутствовать на ней, хотя бы в качестве врача, просто безнравственно.

Чебутыкин. Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно!

Маша. Так вот целый день говорят, говорят... (Идет.) Живешь в таком климате, того гляди снег пойдет, а тут еще эти разговоры... (Останавливаясь.) Я не пойду в дом, я не могу туда ходить... Когда придет Вершинин, скажете мне... (Идет по аллее.) А уже летят перелетные птицы... (Глядит вверх.) Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои... (Уходит.)

Андрей. Опустеет наш дом. Уедут офицеры, уедете вы, сестра замуж выйдет, и останусь в доме я один.

Чебутыкин. А жена?

Ферапонт входит с бумагами.

Андрей. Жена есть жена. Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всем том нечто принижающее ее до мелкого, слепого, эдакого шаршавого животного. Во всяком случае, она не человек. Говорю вам как другу, единственному человеку, которому могу открыть свою душу. Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю ее, или, по крайней мере, любил...

Чебутыкин (встает). Я, брат, завтра уезжаю, может, никогда не увидимся, так вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше.

Соленый проходит в глубине сцены с двумя офицерами; увидев Чебутыкина, он поворачивает к нему; офицеры идут дальше.

Соленый. Доктор, пора! Уже половина первого. (Здоровается с Андреем.)

Чебутыкин. Сейчас. Надоели вы мне все. (Андрею.) Если кто спросит меня, Андрюша, то скажешь, я сейчас... (Вздыхает.) Охо-хо-хо!

Соленый. Он ахнуть не успел, как на него медведь напал. (Идет с ним.) Что вы кричите, старик?

Чебутыкин. Ну!

Соленый. Как здоровье?

Чебутыкин (сердито). Как масло коровье.

Соленый. Старик волнуется напрасно. Я позволю себе немного, я только подстрелю его, как вальдшнепа. (Вынимает духи и брызгает на руки.) Вот вылил сегодня целый флакон, а они всё пахнут. Они у меня пахнут трупом.

Пауза.

Так-с... Помните стихи? А он, мятежный, ищет бури, [49] как будто в бурях есть покой...

Чебутыкин. Да. Он ахнуть не успел, как на него медведь напал. (Уходит с Соленым.)

Слышны крики: «Гоп! Ау!» Андрей и Ферапонт входят.

Ферапонт. Бумаги подписать...

Андрей (нервно). Отстань от меня! Отстань! Умоляю! (Уходит с колясочкой.)

Ферапонт. На то ведь и бумаги, чтоб их подписывать. (Уходит в глубину сцены.)

Входят Ирина и Тузенбах в соломенной шляпе, Кулыгин проходит через сцену, крича: «Ау, Маша, ау!»

Тузенбах. Это, кажется, единственный человек в городе, который рад, что уходят военные.

Ирина. Это понятно.

Пауза.

Наш город опустеет теперь.

Тузенбах. Милая, я сейчас приду.

Ирина. Куда ты?

Тузенбах. Мне нужно в город, затем... проводить товарищей.

Ирина. Неправда... Николай, отчего ты такой рассеянный сегодня?

Пауза.

Что вчера произошло около театра?

Тузенбах (нетерпеливое движение). Через час я вернусь и опять буду с тобой. (Целует ей руки.) Ненаглядная моя... (Всматривается ей в лицо.) Уже пять лет прошло, как я люблю тебя, и все не могу привыкнуть, и ты кажешься мне все прекраснее. Какие прелестные, чудные волосы! Какие глаза! Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

Ирина. Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной, и покорной, но любви нет, что же делать! (Плачет.) Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян.

Пауза.

У тебя беспокойный взгляд.

Тузенбах. Я не спал всю ночь. В моей жизни нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать. Скажи мне что-нибудь.

Пауза.

Скажи мне что-нибудь...

Ирина. Что? Что? Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат... (Кладет голову ему на грудь.)

Тузенбах. Скажи мне что-нибудь.

Ирина. Что? Что сказать? Что?

Тузенбах. Что-нибудь.

Ирина. Полно! Полно!

Пауза.

Тузенбах. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться. О, не будем говорить об этом! Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!

Крик: «Ау! Гоп-гоп!»

Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая... (Целует руки.) Твои бумаги, что ты мне дала, лежат у меня на столе, под календарем.

Ирина. И я с тобой пойду.

Тузенбах (тревожно). Нет, нет! (Быстро идет, на аллее останавливается.) Ирина!

Ирина. Что?

Тузенбах (не зная, что сказать). Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили... (Быстро уходит.)

Ирина стоит задумавшись, потом уходит в глубину сцены и садится на качели. Входит Андрей с колясочкой, показывается Феррапонт.

Феррапонт. Андрей Сергеич, бумаги-то ведь не мои, а казенные. Не я их выдумал.

Андрей. 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... 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... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери... (Феррапонту сердито.) Что тебе?

Феррапонт. Чего? Бумаги подписать.

Андрей. Надоел ты мне.

Феррапонт (подавая бумаги). Сейчас швейцар из казенной палаты сказывал... Будто, говорит, зимой в Петербурге мороз был в двести градусов.

Андрей. Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства...

Ферапонт. Две тысячи людей померзло будто. Народ, говорит, ужасался. Не то в Петербурге, не то в Москве – не упомню.

Андрей (охваченный нежным чувством). Милые мои сестры, чудные мои сестры! (Сквозь слезы.) Маша, сестра моя..

Наташа (в окне). Кто здесь разговаривает так громко? Это ты, Андрюша? Софочку разбудишь. Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormée déjà. Vous êtes un ours. [50] (Рассердившись.) Если хочешь разговаривать, то отдай колясочку с ребенком кому-нибудь другому. Ферапонт, возьми у барина колясочку!

Ферапонт. Слушаю. (Берет колясочку.)

Андрей (сконфуженно). Я говорю тихо.

Наташа (за окном, лаская своего мальчика). Бобик! шалун Бобик! Дурной Бобик!

Андрей (оглядывая бумаги). Ладно, пересмотрю и, что нужно, подпишу, а ты снесешь опять в управу... (Уходит в дом, читая бумаги; Ферапонт везет колясочку.)

Наташа (за окном). Бобик, как зовут твою маму? Милый, милый! А это кто? Это тетя Оля. Скажи тете: здравствуй, Оля!

Бродячие музыканты, мужчина и девушка, играют на скрипке и арфе; из дому выходят Вершинин, Ольга и Анфиса и с минуту слушают молча; подходит Ирина.

Ольга. Наш сад, как проходной двор, через него и ходят, и ездят. Няня, дай этим музыкантам что-нибудь!..

Анфиса (подает музыкантам). Уходите с богом, сердечные. (Музыканты кланяются и уходят.) Горький народ. От сытости не заиграешь. (Ирине.) Здравствуй, Ариша! (Целует ее.) И-и, деточка, вот живу! Вот живу! В гимназии на казенной квартире, золотая, вместе с Олюшкой – определил господь на старости лет. Отродясь я, грешница, так не жила.. Квартира большая, казенная, и мне цельная комнатка и кроватка. Все казенное. Проснусь ночью и – о господи, мать божия, счастливей меня человека нету!

Вершинин (взглянув на часы). Сейчас уходим, Ольга Сергеевна. Мне пора.

Пауза.

Я желаю вам всего, всего.. Где Мария Сергеевна?

Ирина. Она где-то в саду. Я пойду поищу ее.

Вершинин. Будьте добры. Я тороплюсь.

Анфиса. Пойду и я поищу. (Кричит.) Машенька, ау!

Уходит вместе с Ириной в глубину сада.

А-у, а-у!

Вершинин. Все имеет свой конец. Вот и мы расстаемся. (Смотрит на часы.) Город давал нам что-то вроде завтрака, пили шампанское, городской голова говорил речь, я ел и слушал, а душой был здесь, у вас... (Оглядывает сад.) Привык я к вам.

Ольга. Увидимся ли мы еще когда-нибудь?

Вершинин. Должно быть, нет.

Пауза.

Жена моя и обе девочки проживут здесь еще месяца два; пожалуйста, если что случится или что понадобится..

Ольга. Да, да, конечно. Будьте покойны.

Пауза.

В городе завтра не будет уже ни одного военного, все станет воспоминанием, и, конечно, для нас начнется новая жизнь...

Пауза.

Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть...

Вершинин. Ну... Спасибо вам за все. Простите мне, если что не так... Много, очень уж много я говорил – и за это простите, не поминайте лихом.

Ольга (утирает глаза). Что ж это Маша не идет...

Вершинин. Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?... (Смеется.) Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и безнадежной, но все же, надо сознаться, она становится все яснее и легче, и, по-видимому, не далеко время, когда она станет совсем ясной. (Смотрит на часы.) Пора мне, пора! Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и конечно найдет. Ах, только бы поскорее!

Пауза.

Если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие. (Смотрит на часы.) Мне, однако, пора...

Ольга. Вот она идет.

Маша входит.

Вершинин. Я пришел проститься...

Ольга отходит немного в сторону, чтобы не помешать прощанию.

Маша (смотрит ему в лицо). Прощай...

Продолжительный поцелуй.

Ольга. Будет, будет...

Маша сильно рыдает.

Вершинин. Пиши мне... Не забывай! Пусти меня... пора... Ольга Сергеевна, возьмите ее, мне уже... пора... опоздал... (Растроганный, целует руки Ольге, потом еще раз обнимает Машу и быстро уходит.)

Ольга. Будет, Маша! Перестань, милая...

Входит Кулыгин.

Кулыгин (в смущении). Ничего, пусть поплачет, пусть... Хорошая моя Маша, добрая моя Маша... Ты моя жена, и я счастлив, что бы там ни было... Я не жалею, не делаю тебе ни одного упрека... вот и Оля свидетельница... Начнем жить опять по-старому, и я тебе ни одного слова, ни намека...

Маша (сдерживая рыдания). У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У лукоморья... дуб зеленый...

Ольга. Успокойся, Маша... Успокойся... Дай ей воды.

Маша. Я больше не плачу...

Кулыгин. Она уже не плачет... она добрая...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Слышен глухой далекий выстрел.

Маша. У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (Пьет воду.) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли.

Ирина входит.

Ольга. Успокойся, Маша. Ну, вот умница... Пойдем в комнату.

Маша (сердито). Не пойду я туда. (Рыдает, но тотчас же останавливается.) Я в дом уже не хожу, и не пойду...

Ирина. Давайте посидим вместе, хоть помолчим. Ведь завтра я уезжаю...

Пауза.

Кулыгин. Вчера в третьем классе у одного мальчугана я отнял вот усы и бороду... (Надевает усы и бороду.) Похож на учителя немецкого языка... (Смеется.) Не правда ли? Смешные эти мальчишки.

Маша. В самом деле похож на вашего немца.

Ольга (смеется). Да.

Маша плачет.

Ирина. Будет, Маша!

Кулыгин. Очень похож...

Входит Наташа.

Наташа (горничной). Что? С Софочкой посидит Протопопов, Михаил Иванович, а Бобика пусть покатает Андрей Сергеич. Столько хлопот с детьми... (Ирине.) Ты завтра уезжаешь, Ирина, – такая жалость. Останься еще хоть недельку. (Увидев Кулыгина, вскрикивает; тот смеется и снимает усы и бороду.) Ну вас совсем, испугали! (Ирине.) Я к тебе привыкла и расстаться с тобой, ты думаешь, мне будет легко? В твою комнату я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там пилит! – а в его комнату мы поместим Софочку. Дивный, чудный ребенок! Что за девчурочка! Сегодня она посмотрела на меня своими глазками и – «мама»!

Кулыгин. Прекрасный ребенок, это верно.

Наташа. Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен. По вечерам он такой страшный, некрасивый... (Ирине.) Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица. Надо что-нибудь светленькое. И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах... (Строго.) Зачем здесь на скамье валяется вилка? (Проходя в дом, горничной.) Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю? (Кричит.) Молчать!

Кулыгин. Разошлась!

За сценой музыка играет марш; все слушают.

Ольга. Уходят.

Входит Чебутыкин.

Маша. Уходят наши. Ну, что ж... Счастливей им путь! (Мужу.) Надо домой... Где моя шляпа и тальма...

Кулыгин. Я в дом отнес... Принесу сейчас. (Уходит в дом.)

Ольга. Да, теперь можно по домам. Пора.

Чебутыкин. Ольга Сергеевна!

Ольга. Что?

Пауза.

Что?

Чебутыкин. Ничего... Не знаю, как сказать вам... (Шепчет ей на ухо.)

Ольга (в испуге). Не может быть!

Чебутыкин. Да... такая история... Утомился я, замучился, больше не хочу говорить... (С досадой.) Впрочем, все равно!

Маша. Что случилось?

Ольга (обнимает Ирину). Ужасный сегодня день... Я не знаю, как тебе сказать, моя дорогая...

Ирина. Что? Говорите скорей: что? Бога ради! (Плачет.)

Чебутыкин. Сейчас на дуэли убит барон.

Ирина. Я знала, я знала...

Чебутыкин (в глубине сцены садится на скамью), Утомился... (Вынимает из кармана газету.) Пусть поплачут... (Тихо напевает.) Та-ра-ра-бумбия... сажу на тумбе я... Не все ли равно!

Три сестры стоят, прижавшись друг к другу.

Маша. О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...

Ирина (кладет голову на грудь Ольге). Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...

Ольга (обнимает обеих сестер). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!

Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму, Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик.

Чебутыкин (тихо напевает). Тара... ра... бумбия... сажу на тумбе я... (Читает газету.) Все равно! Все равно!

Ольга. Если бы знать, если бы знать!

Занавес

О вреде табака

Сцена-монолог в одном действии

Действующее лицо

Иван Иванович Нюхин, муж своей жены, содержательницы музыкальной школы и женского пансиона.

Сцена представляет эстраду одного из провинциальных клубов.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Нюхин (с длинными бакенами, без усов, в старом поношенном фраке, величественно входит, кланяется и поправляет жилетку). Милостивые государи и некоторым образом милостивые государи. (Расчесывает бакены.) Жене моей было предложено, чтобы я с благотворительной целью прочел здесь какую-нибудь популярную лекцию. Что ж? Лекцию так лекцию – мне решительно все равно. Я, конечно, не профессор и чужд ученых степеней, но, тем не менее, все-таки я вот уже тридцать лет, не переставая, можно даже сказать, для вреда собственному здоровью и прочее, работаю над вопросами строго научного свойства, размышляю и даже пишу иногда, можете себе представить, ученые статьи, то есть не то чтобы ученые, а так, извините за выражение, вроде как бы ученые. Между прочим, на сих днях мною написана была громадная статья под заглавием: «О вреде некоторых насекомых». Дочерям очень понравилось, особенно про клопов, я же прочитал и разорвал. Ведь всё равно, как ни пиши, а без персидского порошка не обойтись. У нас даже в рояли клопы... Предметом сегодняшней моей лекции я избрал, так сказать, вред, который приносит человечеству потребление табаку. Я сам курю, но жена моя велела читать сегодня о вреде табака, и, стало быть, нечего тут разговаривать. О табаке так о табаке – мне решительно всё равно, вам же, милостивые государи, предлагаю отнестись к моей настоящей лекции с должною серьезностью, иначе как бы чего не вышло. Кого же пугает сухая, научная лекция, кому не нравится, тот может не слушать и выйти. (Поправляет жилетку.) Особенно прошу внимания у присутствующих здесь господ врачей, которые могут почерпнуть из моей лекции много полезных сведений, так как табак, помимо его вредных действий, употребляется также в медицине. Так, например, если муху посадить в табакерку, то она издохнет, вероятно, от расстройства нервов. Табак есть, главным образом, растение... Когда я читаю лекцию, то обыкновенно подмигиваю правым глазом, но вы не обращайте внимания; это от волнения. Я очень нервный человек, вообще говоря, а глазом начал подмигивать в 1889 году 13-го сентября, в тот самый день, когда у моей жены родилась, некоторым образом, четвертая дочь Варвара. У меня все дочери родились 13-го числа. Впрочем (поглядев на часы), ввиду недостатка времени, не станем отклоняться от предмета лекции. Надо вам заметить, жена моя содержит музыкальную школу и частный пансион, то есть не то чтобы пансион, а так, нечто вроде. Между нами говоря, жена любит пожаловаться на недостатки, но у нее кое-что припрятано, этак тысяч сорок или пятьдесят, у меня же ни копейки за душой, ни гроша – ну, да что толковать! В пансионе я состою заведующим хозяйственной частью. Я закупаю провизию, проверяю прислугу, записываю расходы, шью тетрадки, вывожу клопов, прогуливаю женину собачку, ловлю мышей... Вчера вечером на моей обязанности лежало выдать кухарке муку и масло, так как предполагались блины. Ну-с, одним словом, сегодня, когда блины были уже испечены, моя жена пришла на кухню сказать, что три воспитанницы не будут кушать блинов, так как у них распухли железы. Таким образом оказалось, что мы испекли несколько лишних блинов. Куда прикажете девать их? Жена сначала велела отнести их на погреб, а потом подумала, подумала и говорит: «Ешь эти блины сам, чучело». Она, когда бывает не в духе, зовет меня так: чучело, или аспид, или сатана. А какой я сатана? Она всегда не в духе. И я не съел, а проглотил, не жевавши, так как всегда бываю голоден. Вчера, например, она не дала мне обедать. «Тебя, говорит, чучело, кормить не для чего...» Но, однако (смотрит на часы), мы заболтались и несколько уклонились от темы. Будем продолжать. Хотя, конечно, вы охотнее прослушали бы теперь романс, или какую-нибудь этакую симфонию, или арию... (Запеваает.) «Мы не моргнем в пылу сраженья глазом...» Не помню уж, откуда это... Между прочим, я забыл сказать вам, что в музыкальной школе моей жены, кроме заведования хозяйством, на мне лежит еще преподавание математики, физики, химии, географии, истории, сольфеджио, литературы и прочее. За танцы, пение и рисование жена берет особую плату, хотя танцы и пение преподаю тоже я. Наше музыкальное училище находится в Пятисобачьем переулке, в доме № 13. Вот потому-то, вероятно, и жизнь моя такая неудачная, что живем мы в доме № 13. И дочери мои родились 13-го числа, и в доме у нас 13 окошек... Ну, да что толковать! Для переговоров жену мою можно застать дома во всякое время, а программа школы, если желаете, продается у швейцара по 30 коп. за экземпляр. (Вынимает из кармана несколько брошюрок.) И вот я, если желаете, могу поделиться. За каждый экземпляр по 30 копеек! Кто желает? (Пауза.) Никто не желает? Ну, по 20 копеек! (Пауза). Досадно. Да, дом № 13! Ничто мне не удается, постарел, поглупел... Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому так и хочется крикнуть во всё горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется... Вы скажете: дочери... Что дочери? Я говорю им, а они только смеются... У моей жены семь дочерей... Нет, виноват, кажется, шесть... (Живо.) Семь! Старшей из них, Анне, двадцать семь лет, младшей семнадцать. Милостивые государи! (Оглядывается.) Я несчастлив, я обратился в дурака, в ничтожество, но в сущности вы видите перед собой счастливейшего из отцов. В сущности это так должно быть, и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

я не смею говорить иначе. Если б вы только знали! Я прожил с женой тридцать три года, и, могу сказать, это были лучшие годы моей жизни, не то чтобы лучшие, а так вообще. Протекли они, одним словом, как один счастливый миг, собственно говоря, черт бы их побрал совсем. (Оглядывается.) Впрочем, она, кажется, еще не пришла, ее здесь нет, и можно говорить всё, что угодно... Я ужасно боюсь... боюсь, когда она на меня смотрит. Да, так вот я и говорю: дочери мои не выходят так долго замуж вероятно потому, что они застенчивы, и потому, что мужчины их никогда не видят. Вечеров давать жена моя не хочет, на обеды она никого не приглашает, это очень скупая, сердитая, сварливая дама, и потому никто не бывает у нас, но... могу вам сообщить по секрету... (Приближается к рампе.) Дочерей моей жены можно видеть по большим праздникам у тетки их Натальи Семеновны, той самой, которая страдает ревматизмом и ходит в таком желтом платье с черными пятнышками, точно вся осыпана тараканами. Там подают и закуски. А когда там не бывает моей жены, то можно и это... (Щелкает себя по щеке.) Надо вам заметить, пьянею я от одной рюмки, и от этого становится хорошо на душе и в то же время так грустно, что и высказать не могу; вспоминаются почему-то молодые годы, и хочется почему-то бежать, ах если бы вы знали, как хочется! (С увлечением.) Бежать, бросить всё и бежать без оглядки... куда? Всё равно куда... лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешевенькой жизни, превратившей меня в старого, жалкого дурака, старого, жалкого идиота, бежать от этой глупой, мелкой, злой, злой, злой скряги, от моей жены, которая мучила меня тридцать три года, бежать от музыки, от кухни, от жениных денег, от всех этих пустяков и пошлостей... и остановиться где-нибудь далеко-далеко в поле и стоять деревом, столбом, огородным пугалом, под широким небом, и глядеть всю ночь, как над тобой стоит тихий, ясный месяц, и забыть, забыть... О, как бы я хотел ничего не помнить!.. Как бы я хотел сорвать с себя этот подлый, старый фрачишко, в котором я тридцать лет назад венчался... (срывает с себя фрак) в котором постоянно читаю лекции с благотворительною целью... Вот тебе! (Топчет фрак.) Вот тебе! Стар я, беден, жалок, как эта самая жилетка с ее поношенной, облезлой спиной... (Показывает спину.) Не нужно мне ничего! Я выше и чище этого, я был когда-то молод, умен, учился в университете, мечтал, считал себя человеком... Теперь не нужно мне ничего! Ничего бы, кроме покоя... кроме покоя! (Поглядев в сторону, быстро надевает фрак.) Однако за кулисами стоит жена... Пришла и ждет меня там... (Смотрит на часы.) Уже прошло время... Если спросит она, то пожалуйста, прошу вас, скажите ей, что лекция была... что чучело, то есть я, держал себя с достоинством. (Смотрит в сторону, откашливается.) Она смотрит сюда... (Возвысив голос.) Исходя из того положения, что табак заключает в себе страшный яд, о котором я только что говорил, курить ни в каком случае не следует, и я позволю себе, некоторым образом, надеяться, что эта моя лекция «о вреде табака» принесет свою пользу. Я все сказал. Dixi et animam levavi! [51]

(Кланяется и величественно уходит.)

Вишневый сад
Комедия в 4-х действиях

Действующие лица
Раневская Любовь Андреевна, помещица.

Аня, ее дочь, 17 лет.

Варя, ее приемная дочь, 24 лет.

Гаев Леонид Андреевич, брат Раневской.

Лопухин Ермолай Алексеевич, купец.

Трофимов Петр Сергеевич, студент.

Симеонов-Пищик Борис Борисович, помещик.

Шарлотта Ивановна, гувернантка.

Епиходов Семен Пантелеевич, конторщик.

Дуняша, горничная.

Фирс, лакей, старик 87 лет.

Яша, молодой лакей.

Прохожий.

Начальник станции.

Почтовый чиновник.

Гости, прислуга.

Действие происходит в имении Л. А. Раневской.

Действие первое

Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты.

Входят Дуняша со свечой и Лопехин с книгой в руке.

Лопехин. Пришел поезд, слава богу. Который час?

Дуняша. Скоро два. (Тушит свечу.) Уже светло.

Лопехин. На сколько же это опоздал поезд? Часа на два, по крайней мере. (Зевает и потягивается.) Я-то хорош, какого дурака сваял! Нарочно приехал сюда, чтобы на станции встретить, и вдруг проспал... Сидя уснул. Досада... Хоть бы ты меня разбудила.

Дуняша. Я думала, что вы уехали. (Прислушивается.) Вот, кажется, уже едут.

Лопехин (прислушивается). Нет... Багаж получить, то да се...

Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоинику, вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...»

Пауза. Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (Перелистывает книгу.) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул.

Пауза.

Дуняша. А собаки всю ночь не спали, чуют, что хозяева едут.

Лопехин. Что ты, Дуняша, такая...

Дуняша. Руки трясутся. Я в обморок упаду.

Лопехин. Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить.

Входит Епиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет.

Епиходов (поднимает букет). Вот садовник прислал, говорит, в столовой поставить. (Отдает Дуняше букет.)

Лопехин. И квасу мне принесешь.

Дуняша. Слушаю. (Уходит.)

Епиходов. Сейчас утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету. Не могу одобрить нашего климата. (Вздыхает.) Не могу. Наш климат не может способствовать в самый раз. Вот, Ермолай Алексеич, позвольте вам присовокупить, купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности. Чем бы смазать?

Лопехин. Отстань. Надоел.

Епиходов. Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь.

Дуняша входит, подает Лопехину квас.

Я пойду. (Натыкается на стул, который падает.) Вот... (Как бы торжествуя.) Вот видите, извините за выражение, какое обстоятельство, между прочим... Это просто даже замечательно! (Уходит.)

Дуняша. А мне, Ермолай Алексеич, признаться, Епиходов предложение сделал.

Лопехин. А!

Дуняша. Не знаю уж как... Человек он смирный, а только иной раз как начнет говорить, ничего не поймешь. И хорошо, и чувствительно, только непонятно. Мне он как будто и нравится. Он меня любит безумно. Человек он несчастливый, каждый день что-нибудь. Его так и дразнят у нас: двадцать два несчастья...

Лопехин (прислушивается). Вот, кажется, едут...

Дуняша. Едут! Что ж это со мной... похолодела вся.

Лопехин. Едут, в самом деле. Пойдем встречать. Узнает ли она меня? Пять лет не видалась.

Дуняша (в волнении). Я сейчас упаду... Ах, упаду!

Слышно, как к дому подъезжают два экипажа. Лопехин и Дуняша быстро уходят. Сцена пуста. В соседних комнатах начинается шум. Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и в высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова. Шум за сценой все усиливается. Голос: «Вот пройдемте здесь...» Любовь Андреевна, Аня и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одетые по-дорожному. Варя в пальто и платке, Гаев, Симеонов-Пищик, Лопехин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами – все идут через комнату.

Аня. Пройдемте здесь. Ты, мама, помнишь, какая это комната?

Любовь Андреевна (радостно, сквозь слезы). Детская!

Варя. Как холодно, у меня руки заоченели. (Любови Андреевне.) Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка.

Любовь Андреевна. Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я как маленькая... (Целует брата, Варю, потом опять брата.) А Варя по-прежнему все такая же, на монашку похожа. И Дуняшу я узнала... (Целует Дуняшу.)

Гаев. Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы порядки?

Шарлотта (Пищику). Моя собака и орехи кушает.

Пищик (удивленно). Вы подумайте!

Уходят все, кроме Ани и Дуняши.

Дуняша. Заждались мы... (Снимает с Ани пальто, шляпу.)

Аня. Я не спала в дороге четыре ночи... теперь озябла очень.

Дуняша. Вы уехали в Великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя! (Смеется, целует ее.) Заждалась вас, радость моя, светик... Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть...

Аня (вяло). Опять что-нибудь...

Дуняша. Конторщик Епиходов после Святой мне предложение сделал.

Аня. Ты все об одном... (Поправляет волосы.) Я растеряла все шпильки... (Она очень утомлена, даже пошатывается.)

Дуняша. Уж я не знаю, что и думать. Он меня любит, так любит!

Аня (глядит в свою дверь, нежно). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад... О, если бы я могла уснуть! Я не спала всю дорогу, томило меня беспокойство.

Дуняша. Третьего дня Петр Сергеич приехали.

Аня (радостно). Петя!

Дуняша. В бане спят, там и живут. Боюсь, говорят, стеснить. (Взглянув на свои карманные часы.) Надо бы их разбудить, да Варвара Михайловна не велела. Ты, говорит, его не буди.

Входит Варя, на поясе у нее вязка ключей.

Варя. Дуняша, кофе поскорей... Mamочка кофе просит.

Дуняша. Сию минуточку. (Уходит.)

Варя. Ну, слава богу, приехали. Опять ты дома. (Ласкаясь.) Душечка моя приехала! Красавица приехала!

Аня. Натерпелась я.

Варя. Воображаю!

Аня. Выехала я на Страстной неделе, тогда было холодно. Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы. И зачем ты навязала мне Шарлотту...

Варя. Нельзя же тебе одной ехать, душечка. В семнадцать лет!

Аня. Приезжаем в Париж, там холодно, снег. По-французски говорю я ужасно. Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить. Мама потом все ласкалась, плакала...

Варя (сквозь слезы). Не говори, не говори...

Аня. Дачу свою около Ментоны она уже продала, у нее ничего не осталось, ничего. У меня тоже не осталось ни копейки, едва доехали. И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю. Шарлотта тоже. Яша тоже требует себе порцию, просто ужасно. Ведь у мамы лакей Яша, мы привезли его сюда...

Варя. Видела подлеца.

Аня. Ну что, как? Заплатили проценты?

Варя. Где там.

Аня. Боже мой, боже мой...

Варя. В августе будут продавать имение...

Аня. Боже мой...

Лопухин (заглядывает в дверь и мычит). Ме-е-е... (Уходит.)

Варя (сквозь слезы). Вот так бы и дала ему... (Грозит кулаком.)

Аня (обнимает Варю, тихо). Варя, он сделал предложение? (Варя отрицательно качает головой.) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете?

Варя. Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до меня... и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть... Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон... (Другим тоном.) У тебя брошка вроде как пчелка.

Аня (печально). Это мама купила. (Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.) А в Париже я на воздушном шаре летала!

Варя. Душечка моя приехала! Красавица приехала!

Дуняша уже вернулась с кофейником и варит кофе.

(Стоит около двери.) Хожу я, душечка, целый день по хозяйству и все мечтаю. Выдать бы тебя за богатого человека, и я бы тогда была покойней, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы все ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!..

Аня. Птицы поют в саду. Который теперь час?

Варя. Должно, третий. Тебе пора спать, душечка. (Входя в комнату к Ане.) Благолепие!

Входит Яша с пледом, дорожной сумочкой.

Яша (идет через сцену, деликатно). Тут можно пройти-с?

Дуняша. И не узнаешь вас, Яша. Какой вы стали за границей.

Яша. Гм... А вы кто?

Дуняша. Когда вы уезжали отсюда, я была этакой... (Показывает от пола.) Дуняша, Федора Козоедова дочь. Вы не помните!

Яша. Гм... Огурчик! (Оглядывается и обнимает ее; она вскрикивает и роняет блюдечко. Яша быстро уходит.)

Варя (в дверях, недовольным голосом). Что еще тут?

Дуняша (сквозь слезы). Блюдечко разбила...

Варя. Это к добру.

Аня (выйдя из своей комнаты). Надо бы маму предупредить: Петя здесь...

Варя. Я приказала его не будить.

Аня (задумчиво.) Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик. Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки... (Вздрагивает.) Как я ее понимаю, если бы она знала!

Пауза.

А Петя Трофимов был учителем Гриши, он может напомнить...

Входит Фирс; он в пиджаке и белом жилете.

Фирс (идет к кофейнику, озабоченно). Барыня здесь будут кушать... (Надевает белые перчатки.) Готов кофий? (Строго Дуняше.) Ты! А сливки?

Дуняша. Ах, боже мой... (Быстро уходит.)

Фирс (хлопочет около кофейника). Эх ты, недотёпа... (Бормочет про себя.) Приехали из Парижа... И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях... (Смеется.)

Варя. Фирс, ты о чем?

Фирс. Чего изволите? (Радостно.) Барыня моя приехала! дождался! Теперь хоть и помереть... (Плачет от радости.)

Входят Любовь Андреевна, Гаев, Лопахин и Симеонов-Пищик; Симеонов-Пищик в поддевке из тонкого сукна и шароварах. Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на биллиарде.

Любовь Андреевна. Как это? Дай-ка вспомнить... Желтого в угол! Дуплет в середину!

Гаев. Режу в угол! Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...

Лопахин. Да, время идет.

Гаев. Кого?

Лопахин. Время, говорю, идет.

Гаев. А здесь пачулями пахнет. [52]

Аня. Я спать пойду. Спокойной ночи, мама. (Целует мать.)

Любовь Андреевна. Ненаглядная дитюся моя. (Целует ей руки.) Ты рада, что ты дома? Я никак в себя не приду.

Аня. Прощай, дядя.

Гаев (целует ей лицо, руки). Господь с тобой. Как ты похожа на свою мать! (Сестре.) Ты, Люба, в ее годы была точно такая.

Аня подает руку Лопахину и Пищику, уходит и затворяет за собой дверь.

Любовь Андреевна. Она утомилась очень.

Пищик. Дорога, небось, длинная.

Варя (Лопахину и Пищику). Что ж, господа? Третий час, пора и честь знать.

Любовь Андреевна (смеется). Ты все такая же, Варя. (Привлекает ее к себе и целует.) Вот выпью кофе, тогда все уйдем.

Фирс кладет ей под ноги подушечку.

Спасибо, родной. Я привыкла к кофе. Пью его и днем и ночью. Спасибо, мой старичок. (Целует Фирса.)

Варя. Поглядеть, все ли вещи привезли... (Уходит.)

Любовь Андреевна. Неужели это я сажу? (Смеется.) Мне хочется прыгать, размахивать руками. (Закрывает лицо руками.) А вдруг я сплю! Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. (Сквозь слезы.) Однако же надо пить кофе. Спасибо тебе, Фирс, спасибо, мой старичок. Я так рада, что ты еще жив.

Фирс. Позавчера.

Гаев. Он плохо слышит.

Лопахин. Мне сейчас, в пятом часу утра, в Харьков ехать. Такая досада! Хотелось поглядеть на вас, поговорить... Вы все такая же великолепная.

Пищик (тяжело дышит). Даже похорошела... Одета по-парижскому... пропадай моя телега,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
все четыре колеса...

Лопухин. Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно все равно. Пускай говорит. Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную.

Любовь Андреевна. Я не могу усидеть, не в состоянии... (Вскакивает и ходит в сильном волнении.) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой.

Гаев. А без тебя тут няня умерла.

Любовь Андреевна (садится и пьет кофе). Да, царство небесное. Мне писали.

Гаев. И Анастасий умер. Петрушка Косой от меня ушел и теперь в городе у пристава живет. (Вынимает из кармана коробку с леденцами, сосет.)

Пищик. Дочка моя, Дашенька... вам кланяется...

Лопухин. Мне хочется сказать вам что-нибудь очень приятное, веселое. (Взглянув на часы.) Сейчас уеду, некогда разговаривать... ну, да я в двух-трех словах. Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть... Вот мой проект. Прошу внимания! Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода.

Гаев. Извините, какая чепуха!

Любовь Андреевна. Я вас не совсем понимаю, Ермолай Алексеич.

Лопухин. Вы будете брать с дачников самое малое по двадцати пяти рублей в год за десятину, и если теперь же объявите, то я ручаюсь чем угодно, у вас до осени не останется ни одного свободного клочка, всё разберут. Одним словом, поздравляю, вы спасены. Местоположение чудесное, река глубокая. Только, конечно, нужно поубрать, почистить... например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад...

Любовь Андреевна. Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад.

Лопухин. Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает.

Гаев. И в «Энциклопедическом словаре» упоминается про этот сад.

Лопухин (взглянув на часы). Если ничего не придумаем и ни к чему не придем, то двадцать второго августа и вишневый сад, и все имение будут продавать с аукциона. Решайтесь же! Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет.

Фирс. В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...

Гаев. Помолчи, Фирс.

Фирс. И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...

Любовь Андреевна. А где же теперь этот способ?

Фирс. Забыли. Никто не помнит.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Пищик (Любови Андреевне). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Любовь Андреевна. Крокодилов ела.

Пищик. Вы подумайте...

Лопухин. До сих пор в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десяatine он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...

Гаев (возмущаясь). Какая чепуха!

Входят Варя и Яша.

Варя. Тут, мамочка, вам две телеграммы. (Выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф.) Вот они.

Любовь Андреевна. Это из Парижа. (Рвет телеграммы, не прочитав.) С Парижем кончено...

Гаев. А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там выжжены цифры. Шкаф сделан ровно сто лет тому назад. Каково? А? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет неодушевленный, а все-таки, как-никак, книжный шкаф.

Пищик (удивленно). Сто лет... Вы подумайте!..

Гаев. Да... Это вещь... (Ощупав шкаф.) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания.

Пауза.

Лопухин. Да...

Любовь Андреевна. Ты все такой же, Леня.

Гаев (немного сконфуженный). От шара направо в угол! Режу в среднюю!

Лопухин (поглядев на часы). Ну, мне пора.

Яша (подает Любови Андреевне лекарства). Может, примете сейчас пилюли...

Пищик. Не надо принимать медикаменты, милейшая... от них ни вреда, ни пользы... Дайте-ка сюда... многоуважаемая. (Берет пилюли, высыпает их себе на ладонь, дуэт на них, кладет в рот и запивает квасом.) Вот!

Любовь Андреевна (испуганно). Да вы с ума сошли!

Пищик. Все пилюли принял.

Лопухин. Экая прорва.

Все смеются.

Фирс. Они были у нас на Святой, полведра огурцов скушали... (Бормочет.)

Любовь Андреевна. О чем это он?

Варя. Уж три года так бормочет. Мы привыкли.

Яша. Преклонный возраст.

Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе проходит через сцену.

Лопехин. Простите, Шарлотта Ивановна, я не успел еще поздороваться с вами. (Хочет поцеловать у нее руку.)

Шарлотта (отнимая руку). Если позволить вам поцеловать руку, то вы потом пожелаете в локоть, потом в плечо...

Лопехин. Не везет мне сегодня.

Все смеются.

Шарлотта Ивановна, покажите фокус!

Любовь Андреевна. Шарлотта, покажите фокус!

Шарлотта. Не надо. Я спать желаю. (Уходит.)

Лопехин. Через три недели увидимся. (Целует, Любови Андреевне руку.) Пока прощайте. Пора. (Гаеву.) До свиданья. (Целуется с Пищиком.) До свиданья. (Подает руку Варю, потом Фирсу и Яше.) Не хочется уезжать. (Любови Андреевне.) Ежели надумаете насчет дач и решите, тогда дайте знать, я займы тысяч пятьдесят достану. Серьезно подумайте.

Варя (сердито). Да уходите же наконец!

Лопехин. Ухожу, ухожу... (Уходит.)

Гаев. Хам. Впрочем, пардон... Варя выходит за него замуж, это Варин женишок.

Варя. Не говорите, дядечка, лишнего.

Любовь Андреевна. Что ж, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек.

Пищик. Человек, надо правду говорить... достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит. (Храпит, но тотчас же просыпается.) А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне... займы двести сорок рублей... завтра по закладной проценты платить...

Варя (испуганно). Нету, нету!

Любовь Андреевна. У меня в самом деле нет ничего.

Пищик. Найдутся. (Смеется.) Не теряю никогда надежды. Вот, думаю, уж все пропало, погиб, ан глядь, – железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра... Двести тысяч выиграет Дашенька... у нее билет есть.

Любовь Андреевна. Кофе выпит, можно на покой.

Фирс (чистит щеткой Гаева, наставительно). Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!

Варя (тихо). Аня спит. (Тихо отворяет окно.) Уже взошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!

Гаев (отворяет другое окно). Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?

Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

Гаев. Да, и сад продадут за долги, как это ни странно...

Любовь Андреевна. Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье!
(Смеется от радости.) Это она.

Гаев. Где?

Варя. Господь с вами, мамочка.

Любовь Андреевна. Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке,
белое деревцо склонилось, похоже на женщину...

Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире, в очках.

Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...

Трофимов. Любовь Андреевна!

Она оглянулась на него.

Я только поклонюсь вам и тотчас же уйду. (Горячо целует руку.) Мне приказано
было ждать до утра, но у меня не хватило терпения...

Любовь Андреевна глядит с недоумением.

Варя (сквозь слезы). Это Петя Трофимов...

Трофимов. Петя Трофимов, бывший учитель вашего Гриши... Неужели я так изменился?

Любовь Андреевна обнимает его и тихо плачет.

Гаев (смущенно). Полно, полно, Люба.

Варя (плачет). Говорила ведь, Петя, чтобы погодили до завтра.

Любовь Андреевна. Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын...

Варя. Что же делать, мамочка. Воля божья.

Трофимов (мягко, сквозь слезы). Будет, будет...

Любовь Андреевна (тихо плачет). Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой
друг? (Тише.) Там Аня спит, а я громко говорю... поднимаю шум... Что же, Петя?
Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?

Трофимов. Меня в вагоне одна баба назвала так: облезлый барин.

Любовь Андреевна. Вы были тогда совсем мальчиком, милым студентиком, а теперь
волосы не густые, очки. Неужели вы все еще студент? (Идет к двери.)

Трофимов. Должно быть, я буду вечным студентом.

Любовь Андреевна (целует брата, потом Варю). Ну, идите спать... Постарел и ты,
Леонид.

Пищик (идет за ней). Значит, теперь спать... Ох, подагра моя. Я у вас останусь...
Мне бы, Любовь Андреевна, душа моя, завтра утречком... двести сорок рублей...

Гаев. А этот все свое.

Пищик. Двести сорок рублей... проценты по закладной платить.

Любовь Андреевна. Нет у меня денег, голубчик.

Пищик. Отдам, милая... Сумма пустяшная...

Любовь Андреевна. Ну, хорошо, Леонид даст... Ты дай, Леонид.

Гаев. Дам я ему, держи карман.

Любовь Андреевна. Что же делать, дай... Ему нужно... Он отдаст.

Любовь Андреевна, Трофимов, Пищик и Фирс уходят. Остаются Гаев, Варя и Яша.

Гаев. Сестра не отвыкла еще сорить деньгами. (Яше.) Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет.

Яша (с усмешкой). А вы, Леонид Андреич, все такой же, как были.

Гаев. Кого? (Варе.) Что он сказал?

Варя (Яше). Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться...

Яша. Бог с ней совсем!

Варя. Ах, бесстыдник!

Яша. Очень нужно. Могла бы и завтра прийти. (Уходит.)

Варя. Мамочка такая же, как была, нисколько не изменилась. Если б ей волю, она бы все раздала.

Гаев. Да...

Пауза.

Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, то это значит, что болезнь неизлечима. Я думаю, напрягаю мозги, у меня много средств, очень много и, значит, в сущности ни одного. Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство, хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать в Ярославль и попытаться счастья у тетушки-графини. Тетка ведь очень, очень богата.

Варя (плачет). Если бы бог помог.

Гаев. Не реви. Тетка очень богата, но нас она не любит. Сестра, во-первых, вышла замуж за присяжного поверенного, не дворянина...

Аня показывается в дверях.

Вышла за не дворянина и вела себя нельзя сказать чтобы очень добродетельно. Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении.

Варя (шепотом). Аня стоит в дверях.

Гаев. Кого?

Пауза.

Удивительно, мне что-то в правый глаз попало... плохо стал видеть. И в четверг, когда я был в окружном суде...

Входит Аня.

Варя. Что же ты не спишь, Аня?

Аня. Не спится. Не могу.

Гаев. Крошка моя. (Целует Ане лицо, руки.) Дитя мое... (Сквозь слезы.) Ты не племянница, ты мой ангел, ты для меня все. Верь мне, верь...

Аня. Я верю тебе, дядя. Тебя все любят, уважают... но, милый дядя, тебе надо

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович чехов chekhovanton.ru
молчать, только молчать. Что ты говорил только что про мою маму, про свою сестру? Для чего ты это говорил?

Гаев. Да, да... (Ее рукой закрывает себе лицо.) В самом деле, это ужасно! Боже мой! Боже, спаси меня! И сегодня я речь говорил перед шкафом... так глупо! И только когда кончил, понял, что глупо.

Варя. Правда, дядечка, вам надо бы молчать. Молчите себе, и все.

Аня. Если будешь молчать, то тебе же самому будет покойнее.

Гаев. Молчу. (Целует Ане и Варе руки.) Молчу. Только вот о деле. В четверг я был в окружном суде, ну, сошлась компания, начался разговор о том, о сем, пятое–десятое, и, кажется, вот можно будет устроить заем под векселя, чтобы заплатить проценты в банк.

Варя. Если бы господь помог!

Гаев. Во вторник поеду, еще раз поговорю. (Варе.) Не реви. (Ане.) Твоя мама поговорит с Лопахиным; он, конечно, ей не откажет... А ты, как отдохнешь, поедешь в Ярославль к графине, твоей бабушке. Вот так и будем действовать с трех концов – и дело наше в шляпе. Проценты мы заплатим, я убежден... (Кладет в рот леденец.) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано! (Возбужденно.) Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь!

Аня (спокойное настроение вернулось к ней, она счастлива). Какой ты хороший, дядя, какой умный! (Обнимает дядю.) Я теперь покойна! Я покойна! Я счастлива!

Входит Фирс.

Фирс (укоризненно). Леонид Андреич, бога вы не боитесь! когда же спать?

Гаев. Сейчас, сейчас. Ты уходи, Фирс. Я уж, так и быть, сам разденусь. Ну, детки, бай-бай... Подробности завтра, а теперь идите спать. (Целует Аню и Варю.) Я человек восьмидесяти годов... Не хвалят это время, но все же могу сказать, за убеждения мне доставалось немало в жизни. Недаром меня мужик любит. Мужика надо знать! Надо знать, с какой...

Аня. Опять ты, дядя!

Варя. Вы, дядечка, молчите.

Фирс (сердито). Леонид Андреич!

Гаев. Иду, иду... Ложитесь. От двух бортов в середину! Кладу чистого... (Уходит, за ним семенит Фирс.)

Аня. Я теперь покойна. В Ярославль ехать не хочется, я не люблю бабушку, но все же я покойна. Спасибо дяде. (Садится.)

Варя. Надо спать. Пойду. А тут без тебя было неудовольствие. В старой людской, как тебе известно, живут одни старые слуги: Ефимьюшка, Поля, Евстигней, ну и Карп. Стали они пускать к себе ночевать каких-то проходимцев – я промолчала. Только вот, слышу, распустили слух, будто я велела кормить их одним только горохом. От скупости, видишь ли... И это все Евстигней... Хорошо, думаю. Коли так, думаю, то погоди же. Зову я Евстигнея... (Зевает.) Приходит... Как же ты, говорю, Евстигней... дурак ты этакой... (Поглядев на Аню.) Анечка!..

Пауза.

Заснула!.. (Берет Аню под руку.) Пойдем в постельку... Пойдем!.. (Ведет ее.) Душечка моя уснула! Пойдем...

Идут. Далеко за садом пастух играет на свирели.

Трофимов идет через сцену и, увидев Варю и Аню, останавливается.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Тссс... Она спит... спит... Пойдем, родная.

Аня (тихо, в полусне). Я так устала... все колокольчики... Дядя... милый... и мама и дядя...

Варя. Пойдем, родная, пойдем... (Уходят в комнату Ани.)

Трофимов (в умилении). Солнышко мое! Весна моя!

Занавес

Действие второе

Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. Скоро сядет солнце. Шарлотта, Яша и Дуняша сидят на скамье; Епиходов стоит возле и играет на гитаре; все сидят задумавшись. Шарлотта в старой фуражке; она сняла с плеч ружье и поправляет пряжку на ремне.

Шарлотта (в раздумье). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю.

Пауза.

Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет.

Епиходов (играет на гитаре и поет). «Что мне до шумного света, [53] что мне друзья и враги...» Как приятно играть на мандолине!

Дуняша. Это гитара, а не мандолина. (Глядится в зеркальце и пудрится.)

Епиходов. Для безумца, который влюблен, это мандолина... (Напевает.) «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...»

Яша подпевает.

Шарлотта. Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы.

Дуняша (Яше). Все-таки какое счастье побывать за границей.

Яша. Да, конечно. Не могу с вами не согласиться. (Зевает, потом закуривает сигару.)

Епиходов. Понятное дело. За границей всё давно уж в полной комплектции.

Яша. Само собой.

Епиходов. Я развитый человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер. Вот он... (Показывает револьвер.)

Шарлотта. Кончила. Теперь пойду. (Надевает ружье.) Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр! (Идет.) Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить... Все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я, неизвестно... (Уходит не спеша.)

Епиходов. Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю. Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Вот такой. (Показывает обеими руками.) И тоже квасу возьми, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана.

Пауза.

Вы читали Бокля?

Пауза. Я желаю побеспокоить вас, Авдотья Федоровна, на пару слов.

Дуняша. Говорите.

Епиходов. Мне бы желательно с вами наедине... (Вздыхает.)

Дуняша (смущенно). Хорошо... только сначала принесите мне мою тальмочку... Она около шкафа... тут немножко сыро...

Епиходов. Хорошо-с... принесу-с... Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером... (Берет гитару и уходит, наигрывая.)

Яша. Двадцать два несчастья! Глупый человек, между нами говоря. (Зевает.)

Дуняша. Не дай бог, застрелится.

Пауза.

Я стала тревожная, все беспокоюсь. Меня еще девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, благородная, всего боюсь... Страшно так. И если вы, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

Яша (целует ее). Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Дуняша. Я страстно полюбила вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать.

Пауза.

Яша (зевает). Да-с... По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная.

Пауза.

Приятно выкурить сигару на чистом воздухе... (Прислушивается.) Сюда идут... Это господа...

Дуняша порывисто обнимает его.

Идите домой, будто ходили на реку купаться, идите этой дорожкой, а то встретятся и подумают про меня, будто я с вами на свидании. Терпеть этого не могу.

Дуняша (тихо кашляет). У меня от сигары голова разболелась... (Уходит.)

Яша остается, сидит возле часовни. Входят Любовь Андреевна, Гаев и Лопахин.

Лопахин. Надо окончательно решить – время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары... (Садится.)

Гаев. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. (Садится.) Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...

Любовь Андреевна. Успеешь.

Лопахин. Только одно слово! (Умоляюще.) Дайте же мне ответ!

Гаев (зевая). Кого?

Любовь Андреевна (глядит в свое портмоне). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... (Уронила портмоне, рассыпала золотые.) Ну, посыпались... (Ей досадно.)

Яша. Позвольте, я сейчас подберу. (Собирает монеты.)

Любовь Андреевна. Будьте добры, Яша. И зачем я поехала завтракать... 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 некстати. О семидесятих годах, о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах!

Лопехин. Да.

Гаев (машет рукой). Я не исправим, это очевидно... (Раздраженно Яше.) Что такое, постоянно вертись перед глазами...

Яша (смеется). Я не могу без смеха вашего голоса слышать.

Гаев (сестре). Или я, или он...

Любовь Андреевна. Уходите, Яша, ступайте...

Яша (отдает Любви Андреевне кошелек). Сейчас уйду. (Едва удерживается от смеха.) Сию минуту... (Уходит.)

Лопехин. Ваше имение собирается купить богач Дериганов. На торги, говорят, приедет сам лично.

Любовь Андреевна. А вы откуда слышали?

Лопехин. В городе говорят.

Гаев. Ярославская тетушка обещала прислать, а когда и сколько пришет, неизвестно...

Лопехин. Сколько она пришет? Тысяч сто? Двести?

Любовь Андреевна. Ну... Тысяч десять-пятнадцать, и на том спасибо.

Лопехин. Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных, я еще не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продается, а вы точно не понимаете.

Любовь Андреевна. Что же нам делать? Научите, что?

Лопехин. Я вас каждый день учу. Каждый день я говорю все одно и то же. И вишневый сад, и землю необходимо отдать в аренду под дачи, сделать это теперь же, поскорее – аукцион на носу! Поймите! Раз окончательно решите, чтоб были дачи, так денег вам дадут сколько угодно, и вы тогда спасены.

Любовь Андреевна. Дачи и дачники – это так пошло, простите.

Гаев. Совершенно с тобой согласен.

Лопехин. Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили! (Гаеву.) Баба вы!

Гаев. Кого?

Лопехин. Баба! (Хочет уйти.)

Любовь Андреевна (испуганно). Нет, не уходите, останьтесь, голубчик. Прошу вас. Может быть, надумаем что-нибудь!

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Лопехин. О чем тут думать!

Любовь Андреевна. Не уходите, прошу вас. С вами все-таки веселее...

Пауза.

Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом.

Гаев (в глубоком раздумье). Дуплет в угол... Круазе в середину...

Любовь Андреевна. Уж очень много мы грешили...

Лопехин. Какие у вас грехи...

Гаев (кладет в рот леденец). Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах... (Смеется.)

Любовь Андреевна. О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки... Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а он за мной... безжалостно, грубо. Купила я дачу возле Ментоны, так как он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей... (Утирает слезы.) Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! (Достает из кармана телеграмму.) Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... (Вет телеграмму.) Словно где-то музыка. (Прислушивается.)

Гаев. Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас.

Любовь Андреевна. Он еще существует? Его бы к нам позвать как-нибудь, устроить вечерок.

Лопехин (прислушивается). Не слышать... (Тихо напевает.) «И за деньги русака немцы офранцузят». (Смеется.) Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно.

Любовь Андреевна. И, наверное, ничего нет смешного. Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного.

Лопехин. Это правда. Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая...

Пауза.

Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья.

Любовь Андреевна. Жениться вам нужно, мой друг.

Лопехин. Да... Это правда.

Любовь Андреевна. На нашей бы варе. Она хорошая девушка.

Лопехин. Да.

Любовь Андреевна. Она у меня из простых, работает целый день, а главное, вас любит. Да и вам-то давно нравится.

Лопехин. Что же? Я не прочь... Она хорошая девушка.

Пауза.

Гаев. Мне предлагают место в банке. Шесть тысяч в год... Слыхала?

Любовь Андреевна. Где тебе! Сиди уж...

Фирс входит; он принес пальто.

Фирс (Гаеву). Извольте, сударь, надеть, а то сыро.

Гаев (надевает пальто). Надоел ты, брат.

Фирс. Нечего там... Утром уехали, не сказавшись. (Оглядывает его.)

Любовь Андреевна. Как ты постарел, Фирс!

Фирс. Чего изволите?

Лопехин. Говорят, ты постарел очень!

Фирс. Живу давно. Меня женить собирались, а вашего папаши еще на свете не было... (Смеется.) А воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах...

Пауза.

И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают.

Лопехин. Прежде очень хорошо было. По крайней мере, драли.

Фирс (не расслышав). А еще бы. Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего.

Гаев. Помолчи, Фирс. Завтра мне нужно в город. Обещали познакомить с одним генералом, который может дать под вексель.

Лопехин. Ничего у вас не выйдет. И не заплатите вы процентов, будьте покойны.

Любовь Андреевна. Это он бредит. Никаких генералов нет.

Входят Трофимов, Аня и Варя.

Гаев. А вот и наши идут.

Аня. Мама сидит.

Любовь Андреевна (нежно). Иди, иди... Родные мои... (Обнимая Аню и Варю.) Если бы вы обе знали, как я вас люблю. Садитесь рядом, вот так.

Все усаживаются.

Лопехин. Наш вечный студент все с барышнями ходит.

Трофимов. Не ваше дело.

Лопехин. Ему пятьдесят лет скоро, а он все еще студент.

Трофимов. Оставьте ваши дурацкие шутки.

Лопехин. Что же ты, чудак, сердисься?

Трофимов. А ты не приставай.

Лопехин (смеется). Позвольте вас спросить, как вы обо мне понимаете?

Трофимов. Я, Ермолай Алексеич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен.

Все смеются.

Варя. Вы, Петя, расскажите лучше о планетах.

Любовь Андреевна. Нет, давайте продолжим вчерашний разговор.

Трофимов. О чем это?

Гаев. О гордом человеке.

Трофимов. Мы вчера говорили долго, но ни к чему не пришли. В гордом человеке, [54] в вашем смысле, есть что-то мистическое. Быть может, вы и правы по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать.

Гаев. Все равно умрешь.

Трофимов. Кто знает? И что значит – умрешь? Быть может, у человека сто чувств и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные девяносто пять остаются живы.

Любовь Андреевна. Какой вы умный, Петя!..

Лопехин (иронически). Страсть!

Трофимов. Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недостижимо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину. У нас, в России, работают пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят «ты», с мужиками обращаются как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота... И, очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим. Укажите мне, где у нас ясли, о которых говорят так много и часто, где читальни? О них только в романах пишут, на деле же их нет совсем. Есть только грязь, пошлость, азиатчина... Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров. Лучше помолчим!

Лопехин. Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера, ну, у меня постоянно деньги свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей. Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...

Любовь Андреевна. Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают.

В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре.

(Задумчиво.) Епиходов идет...

Аня (задумчиво). Епиходов идет...

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да.

Гаев (негромко, как бы декламируя). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Варя (умоляюще). Дядечка!

Аня. Дядя, ты опять!

Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев. Я молчу, молчу.

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

Любовь Андреевна. Это что?

Лопухин. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Гаев. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Трофимов. Или филин...

Любовь Андреевна (вздрагивает). Неприятно почему-то.

Пауза.

Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

Пауза.

Любовь Андреевна. Знаете, друзья, пойдемте, уже вечереет. (Ане.) У тебя на глазах слезы... Что ты, девочка? (Обнимает ее.)

Аня. Это так, мама. Ничего.

Трофимов. Кто-то идет.

Показывается Прохожий в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян.

Прохожий. Позвольте вас спросить, могу ли я пройти здесь прямо на станцию?

Гаев. Можете. Идите по этой дороге.

Прохожий. Чувствительно вам благодарен. (Кашлянув.) Погода превосходная... (Декламирует.) Брат мой, страдающий брат...[55] выдь на Волгу, чей стон...[56] (Варе.) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...

Варя испугалась, вскрикивает.

Лопухин (сердито). Всякому безобразию есть свое приличие!

Любовь Андреевна (оторопев). Возьмите... вот вам... (Ищет в портмоне.) Серебра нет... Все равно, вот вам золотой...

Прохожий. Чувствительно вам благодарен! (Уходит.)

Смех.

Варя (испуганная). Я уйду... я уйду... Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему отдали золотой.

Любовь Андреевна. Что ж со мной, глупой, делать! Я тебе дома отдам все, что у меня есть. Ермолай Алексеич, дадите мне еще займы!..

Лопухин. Слушаю.

Любовь Андреевна. Пойдемте, господа, пора. А тут, Варя, мы тебя совсем просватали, поздравляю.

Варя (сквозь слезы). Этим, мама, шутить нельзя.

Лопухин. Охмелия, иди в монастырь...

Гаев. А у меня дрожат руки: давно не играл на бильярде.

Лопухин. Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!

Любовь Андреевна. Идемте, господа. Скоро ужинать.

Варя. Напугал он меня. Сердце так и стучит.

Лопухин. Напоминаю вам, господа: двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте!..

Уходят все, кроме Трофимова и Ани.

Аня (смеясь). Спасибо прохожему, напугал Варю, теперь мы одни.

Трофимов. Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви. Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, – вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!

Аня (всплескивая руками). Как хорошо вы говорите!

Пауза.

Сегодня здесь дивно!

Трофимов. Да, погода удивительная.

Аня. Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад.

Трофимов. Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест.

Пауза.

Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Владеть живыми душами – ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней... Мы отстали по крайней мере лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом. Поймите это, Аня.

Аня. Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду, даю вам слово.

Трофимов. Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер.

Аня (в восторге). Как хорошо вы сказали!

Трофимов. Верьте мне, Аня, верьте! Мне еще нет тридцати, я молод, я еще студент, но я уже столько вынес! Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и – куда только судьба не гоняла меня, где я только не был! И все же душа

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
моя всегда, во всякую минуту, и днем и ночью, была полна неизъяснимых
предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...

Аня (задумчиво). Восходит луна.

Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. Восходит луна.
Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет: «Аня! Где ты?»

Трофимов. Да, восходит луна.

Пауза.

Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги.
И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!

Голос Вари: «Аня! Где ты?»

Опять эта Варя! (Сердито.) Возмутительно!

Аня. Что ж? Пойдемте к реке. Там хорошо.

Трофимов. Пойдемте.

Идут.

Голос Вари: «Аня! Аня!»

Занавес

Действие третье

Гостиная, отделенная аркой от зала. Горит люстра. Слышно, как в передней играет
еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте. Вечер. В
зале танцуют grand-rond. Голос Симеонова-Пищика: «Promenade à une paire!»
Выходят в гостиную: в первой паре Пищик и Шарлотта Ивановна, во второй –
Трофимов и Любовь Андреевна, в третьей – Аня с почтовым чиновником, в четвертой
– Варя с начальником станции и т. д. Варя тихо плачет и, танцуя, утирает слезы.
В последней паре Дуняша. Идут по гостиной, Пищик кричит: «Grand-rond, balancez!»
и «Les cavaliers à genoux et remerciez vos dames».[57]

Фирс во фраке пронесит на подносе сельтерскую воду. Входят в гостиную Пищик и
Трофимов.

Пищик. Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как
говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня
лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего
происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит
будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (Садится.) Но
вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (Храпит и тотчас же
просыпается.) Так и я... могу только про деньги...

Трофимов. А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.

Пищик. Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...

Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде. В зале под аркой
показывается Варя.

Трофимов (дразнит). Мадам Лопахина! Мадам Лопахина!..

Варя (сердито). Облезлый барин!

Трофимов. Да, я облезлый барин и горжусь этим!

Варя (в горьком раздумье). Вот наняли музыкантов, а чем платить? (Уходит.)

Трофимов (Пищику). Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни
затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь
другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы перевернуть землю.

Пищик. Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.

Трофимов. А вы читали Ницше?

Пищик. Ну... Мне Дашенька говорила. А я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай... Послезавтра триста десять рублей платить... Сто тридцать уже достал... (Ощупывает карманы, встревоженно.) Деньги пропали! Потерял деньги! (Сквозь слезы.) Где деньги? (Радостно.) Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило...

Входят Любовь Андреевна и Шарлотта Ивановна.

Любовь Андреевна (напевает лезгинку). Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? (Дуняше.) Дуняша, предложите музыкантам чаю...

Трофимов. Торги не состоялись, по всей вероятности.

Любовь Андреевна. И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати... Ну, ничего... (Садится и тихо напевает.)

Шарлотта (подает Пищику колоду карт). Вот вам колода карт, задумайте какую-нибудь одну карту.

Пищик. Задумал.

Шарлотта. Тасуйте теперь колоду. Очень хорошо. Дайте сюда, о мой милый господин Пищик. Ein, zwei, drei! Теперь поищите, она у вас в боковом кармане...

Пищик (достает из бокового кармана карту). Восьмерка пик, совершенно верно! (Удивляясь.) Вы подумайте!

Шарлотта (держит на ладони колоду карт, Трофимову). Говорите скорее, какая карта сверху?

Трофимов. Что ж? Ну, дама пик.

Шарлотта. Есть! (Пищику.) Ну? Какая карта сверху?

Пищик. Туз червовый.

Шарлотта. Есть!.. (Бьет по ладони, колода карт исчезает.) А какая сегодня хорошая погода!

Ей отвечает таинственный женский голос, точно из-под пола: «О да, погода великолепная, сударыня».

Вы такой хороший мой идеал...

Голос: «Вы сударыня, мне тоже очень понравился».

Начальник станции (аплодирует). Госпожа чревовещательница, браво!

Пищик (удивляясь). Вы подумайте! Очаровательнейшая Шарлотта Ивановна... я просто влюблен...

Шарлотта. Влюблен? (Пожав плечами.) Разве вы можете любить? Guter Mensch, aber schlechter Musikant. [58]

Трофимов (хлопает Пищика по плечу). Лошадь вы этакая...

Шарлотта. Прошу внимания, еще один фокус. (Берет со стула плед.) Вот очень хороший плед, я желаю продавать... (Встряхивает.) Не желает ли кто купить?

Пищик (удивляясь). Вы подумайте!

Шарлотта. Ein, zwei, drei! (Быстро поднимает опущенный плед.)

За пледом стоит Аня; она делает реверанс, бежит к матери, обнимает ее и убегает назад в залу при общем восторге.

Любовь Андреевна (аплодирует). Браво, браво!..

Шарлотта. Теперь еще! Ein, zwei, drei!

Поднимает плед; за пледом стоит Варя и кланяется.

Пищик (удивляясь). Вы подумайте!

Шарлотта. Конец! (Бросает плед на Пищика, делает реверанс и убегает в залу.)

Пищик (спешит за ней). Злодейка... какова? какова? (Уходит.)

Любовь Андреевна. А Леонида все нет. Что он делает в городе, так долго, не понимаю! Ведь все уже кончено там, имение продано или торги не состоялись, зачем же так долго держать в неведении!

Варя (стараясь ее утешить). Дядечка купил, я в этом уверена.

Трофимов (насмешливо). Да.

Варя. Бабушка прислала ему доверенность, чтобы он купил на ее имя с переводом долга. Это она для Ани. И я уверена, бог поможет, дядечка купит.

Любовь Андреевна. Ярославская бабушка прислала пятнадцать тысяч, чтобы купить имение на ее имя, – нам она не верит, – а этих денег не хватило бы даже проценты заплатить. (Закрывает лицо руками.) Сегодня судьба моя решается, судьба...

Трофимов (дразнит Варю). Мадам Лопахина!

Варя (сердито). Вечный студент! Уже два раза увольняли из университета.

Любовь Андреевна. Что же ты сердишься, Варя? Он дразнит тебя Лопахиным, ну что ж? Хочешь – выходи за Лопахина, он хороший, интересный человек. Не хочешь – не выходи; тебя, дуся, никто не неволит...

Варя. Я смотрю на это дело серьезно, мамочка, надо прямо говорить. Он хороший человек, мне нравится.

Любовь Андреевна. И выходи. Что же ждать, не понимаю!

Варя. Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня. Если бы были деньги, хоть немного, хоть бы сто рублей, бросила бы я все, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла.

Трофимов. Благолепие!

Варя (Трофимову). Студенту надо быть умным! (Мягким тоном, со слезами.) Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели! (Любови Андреевне, уже не плача.) Только вот без дела не могу, мамочка. Мне каждую минуту надо что-нибудь делать.

Входит Яша.

Яша (едва удерживаясь от смеха). Епиходов биллиардный кий сломал!.. (Уходит.)

Варя. Зачем же Епиходов здесь? Кто ему позволил на биллиарде играть? Не понимаю этих людей... (Уходит.)

Любовь Андреевна. Не дразните ее, Петя, вы видите, она и без того в горе.

Трофимов. Уж очень она усердная, не в свое дело суется. Все лето не давала покоя ни мне, ни Ане, боялась, как бы у нас романа не вышло. Какое ей дело? И к тому же я вида не подавал, я так далек от пошлости. Мы выше любви!

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Любовь Андреевна. А я вот, должно быть, ниже любви. (В сильном беспокойстве.) Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имение или нет? Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь... Я могу сейчас крикнуть... могу глупость сделать. Спасите меня, Петя. Говорите же что-нибудь, говорите...

Трофимов. Продано ли сегодня имение или не продано – не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хотя раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза.

Любовь Андреевна. Какой правде? Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение, ничего не вижу. Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз? Вы смелее, честнее, глубже нас, но вдумайтесь, будьте великодушны хоть на кончике пальца, пощадите меня. Ведь я родилась здесь, здесь жили мой отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом... (Обнимает Трофимова, целует его в лоб.) Ведь мой сын утонул здесь... (Плачет.) Пожалейте меня, хороший, добрый человек.

Трофимов. Вы знаете, я сочувствую всей душой.

Любовь Андреевна. Но надо иначе, иначе это сказать... (Вынимает платок, на пол падает телеграмма.) У меня сегодня тяжело на душе, вы не можете себе представить. Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти к себе не могу, мне одной в тишине страшно. Не осуждайте меня, Петя... Я вас люблю, как родного. Я охотно бы отдала за вас Аню, клянусь вам, только, голубчик, надо же учиться, надо курс кончить. Вы ничего не делаете, только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Не правда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь... (Смеется.) Смешной вы!

Трофимов (поднимает телеграмму). Я не желаю быть красавцем.

Любовь Андреевна. Это из Парижа телеграмма. Каждый день получаю. И вчера, и сегодня. Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо... Он просит прощения, умоляет приехать, и понастоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него. У вас, Петя, строгое лицо, но что же делать, голубчик мой, что мне делать, он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство? И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу. (Жмет Трофимову руку.) Не думайте дурно, Петя, не говорите мне ничего, не говорите...

Трофимов (сквозь слезы). Простите за откровенность бога ради: ведь он обобрал вас!

Любовь Андреевна. Нет, нет, нет, не надо говорить так... (Закрывает уши.)

Трофимов. Ведь он негодяй, только вы одна не знаете этого! Он мелкий негодяй, ничтожество...

Любовь Андреевна (рассердившись, но сдержанно). Вам двадцать шесть лет или двадцать семь, а вы все еще гимназист второго класса!

Трофимов. Пусть!

Любовь Андреевна. Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (Сердито.) Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод...

Трофимов (в ужасе). Что она говорит!

Любовь Андреевна. «Я выше любви!» Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа. В ваши годы не иметь любовницы!..

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Трофимов (в ужасе). Это ужасно! Что она говорит?! (Идет быстро в зал, схватив себя за голову.) Это ужасно... Не могу, я уйду... (Уходит, но тотчас же возвращается.) Между нами все кончено! (Уходит в переднюю.)

Любовь Андреевна (кричит вслед). Петя, погодите! Смешной человек, я пошутила! Петя!

Слышно, как в передней кто-то быстро идет по лестнице и вдруг с грохотом падает вниз. Аня и Варя вскрикивают, но тотчас же слышится смех.

Что там такое?

Вбегает Аня.

Аня (смеясь). Петя с лестницы упал! (Убегает.)

Любовь Андреевна. Какой чудак этот Петя...

Начальник станции останавливается среди залы и читает «Грешницу» А. Толстого. [59] Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют. Проходят из передней Трофимов, Аня, Варя и Любовь Андреевна.

Ну, Петя... ну, чистая душа... я прощения прошу... Пойдемте танцевать... (Танцует с Петей.)

Аня и Варя танцуют. Фирс входит, ставит свою палку около боковой двери. Яша тоже вошел из гостиной, смотрит на танцы.

Яша. Что, дедушка?

Фирс. Нездоровится. Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут. Что-то ослабел я. Барин покойный, дедушка, всех сургучом пользовал, от всех болезней. Я сургуч принимаю каждый день уже лет двадцать, а то и больше; может, я от него и жив.

Яша. Надоел ты, дед. (Зевает.) Хоть бы ты поскорее подох.

Фирс. Эх ты... недотёпа! (Бормочет.)

Трофимов и Любовь Андреевна танцуют в зале, потом в гостиной.

Любовь Андреевна. Мерсі! я посижу... (Садится.) Устала.

Входит Аня.

Аня (взволнованно). А сейчас на кухне какой-то человек говорил, что вишневый сад уже продан сегодня.

Любовь Андреевна. Кому продан?

Аня. Не сказал, кому. Ушел. (Танцует с Трофимовым, оба уходят в залу.)

Яша. Это там какой-то старик болтал. Чужой.

Фирс. А Леонида Андреича еще нет, не приехал. Пальто на нем легкое, демисезон, того гляди простудится. Эх, молодо-зелено.

Любовь Андреевна. Я сейчас умру. Подите, Яша, узнайте, кому продано.

Яша. Да он давно ушел, старик-то. (Смеется.)

Любовь Андреевна (с легкой досадой). Ну, чему вы смеетесь? Чему рады?

Яша. Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья.

Любовь Андреевна. Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь?

Фирс. Куда прикажете, туда и пойду.

Любовь Андреевна. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать...

Фирс. Да... (С усмешкой.) Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом.

Яша (Любови Андреевне). Любовь Андреевна! Позвольте обратиться к вам с просьбой, будьте так добры! Если опять поедете в Париж, то возьмите меня с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно. (Оглядываясь, вполголоса.) Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут еще Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова. Возьмите меня с собой, будьте так добры!

Входит Пищик.

Пищик. Позвольте просить вас... на вальсишку, прекраснейшая... (Любовь Андреевна идет с ним.) Очаровательная, все-таки сто восемьдесят рубликов я возьму у вас... Возьму... (Танцует.) Сто восемьдесят рубликов...

Першли в зал.

Яша (тихо напевает). «Поймешь ли ты души моей волненье...» [60]

В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах машет руками и прыгает; крики: «Браво, Шарлотта Ивановна!»

Дуняша (остановилась, чтобы попудриться). Барышня велит мне танцевать, – кавалеров много, а дам мало, – а у меня от танцев кружится голова, сердце бьется, Фирс Николаевич, а сейчас чиновник с почты такое мне сказал, что у меня дыхание захватило.

Музыка стихает.

Фирс. Что же он тебе сказал?

Дуняша. Вы, говорит, как цветок.

Яша (зевает). Невежество... (Уходит.)

Дуняша. Как цветок... Я такая деликатная девушка, ужасно люблю нежные слова.

Фирс. Закрутишься ты.

Входит Епиходов.

Епиходов. Вы, Авдотья Федоровна, не желаете меня видеть... как будто я какое насекомое. (Вздыхает.) Эх, жизнь!

Дуняша. Что вам угодно?

Епиходов. Несомненно, может, вы и правы. (Вздыхает.) Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа. Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово, и хотя я...

Дуняша. Прошу вас, после поговорим, а теперь оставьте меня в покое. Теперь я мечтаю. (Играет веером.)

Епиходов. У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь.

Входит из залы Варя.

Варя. Ты все еще не ушел, Семен? Какой же ты, право, неуважительный человек.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
(Дуняше.) Ступай отсюда, Дуняша. (Епиходову.) То на биллиарде играешь и кий сломал, то по гостинной расхаживаешь, как гость.

Епиходов. С меня взыскивать, позвольте вам выразиться, вы не можете.

Варя. Я не взыскиваю с тебя, а говорю. Только и знаешь, что ходишь с места на место, а делом не занимаешься. Конторщика держим, а неизвестно – для чего.

Епиходов (обиженно). Работаю ли я, хожу ли, кушаю ли, играю ли на биллиарде, про то могут рассуждать только люди понимающие и старшие.

Варя. Ты смеешь мне говорить это! (Вспылив.) Ты смеешь? Значит, я ничего не понимаю? Убирайся же вон отсюда! Сию минуту!

Епиходов (струсив). Прошу вас выражаться деликатным способом.

Варя (выйдя из себя). Сию же минуту вон отсюда! Вон!

Он идет к двери, она за ним.

Двадцать два несчастья! Чтобы духу твоего здесь не было! Чтобы глаза мои тебя не видели!

Епиходов вышел, за дверью его голос: «Я на вас буду жаловаться».

А, ты назад идешь? (Хватает палку, поставленную около двери фирсом.) Иди... Иди... Иди, я тебе покажу... А, ты идешь? Идешь? Так вот же тебе... (Замахивается.)

В это время входит Лопахин.

Лопахин. Покорнейше благодарю.

Варя (сердито и насмешливо). Виновата!

Лопахин. Ничего-с. Покорно благодарю за приятное угощение.

Варя. Не стоит благодарности. (Отходит, потом оглядывается и спрашивает мягко.) Я вас не ушибла?

Лопахин. Нет, ничего. Шишка, однако, вскочит огромная.

Голоса в зале: «Лопахин приехал! Ермолай Алексеич!»

Пищик. Видом видать, слыхом слышать... (Целуется с Лопахиным.) Коньячком от тебя пахнет, милый мой, душа моя. А мы тут тоже веселимся.

Входит Любовь Андреевна.

Любовь Андреевна. Это вы, Ермолай Алексеич? Отчего так долго? Где Леонид?

Лопахин. Леонид Андреич со мной приехал, он идет...

Любовь Андреевна (волнуясь). Ну, что? Были торги? Говорите же!

Лопахин (сконфуженно, боясь обнаружить свою радость). Торги кончились к четырем часам... Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого. (Тяжело вздохнув.) Уф! У меня немножко голова кружится...

Входит Гаев; в правой руке у него покупки, левой он утирает слезы.

Любовь Андреевна. Леня, что? Леня, ну? (Нетерпеливо, со слезами.) Скорей же, бога ради...

Гаев (ничего ей не отвечает, только машет рукой; фирсу, плача). Вот возьми... Тут анчоусы, керченские сельди... Я сегодня ничего не ел... Столько я выстрадал!

Дверь в биллиардную открыта; слышен стук шаров и голос Яши: «Семь и восемнадцать!» У Гаева меняется выражение, он уже не плачет.

Устал я ужасно. Дашь мне, Фирс, переодеться. (Уходит к себе через залу, за ним Фирс.)

Пищик. Что на торгах? Рассказывай же!

Любовь Андреевна. Продан вишневый сад?

Лопехин. Продан.

Любовь Андреевна. Кто купил?

Лопехин. Я купил.

Пауза.

Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола. Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит.

Я купил! Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу... (Смеется.) Пришли мы на торги, там уже Дериганов. У Леонида Андреевича было только пятнадцать тысяч, а Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу, дело такое, я схватился с ним, надавал сорок. Он сорок пять. Я пятьдесят пять. Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти... Ну, кончилось. Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной. Вишневый сад теперь мой! Мой! (Хохочет.) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами.) Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности... (Поднимает ключи, ласково улыбаясь.) Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... (Звенит ключами.) Ну, да все равно.

Слышно, как настраивается оркестр.

Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопехин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй!

Играет музыка, Любовь Андреевна опустилась на стул и горько плачет.

(С укором.) Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (Со слезами.) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь.

Пищик (берет его под руку, вполголоса). Она плачет. Пойдем в залу, пусть она одна... Пойдем... (Берет его под руку и уводит в залу.)

Лопехин. Что ж такое? Музыка, играй отчетливо! Пускай всё, как я желаю! (С иронией.) Идет новый помещик, владелец вишневого сада! (Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры.) За все могу заплатить! (Уходит с Пищиком.)

В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет. Тихо играет музыка. Быстро входят Аня и Трофимов. Аня подходит к матери и становится перед ней на колени. Трофимов остается у входа в залу.

Аня. Мама!.. Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... я благословляю тебя. Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!..

Занавес

Действие четвертое

Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п. Налево дверь открыта, оттуда слышны голоса Вари и Ани. Лопехин стоит, ждет. Яша держит поднос со стаканчиками, налитыми шампанским. В передней Епиходов увязывает ящик. За сценой в глубине гул. Это пришли прощаться мужики. Голос Гаева: «Спасибо, братцы, спасибо вам».

Яша. Простой народ прощаться пришел. Я такого мнения, Ермолай Алексеич, народ добрый, но мало понимает.

Гул стихает. Входят через переднюю Любовь Андреевна и Гаев; она не плачет, но бледна, лицо ее дрожит, она не может говорить.

Гаев. Ты отдала им свой кошелек, Люба. Так нельзя! Так нельзя!

Любовь Андреевна. Я не смогла! Я не смогла!

Оба уходят.

Лопехин (в дверь, им вслед). Пожалуйста, покорнейше прошу! По стаканчику на прощанье. Из города не догадался привезть, а на станции нашел только одну бутылку. Пожалуйста!

Пауза.

Что ж, господа! Не желаете? (Отходит от двери.) Знал бы – не покупал. Ну, и я пить не стану.

Яша осторожно ставит поднос на стул.

Выпей, Яша, хоть ты.

Яша. С отъезжающими! Счастливо оставаться! (Пьет.) Это шампанское не настоящее, могу вас уверить.

Лопехин. Восемь рублей бутылка.

Пауза.

Холодно здесь чертовски.

Яша. Не топили сегодня, все равно уезжаем. (Смеется.)

Лопехин. Что ты?

Яша. От удовольствия.

Лопехин. На дворе октябрь, а солнечно и тихо, как летом. Строиться хорошо. (Поглядев на часы, в дверь.) Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь.

Трофимов в пальто входит со двора.

Трофимов. Мне кажется, ехать уже пора. Лошади поданы. Черт его знает, где мои калоши. Пропали. (В дверь.) Аня, нет моих калош! Не нашел!

Лопехин. А мне в Харьков надо. Поеду с вами в одном поезде. В Харькове проживу всю зиму. Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками; болтаются как-то странно, точно чужие.

Трофимов. Сейчас уедем, и вы опять приметесь за свой полезный труд.

Лопехин. Выпей-ка стаканчик.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Трофимов. Не стану.

Лопахин. Значит, в Москву теперь?

Трофимов. Да, провожу их в город, а завтра в Москву.

Лопахин. Да... Что ж, профессора не читают лекций, небось всё ждут, когда приедешь!

Трофимов. Не твое дело.

Лопахин. Сколько лет, как ты в университете учишься?

Трофимов. Придумай что-нибудь поновее. Это старо и плоско. (Ищет калоши.) Знаешь, мы, пожалуй, не увидимся больше, так вот позволь мне дать тебе на прощанье один совет: не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки – размахивать. И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так – это тоже значит размахивать... Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...

Лопахин (обнимает его). Прощай, голубчик. Спасибо за все. Ежели нужно, возьми у меня денег на дорогу.

Трофимов. Для чего мне? Не нужно.

Лопахин. Ведь у вас нет!

Трофимов. Есть. Благодарю вас. Я за перевод получил. Вот они тут, в кармане. (Тревожно.) А калош моих нет!

Варя (из другой комнаты). Возьмите вашу гадость! (Выбрасывает на сцену пару резиновых калош.)

Трофимов. Что же вы сердитесь, Варя? Гм... Да это не мои калоши!

Лопахин. Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина! Так вот я, говорю, заработал сорок тысяч и, значит, предлагаю тебе взаймы, потому что могу. Зачем же нос драть? Я мужик... попросту.

Трофимов. Твой отец был мужик, мой – аптекарь, и из этого не следует решительно ничего.

Лопахин вынимает бумажник.

Оставь, оставь... Дай мне хоть двести тысяч, не возьму. Я свободный человек. И всё, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

Лопахин. Дойдешь?

Трофимов. Дойду.

Пауза.

Дойду, или укажу другим путь, как дойти.

Слышно, как вдали стучат топором по дереву.

Лопахин. Ну, прощай, голубчик. Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит. Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую. А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего. Ну, все равно, циркуляция дела не в этом. Леонид Андреич, говорят, принял место, будет в банке, шесть тысяч в год... Только ведь не усидит, ленив очень...

Аня (в дверях). Мама вас просит: пока она не уехала, чтоб не рубили сада.

Трофимов. В самом деле, неужели не хватает такта... (Уходит через переднюю.)

Лопухин. Сейчас, сейчас... Экие, право. (Уходит за ним.)

Аня. Фирса отправили в больницу?

Яша. Я утром говорил. Отправили, надо думать.

Аня (Епиходову, который проходит через залу). Семен Пантелеич, справьтесь, пожалуйста, отвезли ли фирса в больницу.

Яша (обиженно). Утром я говорил Егору. Что ж спрашивать по десяти раз!

Епиходов. Долголетний фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам. А я могу ему только завидовать. (Положил чемодан на картонку со шляпой и раздавил.) Ну, вот, конечно. Так и знал. (Уходит.)

Яша (насмешливо). Двадцать два несчастья...

Варя (за дверью). Фирса отвезли в больницу?

Аня. Отвезли.

Варя. Отчего же письмо не взяли к доктору?

Аня. Так надо послать вдогонку... (Уходит.)

Варя (из соседней комнаты). Где Яша? Скажите, мать его пришла, хочет проститься с ним.

Яша (машет рукой). Выводят только из терпения.

Дуняша все время хлопочет около вещей; теперь, когда Яша остался один, она подошла к нему.

Дуняша. Хоть бы взглянули разочек, Яша. Вы уезжаете... меня покидаете... (Плачет и бросается ему на шею.)

Яша. Что ж плакать? (Пьет шампанское.) Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже как-то не верится. Вив ла франс!.. [61] Здесь не по мне, не могу жить... ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество – будет с меня. (Пьет шампанское.) Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать.

Дуняша (пудрится, глядясь в зеркальце). Пришлите из Парижа письмо. Ведь я вас любила, Яша, так любила! Я нежное существо, Яша!

Яша. Идут сюда. (Хлопочет около чемоданов, тихо напевает.)

Входят Любовь Андреевна, Гаев, Аня и Шарлотта Ивановна.

Гаев. Ехать бы нам. Уже немного осталось. (Глядя на Яшу.) От кого это селедкой пахнет!

Любовь Андреевна. Минут через десять давайте уже в экипажи садиться... (Окидывает взглядом комнату.) Прощай, милый дом, старый дедушка. Пройдет зима, настанет весна, а там тебя уже не будет, тебя сломают. Сколько видели эти стены! (Целует горячо дочь.) Сокровище мое, ты сияешь, твои глазки играют, как два алмаза. Ты довольна? Очень?

Аня. Очень! Начинается новая жизнь, мама!

Гаев (весело). В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже... Я банковский служака, теперь я

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
финансист... желтого в середину, и ты, Люба, как-никак, выглядишь лучше, это несомненно.

Любовь Андреевна. Да. Нервы мои лучше, это правда.

Ей подают шляпу и пальто.

Я сплю хорошо. Выносите мои вещи, Яша. Пора. (Ане.) Девочка моя, скоро мы увидимся... Я уезжаю в Париж, буду жить там на те деньги, которые прислала твоя ярославская бабушка на покупку имения – да здравствует бабушка! – а денег этих хватит ненадолго.

Аня. Ты, мама, вернешься скоро, скоро... не правда ли? Я подготовлюсь, выдержу экзамен в гимназии и потом буду работать, тебе помогать. Мы, мама, будем вместе читать разные книги... Не правда ли? (Целует матери руки.) Мы будем читать в осенние вечера, прочтем много книг, и перед нами откроется новый, чудесный мир... (Мечтает.) Мама, приезжай...

Любовь Андреевна. Приеду, мое золото. (Обнимает дочь.)

Входит Лопахин. Шарлотта тихо напевает песенку.

Гаев. Счастливая Шарлотта: поет!

Шарлотта (берет узел, похожий на свернутого ребенка). Мой ребеночек, бай, бай...

Слышится плач ребенка: «Уа, уа!..»

Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик.

«Уа!.. уа!..»

Мне тебя так жалко! (Бросает узел на место.) Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так.

Лопахин. Найдем, Шарлотта Ивановна, не беспокойтесь.

Гаев. Все нас бросают, Варя уходит... мы стали вдруг не нужны.

Шарлотта. В городе мне жить негде. Надо уходить... (Напевает.) Все равно...

Входит Пищик.

Лопахин. Чудо природы!..

Пищик (запахавшись). Ой, дайте отдышаться... замучился... Мои почтеннейшие... Воды дайте...

Гаев. За деньгами небось? Слуга покорный, ухожу от греха... (Уходит.)

Пищик. Давненько не был у вас... прекраснейшая... (Лопахину.) Ты здесь... рад тебя видеть... громаднейшего ума человек... возьми... получи... (Подает Лопахину деньги.) Четыреста рублей... За мной остается восемьсот сорок...

Лопахин (в недоумении пожимает плечами). Точно во сне... Ты где же взял?

Пищик. Постой... жарко... событие необычайнейшее. Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину... (Любови Андреевне.) И вам четыреста... прекрасная... удивительная... (Подает деньги.) Остальные потом. (Пьет воду.) Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то... великий философ советует прыгать с крыши... «Прыгай!», говорит, и в этом вся задача. (Удивленно.) Вы подумайте! Воды!..

Лопахин. Какие же это англичане?

Пищик. Сдал им участок с глиной на двадцать четыре года... А теперь, извините, некогда... надо скакать дальше... Поеду к Знойкову... к Кардамонову... Всем должен... (Пьет.) Желаю здравствовать... В четверг заеду...

Любовь Андреевна. Мы сейчас переезжаем в город, а завтра я за границу.

Пищик. Как? (Встревоженно.) Почему в город? То-то я гляжу на мебель... чемоданы... Ну, ничего... (Сквозь слезы.) Ничего... Величайшего ума люди... эти англичане... Ничего... Будьте счастливы... Бог поможет вам... Ничего... Всему на этом свете бывает конец... (Целует руку Любви Андреевне.) А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: «Был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное»... Замечательнейшая погода... Да... (Уходит в сильном смущении, но тотчас же возвращается и говорит в дверях.) Кланялась вам Дашенька! (Уходит.)

Любовь Андреевна. Теперь можно и ехать. Уезжаю я с двумя заботами. Первая – это больной фирс. (Взглянув на часы.) Еще минут пять можно...

Аня. Мама, фирса уже отправили в больницу. Яша отправил утром.

Любовь Андреевна. Вторая моя печаль – Варя. Она привыкла рано вставать и работать, и теперь без труда она как рыба без воды. Похудела, побледнела и плачет, бедняжка...

Пауза.

Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексеич; я мечтала... выдать ее за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь. (Шепчет Ане, та кивает Шарлотте, и обе уходят.) Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю!

Лопехин. Я сам тоже не понимаю, признаться. Как-то странно все... Если есть еще время, то я хоть сейчас готов... Покончим сразу – и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения.

Любовь Андреевна. И превосходно. Ведь одна минута нужна, только. Я ее сейчас позову...

Лопехин. Кстати и шампанское есть. (Поглядев на стаканчики.) Пустые, кто-то уже выпил.

Яша кашляет.

Это называется вылакать...

Любовь Андреевна (оживленно). Прекрасно. Мы выйдем... Яша, а!tez![62] я ее позову... (В дверь.) Варя, оставь все, поди сюда. Иди! (Уходит с Яшей.)

Лопехин (поглядев на часы). Да...

Пауза.

За дверью сдержанный смех, шепот, наконец входит Варя.

Варя (долго осматривает вещи). Странно, никак не найду...

Лопехин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню.

Пауза.

Лопехин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

Варя. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Лопехин. Это в Яшнево? Верст семьдесят будет.

Пауза.

Вот и кончилась жизнь в этом доме...

Варя (оглядывая вещи). Где же это.. Или, может, я в сундук уложила.. Да, жизнь в этом доме кончилась.. больше уже не будет...

Лопехин. А я в Харьков уезжаю сейчас.. вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова.. Я его нанял.

Варя. Что ж!

Лопехин. В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно.. Градуса три мороза.

Варя. Я не поглядела.

Пауза.

Да и разбит у нас градусник...

Пауза.

Голос в дверь со двора: «Ермолай Алексеич!..»

Лопехин (точно давно ждал этого зова). Сию минуту! (Быстро уходит.)

Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Любовь Андреевна.

Любовь Андреевна. Что?

Пауза.

Надо ехать.

Варя (уже не плачет, вытерла глаза). Да, пора, мамочка. Я к Рагулиным поспею сегодня, не опоздать бы только к поезду...

Любовь Андреевна (в дверь). Аня, одевайся!

Входят Аня, потом Гаев, Шарлотта Ивановна. На Гаеве теплое пальто с башлыком. Сходится прислуга, извозчики. Около вещей хлопчет Епиходов.

Теперь можно и в дорогу.

Аня (радостно). В дорогу!

Гаев. Друзья мои, милые, дорогие друзья мои! Покидая этот дом навсегда, могу ли я умолчать, могу ли удержаться, чтобы не высказать на прощанье те чувства, которые наполняют теперь все мое существо...

Аня (умоляюще). Дядя!

Варя. Дядечка, не нужно!

Гаев (уныло). Дуплетом желтого в середину... Молчу...

Входит Трофимов, потом Лопехин.

Трофимов. Что же, господа, пора ехать!

Лопехин. Епиходов, мое пальто!

Любовь Андреевна. Я посижу еще одну минутку. Точно раньше я никогда не видела, какие в этом доме стены, какие потолки, и теперь я гляжу на них с жадностью, с такой нежной любовью...

Гаев. Помню, когда мне было шесть лет, в Троицын день я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в церковь...

Любовь Андреевна. Все вещи забрали?

Лопехин. Кажется, все. (Епиходову, надевая пальто.) Ты же, Епиходов, смотри, чтобы все было в порядке.

Епиходов (говорит сиплым голосом). Будьте покойны, Ермолай Алексеич!

Лопехин. Что это у тебя голос такой?

Епиходов. Сейчас воду пил, что-то проглотил.

Яша (с презрением). Невежество...

Любовь Андреевна. Уедем – и здесь не останется ни души...

Лопехин. До самой весны.

Варя (выдергивает из узла зонтик, похоже, как будто она замахнулась).

Лопехин делает вид, что испугался.

Что вы, что вы... Я и не думала.

Трофимов. Господа, идемте садиться в экипажи... Уже пора! Сейчас поезд придет!

Варя. Петя, вот они, ваши калоши, возле чемодана. (Со слезами.) И какие они у вас грязные, старые...

Трофимов (надевая калоши). Идем, господа!..

Гаев (сильно смущен, боится заплакать). Поезд... станция... Круазе в середину, белого дуплетом в угол...

Любовь Андреевна. Идем!

Лопехин. Все здесь? Никого там нет? (Запирает боковую дверь налево.) Здесь вещи сложены, надо запереть. Идем!..

Аня. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

Трофимов. Здравствуй, новая жизнь!.. (Уходит с Аней.)

Варя окидывает взглядом комнату и не спеша уходит. Уходят Яша и Шарлотта с собачкой.

Лопехин. Значит, до весны. Выходите, господа... До свиданция!.. (Уходит.)

Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали.

Гаев (в отчаянии). Сестра моя, сестра моя...

Любовь Андреевна. О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..

Голос Ани (весело, призывающе): «Мама!..»

Голос Трофимова (весело, возбужденно): «Ау!..»

В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать...

Гаев. Сестра моя, сестра моя!..

Голос Ани: «Мама!..»

Голос Трофимова: «Ау!..»

Любовь Андреевна. Мы идем!..

Уходят.

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.

Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен.

Фирс (подходит к двери, трогает за ручку). Заперто. Уехали... (Садится на диван.) Про меня забыли... Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (Озабоченно вздыхает.) Я-то не поглядел... Молодо-зелено! (Бормочет что-то, чего понять нельзя.) Жизнь-то прошла, словно и не жил... (Ложится.) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (Лежит неподвижно.)

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

Занавес

Примечания

Условные сокращения

Архивохранилища

ГБЛ – Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина. Отдел рукописей (Москва).

ГЛМ – Государственный литературный музей (Москва).

ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (Москва).

ДМЧ – Государственный Дом-музей А. П. Чехова (Ялта).

ЛГТБ – Ленинградская государственная театральная библиотека имени А. В. Луначарского.

ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва).

ЦГИА – Центральный государственный исторический архив (Ленинград).

Печатные источники

В ссылках на настоящее издание указываются серия (Сочинения или Письма) и том.

Вокруг Чехова – М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Изд. 4-е. М., «Московский рабочий», 1964.

Горький и Чехов – М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., Гослитиздат, 1951.

Дн. Суворина – Дневник А. С. Суворина. Ред., предисл. и примеч. М. Кричевского. М. – Пг., 1923.

Ежегодник МХТ – Ежегодник Московского Художественного театра. 1944 г., т. I. М., «Искусство», 1946.

Записки ГБЛ – Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Вып. VIII. А. П. Чехов. М., 1941; вып. 16. М., 1954.

Из прошлого – Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., Гослитиздат, 1938.

Избранные письма – Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2. Избранные письма. М., «Искусство», 1954.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Книппер–Чехова – «Ольга Леонардовна Книппер–Чехова». Часть первая. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902–1904); часть вторая. Переписка (1896–1959). Воспоминания об О. Л. Книппер–Чеховой. М., «Искусство», 1972.

Летопись – Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., ГИХЛ, 1955.

ЛН – «Литературное наследство» (т. 68. Чехов. М., Изд-во АН СССР, 1960; т. 85. Валерий Брюсов. М., Изд-во «Наука»,

1976; т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890 гг. М., Изд-во «Наука», 1977).

Переписка с Книппер – Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер (т. 1. М., Изд-во «Мир», 1934; т. 2. М., Гослитиздат, 1936).

Письма – Письма А. П. Чехова. Изд. М. П. Чеховой. Т. II (1888–1889). М., 1912.

Письма Ал. Чехова – Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., Соцэкгиз, 1939.

Письма М. Чеховой – М. П. Чехова. Письма к брату А. П. Чехову. М., Гослитиздат, 1954.

Пьесы – Антон Чехов. Пьесы. СПб., изд. А. С. Суворина, 1897.

Слово – «Слово». Сборник второй. К десятилетию смерти А. П. Чехова. Под редакцией М. П. Чеховой. М., Кн-во писателей в Москве, 1914.

Станиславский – К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. М., «Искусство» (т. 1 – 1954 г., т. 5 – 1958 г., т. 7 – 1960 г.).

Чехов – Антон Чехов. Пьесы. Изд. А. Ф. Маркса (СПб., 1901 <Сочинения, том VII1>; Второе дополненное издание. СПб., 1902 <Сочинения, том VII2>).

Чехов, 2 – Полное собрание сочинений Ант. П. Чехова. Издание второе. Приложение к журналу «Нива» на 1903 г. СПб., изд. А. Ф. Маркса.

Чехов, «Атеней» – А. П. Чехов. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. Под ред. М. Д. Беляева и А. С. Долинина. Л., «Атеней», 1925.

Чехов в воспоминаниях – А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1960.

Чехов в воспоминаниях, 1954 – Чехов в воспоминаниях современников. Второе, дополненное издание. М., Гослитиздат, 1954.

Чехов. Лит. архив – А. П. Чехов. Сборник документов и материалов. М., Гослитиздат, 1947 (Литературный архив, т. I. ГАУ МВД СССР. ЦГЛА СССР).

В ссылках на Записные книжки Чехова указываются номер книжки (римскими цифрами) и страницы (арабскими). Например: Зап. кн. I, стр. 55.

1

В тринадцатый том входят пьесы, написанные в 1895–1904 гг.

Из помещенных в томе произведений «Чайка» и «Три сестры» впервые были напечатаны в журнале «Русская мысль»; «Дядя Ваня» – в сборнике «Пьесы» (1897); «О вреде табака» – во втором прижизненном издании сочинений Чехова, выпущенном в качестве приложения к «Ниве»; «Вишневый сад» – во втором сборнике товарищества «Знание» и, почти одновременно, отдельной книжкой в издании А. Ф. Маркса. «Чайка» и «Дядя Ваня» были включены в сборник «Пьесы» и затем, вместе с пьесой «Три сестры», вошли в первое прижизненное издание сочинений.

Тексты пьес «Чайка» и «Дядя Ваня» печатаются по тому VII издания Маркса (1901); «Три сестры» – по 2-му изданию того же тома (1902); «О вреде табака» – по тому XIV второго издания сочинений (1903); «Вишневый сад» – по первому отдельному

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
изданию (1904).

Творческий подъем конца 80-х – начала 90-х годов сменился для Чехова-драматурга почти пятилетним перерывом в работе. То, как была встречена его драматургическая деятельность знатоками театра и критикой, не располагало к писанию для театра. Прочный успех на сцене имели только водевили, что мало его удовлетворяло. Литературные же достоинства «Иванова» и «Лешего», пьес, с которыми Чехов связывал свои серьезные творческие планы, признавались безотносительно к их драматургической форме. Последняя попытка создать свободный жанр «комедии-романа» (в «Лешем») кончилась для автора как будто решением: больше не писать больших пьес (см. Письма, т. III, стр. 277).

Годы, отделявшие «Лешего» от «Чайки», не прошли, однако, даром для Чехова-драматурга. Продолжая работать в жанрах рассказа и повести, он много думал и о драматургическом искусстве. К 1892–1894 гг. относятся его суждения, свидетельствующие, в частности, о том, что он не представлял современной драмы без изображения повседневной действительности с ее житейской пошлостью и что его по-прежнему волновали вопросы композиции драмы. Мысль вернуться к драме, в сущности, не покидала Чехова. Несколько раз он даже делился с А. С. Сувориным новыми драматургическими замыслами, оставшимися неосуществленными (см. Сочинения, т. XII, стр. 320–324).

Весной 1895 г. Чехов писал Суворину: «Пьесы писать буду, но не скоро. Драмы писать не хочется, а комедии еще не придумал. Пожалуй засяду осенью за пьесу...» (18 апреля). Вскоре – о том же: «Я напишу что-нибудь странное» (ему же, 5 мая).

Осенью Чехов, наконец, признался, что уже пишет пьесу, заметив при этом, что страшно «врет» против условий сцены (ему же, 21 октября) и пишет «вопреки всем правилам драматического искусства» (ему же, 21 ноября). Это была «Чайка».

Сознательность отступлений от «правил» драматургии указывает на преемственную связь между новой пьесой и прежними опытами Чехова в этой области, обратившими на себя внимание критики именно этими отступлениями. На титуле «Чайки» Чехов повторил подзаголовок «Лешего»: «комедия в четырех действиях» (комедией была названа и первая редакция «Иванова»).

Возвращение к драматургическим поискам конца 80-х гг. этим не исчерпывалось. Когда «Чайка» была написана и Чехов стал готовить к изданию сборник «Пьесы», он не только отредактировал заново все произведения для этой книги (за исключением «Трагика поневоле»), но и включил в нее еще одну новую пьесу, созданную на основе комедии «Леший», – «Дядю Ваню». Подзаголовок «Дяди Вани» – «Сцены из деревенской жизни в четырех действиях» – тоже восходит к прежним попыткам Чехова создать неканоническую форму пьесы, освобожденную от требований внешней занимательности. Перекликаясь с предполагавшимся подзаголовком повести «Три года», написанной в конце 1894 г. («Сцены из семейной жизни»), это новое определение драматургического жанра в практике Чехова свидетельствует о его сознательном стремлении заменить фабульную остроту драматургических и повествовательных произведений внешне спокойным, «хроникальным» изложением событий. Драматические коллизии таким образом естественно должны были уйти из сферы внешних общений героев в сферу их духовной жизни, а интрига с острыми событиями уступала место внутреннему, психологически насыщенному действию.

Принципы, наметившиеся еще в ранних пьесах Чехова, в «Чайке» и «Дяде Ване» были впервые развернуты с последовательностью и достигли высокой степени художественности.

Сопоставление художественной системы «Дяди Вани» и «Лешего» обнаруживает крупные сдвиги, происшедшие в драматургической технике Чехова к середине 90-х годов. При всем старании автора «Лешего» отойти от традиционного развития интриги, опорные пункты действия этой пьесы были выдержаны в духе «правил» прежней драматургии (самоубийство героя в 3-м действии и всеобщее примирение в финале); «Дядя Ваня» же был построен на новых принципах, свободных от этих правил. Вот почему литераторы, опиравшиеся на иные представления о драме, считали, что «Дядя Ваня» – это испорченный «Леший» (А. И. Урусов, Д. С. Мережковский).

Начатого курса на создание нетрадиционной, без четкой внешней интриги, драмы Чехов держался до конца жизни. Для его творческой работы характерно постоянное совершенствование найденных им драматургических принципов. Он любил обращаться к

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru старым драматическим сюжетам, чтобы обновить их и решить новые идейные и поэтические задачи. Не пренебрегал и реализацией в драматургической форме тем, прежде использованных в повествовательных произведениях или предназначенных для них.

При переделке «Лешего» Чехов круто изменил не только структуру, но идейные итоги сюжета. К сцене-монологу «О вреде табака», написанному в 1886 г., он возвращался неоднократно на протяжении 16 лет, пока, наконец, не создал «совершенно новую пьесу» (к А. Ф. Марксу, 10 октября 1902 г.). И действительно, герой монолога 1902 года, его отношение к мещанской среде, в которой он вынужден владеть существование, и особенно к грубой и деспотической жене, настроение «лекции» – все это резко отличается от того текста, с которым впервые познакомились читатели «Петербургской газеты» 1886 г. Теперь Нюхин в миниатюре повторяет судьбу многих героев чеховских пьес и рассказов: он чувствует себя загнанным в тупик обывательского царства, с отчаянием замечает, как низко опустился, и страстно мечтает бежать из этого мещанского ада.

Как показало изучение творческой истории произведений Чехова конца 90-х – начала 1900-х годов, «Три сестры» создавались не без привлечения художественного материала, подготовленного для начатых повестей или рассказов, – «Расстройство компенсации» и «Калека» (см. Сочинения, т. X, стр. 478 и 482), а в «Вишневом саде», как известно, в драматургическую форму была воплощена фабульная ситуация, уже намеченная в прозе («У знакомых»).

«Нельзя судить о пьесе, не видав ее на сцене», – утверждал Чехов по воспоминаниям М. М. Ковалевского («Биржевые ведомости», 1915, 2 ноября, № 15185; Чехов в воспоминаниях, стр. 452). Написав «Чайку» и «Дядю Ваню», Чехов лишь наполовину выполнил свою задачу. Новым пьесам предстояло выдержать испытание театром. Но первые же соприкосновения текста этих пьес с традициями и штампами императорской сцены показали, что она сама не выдержала испытания их драматургической новизной. Первая постановка «Чайки» в Александринском театре (17 октября 1896 г.) потерпела провал, что сказалось на здоровье Чехова и, кроме того, отразилось на его ближайших литературных планах (отсутствие новых драматургических замыслов вплоть до 1899 г., когда они уже были связаны с деятельностью нового театра – Художественного). Видимо, Чехов предчувствовал возможность неуспеха «Чайки» в Александринском театре. Репетиции, на которых он был перед постановкой, настораживали: ему казалось, что постановщики «не позаботятся» передать настроения его пьесы и что «большинство актеров играет по шаблону» (В. Н. Ладыженский. I. В сумерки. II. Из воспоминаний об А. П. Чехове. – В сб.: О Чехове. М., 1910, стр. 139; Чехов в воспоминаниях, стр. 302).

Шаблонный подход к пьесе и непонимание ее внутреннего духа были заданы будущему спектаклю у самых его истоков – начиная с решения Театрально-литературного комитета от 14 сентября 1896 г., в котором утверждалось, в частности, что в «Чайке» сцены «как бы кинуты на бумагу случайно, без строгой связи с целым, без драматической последовательности» (цит. по кн.: «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л. – М., 1938, стр. 13).

Будущему постановщику, очевидно, надлежало установить эту отсутствовавшую, по мнению Театрально-литературного комитета, связь. По понятиям режиссера Александринского театра Е. П. Карпова, конфликт пьесы сводился к противопоставлению: девушка, жаждущая идеала, – пошлые и грубые люди, ее окружающие. Поэтому и в развязке «Чайки» Е. П. Карпов заметил лишь страдальческий голос Нины, ее разбитое сердце и уход в темноту непогожей ночи... (Е. П. Карпов. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 г. – в сб.: О Чехове. М., 1910, стр. 63–64). Неудача первого спектакля «Чайки» в Александринском театре была вызвана не только тем, что постановщики не поняли новизны пьесы, построенной на внутренних конфликтах и чуждой формуле, которая ей навязывалась театром: положительный герой – отрицательная среда. Назначенный на этот вечер бенефис комической актрисы Е. И. Левкеевой, определивший настроение основного состава публики в этот день, сыграл решающую роль во враждебной реакции зрительного зала на чеховскую пьесу. У автора, ушедшего за кулисы со второго действия, сложилось впечатление, что в этот день не имела успеха не столько пьеса, сколько его писательская личность (А. С. Суворину, 14 декабря 1896 г.). Последующие спектакли «Чайки» на этой сцене имели у публики несомненный успех, но общий характер постановки был принципиально тот же.

До постановки «Дяди Вани» на другой императорской сцене – Московского Малого театра (куда пьеса была обещана Чеховым в феврале 1899 г.) – и вовсе дело не дошло: в решении Театрально-литературного комитета от 8 апреля 1899 г. был перечислен длинный ряд немотивированных, с точки зрения комитета, поступков героев, длиннот, затягивающих действие, и т. д. Все это были претензии, типичные для традиционных, рутинных, по понятиям Чехова, суждений о природе драмы. Чехов отказался переделывать пьесу, как того требовал комитет, и на этом его отношения с императорскими театрами прекратились (без участия автора лишь в 1897 г. был на Александринской сцене возобновлен «Иванов» и в 1902 г. была поставлена в новой сценической редакции «Чайка»).

Театральная критика, выросшая в значительной степени на репертуаре казенных театров, отмечала в чеховских пьесах те же недостатки, что и официальные представители театральных органов: слабая интрига, отсутствие «цельности», разрозненность сцен, немотивированность поступков.

Пафос принижения собственно драматургических достоинств чеховских пьес после реабилитации «Чайки» на сцене Московского Художественного театра не исчез из критики (см. отзывы ниже и в примечаниях к пьесам). Все то новое, что было в чеховских пьесах и что противостояло прежней театральной практике, в спектаклях Художественного театра было так подчеркнуто, что консервативные вкусы и взгляды должны были укрепиться в своем неприятии Чехова. Непонимание новизны оборачивалось глубокомысленными суждениями о будто бы неудавшейся Чехову драматургической деятельности – подобно суждениям о том, что ему не удалось большая повествовательная форма (см. Сочинения, т. IX, стр. 448).

2

Началу постановок чеховских пьес в Художественном театре предшествовали долгие переговоры Вл. И. Немировича-Данченко с Чеховым, начавшиеся еще до открытия театра. Речь шла о «Чайке». Обещание «небанальной» постановки со свежими, не испорченными театральным штампом дарованиями; понимание главной особенности чеховской характерологии в драматургии («скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы» – см. письмо Вл. И. Немировича-Данченко Чехову от 25 апреля 1898 г. Избранные письма, стр. 110) – все это не сразу нашло отклик в душе Чехова: слишком памятна была постановка «Чайки» в Александринском театре. «Если ты не дашь, – продолжал убеждать Чехова в следующем письме Вл. И. Немирович-Данченко, – то зарежешь меня, т. к. „Чайка“ – единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты – единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром» (12 мая 1898 г. – Там же, стр. 111). В конце концов Чехов согласился на постановку. Но ожидание спектакля было тревожным, хотя репетиции Чехову нравились. Незадолго до премьеры «Чайки» он писал Горькому: «К своим пьесам вообще я отношусь холодно, давно отстал от театра и писать для театра уже не хочется» (3 декабря 1898 г.).

День премьеры «Чайки» в Художественном театре, 17 декабря 1898 г., восстановил репутацию Чехова-драматурга для широкой публики и, как предвидел Вл. И. Немирович-Данченко, имел большое значение в судьбе самого театра. Именно с этой постановкой современной пьесы Художественный театр связывал подлинное начало своего существования. На занавесе в отстроенном в 1902 г. новом здании театра была изображена белая чайка как символ этой связи.

Следующие чеховские премьеры в Художественном театре состоялись 26 октября 1899 г. («Дядя Ваня»), 31 января 1901 г. («Три сестры»), «Вишневый сад» (17 января 1904 г.). Чехов впервые видел «Чайку» осенью 1898 г. (две репетиции) и 1 мая 1899 г. (спектакль без декораций, специально поставленный для автора); «Дядю Ваню» – в мае 1899 г. (репетиция двух актов) и 10 апреля 1900 г. (спектакль в Севастополе, где начались крымские гастроли Художественного театра); «Три сестры» – в сентябре 1901 г. (репетиции и спектакль 21 сентября); «Вишневый сад» – в декабре 1903 – январе 1904 г. (репетиции и первая постановка 17 января). К этой единственной премьере Художественного театра, на которой присутствовал автор, было приурочено чествование Чехова в связи с 25-летием его литературной деятельности.

После успешных постановок «Чайки» и «Дяди Ванн» в Художественном театре укрепилось мнение, что по своим эстетическим принципам из всех современных драматургов Чехов наиболее близок театральному коллективу, объявившему войну

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
внешней театральной эффектности и защищавшему внутреннюю правду человеческих переживаний. «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехов написал уже по просьбе руководителей Художественного театра и в какой-то мере учитывал исполнительские возможности актеров.

Трудности, встававшие перед Чеховым в процессе работы над двумя последними пьесами, касались в основном организации художественного материала и композиции пьес, а также создания новых, оригинальных для русской литературы характеров.

С большим чувством ответственности Чехов работал над «Тремя сестрами» – первым драматургическим произведением, созданным после постановки «Чайки» в Александринском театре. Написав начало, вдруг «охладел» к нему, потом стал бояться, что она выйдет скучной (см. письма к О. Л. Книппер от 20 и 23 августа 1900 г.). Трудно справлялся с большим количеством действующих лиц (в списке действующих лиц «Чайки» было 13 имен, но три из них принадлежали бессловесным или почти бессловесным героям, в «Дяде Ване» – только 9, в «Трех сестрах» – 14, из них ни одного эпизодического). Много трудился над фабульным движением событий и однажды писал О. Л. Книппер, что «захромала одна из героинь» (8 сентября 1900 г.). Четвертое действие потребовало и вовсе «крутых» перемен (к О. Л. Книппер, 17 декабря 1900 г.). «Пьеса сложная, как роман...» – таково было в итоге авторское впечатление о пьесе (В. Ф. Комиссаржевской, 13 ноября 1900 г.). Приехав в октябре 1900 г. из Ялты в Москву, Чехов сам читал рукопись труппе Художественного театра. Работа была напряженной; театр, ставивший Чехова в первые два сезона, 1898–1899 и 1899–1900 гг., не мыслил своего репертуара без его новой пьесы в новом, уже начавшемся сезоне – 1900–1901 гг. Дорабатывая пьесу, Чехов был вынужден переписывать ее и отдавать в театр по частям.

Чувство неудовлетворенности, преследовавшее Чехова во время работы над пьесой «Три сестры» («все кажется, что писать не для чего, и то, что написал вчера, не нравится сегодня» – М. П. Чеховой, 9 сентября 1900 г.), не покидало его и позже.

Когда до Чехова дошли известия об отрицательных рецензиях на спектакли во время петербургских гастролей Художественного театра (в числе постановок, попавших под обстрел критики, были «Одинокое» Гауптмана и «Три сестры»), Чехов с горечью опять писал, что совсем бросает театр, никогда больше для театра писать не будет (к О. Л. Книппер, 1 марта 1901 г.). Лишь увидев лично спектакль в начале будущего сезона, Чехов успокоился и занялся обдумыванием следующей пьесы. Драматургическое творчество Чехова на всем протяжении его литературной деятельности рождалось между колебаниями настроения от острой неприязни к театральному миру, где законодателями являлись Е. П. Карпов, В. А. Крылов, И. В. Шпагинский, решения «никогда» больше не писать для театра – до активного желания сказать собственное слово в этой области и погрузиться в новые и новые замыслы.

Художественные задачи, поставленные в «Вишневом саду», оказались еще более серьезными и трудными для исполнения. В новой пьесе Чехов широко использовал мотивы и темы прежних произведений, в основном связанные с судьбой разоряющихся дворянских имений (начиная с юношеской пьесы «Безотцовщина», ранней повести «Цветы запоздалые» и кончая рассказом «У знакомых»). Это использование было продиктовано обобщающим характером содержания «Вишневого сада». Главная мысль пьесы – о судьбах России, об историческом ее развитии – требовала особой драматургической формы, и Чехов много трудился над жанром «Вишневого сада» («Три сестры» были названы драмой). От первоначального замысла – написать водевиль или «очень смешную» комедию – пришлось отказаться. Остановившись опять на комедии, Чехов расширил понимание этого жанра, внеся в него как необходимый элемент сочетание смешного и грустного, мелкого и значительного, частного и общего. Изменение общего тона пьесы сказалось на судьбе ранних вариантов образов (не стало безрукого помещика, опекаемого лакеем, «либеральной старухи» и т. д. – см. примечания к пьесе). Многих авторских усилий стоили образы Лопухина – новый в русской литературе тип «нетипического» купца – и «вечного студента» Трофимова («Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как тыобразишь сии штуки?» – к О. Л. Книппер, 19 октября 1903 г.). На последних стадиях возникала забота о композиционных доделках (см. письма к О. Л. Книппер, 17 и 19 октября 1903 г.). И опять, отправив рукопись в Художественный театр, приходилось думать о последующих исправлениях.

К собственно литературным трудностям в работе над «Вишневым садом» прибавлялись и бытовые (неустроенность домашнего режима), но главным препятствием для работы была прогрессирующая болезнь Чехова. Последняя пьеса была написана Чеховым ценой

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
огромного напряжения физических сил, и простое переписывание пьесы было актом величайшей трудности. И хотя по окончании пьесы по-прежнему было чувство тревоги: поймут ли пьесу в театре, как встретят «малоподвижность» второго акта, – у автора было твердое чувство, что «люди вышли живые» и что в пьесе «что-то новое» и «ни одного выстрела» (последняя деталь – как сознательная установка на предельное упрощение интриги, начатое Чеховым еще в конце 80-х годов).

3

С началом чеховских спектаклей Художественного театра суждение широкой публики о его пьесах вступило в новую фазу. Зрители (письма которых к Чехову приводятся в примечаниях к пьесам) быстро почувствовали, как много дают для понимания чеховских пьес их постановки в Художественном театре. Люди, ценившие и понимавшие творчество Чехова, приветствовали спектакли Художественного театра. Трактовка его пьес в театре раскрывала их идейный смысл и поэтическое достоинства гораздо глубже, чем они раскрывались при чтении. Об этом писали Чехову: И. И. Левитан 8 января 1899 г. под впечатлением «Чайки» («И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания». М., 1956, стр. 93), В. М. Лавров 1 февраля 1901 г., побывав на «Трех сестрах» (Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 41) и многие другие. В Художественном театре чеховские пьесы впервые предстали перед публикой как цельная художественная система, отличающаяся новизной и свежестью. Под впечатлением спектаклей МХТ стали высказываться мысли о том, что Чехов положил начало «новой эры» русской драмы (см. письмо И. Г. Витте Чехову от 5 февраля 1899 г. – «филологические науки», 1964, № 4, стр. 168), что он «самый большой драматург» после уже признанных гигантов – Пушкина, Островского и Гоголя (письмо Н. П. Кондакова Чехову от 1 марта 1901 г. – «Известия ОЛЯ АН СССР», т. XIX, вып. I, 1960, стр. 34) и т. д. С подобными заявлениями выступила – впервые за годы деятельности Чехова-драматурга – и театральная критика. Приветствуя «Чайку» на сцене молодого театра, П. П. Гнедич, опытный драматург и театральный деятель, пронизательно заметил: «В этой реабилитации „Чайки“ я вижу залог светлого будущего, не для одного данного театра, а для русского театра вообще» («Новое время», 1899, 18 января, № 8223). «...Большой художник слова растворился в работе равных ему сил. Получилось произведение искусства из тех, ради которых прекрасна жизнь...» – так оценил содружество Чехова и МХТ (в журнале «Театр и искусство», 1901, № 8, стр. 172) П. М. Ярецв, критик и драматург, вскоре сам ставший автором Художественного театра (пьеса «У монастыря», 1904 г., написанная не без влияния Чехова).

Идейное содержание и поэтический смысл чеховских пьес нашли дружный отклик среди широкой публики. Бросалась в глаза прежде всего невиданная до сих пор на сцене простота и жизненность драматургических сюжетов, отсутствие в них театральной фальши. «Как это непохоже на все, что мы привыкли видеть на сцене!» – писал Чехову о реакции публики на премьеру «Чайки» Е. З. Коновицер (18 декабря 1898 г. – ГБЛ). Жизненность (как черта, противоположная театральной эффектности) поражала в чеховских спектаклях, заставляла видеть в сюжетах Чехова отражение действительности, а в переживаниях его героев – драму личности в современном обществе. Особенно много суждений на эту тему вызвала постановка «Дядя Вани». Отмечая «трагизм будней» как главное впечатление от этого спектакля, П. И. Куркин писал Чехову: «Все улицы переполнены этими простыми людьми, и частицу такого существования носит в себе каждый...» (Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 40).

Профессиональная критика чутко уловила в чеховских пьесах, поставленных МХТ'ом, их нетеатральность, но осудила их за нарушение традиционных канонов. Сурово были встречены за такое нарушение «Дядя Ваня» и «Три сестры» рецензентами «Нового времени», «Вишневый сад» – редактором-издателем «Театра и искусства», враждебно относившимся к деятельности Художественного театра, – А. Р. Кугелем.

Иногда подход к пьесам Чехова с точки зрения их жизненности приводил к недоразумениям. Требованию буквального правдоподобия противоречила обобщенно-поэтическая структура чеховских пьес, в результате чего для рецензентов оставались житейски немотивированными важные поступки героев. Подобно тому, как члены Театрально-литературного комитета, отрицавшие драматургические достоинства «Дяди Вани», ссылались на отсутствие серьезных причин к выстрелам Войницкого (см.: В. А. Теляковский. Воспоминания. Л. – М., 1965, стр. 94–96; ЛН, т. 68, стр. 512), рецензенты «Трех сестер» со всей искренностью театралов-староверов недоумевали, почему все-таки сестры Прозоровы никак не могут уехать в Москву.

В связи с постановками Художественного театра вновь разгорелись споры о жанровой

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
специфике чеховских пьес, поднятые критикой еще во времена «Иванова» и «Лешего». Система поэтических средств, которые использовал театр (паузы, музыка, отдельные звуки, нарушающие тишину и тем ее подчеркивающие, мелочи быта), и лирический пейзаж, выполненный В. А. Симовым, подчеркивали движение авторской мысли, которое впоследствии получило название «подводного течения». Это необычное на русской сцене явление вызвало к жизни и необычные определения драматургических жанров Чехова: поэма («Три сестры», «Вишневый сад»), элегия («Вишневый сад»). Отражая действительную сложность жанровой природы чеховских пьес, разнообразные суждения о ней не учитывали, однако, такой важной ее особенности, как сочетание комического с драматическим и трагическим. Многие не принимали этого сочетания, считали неорганическим смешение грустного и смешного в «Трех сестрах» и «Вишневом саде».

Начиная с постановки «Чайки» в МХТ, в театральной лексике применительно к драматургии Чехова стал широко употребляться термин «настроение». «Настроение „Чайки“, – писал автору пьесы В. Н. Ладыженский 16 февраля 1899 г., – очень верно схвачено труппой, и публика получает совершенно ошеломляющее впечатление открытия» (ГБЛ). О «настроении» в «Дяде Ване» писали в своих рецензиях Н. Е. Эфрос, Н. О. Рокшанин, П. П. Перцов; в «Вишневом саде» – Ю. И. Айхенвальд и др. Эта особенность чеховских спектаклей в лапидарной форме была определена П. П. Перцовым: «Это и есть настоящая драма – лирическая форма театра» («Новое время», 1901, 29 марта, № 9010). Спектакль «Три сестры», в связи с которым была сказана эта фраза, был оценен высоко публикой. Отражая ее энтузиазм, П. М. Ярцев с удовлетворением отмечал как достоинство пьесы то, что она построена «не на движении внешних событий, а на тонких движениях жизни: будничной мысли и будничного страдания» («Театр и искусство», 1901, № 8, стр. 172).

Отмечали в критике и ощущение «колорита» всей пьесы, «общую атмосферу, нравственную и бытовую», в которой живут герои, «поразительно напряженное настроение» (анонимная рецензия в «Новостях дня», 1901, 22 ноября, № 6289). Ни к какой пьесе не относилась в такой степени мысль о зарождающемся влиянии чеховского «настроения», как к «Трем сестрам», поставленным Художественным театром, – см. отзывы Льва Жданова (Л. Г. Гельмана), Джема Линча (Леонида Андреева) в примечаниях к пьесе.

В связи с «Тремя сестрами» в критике был поднят вопрос: в чем секрет успеха Чехова на сцене Художественного театра? О трудностях сценического воплощения этой пьесы В. А. Ашкинази, например, писал: «Ее не возьмешь ни талантливой игрой отдельных исполнителей, ни новенькими декорациями. Ее можно взять только общим тоном исполнения, только общим ансамблем» («Новости дня», 1901, 2 февраля, № 630. Подпись: ПЭК). Достижение ансамбля в театроведческом смысле этого слова, как известно, было одним из важных средств в реформе русского театра, которую совершили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко вместе с своей труппой и которая на этом отрезке времени была наиболее последовательно осуществлена в чеховском репертуаре. Спектакль «Три сестры», имевший шумный успех у публики во время петербургских гастролей весной 1901 года, оказался высшим достижением чеховского репертуара МХТ. «„Три сестры“ идут изумительно! Музыка, не игра», – писал Чехову Горький в конце марта 1901 г. Чехов был вполне удовлетворен спектаклем после осенних репетиций 1901 г., когда он его «прорежиссировал слегка», о чем сообщал Л. В. Средину 24 сентября 1901 г.: «„Три сестры“ идут великолепно, с блеском, идут гораздо лучше, чем написана пьеса».

Этот спектакль еще более утвердил руководителей МХТ, что Чехов – выдающийся современный драматург. «Я иду очень далеко: бросить беллетристику ради пьес. Никогда ты так не развертывался, как на сцене», – писал Чехову Немирович-Данченко (2 апреля 1901 г. – Ежегодник МХТ, стр. 139).

Наиболее уязвимым из чеховских спектаклей стал «Вишневый сад». Хотя пьеса была высоко оценена режиссерами и актерами, авторская концепция сюжета, с его историческим и обобщенно-поэтическим подтекстом, не получила при жизни Чехова должного отражения в спектакле. Чехов остался недоволен трактовкой отдельных ролей (в том числе центральной по его замыслу роли Лопухина), преувеличенным вниманием постановщиков к мелочам быта, а главное – общим тоном спектакля, более тяжелым и приземленным на первых спектаклях, чем он полагал, задумывая свою комедию о русской жизни. История печатания последней пьесы, сопровождавшаяся конфликтом между товариществом «Знание», куда Чехов по просьбе Горького дал право первой публикации, и издательством А. Ф. Маркса, заставила Чехова вновь вспомнить неприятности, которых было много на его пути драматурга: «Что делать,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

у меня всегда случается что-нибудь с пьесой, и каждая моя пьеса почему-то рождается в свет со скандалом, и от своих пьес я не испытываю никогда обычного авторского, а что-то довольно странное» (К. П. Пятницкому, 19 июня 1904 г.).

Неосуществленные драматургические планы Чехова этих лет были рассчитаны в основном на Художественный театр. Исключение составляют лишь обещания, высказанные в общей форме: в разговоре с В. А. Теляковским 13 или 14 апреля 1899 г. (см. ЛН, т. 68, стр. 512); в письмах к О. О. Садовской от 9 августа 1901 г. и к В. Ф. Комиссаржевской от 27 января 1903 г.; в беседе с П. Н. Орленевым (см. Чехов в воспоминаниях, 1954, стр. 430, письма Чехова к О. Л. Книппер от 25 марта и В. М. Чехову от 11 апреля 1904 г.).

После постановки «Трех сестер» в Художественном театре у Чехова возникла мысль написать смешную комедию или водевиль в четырех актах. Мысль эта на каком-то этапе, видимо, сосуществовала с планом создания будущего «Вишневого сада», у самых ранних истоков своих воображаемого автором «смешной пьесой», «где бы черт ходил коромыслом» (к О. Л. Книппер, 18 декабря 1901 г.). По мере созревания замысла «Вишневого сада» жажда водевиля росла, на какое-то время заслоняя этот главный замысел. 27 августа 1902 г. Чехов писал жене: «Пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит, а если и напишу что-нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль в одном акте». Через месяц на пути к осуществлению этой цели он обновляет сцену-монолог «О вреде табака» (письмо к О. Л. Книппер, 30 сентября 1902 г.).

Затем мысль о смешном водевиле развивалась одновременно с обдумыванием «Вишневого сада»: «Хотелось бы водевиль написать» (к О. Л. Книппер, 12 декабря 1902 г.); «Мне ужасно хочется написать водевиль, дав все некогда, никак не засяду. У меня какое-то предчувствие, что водевиль скоро опять войдет в моду» (ей же, 22 декабря 1902 г.). И отправив рукопись «Вишневого сада» в Художественный театр, Чехов возвратился снова к своему неосуществленному желанию: «Пришлю в январе рассказ или водевиль» (А. А. Плещееву, 19 октября 1903 г.); «Александр Плещеев будет издавать в Петербурге театральный журнал <...> В январе я пошлю ему водевиль, пусть напечатает. Мне давно уже хочется написать водевиль поглупее» (к О. Л. Книппер, 21 октября 1903 г.). Сюжет водевиля о женихе с неприличной фамилией Чехов рассказывал Л. М. Леонидову («Шиповник», кн. 23. СПб., 1914, стр. 192).

К лету 1902 г. относится рассказ А. Л. Вишневого: «...Чехов поделился со мной планом пьесы без героя. Пьеса должна была быть в четырех действиях. В течение трех действий героя ждут, о нем говорят. Он то едет, то не едет. А в четвертом действии, когда все уже приготовлено для встречи, приходит телеграмма о том, что он умер» (А. Л. Вишневский. Клочки воспоминаний. Л., 1928, стр. 101).

К 1904 году относится воспоминание О. Л. Книппер: «В последний год жизни у Антона Павловича была мысль написать пьесу. Она была еще неясна, но он говорил мне, что герой пьесы – ученый, любит женщину, которая или не любит его или изменяет ему, и вот этот ученый уезжает на Дальний Север. Третий акт ему представлялся именно так: стоит пароход, затертый льдами, северное сияние, ученый одиноко стоит на палубе, тишина, покой и величие ночи, и вот на фоне северного сияния он видит: проносится тень любимой женщины» (Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 61). Ср. запись этого сюжета К. С. Станиславским (Станиславский, т. 1, стр. 272; подробнее «Речь», 1914, 2 июля, № 177) и высказанное несколько раньше в разговоре Чехова с А. И. Куприным скептическое отношение к подобным темам (Чехов в воспоминаниях, стр. 565).

4

Отзывы о пьесах, помещенные в настоящем томе, свидетельствуют о том, что достижения драматургического искусства Чехова доходили до зрителей и критики не только в интерпретации Художественного театра.

Подлинные ценители драматургии Чехова умели разглядеть то новое, что он внес в русскую драму, и вопреки неуспеху «Чайки» в день премьеры Александринского театра, и на последующих, более успешных спектаклях «Чайки» в этом театре, и на провинциальной сцене, где шли все чеховские пьесы, нередко в добросовестной режиссерской разработке и с талантливыми актерами. До создания Художественного театра «Чайка» была поставлена и имела успех в публике – в Киеве, Таганроге, Ростове-на-Дону, Новочеркасске, Астрахани, Туле и других городах, а «Дядя Ваня» до постановки в Художественном театре шел, по словам Чехова, «по всей провинции»

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru и имел успех, превзошедший все его ожидания (письмо М. П. Чехову от 26 октября 1898 г.).

С резкой критикой сложившегося в прессе мнения о несценичности чеховской «Чайки», с защитой оригинальности ее идеи и нешаблонности авторского стремления создать иллюзию «действительной жизни» выступил на страницах провинциальной газеты критик, давно следивший за развитием чеховского таланта, – Л. Е. Оболенский («Почему столичная публика не поняла „Чайки“ А. П. Чехова?» – «Одесский листок», 1897, 1 марта, № 56). Горький, видевший «Дядю Ваню» впервые в постановке Нижегородского театра до начала чеховских спектаклей в Художественном театре, был потрясен этой «страшной вещью» и говорил, что «это совершенно новый вид драматического искусства» (А. М. Горький. Собр. соч. в 30 томах. Т. 28. М., 1954, стр. 46). Недели позже он же передавал Чехову мнение «понимающей» его публики: «Говорят, например, что „Дядя Ваня“ и „Чайка“ – новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа».

С провинциальными постановками «Дяди Вани» связаны в значительной мере выводы критиков о том, что Чехов как драматург предпочитает изображать драму будничной жизни (см., например, в примечаниях к пьесе отзыв рецензента газеты «Кавказ» о тифлисском спектакле).

В день премьеры «Трех сестер» в Художественном театре эта пьеса была встречена одобрением публики в театре Н. Н. Соловцова в Киеве, а затем она шла с успехом на сцене Херсонской Труппы русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда («Тремя сестрами» труппа открыла свой первый сезон), в гастрольных труппах с участием В. Ф. Комиссаржевской (Варшава, Вильна), Л. Б. Яворской (Одесса) и др.

В день премьеры «Вишневого сада» в Художественном театре состоялась и премьера последней чеховской пьесы на провинциальной сцене – в Харьковском театре, а потом в театре «Товарищества Новой драмы» (возглавляемом теперь В. Э. Мейерхольдом совместно с А. М. Ремизовым), в театрах Ростова-на-Дону и некоторых других городов. Среди отдельных ярких исполнителей чеховских ролей были в этих постановках: В. Ф. Комиссаржевская (Нина Заречная, Соня), Н. П. Роцин-Инсаров (Войницкий), В. Э. Мейерхольд (Тузенбах, Астров, Трофимов) и др.

Обзор критических отзывов, помещенных в томе, дает возможность судить о широком общественном резонансе, который имела чеховская драматургия. Социальная и общественно-литературная проблематика четырех больших пьес привлекала внимание самых разнообразных по политическим симпатиям представителей русской критики.

Критики народнического толка, ценившие в литературе обличительный элемент, находили в пьесах Чехова удачное изображение тусклой провинциальной жизни (см. отзыв Е. А. Соловьева (Андреевича) о «Трех сестрах»). Они же сетовали по поводу того, что Чехов не включал в число действующих лиц своих пьес сильных, энергичных, «идейных» героев (отзыв Н. С. Русанова о той же пьесе).

Консервативная критика развернулась больше всего в спорах о «Вишневом саду». С неудовольствием она встретила характеристику дворянства в пьесе – не как активной социальной силы, которая должна была бы олицетворять «зиждательные начала жизни» («Московские ведомости», 1904, № 38), а как пассивной жертвы инициативного капиталиста-хищника Лопухина («Гражданин», 1904, № 7). Смыкаясь с идеологами позднего народничества, видевшими главный изъян чеховского творчества в отсутствии в нем «идейных» героев, рецензенты «Нового времени» совсем враждебно встретили пьесу «Три сестры», в которой вместо «деятелей» и «борцов» (занятых укреплением своих жизненных позиций) они увидели лишь «никчемных», «вечно ничем не удовлетворенных людей» (Н. М. Ежов. «Три сестры» А. П. Чехова. – «Новое время», 1901, 5 февраля, № 8960. Подпись Н. Е-в).

С точки зрения либеральной критики, чеховские пьесы были несозвучны эпохе своим «отчаянным пессимизмом» (анонимный отзыв о «Трех сестрах» в «Русском слове», 1901, 1 февраля, № 31). «Три сестры» вызвали особенно много нареканий либеральных критиков за «тяжелый финал» пьесы, в котором призыв к надежде звучал, по их мнению, слишком «туманно» (отзыв А. Р. Кугеля в «Петербургской газете», 1901, 2 марта, № 59). В системе идиллических представлений критиков этого лагеря о смысле общественных перемен в России, отраженных в «Вишневом саду», одно из главных мест заняло определение этой пьесы как поэтической

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru отходной русского дворянства, а ее автора как «певца вишневых садов» (см. отзывы Н. Николаева, Ю. Айхенвальда, А. Кугеля и др.).

Социологические подходы к драматургии Чехова, и в особенности к «Вишневому саду», обнаруживали скрытое в ней глубокое общественно-значительное содержание, но трактовали это содержание слишком прямолинейно, не учитывая поэтической специфики пьес. Поэтому фигуры, не укладывавшиеся в схему образов «Вишневого сада»: дворяне как пассивная жертва и купец как торжествующий хищник, – вызвали наибольшее количество недоуменных вопросов и споров. Мало кто из современников разобрался до конца в своеобразии характеров Лопухина и Трофимова. Большой частью оставалась непонятой в Лопухине его мягкость, необычность классовой психологии, в Трофимове – его «облезлость», жизненная неприспособленность.

Ранняя марксистская критика подошла к двум последним чеховским пьесам с точки зрения интересов нарастающего революционного движения. А. В. Луначарский осудил слишком грустное изображение провинциальной жизни в «Трех сестрах» и высказал сожаление, что Чехову не удалось показать в этой пьесе «семена новой жизни» («Русская мысль», 1903, № 2, стр. 60). С этих же позиций Луначарский подошел к «Вишневому саду» в заметке, опубликованной после смерти Чехова. Не изображение исторической закономерности происходящих перемен в русской жизни он заметил в пьесе, а идею «бессилия человека перед жизнью, бессмысленностью, стихийностью совершающегося процесса», делающую ее «до боли грустной» («Киевские отклики», 1904, 5 сентября, № 246).

В то же время в трактовках отдельных сцен чеховских пьес ранними марксистами иногда подчеркивалось их общественное звучание. Так, в статье М. С. Ольминского «Литературные противоречия» в финале «Трех сестер» была выдвинута идея необходимости для героев порвать с прошлым («Восточное обозрение», 1901, 29 июля, № 168. Подпись: Степаныч).

На критическом очерке В. М. Шулятикова «О драмах г. Чехова» («Курьер», 1901, 12 марта, № 70) был оттенок вульгарно-социологического подхода к явлениям искусства.

М. Горький в известных критических суждениях о «Вишневом саду» (в письме к К. П. Пятницкому 21 или 22 октября 1903 г. и в воспоминаниях о Чехове, написанных после смерти писателя) – был близок к Луначарскому и его оценкам общего тона пьесы, не отвечавшего, по их мнению, запросам бурного предреволюционного времени. Сходным образом отнесся к «Вишневому саду» и В. Г. Короленко в рецензии на второй сборник товарищества «Знание», вышедшей в свет в августе 1904 г. («Русское богатство», № 8. Подпись: Журналист).

Символистская критика подошла к Чехову с позиции, демонстративно противопоставленной всей остальной печати. Она апеллировала не к общественной проблематике его пьес, не к их поэтическим особенностям, а к «духу» чеховского творчества, извлекаемого из глубинных смыслов драматургического текста. Такой подход соответствовал субъективной теории искусства, опирающейся на интуитивное постижение мира художниками.

Некоторые стороны поэтики чеховской драмы, оставшиеся не оцененными большинством рецензентов, символисты сумели уловить и объяснить. Так, много раз вменявшаяся Чехову в вину немотивированность выстрелов Войницкого в 3-м действии «Дяди Вани» была понята Д. В. Filosoфoвым. Чехов в содружестве с Художественным театром, считал он, создал новую драму – драму без героев, «драму среды». С точки зрения такой драмы поступок Войницкого является «вполне обыкновенным, жизненным и необходимым»: вся тонко воспроизведенная обстановка в пьесе, с фигурой противного, но преуспевающего профессора, по мысли Д. В. Filosoфoва, дает ясно почувствовать, «что терпение несчастного дяди Вани, несколько минут тому назад убедившегося в том, что его любовь как „осенние грустные розы“ осуждена на смерть, истощено совершенно, и что профессора выносить у него нет больше сил» («Дядя Ваня». Первое представление в Петербурге 13 февраля 1901 г.» – «Мир искусства», 1901, № 2–3, стр. 104). Но верная в частности статья завершилась спорным выводом об отсутствии у чеховских героев надежды на прозрение и прозрачным намеком на необходимость поворота русского искусства от Чехова и МХТ к «новому искусству», к разрыву с «театром иллюзий» и полным «губительных соблазнов» эстетизмом Чехова (стр. 106).

Самой значительной работой символистов о драматургии Чехова была статья А.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Белого о «Вишневом саде» («Весы», 1904, № 2). Глубокое проникновение Чехова во внутренний мир героев, замеченное А. Белым («Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них», стр. 46–47), музыкальность чеховских пьес, «неосознанное» обращение к образам-символам, лейтмотив нависающей беды над героями «Вишневого сада» – все эти достижения чеховского реализма А. Белый считал достоянием русского символизма в большей степени, чем достижения настоящих символистов (см. также его воспоминания в кн.: А. Белый. В начале века. М. – Л., 1933, стр. 25, 330).

Близки к такому пониманию Чехова были Г. И. Чулков (статья-некролог «А. П. Чехов». – «Новый путь», 1904, июль), В. Э. Мейерхольд эпохи его исканий в области условного театра (см. ЛН, т. 68, стр. 432 и 448). отождествляя чеховский реализм с символизмом, группа деятелей «нового искусства» пыталась и организационно связать Чехова со своим движением. С. П. Дягилев, издатель-редактор журнала «Мир искусства», приложил много стараний, чтобы привлечь Чехова к руководству литературным отделом этого журнала (см. его письма к Чехову за 1903 г. в кн.: Из архива А. П. Чехова. Публикации. М., 1960, стр. 212–215), но Чехов отказался от этого предложения по принципиальным соображениям.

Однако в среде символистов было распространено и противоположное, весьма невысокое мнение о чеховской драматургии – как творчества неглубокого по содержанию, натуралистического по способу изображения жизни. Исходило оно из лагеря активных противников реалистического искусства Художественного театра. Отвергая ценность системы художественных средств, призванных на сцене создать впечатление реальной жизни, противники Художественного театра возмущались «пошлостью» постановки «Дяди Вани» (см.: В. Я. Брюсов. Дневники 1891–1910. М., 1927, стр. 113). В. Я. Брюсов, бывший в их числе, намеревался на страницах «Нового пути» подвергнуть резкой критике «Вишневый сад» (рукопись рецензии осталась незаконченной – см.: ЛН, т. 85. М., 1976, стр. 190–199). Борьба журнала «Новый путь» против Чехова как ведущего автора Художественного театра разгорелась позже (см. стр. 515).

5

Драматургия Чехова стала известна за рубежом еще при его жизни. С особым интересом за творчеством Чехова, в частности за его пьесами и успехом их на сцене Художественного театра, следили русские, жившие за границей. В. И. Ленин писал в 1901 г. родным из Мюнхена: «Что это за новая пьеса Чехова „Три сестры“? <...> Я читал отзыв в газетах. Превосходно играют в „Художественном – общедоступном“...» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 55, стр. 204).

Выход «Вишневого сада» вызвал в женевской общине русских студентов и курсисток горячее желание поставить у себя новую чеховскую пьесу (см. примечания к пьесе).

Все пьесы, помещенные в настоящем томе, за исключением сцены-монолог «О вреде табака», были переведены на иностранные языки. Раньше всего заинтересовались Чеховым-драматургом в славянских странах. В год выхода в России сборника «Пьесы» «Чайка» была переведена и опубликована на сербскохорватском языке.

Чешская публика знакомилась с пьесами Чехова преимущественно по переводам Б. Прусика («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», 1899–1902 гг.; «Вишневый сад» был переведен после смерти Чехова). «Чайка» и «Дядя Ваня» шли на сцене, в прессе печатались статьи об этих постановках и информации о чеховских спектаклях Художественного театра в Москве (см. ЛН, т. 68, стр. 753–758).

На болгарском языке, кроме «Чайки» (1903), появился «Вишневый сад» – единственная установленная публикация этой пьесы за рубежом при жизни Чехова.

Французские читатели получили представление о пьесах Чехова не из переводов, а из нескольких критических работ, отличающихся односторонним толкованием: ни художественные достоинства пьес, ни переживания чеховских героев не были в них поняты (см. ЛН, т. 68, стр. 708–709 – о работах К. Валишевского и Мельхиора до Вогюэ). Осмысление чеховской драматургии пришло во Францию гораздо позже.

Энергично занялись изданием переводов чеховских пьес в Германии. В 1902 г. вышел в свет третий том сочинений Чехова на немецком языке, в котором, в частности, были переводы «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер», осуществленные В. А.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Чумиковым. Кроме В. Чумикова, на немецкий язык перевели чеховские пьесы Г. Бенеке («Чайку»), А. Шольц («Дядю Ваню»), Г. Штюмке («Чайку», «Три сестры»).

Пристально следил за драматургической деятельностью Чехова австрийский поэт Р. М. Рильке, впервые побывавший в России в 1899 году и полюбивший ее литературу. Его переписка с писательницей С. Н. Шиль (псевдоним Сергей Орловский) отражает интерес Рильке к «Чайке», которую он перевел в начале 1900 г. с рукописной копии. По окончании работы у него возникло, однако, сомнение в возможности успеха этой необычной пьесы на западной сцене, и желая во что бы то ни стало обеспечить успех первой постановке Чехова в немецком театре, Рильке загорелся тут же мыслью перевести и вторую большую пьесу Чехова – «Дядю Ваню», которая, по его мнению, могла бы иметь больше шансов на театральный успех, – и, издав обе пьесы в одной книге (чем уже заинтересовалось издательство А. Лангена в Мюнхене), познакомить с ними немецких поклонников Чехова, которые не подозревали, что он пишет драматические произведения. «Дядю Ваню» Рильке надеялся поставить на сцене театрального объединения «Сецессион». В связи с этими планами Рильке 5 марта 1900 г. написал письмо самому Чехову (см. Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 56–57); его просьбу Чехову также передал через Л. О. Пастернака И. И. Левитан (см.: «И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания». М., 1956, стр. 103). Но ответа от Чехова Рильке не получил и «Дядю Ваню» не перевел; перевод «Чайки» остался неопубликованным. В переписке его с С. Н. Шиль, которая отправила ему восторженное письмо о постановке «Чайки» в Художественном театре, отражены раздумья поэта о композиции чеховской пьесы, о темпе действия и т. д. В одном из писем он рассматривает новаторство Чехова-драматурга как явление современного искусства Европы. «...Чехов, что бы ни говорили, современен, когда он задается целью художественно воплотить трагедии повседневной жизни в их банальной широте, за которыми вырастают страшные катастрофы. У нас драматурги тоже понимают, что любые катастрофы оказывают сравнительно небольшое воздействие, если они сочетаются с громкими событиями и патетическими героями, в то время как сопоставленные с будничной жизнью они громоздятся на страшной высоте и рушатся вниз с неумолкающим грохотом» (Райнер Мария Рильке. Письма в Россию. Публикация К. М. Азадовского. – «Вопросы литературы», 1975, № 9, стр. 226).

В архиве Чехова сохранились письма многих лиц (Г. Каэн, Д. Криво, К. Бергер, М. Буцци, И. Д. Гальперин-Каминский и др.), просивших разрешения перевести его пьесы.

Хотя Чехов сам скептически относился к возможности успешно передать чисто русские сюжеты его пьес на европейские языки (см., например, письма Чехова к О. Л. Книппер от 15 ноября 1901 г., 24 октября 1903 г.), процесс усвоения общечеловеческого содержания его драматургии за пределами России, завершившийся ныне небывалой популярностью чеховских пьес во всем мире, начался при его жизни.

* * *

Тексты и варианты подготовили: Н. С. Гродская («Чайка»), Э. А. Полоцкая («О вреде табака»), И. Ю. Твердохлебов («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Комментарии написали: Н. С. Гродская («Чайка», раздел 2), З. С. Паперный («Чайка», раздел 1), Э. А. Полоцкая («О вреде табака», «Вишневый сад», разделы 2–9), И. Ю. Твердохлебов («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», раздел 1), А. П. Чудаков («Чайка», разделы 3–5).

Вступительную статью к примечаниям написала Э. А. Полоцкая.

Чайка

Впервые – «Русская мысль», 1896, № 12, стр. 117–161. Подпись: Антон Чехов.

Включено с изменениями в сборник «Пьесы» (1897).

Вошло в издание А. Ф. Маркса (1901; повторено во втором издании тома «Пьесы», 1902).

Сохранилась машинописная копия, представленная в цензуру, с вычерками и заменами в тексте (для цензуры). Надпись: «Разрешено 20 августа. И. Литвинов. К представлению дозволено. За цензора драматических сочинений Ив. Шигаев. 20 авг. 1896» (ЛГТБ).

1

Замысел «Чайки», по всей видимости, уже вполне определился весной 1895 г. 5 мая Чехов извещал А. С. Суворина: «...я напишу пьесу, напишу для Вашего кружка, где Вы ставили „Ганнеле“ <Г. Гауптмана> и где, быть может, поставите и меня, буде моя пьеса не будет очень плоха. Я напишу что-нибудь странное». Ему же 21 октября 1895 г., когда пьеса была начата, Чехов сообщил: «Можете себе представить, пишу пьесу, которую кончу <...> вероятно, не раньше как в конце ноября. Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви».

Сведения о дальнейшей работе – в ноябрьских письмах к Суворину: «Пьеса моя растет, но медленно. Мешают писать. Но все же уповаю кончить в ноябре» (2 ноября); «Моя пьеса подвигается вперед, пока все идет плавно, а что будет потом, к концу, не ведаю. В ноябре кончу» (10 ноября). Тогда же в письмах к Е. М. Шавровой и к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) Чехов говорил о намерении передать пьесу в Малый театр.

Актера Д. В. Гарина-Виндинга 14 ноября 1895 г. Чехов извещал: «Я уже почти кончил пьесу. Осталось работы еще дня на два. Комедия в 4 действиях. Называется она так: „Чайка“». В письме к Шавровой 18 ноября – свидетельство о завершении работы: «Пьесу я кончил <...> Вышло не ахти». О том же 21 ноября 1895 г. Чехов известил А. И. Урусова и А. С. Суворина. «Начал ее forte и кончил pianissimo, – говорилось в письме Суворину, – вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен». Там же он замечал, что «это еще только остов пьесы, проект, который до будущего сезона будет еще изменяться миллион раз». Ставить пьесу, таким образом, предполагалось в «будущий сезон», т. е. осенью 1896 г.

По I и II записным книжкам Чехова прослеживаются некоторые моменты творческой истории «Чайки».

Первые заготовки к пьесе относятся к образам второстепенных персонажей. Это характерные словечки, выражения, пословицы, комически перепутанные изречения: «De gustibus aut bene aut nihil», «Попали в запендю» (Зап. кн. II, стр. 11). Самая ранняя заметка, вошедшая затем в пьесу – слова о Локидине (впоследствии – Дорне): «Локидин кутил и много ухаживал, но это не мешало ему быть прекрасным акушером» (Зап. кн. I, стр. 37). Время записи – 1894 г. Как предположила Э. А. Полоцкая, эта запись связана с работой над повестью «Три года», откуда образ доктора Локидина-Дорна «перекочевал» в пьесу «Чайка» (см. статью «„Три года“. От романа к повести». – Сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., 1974). Вслед за набросками реплик Дорна (Зап. кн. I, стр. 42) и Тригорина (Зап. кн. I, стр. 52) появился ряд записей к образу Треплева, который, судя по записной книжке, вначале возникал в сознании автора как центральный персонаж: «Он проснулся от шума дождя» (Зап. кн. I, стр. 53 – фраза из треплевского рассказа, IV действие); «Вещать новое и художественное свойственно наивным и чистым, вы же, рутинеры, захватили в свои руки власть в искусстве...» (Зап. кн. I, стр. 54). Вначале центром пьесы был бунт Треплева против «рутинеров» в искусстве, которые давят «наивных и чистых». В дальнейшем образ Треплева утратил центральное положение, вступив в сложную систему действующих лиц.

Рядом с ним, как некий противовес высоким, оторванным от жизни треплевским мечтаньям, возникает образ задавленного заботами учителя Медведенко (Зап. кн. I, стр. 55). Далее наметились другие персонажи: Тригорин, Аркадина, а затем и Нина Заречная. Первая запись, относящаяся к ней: «Пьеса: актриса, увидав пруд, зарыдала, вспомнила детство» (Зап. кн. I, стр. 63). Так постепенно складывалась композиция пьесы: двухгодичной перерыв, после которого герои заново встречаются друг с другом и со своим прошлым.

Записи к «Чайке» весьма разнообразны: это и характерные словечки, относящиеся к второстепенным персонажам; и «ключевые» мотивы, идеи, которыми одержим герой – гневные суждения Треплева, выступающего против «круговой поруки» («у актеров и литераторов круговая порука» – Зап. кн. I, стр. 63). Некоторые записи представляют собой не реплики персонажей, но скорее суждения автора, например: «Треплев не имеет определенных целей и это его погубило... Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: – Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб» (Зап. кн. II,

стр. 37).

Многое из того, что было намечено в черновых набросках, изменялось в процессе дальнейшей работы. Чехов отбросил некоторые мотивы треплевского «бунта» (Зап. кн. I, стр. 63). Сняты были реплики Медведенко и упоминания о нем (Зап. кн. I, стр. 64; Зап. кн. II, стр. 24).

Для уточнения и датировки отдельных моментов работы Чехова над пьесой много дает изучение реальных событий, личных впечатлений, отразившихся в пьесе. «Чайка» – «странная» пьеса, полная образной символики; и вместе с тем она тесно соприкасается с жизнью писателя, с его биографией.

Один из важных жизненных «толчков» к работе над пьесой связан с художником И. И. Левитаном. «Предтреплевские» мотивы в его поведении, творческой натуре уже отмечались (из последних работ можно назвать статью Ю. К. Авдеева «Чехов, Лика, Левитан и „Чайка“» в сб. «Чеховские чтения в Ялте». М., 1973). Брат Чехова Михаил Павлович писал в своих воспоминаниях, что в «Чайке» в судьбе Треплева отразилась история неудачного покушения на самоубийство Левитана, жившего в имении А. Н. Турчаниновой («Антон Чехов и его сюжеты». М., 1923, стр. 121–122). С этой наклонностью своего друга Левитана, отличавшегося крайней неуравновешенностью натуры, Чехов встречался и раньше (см. об этом письмо из Бабкина Н. А. Лейкину 9 мая 1885 г.). Спустя десять лет, 21 июня 1895 г., запутавшись в отношениях с А. И. Турчаниновой и ее дочерью, влюбившейся в художника, Левитан совершил очередную попытку самоубийства. Слегка раненный, он послал Чехову письмо, просил приехать; о том же писала Чехову и А. Н. Турчанинова. Чехов, уже начавший делать наброски к пьесе в записной книжке, прервал работу и 5 июля 1895 г. приехал к Левитану, проведя в имении Турчаниновой несколько дней. Вернувшись в Мелихово, Чехов сделал новые заметки к «Чайке», к образу Треплева. Поездка к Левитану и отвлекла его от работы над «Чайкой» и обогатила новыми мотивами (попытка самоубийства героя, мотив озера и др.). Работа над пьесой после июля 1895 г. стала более интенсивной.

Дополнительным толчком к работе над образом Треплева могло явиться и письмо Чехову Е. М. Шавровой, которая писала 4 марта 1895 г.: «Теперь нет, кажется, дома, где не было бы своего больного, страдающего какой-нибудь тяжелой формой нервозности, а то так все поголовно нервны» (ГБЛ).

Еще один важный мотив связан с фигурой Левитана – мотив чайки. Он впервые возник в записных книжках в пору, когда Чехов вернулся из поездки к Левитану, т. е. после июля 1895 г. (см. Зап. кн. I, стр. 64 – «в своих письмах она подписывалась Чайкой»). Мотив подстреленной птицы появился в письме Чехова Суворину из Мелихова 8 апреля 1892 г., где рассказывается о подстреленном в крыло вальдшнепе во время охоты Чехова и Левитана. Позднее Чехов даже собирался сделать очерк о художнике и сообщил название первой главы – «Тяга на вальдшнепов» (ПССП, т. XX, стр. 453–454). См. об этом: Сергей Глаголь (С. С. Голоушев). И. И. Левитан. – «Новое слово», М., 1907, кн. I, стр. 208. Близкая знакомая Левитана С. П. Кувшинникова рассказывала, как он убил чайку и потом раскаивался в жестокости («И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания». М., 1956, стр. 168–169).

Вместе с образом Треплева на страницах записной книжки чуть позже появляется учитель Медведенко: «Пьеса: учитель 32 лет, с седой бородой» (Зап. кн. I, стр. 55). Эту запись можно датировать сравнительно точно: 27 ноября 1894 г. Чехов сообщал в письме Суворину: «Учитель получает 23 р. в месяц, имеет жену, четырех детей и уже сед, несмотря на свои 30 лет. До такой степени забит нуждой, что о чем бы Вы ни заговорили с ним, он все сводит к вопросу о жалованьи». Речь идет об учителе школы в Талеже Алексее Антоновиче Михайлове. Его письма к Чехову можно назвать своеобразной летописью житейских бед и лишений. Многие факты, отраженные в этих письмах, по-своему преломились в пьесе. И другие учителя обращались к Чехову со своими просьбами, жалобами на тяжелую жизнь – например, талужская учительница Александра Максимовна Анисимова.

Трудно сказать, в какой момент зародился образ Нины Заречной. Первая запись к ней («актриса, увидав пруд, зарыдала, вспомнила детство») сделана после возвращения Чехова из поездки к Левитану.

Известно, что многое в судьбе Нины Заречной возводилось как к «первоисточнику» к Лидии Стахиевне Мизиновой, как ее дружески называли, Лике, к ее печальному роману с И. Н. Потапенко. Сама она писала Чехову после провала александринской

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
премьеры: «Да здесь все говорят, что и „Чайка“ тоже заимствована из моей жизни и еще что Вы хорошо отделили еще кого-то» (намек на Потапенко) (ГБЛ). На то, что в «Чайке» отразился роман Лики и Потапенко, указывала сама Мизинова в беседе с Н. Н. Ходотовым (см. его кн. «Близкое – далекое». М. – Л., 1942, стр. 201). Еще более определенно об этом писала сестра Чехова Мария Павловна («Моя подруга Лика» – «Москва», 1958, № 6, стр. 214).

Мизинова, подруга и коллега М. П. Чеховой по частной гимназии Л. Ржевской, где преподавала, говорит Чехову о своей глубокой сердечной привязанности в письмах 1892–1893 гг. (ГБЛ). Многие письма приведены в работе Леонида Гроссмана «Роман Нины Заречной» («Прометей», т. II, М., 1967). См. также кн.: Г. Бердников. Чехов. М., 1974 (гл. «Лика Мизинова»). В 1893 г. Мизинова призналась в письме Чехову, что влюблена в Потапенко. Вместе с ним она в марте 1894 г. уехала в Париж. Известный писатель, имевший жену, оставил Мизинову; у нее родилась дочка, которая вскоре умерла.

Многое из биографии Мизиновой действительно преломилось в судьбе Нины Заречной. Но не только Заречной: многолетнее мучительное чувство Лики к Чехову вызывает в памяти и другую героиню «Чайки» – Машу Шамраеву, тщетно пытающуюся побороть в себе любовь к Треплеву. На этом примере ясно видно: в сознании художника часто происходит своеобразное «расщепление» реального лица – отражение тут не однолинейное, но скорее многоплановое.

Так «расщепился» и образ самого автора, по-своему отразившийся в Треплеве и Тригорине. Лев Толстой заметил чеховские «автобиографические черты» в образе беллетриста Тригорина (см. об этом Дн. Суворина, стр. 147).

О переключке во взаимоотношениях Потапенко и Лики, с одной стороны, Тригорина и Нины, с другой, заговорили еще до постановки «Чайки» (см. письмо Чехова Суворину 17 декабря 1895 г.).

Писательница Л. А. Авилова в своих посмертно опубликованных мемуарах «А. П. Чехов в моей жизни» указывает на некоторые эпизоды ее знакомства с Чеховым, которые отразились в романе Тригорина и Нины (брелок, который она подарила Чехову, с указанием на строки: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее», своеобразный ответ Чехова и др. См. Чехов в воспоминаниях, стр. 234–250).

Сохранились свидетельства, что в образе Аркадиной некоторые черты напоминают актрису Л. Б. Яворскую, с которой Чехов сблизился в 1894 г. (Т. Л. Щепкина-Куперник. В юные годы. Мои встречи с Чеховым и его современниками. – В кн.: А. П. Чехов. Л., 1925, стр. 228–229). Л. П. Гроссман в упоминавшейся статье «Роман Нины Заречной» показал, как переключаются тщеславие, самоуспоенность Яворской и героини пьесы. Сходство тут очевидное – достаточно сопоставить слова Аркадиной о том, как ее принимали в Харькове, и письмо Яворской Чехову в марте 1895 г. с рассказом о ее театральных успехах, орденах, подношениях и т. д.

Именно Л. Б. Яворской обещал Чехов пьесу, в которой намечались черты будущей «Чайки». В письме 2 февраля 1894 г. она ему напоминала: «Надеюсь, Вы помните данное мне обещание написать для меня одноактную пьесу. Сюжет Вы мне рассказали, он до того увлекателен, что я до сих пор под обаянием его и решила почему-то, что пьеса будет называться: „Грезы“. Это отвечает заключительному слову графини: „Сон!“» (ГБЛ, частично приведено в летописи, стр. 356. Ср. конец II действия «Чайки» с репликой героини «Сон!»).

Можно предположить, что в образе Аркадиной могли отразиться и некоторые черты актрисы Суворинского театра Людмилы Ивановны Озеровой (см. письмо Чехова Суворину 5 мая 1895 г., где он выражает желание посмотреть ее на сцене и познакомиться). Позднее он запишет о ней в дневнике: «Актриса, воображающая себя великой, необразованная и немножко вульгарная» (запись 22 февраля 1897 г.). Л. Озерова не раз подчеркивала свою причастность к чеховской «Чайке». 27 февраля 1897 г. она писала: «Не могу передать Вам того впечатления, которое произвела на меня наша Чайка» (ГБЛ). Обращения Озеровой к Чехову в письмах («Единственный!») напоминают слова Аркадиной, обращенные к Тригорину («Ты единственная надежда России»).

Приведенные примеры, относящиеся по большей части к 1894–1895 годам, конечно, не исчерпывают всего материала – жизненных фактов и впечатлений, – отразившегося в

«Чайке».

2

Закончив в ноябре 1895 г. «Чайку», Чехов послал рукопись из Мелихова в Москву для перепечатки на ремингтоне. 1 декабря 1895 г. Суворина он извещал: «...свою пьесу я давно уже послал в Москву, и о ней ни слуху, ни духу». Приехав в Москву, Чехов 6 декабря решил послать Суворину автограф, вновь говоря о возможности «самых коренных изменений»: «Если бы экземпляр был печатный, то я попросил бы дать прочесть и Потапенке». Но на другой день пьеса была перепечатана, и Суворину был отправлен машинописный текст.

В начале 1896 г. пьеса переделывалась. «Я вожусь с пьесой. Переделываю», – писал Чехов брату Александру Павловичу. 15 марта новая рукопись была передана в цензуру. 8 апреля Чехов просил Потапенку вернуть черновой экземпляр (вероятно, тот, что был послан в декабре Суворину): «Что и как моя пьеса? Если черновой экземпляр освобожден, то пришли мне его заказною бандеролью». Потапенко выполнил просьбу: «Посылаю черновую», – сообщал он в одном из недатированных (относящихся к апрелю 1896 г.) писем (ГБЛ).

Получив эту рукопись, Чехов, по всей видимости, уничтожил ее, как делал это со всеми своими черновиками.

Цензурная история пьесы длилась несколько месяцев. Хлопоты о ее прохождении через цензуру вел Потапенко. 21 мая 1896 г. он писал Чехову из Карлсбада: «С твоей „Чайкой“ произошла маленькая история. Сверх всякого ожидания она запуталась в сетях цензуры <...> Твой декадент индифферентно относится к любовным делам матери, что по цензурному уставу не допускается» (ГБЛ). Потапенко просил Чехова разрешить ему сделать изменения для цензуры: «Если хочешь поручить мне зачеркнуть или вставить два-три слова, то я сделаю это в июле, когда приеду в Петербург» (там же). Чехов не отвечал, и Потапенко 26 мая повторил вкратце содержание предыдущего письма, а 28 июня вновь спрашивал, дается ли ему право изменить два-три слова в «Чайке», чтобы она прошла цензуру (ГБЛ).

В. А. Крылов, беседовавший с цензором И. Литвиновым по поводу «Чайки», сообщил Чехову 11 июля о готовности цензора прислать пьесу автору, чтобы он «сам вычеркнул или изменил места», кажущиеся «сомнительными».

Литвинов в письме к Чехову изложил свои требования следующим образом: «Я отметил синим карандашом несколько мест, причем считаю нужным пояснить, что я имел в виду не столько самые выражения, сколько общий смысл отношений, определяемых этими выражениями. Дело не в сожительстве актрисы и литератора, а в спокойном взгляде сына и брата на это явление. В цензурном отношении было бы желательнее совершенно не упоминать об этом вопросе, но если с художественной точки зрения Вам необходимо охарактеризовать отношение Тригорина и Треплевой, надеюсь, Вы это сделаете так, что цензурная санкция явится беспрепятственно» (ГБЛ; Летопись, стр. 419). Режиссеру Е. П. Карпову «подозрительные места» в «Чайке», которые прочел ему Литвинов, показались «невинней грудного младенца» (Летопись, стр. 417).

15 июля Главное управление по делам печати возвратило Чехову экземпляр «Чайки» с цензорскими пометами «для исправления указанных в оной местах». 29 июля в письме к старшему брату Чехов заметил: «Пьеса ни тпррру, ни ну, цензуры ради. Хорошего мало». Наметив изменения, Чехов выслал «свою злополучную пьесу» 11 августа в Петербург Потапенко с тем, чтобы тот «снес или сvez ее Литвинову и дал бы ему надлежащие объяснения».

Информируя своего ходатая о возможных изменениях, Чехов наметил допустимые сокращения в случае, если этого потребует Литвинов: «На странице 4-й я выбросил фразу „открыто живет с этим беллетристом“ и на 5-й „может любить только молодых“ <...> На странице 5-й в словах Сорина: „Кстати, скажи, пожалуйста, что за человек ее беллетрист?“ можно зачеркнуть слово ее. Вместо слов (там же) „Не поймешь его. Все молчит“ можно поставить: „Знаешь, не нравится он мне“ или что угодно, хоть текст из талмуда <...> или слова: „В ее годы! Ах, ах, как не стыдно!“ <...> На <...> 37 странице можно вычеркнуть слова Аркадиной: „Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но“. Вот и все. Подчеркнутые места зри в синем экземпляре <...> Наклеить придется по одному листку в каждом экземпляре на 4-й стр. На 5-й же и на 37-й только зачеркивай». В этот же день в письме к М. О. Меньшикову Чехов заметил: «Написал пьесу, в которую одним когтем вцепилась цензура».

Сам Чехов не считал нужным изменять текст, так как, с его точки зрения, «видно прекрасно по <...> тону» Треплева, «что сын против любовной связи» Аркадиной: «На опальной 37 странице он говорит же матери: „Зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек?“». Но произведя правку в угоду цензуре и все-таки опасаясь, что пьеса может быть не пропущена, он уведомлял Потапенко при отсылке ему «Чайки»: «С своей стороны я подчеркнул зеленым карандашом то, что можно зачеркнуть и что, если стать на точку зрения цензора, наиболее зловредно».

Совершенно очевидно, что Чехов испытывал внутреннее сопротивление цензурному вмешательству, сам до конца не осуществил нужной правки текста и многие места лишь подчеркнул для сокращения. В том же письме от 11 августа он даже просил Потапенко: «Если изменения, которые я сделал на листках, будут признаны, то приклей их крепко на оных местах <...> Если же изменения сии будут отвергнуты, то наплюй на пьесу: больше нянчиться с ней я не желаю и тебе не советую». Однако Чехов предоставлял Потапенко право, в случае необходимости, внести в рукопись некоторые поправки: «Впрочем, поступай, как знаешь».

Предложенная Чеховым правка и «надлежащие объяснения» не удовлетворили цензора Литвинова. Потапенко воспользовался данным ему Чеховым правом и внес свои исправления в текст. По его свидетельству, это было вызвано тем, что «цензор желал не совсем того, как понял» Чехов. Он требовал, чтобы «Треплев совсем не вмешивался в вопрос о связи Тригорина с его матерью и как бы не знал о ней, что и достигнуто этими переменами. Теперь пьеса пропущена». О характере своей правки Потапенко сообщал Чехову в этом же письме от 23 августа 1896 г.: «Пьеса твоя претерпела ничтожные изменения. Я решился сделать их самовольно, так как от этого зависела ее судьба, и притом они ничего не меняют. Упомяну о них на память. В двух местах, где дама говорит сыну про беллетриста: „Я его увезу“, изменено: „он уедет“. Слова: „Она курит, пьет, открыто живет с этим беллетристом“ заменены: „Она ведет бесполовую жизнь, вечно носитя с этим беллетристом“; слова: „теперь он пьет одно пиво и может любить только молодых“ заменены: „теперь он пьет одно пиво и от женщин требует только уважения“ и еще две-три самых незначительных перемены» (Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 55).

В цензурной рукописи, сохранившейся в ЛГТБ, исправления сделаны не рукой Чехова и не Потапенко. Поправки перенесены, вероятно, писцом с другого экземпляра, находившегося непосредственно у цензора и у писателей. Но они почти полностью соответствуют указаниям в письмах Чехова и Потапенко.

Изменения текста «Чайки» для цензуры не исказили общего идейного замысла, но они не были столь «ничтожны», как их характеризовал Потапенко. С художественной точки зрения в доцензурной редакции: 1) в более непривлекательном свете рисуются Аркадина, Тригорин и их отношения; 2) усугубляется переживаемая Треплевом драма; 3) реплики Аркадиной («Я сама увожу его отсюда» и др.) корреспондируют между собой и с репликой Тригорина. Правка текста в соответствии с цензурными требованиями привела к некоторому смягчению конфликта Треплева с Аркадиной, к несколько одноплановому выражению причин их столкновения.

Чехов настойчиво подчеркивал, что «сын против любовной связи», причем, хотя это «видно прекрасно по его тону», он считал нужным сохранить открытую форму неприятия сыном отношений его матери с беллетристом. Треплев не приемлет не только искусства Аркадиной и Тригорина, но также их образа жизни, их житейской нравственности. С этой точки зрения он спорит с ними, отстаивая свои эстетические взгляды, и осуждает их. Отсюда, по выражению Аркадиной, «постоянные вылазки» и «шпильки» против нее со стороны сына, для которого – «наслаждение» говорить ей «неприятности». Поэтому в общем контексте I и III действий и пьесы в целом идейно-художественное значение имеют не только высказывания о театре, спор по поводу пьесы Треплева (I д.) и вопросам искусства (III д.), обнажающие идейные позиции героев, их сложные взаимоотношения, но и его реплики об Аркадиной («Скучает, ревнует, она уже и против меня, и против спектакля и против моей пьесы, потому что ее беллетристу может понравиться Заречная»; «Она курит, пьет, открыто живет с этим беллетристом») и о Тригорине («Он уже знаменит и сыт по горло... Теперь он пьет одно только пиво и может любить только молодых»).

В III акте в сцене Треплева с Аркадиной главным предметом спора остаются опять-таки вопросы искусства и причины столкновения – расхождения во взглядах на него. Но в основе внутреннего действия – глубочайшие переживания Треплева, потерпевшего крушение своих надежд – провал пьесы, разрыв с Ниной, что приводит

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
героя к душевному надлому: «Я уже не могу писать... пропали все надежды». Драматизм сцены Треплева с Аркадиной усиливается внутренней болью героя, вырывающейся наружу: «Только зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек!», и его неожиданно раздражительная реакция на замечание Аркадиной о Тригорине приобретает более сложную внутренне-психологическую мотивировку, когда мать заявляет: «Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но ты умен и интеллигентен, я имею право требовать от тебя, чтобы ты уважал мою свободу», на что Треплев отвечает: «Я уважаю твою свободу, но и ты позволь мне быть свободным и относиться к этому человеку, как я хочу». Все эти реплики (в I и III актах) даются в общем ключе шекспировских цитат из «Гамлета» (которыми обмениваются мать и сын в начале действия), вводящих в нравственно-философскую проблематику пьесы.

После того, как цензурные исправления были внесены и «Чайка» игралась на сцене Александринского театра (17 октября 1896 г.), пьеса появилась в «Русской мысли» (декабрь) в своей доцензурной редакции: все измененные для цензуры места Чехов восстановил. Процесс переработки рукописи для печати убеждает в том, что Чехов не стремился сгладить противоречия между матерью и сыном, «обелить» Аркадину и Тригорина, затушевать их отношения.

В суворинском издании 1897 г. «Чайка» появилась в измененном для цензуры варианте; иначе и не могло быть, т. к. сборник печатался с пометой: «Все означенные здесь пьесы безусловно дозволены цензурою к представлению». То же относится и к VII тому с пьесами, изданному А. Ф. Марксом в 1901, 1902 годах. Даже и в измененном цензурой варианте «Чайка» запрещалась на сцене народных театров.

После столкновений с драматической цензурой Чехов опасался за судьбу «Чайки» и в Театрально-литературном комитете. 11 июля 1896 г. он писал Суворину: «Теперь, значит, очередь за Комитетом. Пожалуй, и этот еще придерется».

Потапенко содействовал прохождению «Чайки» и в Комитете. Он сообщал Чехову: «Если Всеволожский будет в Петербурге, то я добьюсь надписи „прочитать вне очереди“, тогда она будет готова в начале сентября. Если его не будет, то она попадет в очередь, и это несколько замедлит ход. Думаю, что Григоровича в сентябре в Петербурге не будет. Если ты желаешь, чтобы пьеса читалась в Комитете в его присутствии, то напиши мне об этом» (ГБЛ).

Театрально-литературным комитетом (в составе А. А. Потехина, П. И. Вейнберга и И. А. Шляпкина) «Чайка» была пропущена 14 сентября 1896 г. «Протокол» отражает критический отзыв Комитета, где отмечено, что чеховская пьеса, наряду с некоторыми достоинствами (обрисовка с тонким юмором образов Медведенко, Сорина, Шамраева, истинный драматизм нескольких сцен), «страдает и существенными недостатками»: «Уже „символизм“, вернее „ибсенизм“ <...>, проходящий красною нитью через всю пьесу, действует неприятно». Здесь же указано на неудачи в характеристиках Треплева, Аркадиной, Тригорина, Маши, Дорна. Чехова упрекали в «небрежности или спешности работы», которые будто бы привели к важным недостаткам сценического построения пьесы в целом и в отдельных частностях: «...несколько сцен как бы кинуты на бумагу случайно, без строгой связи с целым, без драматической последовательности» («„Чайка“ в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского». М. – Л., 1938).

Не позднее 7 октября 1896 г. Чехов передал для напечатания отдельным сборником в издании Суворина свои пьесы, в том числе и «Чайку».

В приобретении для журнала новой пьесы Чехова глубоко был заинтересован В. М. Лавров. В письме (от 20 октября 1896 г.) он настаивал на разрешении напечатать «Чайку» в «Русской мысли» (ГБЛ; Летопись, стр. 435). Чехов отвечал 1 ноября: «...печатать пьесу в „Русской мысли“ я не стану <...> пьеса для журнала не годится. Скучно читать <...> В „Русской мысли“ я хочу быть только беллетристом».

Однако по настоянию редакторов журнала Чехов согласился поместить «Чайку» на страницах «Русской мысли». 29 октября 1896 г. В. А. Гольцев послал автору корректуру пьесы и писал ему: «Давно не читал ничего с таким глубоким удовольствием, как „Чайку“» (Летопись, стр. 438).

Остро переживая провал премьеры «Чайки» в Александринском театре, Чехов на

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
следующий день просил Суворина: «Печатание пьес приостановите. Вчерашнего вечера я никогда не забуду».

Публикация сборника в типографии Суворина затянулась. 2 декабря Чехов писал издателю: «Мои пьесы печатаются с изумительной медленностью <...> Мне присылают корректуру по таким маленьким кусочкам <...> Остались еще не набранными две большие пьесы: известная Вам „Чайка“ и не известный никому в мире „Дядя Ваня“». В письме от 7 декабря Чехов просил Суворина не спешить с набором «Чайки», т. к. она будет напечатана сначала в «Русской мысли». В типографию Суворина прочитанная корректура «Чайки» была отослана 18 января 1897 г., и в мае этого года сборник «Пьесы» появился в свет. Затем «Чайка» вошла в VII том собрания сочинений издания А. Ф. Маркса 1901 г. и в повторное издание этого тома (1902).

Поскольку представленная в драматическую цензуру рукопись сохранилась, можно достоверно судить о характере авторской правки при публикации пьесы.

Чехов испытывал трудности из-за отсутствия достаточного количества экземпляров текста. 29 ноября 1896 г. он сообщал Г. М. Чехову: «Моя „Чайка“ нигде еще не была напечатана. Был у меня один рукописный экземпляр, но я отослал его в Киев, где пьеса имела большой успех». [63]

При подготовке пьесы к печати для «Русской мысли» Чехов подверг текст значительной переработке. Были сделаны прежде всего многочисленные сокращения отрывков диалогов, отдельных реплик и слов. Наиболее существенные сокращения касались сведений бытового характера, чаще всего повторявших какой-либо мотив или детализировавших обстановку. Так, в I действии были изъяты слова Медведенко: «Вчера за мукой посылать, ищем мешок, туда-сюда, а его нищие украли. Надо было за новый 15 копеек давать». Сокращены разговоры между Машей, Треплевым и Сориним о просе в амбаре, о собаках в усадьбе; о нехватке лошадей, отправленных на мельницу. В ответе Шамраева Сорину, почему нет лошадей для поездки Аркадиной в город, сняты слова – объяснение: «Вы сказали: выездная? Так подите же, поглядите: Рыжий хромает, Казачку опоили».

Во II действии не включен в журнальный текст пространный рассказ Полины Андреевны о бесхозяйственности Шамраева. Характеристика Шамраева как управляющего в более сжатой форме теперь дается самим Сориним в III действии.

В монологе Полины Андреевны вместо этого рассказа после слов «Он и выездных лошадей послал в поле» в журнальном тексте появилась эмоционально-напряженная реплика: «И каждый день такие недоразумения. Если бы вы знали, как это волнует меня! Я заболела: видите, я дрожу... Я не выношу его грубости. (Умоляюще)», после чего естественно и психологически мотивировано ее обращение к Дорну: «...возьмите меня к себе... хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать». В рукописи ее монолог завершился словами: «Двадцать лет я была вашей женой, вашим другом... Возьмите меня к себе». Чехов вычеркнул эти завершающие фразы и вместо них ввел ремарку – «Пауза», создавая тем самым глубокий психологический подтекст.

В монологе Нины о чувствах и поведении знаменитых людей снято указание на то, что портреты Тригорина продаются «по рублю».

В IV действии переработан диалог Медведенко и Дорна; из их беседы о городах за границей вычеркнуты вопрос Медведенко о стоимости там писчей бумаги и ответ доктора: «Не знаю, не покупал».

Некоторые факты биографического порядка, рассказанные самими героями, также не вошли в печатный текст. Например, в начале II действия сообщение Маши: «Моя мама воспитывала меня, как ту сказочную девочку, которая жила в цветке. Ничего я не умею». Или воспоминание Сорина (в его диалоге с Треплевым о литераторах – I действие) о том, что «лет десять назад» и он напечатал статью «про суд присяжных» и что «28 лет прослужил по судебному ведомству», о чем «как-то не того, не думается... (Зевает)». Отказавшись от этого воспоминания, Чехов перенес сведения о 28-летней службе по судебному ведомству в беседу Сорина с Дорном (II действие) с несколько иной эмоциональной их окраской: Сорин 28 лет прослужил и «еще не жил».

Сокращены сцены, где чувства выражались слишком открыто. Например, диалог Полины Андреевны и Шамраева в I действии, после рассказа Аркадиной о деревенском времяпровождении «лет 10–15 назад», когда «кумиром всех» был доктор Евгений

Сергеевич.

В сцене Полины Андреевны с Дорном во II действии сняты ее упреки доктору, что он «опять все утро провел с Ириной Николаевной» и ее слова: «Но знайте, что это мучительно. Бывайте с женщинами, но по крайней мере так, чтобы я этого не замечала»; соответственно исключены и реплики Дорна: «Надо же мне с кем-нибудь быть», «Постараюсь».

В конце IV действия Чехов совсем отказался от сцены: Полина Андреевна ревнует Дорна к Аркадиной и прямо говорит об этом.

Устранены диалоги, реплики, замедлявшие ход действия. В I акте во время споров о провалившейся пьесе Треплева, когда спектакль был им прекращен, из-за занавеса выглядывала Нина, спрашивая, не будет ли продолжения, на что следовал ответ Аркадиной: «Автор ушел. Должно быть конец. Выходите, милая, к нам». Со словами «Сейчас» Нина скрывалась. В печатном тексте этой сцены нет. Во II действии Нина выполняла просьбу Маши и читала большой отрывок из пьесы Треплева – тот же, что и в I акте (до слов «Холодно, холодно»). В журнальной редакции на просьбу о чтении она отвечает: «Это так неинтересно, и не читает отрывка. Соответственно устраняется и восклицание Маши: «Как поэтично!». Из IV акта исключены диалог Шамраева с Аркадиной об игре высокоталантливой артистки в «Убийстве коверлей» и его нелепый «анекдот» (от которого, по выражению Дорна, «пахнет старым, поношенным жилетом»), о разговоре барышни с кавалером у открытого окна и о маменьке, боящейся, что «Дашеньке надует».

Уточнялись характеристики персонажей, их психология.

В начале II действия, комментируя прочитанный отрывок из Мопассана и проводя параллель между француженками, которые «полонят» избранного писателя «посредством комплиментов, любезностей, угождений», и русскими женщинами, влюбляющимися «по уши», без всякой «программы», Аркадина живописно рассказывала о своих искренних чувствах к Тригорину. Чехов изъясил этот рассказ. Но в сцене объяснения Ирины Николаевны с Тригориным (III д.), после каскада комплиментов и фимиама ему как талантливому писателю, введена ремарка: «про себя» и слова Аркадиной: «Теперь он мой». Излияния Аркадиной – обдуманная «программа» с целью одержать победу над соперницей.

Во II действии изменена сцена ссоры Аркадиной с Шамраевым из-за выездных лошадей, сняты реплики Сорина и Дорна, где Сорин мог показаться заинтересованным в делах имения.

Изменилась обрисовка образа Медведенко, который первоначально представлял в несколько окарикатуренном виде. Частично исключены повторы – сетования учителя на бедность, бесконечные разговоры о деньгах, отдельные «философствования» и проявления «учености», воспринимавшиеся окружающими иронически.

Изъят пространственный диалог между Медведенко и Дорном о круге чтения учителя. По определению Дорна, Медведенко читает «только то, чего не понимает» – Бокля да Спенсера, а знаний у него «не больше чем у сторожа»; по его представлениям – «сердце сделано из хряща, земля на китах», на что учитель возражал: «Земля круглая», а Дорн, продолжая подтрунивать, спрашивал: «Отчего же вы говорите это так неуверенно?» Медведенко, «обидевшись», отвечал: «Когда есть нечего, то все равно, круглая земля или четырехугольная». По той же причине вычеркнут отрывок их диалога в I действии о Ломброзо и реплика Медведенко: «И прежде чем Европа достигнет результатов, человечество, как пишет Фламарион, погибнет вследствие охлаждения земных полушарий».

Существенно переработана сцена Аркадиной с Сориним в III акте – разговор о причинах, почему стрелялся Треплев. Беседа брата и сестры происходила сначала в присутствии Медведенко, который, ни к кому не обращаясь, рассуждал о том, как «выгодно» купил сено учитель из Телятьева, а затем, осматривая звезду у Сорина, замечал: «Я тоже получил медаль, но лучше бы денег прислали». Все это удалено в печатном тексте.

В том же I действии сокращен диалог Маши и Тригорина, опущены, в частности, ее слова о «доброй улыбке» Тригорина.

Существенно сокращены разговоры Тригорина с Ниной (конец II действия) о сущности

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
искусства, о месте писателя в жизни, о вдохновении, о славе; вычеркнуты ремарки «конфузливо», «смутившись» – так реагировал Тригорин на восторженные слова Нины.

Первоначально Тригорин говорил Нине: «Каким успехом? Я никогда не испытывал удовлетворения и никогда не нравился себе». Чехов убрал слова: «Я никогда не испытывал удовлетворения», заменив их: «Я не люблю себя как писателя», а в конце «я никогда не нравился себе» повторил еще раз «никогда». Снят рассказ Нины о «скромности» известного писателя, на просьбу об автографе написавшего нарочно плохие стихи.

Облик Тригорина в итоге усложнялся, совмещая творческую неудовлетворенность и в то же время пресыщенность славой.

При заключительной встрече Нины с Треплевым в IV акте на сцене первоначально находился спящий в кресле Сорин, привлекавший их внимание в отдельные моменты беседы. Во время чтения Ниной отрывка из треплевской пьесы после слова «угасли» Сорин «проснулся» и «становился на ноги», а Нина по окончании чтения, убегая, «обнимала порывисто» Треплева, «потом Сорина», который (вслед за раздумьем Кости – «...Это может огорчить маму») снова «садился в свое кресло». По ремарке, перед началом декламации Нина «садится на скамеечку, накидывает на себя простыню», взяв ее «с постели». Кончив читать, она сбрасывает простыню. В печатном тексте эта сцена происходит без участия Сорина; все реплики и ремарки, связанные с ним, сняты. Исключены и указания на действия Нины с простыней.

18 октября 1896 г., на следующий день после провала «Чайки» в Александринском театре, Суворин записал в дневнике: «Сегодня был у Карпова, говорил о „Чайке“ Чехова, просил его сделать репетицию и изменить mise en scene. Написал Чехову» (Дн. Суворина, стр. 126). Вероятно, для дальнейших спектаклей Е. П. Карповым и самим Сувориным были сделаны в мизансценах какие-то исправления. 22 октября Чехов писал Суворину: «С Вашими поправками я согласен – и благодарю 1000 раз».

Много изменений для печати по сравнению с рукописью внесено в ремарках. Они касались, например, декораций: при описании обстановки действия в I акте – часть парка в имении Сорина – снято указание: «На деревьях гирлянды из цветных фонарей». Соответственно этому исключены слова Треплева «Зажигайте фонари», когда он отдает распоряжения о приготовлениях к спектаклю: «И становитесь по местам. Пора».

В I акте перед обращением Треплева к теням, когда должно было начаться представление его пьесы, по обе стороны эстрады в кустах показывались «по две тени»; после слов Треплева – «...через двести тысяч лет!» – «тени кланялись и исчезали». В тексте «Русской мысли» это снято.

Изменял Чехов и костюмы персонажей. Так, в IV акте Нина приходила в дом Сорина «в пальто»: по ремарке в рукописи – Треплев «снимает с нее шляпу и пальто»; в журнальном тексте – ремарка: «Снимает с нее шляпу и тальму». В I действии при появлении Шамраева Чехов снял ремарку: «в форме отставного военного»; во II акте, когда Нина остается одна, и после ее монолога «входит» Треплев «с ружьем и убитой чайкой» – в ремарке добавлено – «без шляпы».

Чаще всего вновь введенные ремарки указывали или на состояние действующего лица (Треплев «смеется», гадая на цветке о матери «любит – не любит» – I д.; Нина в заключительной сцене с Треплевым – IV д. – «сдержанно рыдает»; в «Русской мысли» – «судорожно рыдает»); или на движение (Аркадина – «садится», отвечая Шамраеву «...откуда я знаю» – I д.); или уточняли, как произносится реплика (Дорн – «тихо» напевает «Расскажите вы ей» – I д.; Сорин – «дразнит себя»: «и все и все такое» – IV д.).

Стилистическая правка была довольно большой по всему тексту.

В сборнике «Пьесы» (1897) текст отличается от журнального, кроме цензурных изъятий и замен (см. стр. 356), дополнительной стилистической правкой: менялся порядок слов, сокращались отдельные слова, союзы (см. варианты). Например, в I действии в словах Сорина: «...и маленьким литератором быть приятно» – перестановка – «приятно быть»; у него же: «Ирина, так нельзя, матушка» – «Ирина, нельзя так, матушка»; во II действии в речи Нины: вместо «как я вам завидую» – «как я завидую вам»; в III акте в словах Аркадиной: «Имей власть над собой» – «Имей над собою власть» и др.

Иногда Чехов исключал целые фразы: так, из реплики Сорина Треплеву об Аркадиной (I д.) – «Ты вообразил, что твоя пьеса не нравится матери...» – изъято: «Гораций сказал: genus irritabile vatum!»

Продолжена правка ремарок, уточнявшая мизансцену, жест, мимику, интонацию героев. В I действии в журнальном тексте было: «Входят Сорин и Треплев слева» – стало «справа». В монологе Тригорина о себе как писателе (II д.) после слов «Ну-с, с чего начнем» введена ремарка «Подумав немного».

Иногда Чехов восстанавливал рукописные варианты. В конце монолога Тригорина о том, каким в молодости недружелюбным представлялся его воображению читатель (II д.), сокращенная для «Русской мысли» фраза «О, как это ужасно!» – снова была введена. Здесь же во фразе: «И так всегда, и нет мне покоя» слово «всегда» повторяется, как и в первоначальном тексте. В том же действии, в обращении Тригорина к Нине – «Меня зовут...» – включена фраза «А не хочется уезжать», с изъятием из нее по сравнению с рукописью только слова «от вас». В реплике Сорина «Он хотел сделать тебе удовольствие» (I д.) вместо «сделать» восстановлено «доставить». В его же вопросе «Это для меня?» снова введено слово «послано». В обращении Аркадиной к Тригорину вместо «Вот смотрите» – «Вот взгляните», как и в рукописи.

При подготовке издания 1901 г. в тексте были сделаны лишь небольшие изменения, почти исключительно стилистического характера. Во II действии в монологе Нины, начинающемся словами «Как странно видеть, что известная артистка плачет», исключена последняя фраза – «Это даже кажется странным». В этом же монологе вместо «удит рыбу» – «ловит рыбу». В рассказе Тригорина о своей творческой работе из фразы «каждое мгновение помню, что меня в комнате ждет неоконченная повесть» вычеркнуто «в комнате». Здесь же во фразе «рву самые цветы и топчу корни» вставлено слово «их» («их корни»). В словах Нины Треплеву «...вы стали раздражительны, придиричивы» исключено «придиричивы». В конце II действия после слов Тригорина «...пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» следовало: «Нина (вздрагивая). Не надо так». Эта реплика Нины снята, и т. д.

Текст 1902 г. повторил издание 1901 г.

3

Премьера «Чайки» состоялась 17 октября 1896 г. в Александринском театре в бенефис Е. И. Левкеевой. Бенефициантка в спектакле не участвовала, а должна была играть только в идущем в этот же вечер водевиле «Счастливый день». В «Чайке» роли исполнили: А. М. Дюжикова (Аркадина), Р. Б. Аполлонский (Треплев), В. Н. Давыдов (Сорин), В. Ф. Комиссаржевская (Нина Заречная), К. А. Варламов (Шамраев), А. И. Абаринова (Полина Андреевна), М. М. Читау (Маша), Н. Ф. Сазонов (Тригорин), М. И. Писарев (Дорн).

Уже с самого начала действия стало ясно, что пьеса воспринимается публикою совсем не так, как предполагали автор и постановщики. Подробное описание этого спектакля оставил его режиссер Е. П. Карпов. «В первом же явлении, – вспоминал он, – когда Маша предлагает Медведенку понюхать табуку <...> в зрительном зале раздался хохот <...> „Весело настроенную“ публику было трудно остановить. Она придиралась ко всякому поводу, чтобы посмеяться <...> Нина – Комиссаржевская нервно, трепетно, как дебютантка, начинает свой монолог: „Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...“ Неудержимый смех публики... Комиссаржевская повышает голос, говорит проникновенно, искренно, сильно, нервно... Зал затихает. Напряженно слушают. Чувствуется, что артистка захватила публику. Но вопрос Аркадиной: „Серой пахнет. Это так нужно?..“ снова вызывает гомерический хохот... <...> Чудный по художественной простоте конец второго акта публика не оценила. Она, очевидно, ждала совсем иного, и разочаровалась. Третий акт доставил публике много веселья. Выход Треплева с повязкой на голове – смешок в зале. Аркадина делает перевязку Треплеву – неудержимый хохот. <...> Последняя, финальная сцена третьего акта пропадает. Шум в зале. Вызовы автора и актеров... Шиканье... Ко мне в кабинет, бледный, с растерянной, застывшей улыбкой, входит Ант. Павлович...

– Автор провалился... – говорит он не своим голосом...» (Е. Карпов. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 г. – В сб.: О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910, стр. 71–73). «В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора», – свидетельствовал сам Чехов (письмо М.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
П. Чехову от 18 октября 1896 г.). «Театр дышал злобой, – вспоминал он через месяц, – воздух сперся от ненависти...» (письмо В. И. Немировичу-Данченко от 20 ноября 1896 г.).

Присутствовавший на премьере Суворин записал в дневнике: «Пьеса не имела успеха. Публика невнимательная, не слушающая, разговаривающая, скучающая. Я давно не видел такого представления. Чехов был удручен <...> Он пришел в два часа. Я пошел к нему, спрашиваю:

– Где вы были?

– Я ходил по улицам, сидел. Не мог же я плюнуть на это представление. Если я проживу еще семьсот лет, то и тогда не отдам на театр ни одной пьесы. Будет. В этой области мне неудача» (Дн. Суворина, стр. 125). На другой день с двенадцатичасовым поездом Чехов уехал из Петербурга. 19 октября он так объяснял в письме к А. И. Сувориной свой поспешный отъезд: «После спектакля мои друзья были очень взволнованы; кто-то во втором часу ночи искал меня в квартире Потапенки; искали на Николаевском вокзале, а на другой день стали ходить ко мне с девяти часов утра, и я каждую минуту ждал, что придет Давыдов с советами и с выражением сочувствия. Это трогательно, но нестерпимо <...> Одним словом, у меня было непреодолимое стремление к бегству». [64] Суворину, упрекавшему Чехова по этому случаю в трусости, Чехов через несколько дней писал: «Зачем такая диффамация? После спектакля я ужинал у Романова, честь-честью, потом лег спать, спал крепко и на другой день уехал домой, не издав ни единого жалобного звука <...> Где же трусость? Я поступил так же разумно и холодно, как человек, который сделал предложение, получил отказ и которому ничего больше не остается, как уехать. Да, самолюбие мое было уязвлено, но ведь это не с неба свалилось; я ожидал неуспеха и уже был подготовлен к нему».

На другой день после премьеры все утренние петербургские газеты сообщали о провале спектакля; ночные рецензенты отмечали «грандиозность» и «скандальность» провала. «Юбилейное бенефисное торжество было омрачено почти беспрецедентным, давно уже небывалым в летописях нашего образцового театра скандалом, – утверждал один обозреватель. – <...> Такого головокружительного провала, такого ошеломляющего фиаско, вероятно, за все время службы бедной бенефициантки не испытывала ни одна пьеса» («Новости и Биржевая газета», 1896, 18 октября, № 288). «Пьеса провалилась... так, как редко проваливались пьесы вообще» («Сын отечества», 1896, 19 октября, № 283). [65] «„Чайка“ погибла, – кратко уведомлял „Петербургский листок“. – Ее убило единоголосное шиканье всей публики. Точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала. Так сильно, ядовито было шиканье» («Петербургский листок», 18 октября, № 288). Подробное – по действиям – описание скандального спектакля давали «Новости и Биржевая газета»: «Уже после первого действия пьесы <...> публика осталась в каком-то недоумении <...> Идет второе действие; волнение публики усиливается; движение и шум в зрительном зале заглушают часто речи, произносимые на сцене. Опустился занавес, и уже угроза выполняется; раздается сильное шиканье <...> Дальше еще хуже: после третьего действия шиканье стало общим, оглушительным, выразившим единодушный приговор тысячи зрителей тем „новым формам“ и той новой бессмыслице, с которыми решился явиться на <...> сцену „наш талантливый беллетрист“. Четвертое действие шло еще менее благополучно: кашель, хохот публики, и вдруг совершенно небывалое требование: „опустите занавес!“ <...> Шиканье по окончании пьесы сделалось опять общим: шикали на галерее, в партере и в ложах. Единодушная публика проявила удивительное, редкое, и, конечно, этому можно только порадоваться: шутить с публикой или поучать ее нелепостями опасно...» (18 октября, № 288). Общее мнение энергично подытожил отзыв «Биржевых ведомостей», хорошо показывающий уровень и самый тон оценок спектакля: «Это не чайка, просто дичь» (Я. <И. И. Ясинский.> Письма из партера. – «Биржевые ведомости», 1896, 18 октября, № 288). Диссонансом звучал отзыв Суворина, в краткой заметке отмечавшего, что пьеса Чехова «по литературным достоинствам гораздо выше множества пьес, имевших успех» (А. С. Театр и музыка. – «Новое время», 1896, 18 октября, № 7415). На следующий день он выступил с большой статьей. «Сегодня день торжества многих журналистов и литераторов, – писал издатель „Нового времени“. – Не имела успеха комедия самого даровитого русского писателя из той молодежи, которая выступила в восьмидесятых годах, и – вот причина торжества <...> О, сочинители и судьи! Кто вы? Какие ваши имена и ваши заслуги? По-моему, Ан. Чехов может спать спокойно и работать <...> Он останется в русской литературе с своим ярким талантом, а они пожужжат, пожужжат и исчезнут. <...> За свои 30 лет посещения театров в качестве рецензента я столько видел успехов ничтожностей, что неуспех пьесы даровитой меня несколько не

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru поразил» («Новое время», 1896, 19 октября, № 7416). Это была единственная попытка защиты пьесы (породившая многие ответные нападки на Суворина) среди откликов первых дней.

Последующие отзывы прессы, идя в том же русле, что и отклики первого дня, еще более сгустили атмосферу: «Это просто дикая пьеса и не в идейном отношении только: в сценически-литературном смысле в ней все первобытно, примитивно, уродливо и нелепо» («Новости и Биржевая газета», 1896, 19 октября, № 289). «Это туманно, дико, но на сцене еще более туманно и дико» («Сын отечества», 1896, 19 октября). «И чего только нет в этой дикой „Чайке“ <...> Нельзя же о всяком вздоре подробно говорить с нашими читателями!» («Петербургский листок», № 289, 19 октября). «Общий сумбур речей, отношений, положений и действий» («Русские ведомости», 27 октября, № 297). Этот тон объединил газеты всех направлений. Появились многочисленные пародии, юмористические фельетоны, куплеты:

«Скажу я смело –
Пожалуй, Соколом рядись,
Но Соколом летать ты,
Чайка, не берись»
(Иероним Добрый <С. Г. Фруг>. Ворона и Чайка. Побасенка. – «Петербургская газета», 1896, 21 октября, № 291).

В этом хоре тонули голоса, стремившиеся проанализировать и трезво оценить характер пьесы и спектакля. А. Ф. Кони 7 ноября 1896 г. писал Чехову: «„Чайка“ – произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями. Это сама жизнь на сцене, с ее трагическими союзами, красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями, – жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии, – жизнь, до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей пред тобой беседе» (ГБЛ; опубликовано в ПССП, т. XVI, стр. 542–543). Ал. П. Чехов послал брату записку после первого представления: «Я с твоей „Чайкой“ познакомился только сегодня в театре: это чудная, превосходная пьеса, полная глубокой психологии, обдуманная и хватающая за сердце» (ГБЛ). 4 марта 1897 г. Ал. П. Чехов, посылая № 56 «Одесского листка» за 1897 г. со статьей Л. Е. Оболенского о судьбе «Чайки», отмечал: «Не твоя вина, что ты ушел дальше века» (Письма Ал. Чехова, стр. 334).

Из сочувственных отзывов о пьесе после ее провала можно назвать также письмо Л. И. Веселитской-Микулич от 22 октября 1896 г. («Сердце мое сильно огорчено за Вас...» – ГБЛ). Чехов благодарил ее в ответном письме 11 ноября. Однако раньше, 22 октября, он жаловался Суворину: «Получил письмо от незнакомой мне Веселитской (Микулич), которая выражает свое сочувствие таким тоном, как будто у меня в семье кто-нибудь умер, – это уж совсем некстати».

Следующие спектакли в Александринском театре проходили уже в другой обстановке; друзья даже пытались уверить Чехова, что пьеса идет успешно. После второго представления И. Н. Потапенко дал автору телеграмму: «Большой успех. После каждого акта вызовы...» (Летопись, стр. 436).

Об этом же после спектакля сообщала автору В. Ф. Комиссаржевская 21 октября 1896 г.: «Сейчас вернулась из театра. Антон Павлович, голубчик, наша ваяла! Успех полный, единодушный, какой должен был быть и не мог не быть» («В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней». М. – Л., 1964, стр. 58). 22 октября К. С. Тычинкин делился в письме к Чехову впечатлениями после второго спектакля «Чайки»: «Не стесняемая враждебно залой, не встречая такой помехи, как прежде, в своих партнерах, – она <Комиссаржевская> дала такую прекрасную „Чайку“, что, будь Вы здесь, Вы места лишнего от нее бы не потребовали, слова бы не поправили» (ГБЛ). Журналистка К. В. Назарова (псевдоним – Н. Левин) извещала Чехова 28 октября: «Я была <...> на 2-м представлении „Чайки“ и видела, чувствовала отношение публики. Пьеса понравилась; она будет, она должна нравиться, но она талантливо-смела для нашего лживо-подлого времени!» (ГБЛ).

Чехов писал Кони 11 ноября 1896 г., что эти письма он «читал с удовольствием». «Но все же мне было и совестно и досадно, и сама собою лезла в голову мысль, что если добрые люди находят нужным утешать меня, то, значит, дела мои плохи». После пятого спектакля (5 ноября 1896 г.) пьеса была снята с репертуара.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Соображения о новаторской природе чеховской пьесы содержало письмо В. Н. Аргутинского–Долгорукова от 18/30 апреля 1897 г.: «Я был в восторге от того, что Вы заявили о правах всех действующих лиц на внимание и участие со стороны зрителей – у каждого из Ваших лиц в душе происходит драма, иногда мелкая, но все же драма, о которой Вы первый из драматургов, мне кажется, заговорили громко» (ГБЛ).

4

В литературе о Чехове распространено утверждение, что причины провала «Чайки» прежде всего заключались в неудачной постановке Александринского театра: «Провал был неизбежен, так как вся устойчивая система художественных средств этого театра, соответствующая устойчивым же, трафаретным формам драматургии, органически была чужда художественной тенденции и материалу новой пьесы» (С. Балухатый. Чехов–драматург. Л., 1936, стр. 140); «да и не было в театре приемов, с помощью которых можно было бы передать настроение пьесы...» (Ю. Соболев. Чехов. М., 1934, стр. 215). В качестве второй причины обычно называется то обстоятельство, что на премьере присутствовала «бенефисная» публика, явившаяся на бенефис комической актрисы Е. И. Левкеевой и ждавшая от пьесы совсем другого.

Действительно, и актеры и режиссер испытывали большие затруднения при работе с непривычным драматическим материалом. «С робостью я приступил к инсценировке пьесы, – вспоминал Е. П. Карпов. – <...> Я хорошо чувствовал, как трудно большинству актеров Александринского театра, привыкшим за последние годы играть преимущественно репертуар Викт. Крылова». (Е. Карпов. Указ. соч., стр. 64–67). «Несовместимость» театра и автора, обнажающая непривычность чеховской драматургии, перед которой зритель оставался один на один, без посредника, сыграла, несомненно, свою роль в разразившемся скандале. Роль свою сыграла и «бенефисная» публика, о чем говорили многие рецензенты. «Большая ошибка автора и дирекции была та, – писал, например, обозреватель одесской театральной газеты, – что эта серьезная пьеса была поставлена в бенефис г-жи Левкеевой, комической артистки. Понятно, на ее бенефис собралась публика поохотать, посмеяться, которая вовсе не была расположена смотреть что-либо серьезное...» (Н. А. Ровский. Новые веяния в драматической литературе. – «Театр», Одесса, 1897, 17 июня, № 157).

Но дело было не в «бенефисной» публике. Статьи о «Чайке» писала не она. Недостатки постановки влиятельное значение имели тоже недолгое время: меньше чем через два месяца пьеса была напечатана в «Русской мысли», а через полгода вышла в составе сборника, и понимание ее перестало зависеть от случайностей сценической интерпретации. Меж тем отзывы лишь перестали быть грубыми по тону, но мало изменились по существу. Причины коренились глубже.

В чем же видели главные недостатки пьесы ее первые рецензенты?

Многие отзывы начинались с традиционного «разбора» героев. Чеховские персонажи в него явно не укладывались. Отсюда делались выводы о том, что герои неправдоподобны, что это «коллекция пошляков, глупцов или уродов» («Русские ведомости», 1896, 27 октября, № 297), что они остаются «наполовину загадкой» для публики (там же, 1897, 3 октября, № 273). Удивление вызывали чеховские способы обрисовки персонажей при помощи повторяющихся в их речах тем, или лейтмотивов (особенно много нареканий вызвал Медведенко со своими разговорами о жалованье). Этот прием казался нарочитым и «утрированным» («Киевское слово», 1896, 14 ноября, № 3177), квалифицировался как «лубочный» («Московские ведомости», 1897, 2 января, № 2), его истоки Н. А. Селиванов возводил к «Осколкам» («Новости и биржевая газета», 1896, 19 октября, № 289), а А. Р. Кугель – одновременно к лейтмотивам Вагнера и немецкой оперетке («Петербургская газета», 1896, 19 октября, № 289).

Вызывали нарекания и некоторые резкие детали в характеристике персонажей – и в этом ряду прежде всего нюхающая табак Маша: «Маша <...> молода, но нюхает табак, как инвалид солдат, и пьет водку, как сапожник» («Петербургский листок», 1896, 19 октября, № 289). «С какой стати молодая девушка нюхает табак и пьет водку?» («Петербургская газета», 1896, 19 октября, № 289).

В качестве недостатка воспринималась та особенность чеховской манеры, которая позже расценивалась как одна из основных и новаторских – расчет на активность, «сотворчество» читателя; эта особенность рассматривалась как «чрезмерное требование работы фантазии не только от читателя, но и от слушателя»

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
(«Московские ведомости», 1897, 2 января, № 2).

Как слабость «сценической техники» автора расценивалась такая существенная черта чеховской драматургии, как «снижение» традиционных театральных эффектов и перенесение событий за пределы сценической площадки: «Эффект выстрела – весьма трагический момент – тоже ослаблен неуместной ложью доктора, объявляющего, что это разорвало бутылку с эфиром» (Я. <И. И. Ясинский>. Письма из партера. – «Биржевые ведомости», 1896, 18 октября, № 288). «Вообще же в них <пьесах Чехова> слишком мало действия, а то действие, которое есть, происходит где-то за кулисами» (Скриба <Е. А. Соловьев>. Пьесы Г. Чехова. – «Новости и Биржевая газета», 1897, 10 июля, № 187).

Недоумение вызывало отсутствие в чеховской пьесе прямо обозначенных мотивировок взаимоотношений персонажей, сюжетно-фабульного движения, которое вело бы к «определенной» развязке, выражало бы «ясную» мысль. «Вся беда в том, – писал известный театральный критик А. Р. Кугель, – что Г. Чехов едва ли знает, к чему он все рассказывает». Этот тезис расчленяется затем на целую серию предложенных пьесе вопросов: «Почему беллетрист Тригорин живет при пожилой актрисе? Почему он ее пленяет? Почему чайка в него влюбляется? Почему актриса скупая? Почему сын ее пишет декадентские пьесы? Зачем старик в параличе? Для чего на сцене играют в лото и пьют пиво? <...> Я не знаю, что всем этим хотел сказать Г. Чехов, ни того, в какой органической связи все это состоит, ни того, в каком отношении находится вся эта совокупность лиц, говорящих остроты, изрекающих афоризмы, пьющих, едящих, играющих в лото, нюхающих табак, к драматической истории бедной чайки» («Петербургская газета», 1896, 19 октября, № 289).

В последнем отзыве уже слышится главное обвинение, которое предъявлялось Чехову-драматургу начиная с «Иванова», – наличие в его пьесах «лишних», не связанных с основными событиями персонажей, эпизодов, деталей. «На сцене толпится много лиц, почти совершенно не связанных с действием пьесы <...> Все эти лица, составляющие фон пьесы, задуманы недурно, но благодаря тому, что автор не сумел связать их с действием, остаются почти не обрисованными...» (И. А. Новая пьеса Чехова. Письмо из Петербурга. – «Новое обозрение», Тифлис, 1896, 2 ноября, № 4412). Об этом же писал обозреватель «Новостей»: «Его пьесы местами растянуты, местами в них ведутся совершенно ненужные разговоры» («Новости и Биржевая газета», 1897, 10 июля, № 187).

Подробно эти претензии современной критики к построению чеховской пьесы развернул в своей статье, посвященной киевской постановке «Чайки» (Р. З. Чинаровым в театре Н. Н. Соловцова), И. Александровский. Между сценами пьесы, писал он, «есть такие, присутствие которых нельзя ничем ни оправдать, ни мотивировать. К чему, например, понадобилась госпитальная сцена перевязки огнестрельной раны? <...> Также совсем неожиданно герои Г. Чехова начинают играть в лото в четвертом акте. Автор завязал несколько интриг перед зрителем, и зритель с понятным нетерпением ожидает развязки их, а герои Чехова, как ни в чем не бывало, ни с того ни с сего, усаживаются за лото! <...> Зритель жаждет поскорее узнать, что будет дальше, а они все играют в лото. Но, поиграв еще немножко, они так же неожиданно уходят в другую комнату пить чай...» («Киевлянин», 1896, 14 ноября, № 313).

Этот упрек в «ненужности» сцен и деталей повторялся во всех рецензиях в форме обвинения автора в незнании «элементарных требований сцены», «отсутствия драматического таланта» – у писателя-беллетриста. Ситуацию комментировал рецензент одесской театральной газеты: «Чехов стремится к новым формам, избегает стереотипного шаблона, и нам, которым эти формы всосались в плоть и кровь, нам эти формы кажутся несценичными» (М. К. «Чайка». – «Театр», Одесса, 1897, 20 мая, № 131). Дело было не в «несценичности». В это привычное требование выливалось явственное ощущение чего-то принципиально нового, чему еще не было подходящего наименования. Речь все время шла – скрыто или явно – о самих принципах изображения в драме, как за несколько лет до того шел спор по сути дела об этом же по отношению к чеховской прозе. Называя пьесу Чехова рядом «снимков», Т. Полнер замечал: «Нужна не только верность и точность снимков, нужен выбор наиболее типичных и характерных для данного лица моментов. А Г. Чехову, по-видимому, некогда заниматься таким выбором: образы теснятся у него перед глазами, одолевают его, толкают под руку, просятся на бумагу...» (Тихон Полнер. Драматические произведения А. П. Чехова. – «Русские ведомости», 1897, 3 октября, № 273). Легко угадывается знакомая еще по критике 80-х годов (Р. А. Дистерло, Н. К. Михайловский) мысль о «фотографичности» Чехова, «одинаковости» его отношения

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
к явлениям разного масштаба, о том, что он не различает «мелкие» и «крупные» явления действительности.

Драматический язык Чехова был не только нов – он был труден. Насколько непросто было понять и принять его сразу и целиком, отчетливее всего видно на тех немногих положительных отзывах о «Чайке», которые появились до ее постановки в Художественном театре.

Н. Ладожский, один из первых критиков Чехова–прозаика, заканчивавший свою статью пассажем о том, что «внуки и правнуки <...> изумятся нашей слепоте» в оценке Чехова, из достоинств «Чайки» смог отметить только общее «чарующее, искреннее и трогательное впечатление при чтении», а при дальнейшем разборе повторил обычный упрек в немотивированности взаимоотношений персонажей. «В этой пьесе, – писал он, – конечно, самая большая ошибка состоит в том, что любовь восторженной Нины к дрянненькому Тригорину, живущему на содержании у дрянной актрисы, совсем ничем не мотивирована» (Н. Ладожский. Пьесы Ан. Чехова. – «Санкт-Петербургские ведомости», 1897, 6 мая, № 121).

Л. Е. Оболенский, также один из первых доброжелателей Чехова, отмечавший, что его ранние рассказы «обещают большой, выдающийся талант» (см. наст. изд., т. II, стр. 476–477), и упрекавший критику в неспособности «понять глубочайшую правду и значение» «Чайки», в позитивной части своей широковещательно озаглавленной статьи ограничился утверждением о «сценичности» пьесы и замечаниями о том, что «ее основная идея нешаблонна, в высшей степени оригинальна и глубока» (Л. Е. Оболенский. Почему столичная публика не поняла «Чайки» Ант. Чехова? – «Одесский листок», 1897, 1 марта, № 56). В высшей степени комплиментарными, но тоже общими суждениями ограничился и другой рецензент – Н. А. Ровский: «„Чайка“ – новое слово в драматической поэзии, смелый, решительный шаг к простоте и правде на сцене» («Новые веяния в драматической литературе». – «Театр» (Одесса), 1897, 17 июня, № 157).

Автор самого обширного из положительных отзывов о первой постановке «Чайки» из конкретных достоинств отметил только простоту изображения («так же просто, как это делается в жизни») и «отдельные частности», которые «так художественны, новы и оригинальны <...> дышат такой простотой и искренностью, что, право, невольно забываешь несценичность „Чайки“ и вместе с автором проникаешься горьким настроением „Хмурых людей“ и „Скучной истории“ нашей жизни» (С. Т. Петербургские письма. «Чайка». – «Театрал», 1896, № 95, ценз. разр. 25 ноября, стр. 82).

На общем фоне выделялась опубликованная в «Самарской газете» (1897, 9 декабря, № 263) статья А. Смирнова «Театр душ», отметившая некоторые существенные черты чеховского драматургического новаторства. «В произведении Чехова, – говорилось в статье, – почти нет движения в обычном смысле его – как быстрого следования внешних сценических событий одного за другим. <...> Для примера пренебрежения г. Чеховым обычными аффектами и приемами можно указать на сцену смерти Треплева. Как воспользовался бы этой канвою другой драматург? Разве не обставил бы он сцену самоубийства Треплева, заметьте, финальную сцену пьесы, самыми красивыми и эффектными словами самоубийцы, прощающего с унылой землей? <...> В чеховской „Чайке“ мы видим отсутствие внешнего действия и внешних эффектов». Поступ «центр тяжести в своей драме стремился перенести с внешности вовнутрь, с поступков и событий внешней жизни во внутренний психический мир выводимых им лиц». В этом, считал А. Смирнов, пьеса Чехова близка «интроспективной» драме Р. Браунинга, его «театру душ». В других отзывах столичной и провинциальной прессы находим оценки в основном самого общего характера – о «наблюдательности» автора, «оригинальности замысла», богатстве «чувства и мысли»; чаще всего эти оценки перемежаются упреками в «несценичности».

Даже Суворин, при всем стремлении изменить уровень критических оценок пьесы и выделить ее автора из современной литературы, сделавший некоторые интересные наблюдения – о способах обрисовки героев (нет «разделения действующих лиц на известные разряды, начиная с *ingénué* и кончая благородными отцами»), о развитии фабулы («просто <...> как и в жизни у нас, без эффектов, без кричащих монологов, без особенной борьбы»), – в неуспехе пьесы, однако, видел и «долю вины» автора, его «сценической неопытности».

«Положительная» критика, таким образом, старалась или сразу отместить замечания о «несценичности», «лишних эпизодах», необычности обрисовки персонажей – или совсем обойти острые углы, ограничившись похвалами на старый лад. Когда же она

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
все-таки касалась этих необычных сторон чеховской драмы, то сразу неудержимо сближалась с «отрицательной» критикой, повторяя те же суждения о немотивированности, нарушении «условий сцены» и т. п. и не сумев иначе оценить те черты поэтики Чехова, которые большинством уже были отмечены со знаком минус. Она тоже не смогла угадать в этом сложном для первых зрителей и читателей художественном языке черты нового литературного качества. И не лишено справедливости нарочито «простоватое» рассуждение обозревателя-псевдонима «Одесского листка» об оценке пьесы у критики и публики: «Пьеса – ошканный одной публикой и имевшая „серьезный“ успех у другой; обруганная одними критиками – и обласканная другими <...> Попросту говоря – и те и другие стали в тупик перед этой „новостью“, а почтенное и симпатичное имя автора комедии и боязнь „дать маху“ и опростоволоситься в оценке ее достоинств или недостатков – усугубили этот „тупик“. А черт, мол, ее знает – хорошо это или нехорошо, умно или глупо? Неровен час – опростоволосишься...» (Н. Москвич. Театр и мораль. – «Одесский листок», 1897, 20 мая, № 131).

5

С первых же дней создания Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко решил осуществить постановку «Чайки», «реабилитировать» чеховскую пьесу. 25 апреля 1898 г. он сообщил Чехову о создании нового театра и просил разрешения включить в репертуар «Чайку»: «Последняя особенно захватывает меня, и я готов отвечать чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы при умелой, небанальной, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу» (Ежегодник МХТ, стр. 104).

Первый раз «Чайка» была представлена в Художественном театре 17 декабря 1898 г. Роли исполнили: Аркадиной – О. Л. Книппер. Треплева – В. Э. Мейерхольд, Сорина – В. В. Лужский, Нины – М. Л. Роксанова, Шамраева – А. Р. Артем, Полины Андреевны – Е. М. Раевская, Маши – М. П. Лилина, Тригорина – К. С. Станиславский, Дорна – А. Л. Вишневский, Медведенко – И. А. Тихомиров. Режиссеры – К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Художник – В. А. Симов.

Пьеса имела чрезвычайный успех; Чехов получил множество писем от участников спектакля, знакомых, зрителей.

«За одиннадцать лет моей службы на сцене, – писал 30 декабря 1898 г. артист А. Л. Вишневский, – таких волнений и радостей я не знаю!!!» (ГБЛ). «Весь театр, как один человек, с напряженным вниманием следил за ходом действия», – сообщал на другой день после премьеры, 18 декабря, Е. З. Коновицер (ГБЛ). Ночью после премьеры Чехову написала большое письмо Т. Л. Щепкина-Куперник: «Вас можно поздравить с редким, единодушным успехом. После третьего акта, когда всем театром начали вызывать автора, и Немирович <...> объявил, что автора в театре нет – поднялись крики: „Послать телеграмму“. Шум стоял страшный. Он переспросил: „Позвольте послать телеграмму?“ Ответом было стоголосое: „Просим! Просим!“ Это был удивительно патетический момент...» (ГБЛ). Подробно описывал первое представление «Чайки» в Художественном театре А. С. Лазарев (Грузинский): «С первого же акта началось какое-то особенное, если так можно выразиться, приподнятое настроение публики, которое все повышалось и повышалось. Большинство ходило по залам и коридорам с странными лицами именников, а в конце (ей-богу, я не шучу) было бы весьма возможно подойти к совершенно незнакомой даме и сказать: „А? Какова пьеса-то?“» (29 января 1899 г. – ГБЛ). В. М. Соболевский, рассказывая об одном из первых представлений «Чайки», замечал в письме 1 января 1899 г.: «Публика ловила каждое слово» (ГБЛ).

«„Чайка“ сделалась любимой пьесой, которую все стремятся видеть, и постоянно идет с аншлагом», – писала Чехову Е. М. Шаврова 10 января 1899 г. (ГБЛ). И. Г. Витте сообщал Чехову 5 февраля 1899 г.: «О „Чайке“ много говорят. Говорят, например, что „Чайкою“ положено начало эры драмы, где интрига уступает место жизни и вопросам времени» (ГБЛ).

Насколько раздражительны, недоуменны и грубы были утренние рецензии 1896 г., настолько два года спустя они были благожелательны и почти восторженны. Почти все рецензенты противопоставляли неудаче на александринской сцене полный успех в Москве. «Пьесе Чехова, которую при ее исполнении в Петербурге постиг <...> полный провал, – писали „Московские ведомости“, – несравненно более посчастливилось в Москве. Успех у нас произведение г. Чехова имело несомненный» (1898, 18 декабря, № 348). «С чрезвычайным удовольствием» отмечали «блестящий, шумный успех» пьесы «Новости дня». «Зрительный зал с напряженным вниманием следил вчера за пьесой, с

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
первого же действия захваченный ее глубокою, беспощадною правдою, серьезностью ее темы, жизненностью и характерностью всех ее действующих лиц, наконец, тем поэтично-скорбным настроением, каким пропитана „Чайка“, и которое так мастерски было передано на сцене Художественно-общедоступного театра. И с каждым актом интерес к пьесе и сила производимого ею впечатления все росли, отражаясь шумными рукоплесканиями в антрактах. После третьего акта стали <...> вызывать автора, а когда со сцены было заявлено, что А. П. в театре нет, публика потребовала, чтобы ему послали приветственную телеграмму, которая и отправлена Чехову в Ялту» [66] (1898, 18 декабря, № 5588). Исключением на этот раз были отрицательные отзывы («Московский листок», 1898, 20 декабря, № 353).

На самом деле спектакль, согласно свидетельствам «с той стороны сцены», шел не так уж безоблачно. Тень александринского скандала лежала на пьесе, актеры нервничали. «Самым рискованным был монолог Нины, – писал позже Немирович-Данченко. – <...> Монолог, который в первом представлении в Петербурге возбуждал смех. [67] <...> здесь он слушался в глубокой, напряженной тишине, захватывал внимание <...> Закрылся занавес, и случилось то, что в театре бывает, может быть, раз в десятки лет: занавес сдвинулся – тишина, полная тишина в зале...» (Из прошлого, стр. 151–152). Эта пауза была воспринята труппой как провал. «Занавес закрылся при гробовом молчании, – вспоминал Станиславский. – Актеры пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике <...> кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание. Мы молча двинулись за кулисы. В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами» (К. С. Станиславский. А. П. Чехов в Московском Художественном театре. М., 1947, стр. 23).

Второй акт прошел более спокойно, но третий – снова с большим успехом. Последнее же действие, вспоминал Н. Е. Эфрос, «еще усилило впечатление. <...> Кругом опять шумела бурная овация. Самая полная победа „Чайки“ и Художественного театра были несомненны» (Н. Эфрос. Московский Художественный театр. 1898–1923. М. – Пг., 1924, стр. 212).

Другой тон был и у стихотворных фельетонов:

Тут нет неискреннего звука,
Потуг фальшивого ума,
Сценичной лжи... Тут жизнь сама...
Правдивый, тонкий взгляд усвоив
На сущность жизни, Чехов дал
Живых людей, а не героев,
Которым нужен пьедестал.
(LoTo <Л. Г. Мунштейн>).
Антракты. – «Новости дня», 1898, 19 декабря, № 5589).

В первый год «Чайку» сыграли 19 раз; ею был закончен первый сезон Художественного театра. После этого при жизни Чехова пьеса ставилась в театре постоянно, включая сезон 1901/1902 г. Последующие отзывы подтвердили успех пьесы. «„Чайка“ имела блестящий успех, почти небывалый», – писала «Русская мысль» (1899, № 1, стр. 164). Так же расценивался успех постановки и в критике последующих лет.

Не следует думать, что этот успех полностью переменял отношение к пьесе. Художественный язык «Чайки» и при новой ее постановке был непривычен и вызывал суждения, чрезвычайно похожие на те, что высказывались за два года перед тем.

По-прежнему очень распространено было мнение, что в пьесе – «недостаток действия и сценичности» (Сергей Глаголь. «Чайка». – «Курьер», 1898, 19 декабря, № 349), что «нельзя считать за драму ряд этих эскизов и эпизодов. Правда, все типы, отношения и действия очерчены с тем же прекрасным мастерским талантом, который известен нам из других произведений Чехова, но всему этому так же далеко до названия драмы, как фундаменту дома с воздвигнутыми вокруг него лесами до названия дома» (Ченко. Три драмы А. П. Чехова. – «Новое время», 1901, 27 марта, № 9008).

Некоторые защитники Чехова, признавая отсутствие в пьесе «действия», пытались включить Чехова в традицию «с другого боку»: «Чехов хотел написать пьесу „характеров“, а отнюдь не действия, и никто его в этом упрекать не имеет права» (П. Гнедич. «Чайка» г. Ан. Чехова. – «Новое время», 1899, 18 января, № 8223).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

С теоретическим обоснованием невозможности такого строения пьесы, как у Чехова, с точки зрения теории драмы, выступил А. Вольтский (А. Л. Флексер). «Все это превосходно в смысле литературной живописи, но для сцены всего этого мало, потому что сцена, с ее средствами <...> не должна давать одну только психологию. Она должна показывать волевою жизнь человека и связанные с этой жизнью страсти – не одну только психологию человека, а борьбу на почве этой психологии» (А. Вольтский. Старый и новый репертуар. – «Прибалтийский край», 1901, 5 апреля, № 76).

Точно так же говорили о «непроясненности», эскизности изображения отношений действующих лиц: «Никто, я думаю, не станет утверждать, что отношения Треплева к Нине Заречной развиты в драматической форме так, чтобы одно вытекало из другого и чтобы можно было понять, почему отношения эти при данном положении логически должны были закончиться катастрофой. Мы видим лишь набросок этих отношений в двух-трех небольших эпизодах <...> Еще меньше разработаны отношения Нины к Тригорину: из них мы видим только два небольших эпизода, о прочем предоставляется читателю догадываться» (Ченко. Указ. соч.).

Писалось и о «лишних» сценах и эпизодах; хорошо знакомы были читателю и мнения о том, что у Чехова неясно, «в какой логической связи находятся между собою» сцены и эпизоды («Московский листок», 1898, 20 декабря, № 353). А. Р. Кугель, уже в третий сезон «Чайки» и после возобновления ее в Александринском театре, приведя большую выдержку из своей статьи 1896 г. (в частности, уже цитировавшуюся серию вопросов), подытоживал: «Вот что я писал тогда и что я готов, с небольшими поправками, повторить теперь». Поправки эти заключались, в частности, в утверждении, что в «Чайке» «отсутствие нравственного мировоззрения сказалось с особенною силою. С холодной иронической улыбкою он писал свою пьесу, и с холодным сердцем мы ее слушали...» (Ното. Александринский театр. – «Театр и искусство», 1902, № 48, ценз. разр. 23 ноября).

Были и высказывания, признававшие драматургическое новаторство Чехова, но отрицавшие всякое общественное значение пьесы. «Г. Чехов обошел рутину драмы. Но велико ли от того социологическое значение „Чайки“? Здесь воспроизведены веяния времени, социальная душа, нравственное состояние умов?» – вопрошал А. Налимов, автор большой посвященной Чехову статьи «Современный драматург» («Литературный вестник», 1903, № 7–8, стр. 215).

Но в целом новая постановка, открыв в пьесе Чехова необычайно много того, что осталось не выявленным в александринском спектакле, провоцировала критику на суждения более широкие, связывающие «Чайку» с остальным творчеством автора, с проблемами драмы вообще.

В 1896 г. черты общности художественного языка прозы и драматургии Чехова почти не отмечались. Теперь об этом заговорили. Сходство находили прежде всего в «настроении», о котором давно писали критики чеховской прозы: «Г. Чехов обладает в большой степени способностью заражать читателя или зрителя своим настроением. Эта способность проявляется и в мелких рассказах <...>, и в описаниях природы, как „Степь“, и в драматических произведениях. Особенно сильно выступает она в „Чайке“. Здесь ранее, чем зритель успевает ознакомиться с действующими лицами, ранее, чем обстоятельства принимают драматический оборот, уже атмосфера тягостного беспокойства и приподнятой нервозности царит на сцене и передается зрителю» (И–т <И. Н. Игнатов>. «Чайка», драма в 4-х действиях Антона Чехова. – «Русские ведомости», 1898, 20 декабря, № 290). О «настроении» начинали говорить еще после александринского спектакля, – но еще робко и неуверенно (см. «Русские ведомости», 1897, 3 октября, № 273; «Новости и Биржевая газета», 1897, 10 июля, № 187). После премьеры у «художественников» об этом заговорили все. «„Чайка“ целиком построена, – писал И. Я. Гурлянд, – на том особом творческом приеме, когда автор ничего не доказывает, даже ничего не изображает, а пользуется всем – и словами и положениями, и всей совокупностью драматической концепции, чтобы навеять на зрителя хотя бы часть той атмосферы, которой дышит сам» (Арсений Г. Московские письма. – «Театр и искусство», 1899, № 2 от 10 января, стр. 31). «Самое существенное в ней, – категорически заявлял М. Н. Ремезов о пьесе, – настроение» («Русская мысль», 1899, № 1, стр. 167). В этой же статье отмечалась и другая черта чеховской драматургической стилистики: «Все они просто настоящие живые люди, и перед нами проходит на сцене их настоящая жизнь „точно на самом деле“». «Все как в жизни» – эта формулировка надолго – вплоть до наших дней – стала общим местом статей и книг о Чехове.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Проблема объективности чеховской манеры с той или иной ее оценкой применительно к прозе дебатировалась, начиная с середины 80-х годов. Теперь она была поставлена и в связи с его драматургией, осознаваясь как новый прием, противостоящий манере старой, в которой «писали много лет». Основную черту новой манеры обозреватель «Московского листка» видел в том, что «самого автора, его взглядов, мнений и убеждений совершенно не видно, не подсказывает он их в заглавии, не высказывает устами действующих лиц, не объясняет и развязкой; дается ряд отдельных сценок <...> а что они значат <...> что хотел сказать автор своим произведением – это предоставляется судить самому читателю или зрителю, причем автор совершенно не приходит к нему на помощь» («Московский листок», 1898, 20 декабря, № 353).

Не все наблюдения такого рода были равноценны; много было мелких, частных. Но несомненно, что интерпретация Художественного театра заставила критику впервые попытаться в целом осмыслить поэтику чеховской драматургии как явления принципиально нового.

Прежде всего был поставлен вопрос о новом типе сценичности. Зачастую вопрос этот ставился в очень «импрессионистской», туманной терминологии: «„Чайка“, вылившегося из-под рук талантливого композитора...» («Театр и искусство», 1899, № 2 от 10 января, стр. 30). Но вопрос был поставлен – и очень остро. Характерной с этой точки зрения является небольшая сценка, которую зарисовал Н. О. Ракшанин. Автор передает свою беседу с «известным драматургом, написавшим ряд пьес, некоторые из которых имели очень большой успех и удостоивались даже премий». «Драматург был серьезно возмущен. Казалось, чеховская пьеса поднимала в нем желчь, потревожив существенные основы его драматургического символа веры... Весь склад его воззрений разом нарушался и приемами Г. Чехова, и темой его, и, наконец, несомненным успехом произведения в публике.

– Что же это такое? – спрашивал он меня, сжимая кулаки и сверкая взглядом. – До чего мы дожили и куда мы идем?.. Я не спорю, пьеса написана, действительно, талантливо и некоторые сцены поражают захватывающим мастерством. Но смысл, смысл-то этой работы в чем – объясните мне, ради бога!..» (Н. Рок. Из Москвы. – «Новости и Биржевая газета», 1899, 6 ноября, № 306).

Были замечены – правда, очень немногими критиками – такие существенные черты драматургического языка Чехова, как условность, символичность, элементы импрессионизма – черты, которые до сих пор входят в характеристики чеховской поэтики. Тогда же была отмечена – в отношении героев – та особенность, которая впоследствии на Западе и у нас получила название некоммуникабельности: «Между ними нет ничего общего, связывающего их и объединяющего, хотя они и льнут друг к другу, но сблизиться никак не могут...» (Ан. <М. Н. Ремезов>. Современное искусство. – «Русская мысль», 1899, кн. 1, стр. 167).

Говоря о влиянии сценической интерпретации пьес Чехова Художественным театром на критику, нельзя пройти мимо проблемы, которую современник формулировал так: «Московский художественный общедоступный театр <...> создал для него (Чехова) ту внешнюю сценическую среду, благодаря которой „Чайка“ и „Дядя Ваня“ выступают перед зрителями так, как хотел этого автор. Хотел ли? Или же только желал, мечтал, надеялся?» (С. Васильев <С. В. Флеров>. – «Московские ведомости», 1900, 24 января, № 24).

Применительно к пьесам Чехова этот вопрос предстает как вопрос соотношения элементов его художественной системы, некоторым из коих Художественный театр, исходя из своих задач, придавал значение большее, чем они в этой системе имели.

Критики и исследователи много писали о моментах натурализма в постановке «Чайки» театром. «Некоторые подробности инсценировки были как будто натуралистичны, – замечал Эфрос, – отдельные жанровые черточки, звуки, стуки, вводные персонажи <...> Такая струйка в спектакле „Чайки“ была. Она была слишком сильна в тогдашнем Художественном театре, – не могла не пробиться и в этот чеховский спектакль» (Н. Эфрос. Московский Художественный театр, стр. 225). «От этих вещей, – свидетельствовал сам Немирович-Данченко, – еще очень веяло натурализмом чистой воды <...> спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умыванье рук, питье воды глотками и пр., и пр. без конца» (Из прошлого, стр. 133).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Сохранился достаточно достоверный документ, позволяющий объективно осветить вопрос, – текст пьесы с режиссерскими мизансценами Станиславского («„Чайка“ в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского». Л. – М., 1938).

Каково же было соотношение чеховского текста и той разработки, которую давал Станиславский, санкционировал Немирович-Данченко и воплощал театр?

У Чехова в ремарке первого действия: «Только что зашло солнце. На эстраде за опущенным занавесом Яков и другие работники; слышится кашель и стук. Маша и Медведенко идут слева». В режиссерской партитуре эта сцена дополняется многочисленными вещными подробностями, действиями, целой гаммой отсутствующих в авторских указаниях звуков: «Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола... <...> Зарницы, вдали едва слышный гром <...> После паузы Яков стучит, вколачивает гвоздь (на подмостках); вколотивши, возится там же, трогает занавес, мурлыча песнь <...> Медведенко курит. Маша грызет орехи» («Режиссерская партитура», стр. 121).

У Чехова:

«Дорн. Тихий ангел пролетел.

Нина. А мне пора. Прощайте.»

У Станиславского: «Пауза 15 секунд. Никто не шевелится, только слышно отдаленное пение мужиков, да кваканье лягушек и крик коростеля» («Режиссерская партитура», стр. 159). «С той же целью, – отмечает в предисловии С. Д. Балухатый, – ввести обильные бытовые детали, дать восприятие подлинной жизненности происходящего на сцене – Станиславский разворачивает большие проходные сцены в местах, где у автора дано лишь глухое указание» (там же, стр. 89). Пьеса игралась в очень замедленном темпе, сценическое время приближалось к реальному.

Все эти особенности сценического решения придавали «Чайке» камерность, «домашнюю» интонацию, «сниженный» колорит, эффект максимального приближения к реальности, сцены – к партеру; сценическая условность разрушалась. «Я убаюкан созерцанием, – писал современник, – исчезла рампа <...> нет этого округленного рта, зычной речи и маршировки <...> все развивается непритязательно, как в жизни» (С. А. Андреевский. Литературные очерки. Изд. 3-е, СПб., 1902, стр. 479).

Такое сценическое решение, безусловно, смещало акценты внутри структуры чеховской пьесы, придавая чрезмерное значение «бытовым» ее элементам в ущерб остальным – условно-символическим, поэтическим и т. п.

Чехов, достаточно холодно относившийся к постановке, не соглашался как раз с этой ее стороной. Прежде всего его не устраивал темп спектакля. Книппер-Чехова вспоминала: «Чехов, мягкий, деликатный Чехов, идет на сцену с часами в руках, бледный, серьезный, и очень решительно говорит, что все очень хорошо, но „пьесу мою я прошу кончать третьим актом, четвертый акт не позволю играть...“ Он был со многим не согласен, главное с темпом, очень волновался, уверял, что этот акт не из его пьесы» (О. Л. Книппер-Чехова. О А. П. Чехове. – Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 49). Еще более определенно высказывался он относительно условности в разговоре на репетиции, дошедшем до нас в записи В. Э. Мейерхольда: «Один из актеров рассказывает о том, что в „Чайке“ за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

– Зачем это? – недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

– Реально, – отвечает актер.

– Реально, – повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: – Сцена – искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос реальный, а картина – то испорчена.

Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце 3-го акта „Чайки“ режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Антон Павлович говорит: Не надо. <...> сцена требует известной условности. У вас нет четвертой стены» (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. I. М., 1968, стр. 120). Как вспоминал Немирович-Данченко, Чехов по поводу слишком «бытовых» жестов у актеров и звуков на сцене МХТ «полушутя, полусерьезно» сказал: «В следующей пьесе я сделаю ремарку: действие происходит в стране, где нет ни комаров, ни сверчков, ни других насекомых, мешающих людям разговаривать» (Из прошлого, стр. 133).

Критические отзывы, связанные с постановками пьес Чехова в Петербурге, Москве и провинции – как положительные, так и отрицательные, – были вехами на пути к осознанию художественного новаторства Чехова-драматурга.

При жизни Чехова пьеса была переведена на болгарский, немецкий, сербскохорватский и чешский языки.

Дядя Ваня

Впервые – сборник «Пьесы». СПб., изд. А. С. Суворина, 1897.

С небольшими изменениями вошло в том «Пьесы» марксовского издания – т. VII1 (1901).

С того же стереотипа перепечатано во втором, дополненном издании тома – т. VII2 (1902). Одновременно часть тиража выпущена отдельным изданием: Антон Чехов. Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни. В четырех действиях. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1902 (ценз. разр. 15 марта 1902 г.).

Сохранился лист рукописи (беловой автограф) с текстом заключительной сцены пьесы, со слов: «С о н я (возвращается, ставит свечу на стол). Уехал...» (ЦГАЛИ).

Печатается по тексту: Чехов, т. VII2, стр. 203–258.

1

Пьеса возникла в результате коренной переработки комедии «Леший», созданной в 1889–1890 гг. Точная дата начала работы над «Дядей Ваней» неизвестна. В настоящем издании пьеса отнесена к 1896 году – ко времени окончательного завершения авторской работы над ней.

Хотя Чехов написал по существу совершенно новую пьесу, в нее перешли из «Лешего» и основные действующие лица (Войницкий, Серебряков, Соня, Елена Андреевна, Мария Васильевна), и многие сюжетные ситуации, наконец, целые куски первоначального текста.

Внешнее сходство «Дяди Вани» с «Лешим» позволяло современникам характеризовать «Лешего» как «предтечу» «Дяди Вани», как его первоначальный «вариант», его раннюю «версию». Актер Малого театра А. И. Сумбатов (Южин), ознакомившись с только что напечатанным «Дядей Ваней», запрашивал Чехова: «„Дядя Ваня“ – „Леший“?» (май 1897 г. – ГБЛ). Давний почитатель «Лешего» А. И. Урусов с огорчением писал Чехову, прочитав «Дядю Ваню»: «...Вы <...> испортили „Лешего“» (27 января 1899 г. – Слово, стр. 288). М. П. Чехова тоже сблизала в своем восприятии обе пьесы и по поводу «Лешего» однажды заметила: «„Леший“, позднее „Дядя Ваня“» (Письма, стр. 179).

В 1901 г. в обществе русских драматических писателей и оперных композиторов при обсуждении пьес для выдвижения «лучшего оригинального драматического произведения» прошедшего года на Грибоедовскую премию судьи единогласно согласились, что премию надо выдать Чехову за «Дядю Ваню». Однако комитет общества разъяснил, что эта пьеса «рассмотрению не подлежит», поскольку «является переделкой его же драмы „Леший“, рассмотренной уже в тот год, когда она была поставлена в Москве на сцене Шеллапутинского театра...» («Новое время», 1901, 24 мая, № 9057).

Это прочно укоренившееся в представлении современников устойчивое сближение и даже идентификация обеих пьес, «Лешего» и «Дяди Вани», первоосновы пьесы и ее окончательной версии, отразилось, видимо, также и на известных замечаниях самого Чехова по поводу датировки «Дяди Вани». В 1898 г. на вопрос корреспондента газеты по поводу «Дяди Вани» он заявил: «Это – очень давно мною написанная вещь, чуть не лет десять» («Новости дня», 1898, 4 августа, № 5452, отд. Театральная хроника). То же Чехов говорил и М. Горькому: «„Дядя Ваня“ написан давно, очень

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
давно» (3 декабря 1898 г.). «Пьеса давняя, она уже устарела...» – повторял он О.
Л. Книппер (1 ноября 1899 г.).

На вопрос С. П. Дягилева, просившего указать хронологию произведений, включенных в том «Пьес» издания А. Ф. Маркса, Чехов ответил с видимой определенностью: «В VII томе помещены пьесы: „Иванов“, 1888 г., „Чайка“, 1896, „Дядя Ваня“, 1890» (20 декабря 1901 г.). Однако здесь, видимо, им обозначены не даты создания этих пьес, а лишь хронология их первых публикаций. Ведь «Иванов» написан на самом деле не в 1888 г., а в 1887 г., но первое литографированное издание пьесы вышло в свет действительно в 1888 г. – как указано в письме. «Чайка» создана не в 1896 г., а годом раньше, но завершена и опубликована именно в 1896 г. Ясно, что выставленный под «Дядей Ваней» год тоже должен обозначать дату первой публикации пьесы. В таком случае указанный Чеховым 1890 г. вместо действительного 1897 г. (когда «Дядя Ваня» впервые увидел свет) можно объяснить только тем, что началом работы над «Дядей Ваней» Чехов, как и другие, считал время создания его первоосновы, то есть «Лешего», завершено и опубликовано как раз в 1890 г., – пьесы, которую он вскоре невзлюбил, всеми силами противился ее перепечатке и которая, однако, послужила затем толчком к написанию «Дяди Вани».

Ряд фактов подтверждает, что Чехов взялся за переделку «Лешего» не ранее середины 90-х гг., вернее всего – осенью 1896 г., когда готовился к изданию сборник «Пьесы», в котором «Дядя Ваня» появился впервые.

Именно для середины, а не для начала 90-х гг. характерен мелкий и прямой почерк Чехова, которым написан единственный сохранившийся лист рукописи «Дяди Вани».

В тексте пьесы использованы записи из дневника и записных книжек Чехова, относящиеся к августу – октябрю 1896 г. Так, ироническая характеристика Серебрякова в отзыве Войницкого из сцены I акта («Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и перчатках») основана на дневниковой записи Чехова, сделанной в Мелихово около 20 августа 1896 г. в связи с приездом М. О. Меньшикова: «М. в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтобы не погибнуть от солнечного удара, боится умываться холодной водой, жалуется на замирение сердца».

Одно из высказываний Астрова в IV акте пьесы («Прежде и я всякого чудака считал больным, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека – быть чудаком») почти дословно совпадает с другой записью Чехова, сделанной в сентябре 1896 г. («Чудаки ему прежде казались больными. А теперь он считает нормальным, что люди чудачки» – Зап. кн. II, стр. 44) и, особенно, с видоизмененной редакцией той же записи, которую Чехов вписал приблизительно в октябре 1896 г. в Записную книжку I (стр. 69), куда он переносил только те записи, которые к тому времени не были еще им использованы: «Чудаки казались ему прежде больными, а теперь он считает, что это нормальное состояние у человека быть чудаком» (см. т. XVII Сочинений; ср. также в кн.: В. Лакшин. Толстой и Чехов. М., 1963, стр. 208–209).

Сама форма драматического повествования в «Дяде Ване» – без членения текста на явления – также указывает на то, что пьеса эта написана в середине 90-х гг., во всяком случае – после 1892 г. Во всех ранее созданных пьесах, включая «Лешего», вплоть до «Юбилея», опубликованного в 1892 г., Чехов неизменно придерживался традиционного способа подачи драматического текста – с обозначением каждого явления и действующих лиц, участвующих в нем. Этот принцип твердо соблюден Чеховым в сборнике «Пьесы» в текстах всех ранее написанных им произведений. И лишь две пьесы были оформлены в нем по-новому: «Чайка» и напечатанный вслед за ней «Дядя Ваня».

В письмах Чехова за 1895 г., когда уже была создана «Чайка», еще нет никаких упоминаний о «Дяде Ване». 21 ноября 1895 г. он известил А. И. Урусова, что накануне «кончил новую пьесу» (то есть «Чайку») и просил «взять на себя труд прочесть» ее. В том же письме, отвечая на просьбу Урусова разрешить перепечатку «Лешего», он объяснял, что прежде должен «добыть» и «прочесть» эту пьесу. Если бы к этому времени «Дядя Ваня» был написан, Чехов вряд ли мог умолчать об уже переработанной редакции «Лешего» – пьесы, к которой Урусов был неравнодушен и которую всегда ставил высоко. Очевидно, другой «новой пьесы», помимо «Чайки», тогда еще просто не существовало.

В то же время сохранилось свидетельство очевидца, что Чехов перерабатывал

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
«Лешего» годом позже – в 1896 г. Рассказывая о своей встрече с Чеховым в Мелихове весной 1897 г. и беседах о его последних произведениях, И. Л. Леонтьев (Щеглов) упоминает о создании «Дяди Вани» как событии, совершившемся как раз незадолго до того: «Кстати сказать, около этого времени А. П. перерабатывал своего неудачного „Лешего“, из какой переработки, как известно, получилась его лучшая драматическая вещь „Дядя Ваня“...» (Ив. Щеглов. Из воспоминаний об Антоне Чехове. – «Нива». Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения, 1905, № 7, стлб. 402; Чехов в воспоминаниях, 1954, стр. 171).

Между «Лешим» и «Дядей Ваней», по воспоминанию другого мемуариста, прошло по крайней мере несколько лет. М. П. Чехов в связи с постановкой «Лешего» на сцене театра Абрамовой (декабрь 1889 г. – январь 1890 г.) писал: «Брат Антон тогда же снял „Лешего“ с репертуара, долго держал его в столе, не разрешая его ставить нигде, и только несколько лет спустя переделал его до неузнаваемости, дав ему совершенно другую структуру и заглавие. Получился „Дядя Ваня“» (Вокруг Чехова, стр. 200). В другой работе тот же автор, говоря о пьесе «Леший», опять-таки утверждал, что Чехов «долго держал ее под спудом» (Михаил Чехов. Об А. П. Чехове. – «Журнал для всех», 1906, № 7, стр. 412).

Наиболее вероятно, таким образом, что «Дядя Ваня» написан в конце 1896 г. – после завершения «Чайки», но до ее премьеры, состоявшейся 17 октября 1896 г. Под свежим впечатлением от ее провала Чехов не мог, конечно, приняться за новую пьесу. Он говорил тогда с чувством досады и огорчения: «Ах, зачем я писал пьесы, а не повести! Пропали сюжеты, пропали зря, со скандалом, непроизводительно» (А. С. Суворину, 7 декабря 1896 г.). Даже получив утешительные письма по поводу «Чайки» и работая над корректурой сборника «Пьесы», он снова повторял в письме к Суворину: «Вы и Кони доставили мне письмами немало хороших минут, но все же душа моя точно луженая, я не чувствую к своим пьесам ничего, кроме отвращения, и через силу читаю корректуру» (14 декабря 1896 г.).

В литературе о Чехове датировка «Дяди Вани» 1896-м годом может считаться традиционной. Большинство исследователей склоняется к выводу, что пьеса создана именно в это время: «по некоторым догадкам, уже после окончания „Чайки“» (Н. Эфрос. Забытая пьеса Чехова. – «Рампа и жизнь», 1910, № 51 от 19 декабря, стр. 833); «после написания „Чайки“ <...> но до постановки ее на Александринской сцене» (С. Балухатый. Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес. – В сб.: «Поэтика». Л., 1926, стр. 148); «вероятно, в 1896» (комментарий А. Дермана в кн.: Переписка с Книппер, т. 1, стр. 104); «в августе-сентябре 1896 года» (В. Лакшин. Толстой и Чехов. М., 1963, стр. 209); «не ранее 1895 года, а скорее всего в 1896 году» (Г. Бердников. Чехов-драматург. М., 1972, стр. 170). Отмечалось также, что и по своим «идейно-художественным особенностям» «Дядя Ваня» «стоит ближе к произведениям не начала, а середины девяностых годов» (там же).

Н. И. Гитович сначала тоже датировала пьесу концом 1896 г. (см.: А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 16. М., 1949, стр. 549), однако затем высказала предположение, что Чехов приступил к переделке «Лешего» не в 1896 г., а сразу после его завершения, то есть «в марте-апреле 1890 г.» (Летопись, стр. 282) или скорее даже «не ранее апреля» (Н. Гитович. Когда же был написан «Дядя Ваня»? – «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 136).

Одним из доводов в пользу такой передатировки послужило обнаруженное письмо П. М. Свободина от 9 апреля 1890 г., в котором он, отвечая собирающемуся ехать на Сахалин Чехову (его письмо не сохранилось), сообщал: «...Погожев мне сказал, что для принятия и постановки на сцену „имеющих быть“ написанными пьес по дороге на Сахалин достаточно будет простого письма ко мне, и бланк (условий) подписывать не нужно. В письме, которое Вы можете написать и до отъезда, Вы скажете, что такую-то пьесу (оставьте место для вписания названия) Вы доверяете подать в Комитет <...> такому-то – вот и все. Для пущего успеха можете написать два-три таких письма на случай, если напишутся две-три пьесы. Впрочем, может быть, я и вышлю Вам эти самые бланки, если уж Вам так хочется» (Записки ГБЛ, вып. 16, стр. 219).

Однако если бы Чехов действительно задумывал тогда переработку «Лешего», он, разумеется, не стал бы скрывать этого от Свободина, которому ранее на всех этапах работы над этой пьесой доверительно сообщал малейшие подробности. Между тем, в письме «Леший» даже не назван и ни слова не сказано о переделке какой-либо пьесы. В нем речь идет скорее о замысле какой-то новой пьесы или даже

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
«двух–трех» пьес, не имевших еще заглавий, которые Чехов, как понял его Свободин, мог написать «по дороге на Сахалин». И меньше всего это могло относиться к переделке «Лешего» в ближайшее время: ведь в этом случае Чехов, конечно, не стал бы торопиться с публикацией пьесы; однако перед самым отъездом на Сахалин он отдал рукопись «Лешего» С. Ф. Рассохину для литографирования и поставил тем самым точку в работе над пьесой.

Сомнительно также свидетельство Вл. И. Немировича-Данченко, который писал в своих воспоминаниях: «От „Лешего“ до „Чайки“ шесть–семь лет. За это время появился „Дядя Ваня“» (Из прошлого, стр. 48). Мемуарист тут же сам признается, что плохо помнит обстоятельства появления этих пьес Чехова: «Никак не могу вспомнить, когда и как он изъясился из обращения одну и когда и где напечатал другую. Помню „Дядю Ваню“ уже в маленьком сборнике пьес. Может быть, это и было первое появление в свет» (там же, стр. 48–49).

Первое упоминание Чехова о «Дяде Ване» содержалось в письме к Суворину 2 декабря 1896 г. и было сделано в связи с подготовкой к печати сборника «Пьесы»: «...остались еще не набранными две большие пьесы: известная Вам „Чайка“ и неизвестный никому в мире „Дядя Ваня“».

За два месяца до этого он сообщал актрисе М. А. Крестовской: «Пьесы свои я печатаю в типографии Суворина, и скоро (через 1–1½ месяца) они выйдут отдельной книжкой» (10 октября 1896 г.). «Дядя Ваня», видимо, тогда еще не был завершен окончательно, так как в типографию сначала были отосланы только первые три пьесы, открывавшие сборник: «Медведь», «Предложение», «Иванов» (в типографию Суворина, октябрь 1896 г.). Текст «Дяди Вани» Чехов отослал позднее, вероятно, в начале декабря. В письме от 7 декабря 1896 г. он просил Суворина распорядиться о наборе этой пьесы и затем добавлял: «Нельзя ли набрать ее всю? Когда прочтешь ее всю, то легче исправлять и можно решить, годится ли она для того, чтобы переделать ее в повесть». Последнюю корректуру «Дяди Вани» Чехов отослал в типографию 18 января 1897 г.

Однако публикация сборника «Пьесы» задержалась. Служивший в типографии К. С. Тычинкин объяснял Чехову через два месяца: «Ваши пьесы давно уже отпечатаны, но дело замешкалось с опубликованием „одобрения“ в „Правительственном вестнике“. Теперь и оно появилось, но почему–то не попала туда одна пьеса, именно „Дядя Ваня“, и я хлопочу выяснить это затруднение» (20 марта 1897 г. – ГБЛ). Сообщая 15 апреля о выходе «Пьес», Тычинкин писал: «...я не сразу сообразил, что надо о „Дяде Ване“ подумать заблаговременно, вот и вышла путаница. Теперь все кончилось благополучно, и одобрение получено...» (там же).

При подготовке издания сочинений Чехов внес в текст «Дяди Вани» небольшие изменения: было исключено упоминание о вегетарианстве Астрова («Он и мяса не ест» и т. д.); смягчен отзыв о Серебрякове как «ученой воoble»; в сцене последнего свидания Астрова с Еленой Андреевной кульминационный прощальный поцелуй передвинут на самый конец эпизода.

В персонажах «Дяди Вани» современники узнавали реальных лиц, являвшихся их прототипами. А. Епифанский указывал при этом на лиц, с которыми Чехов встречался летом 1889 г. и 1890 г. во время пребывания на Луке в усадьбе Линтваревых: «В Сумах вам могут указать на героев Чехова... Назовут Соню, профессора Серебрякова, Вафлю...» (А. Епифанский. А. П. Чехов в Харьковской губернии (Странички из воспоминаний о Чехове). – «Солнце России», 1911, № 35 (37), июль, стр. 3).

М. П. Чехов в Соне усматривал сходство с сестрой Марией Павловной. В одном из писем к ней он замечал по поводу «Дяди Вани»: «Ах, какая это превосходная пьеса! Насколько не люблю „Иванова“, настолько мне нравится „Ваня“. Какой великолепный конец! И как в этой пьесе я увидел нашу милую, бедную, самоотверженную Машету!» (22 ноября 1899 г. – в кн.: С. М. Чехов. О семье Чеховых. Ярославль, 1970, стр. 174).

По мнению А. И. Сувориной, в пьесе отразились отношения, сложившиеся в ее семье. После одного из спектаклей «Дяди Вани» в Петербурге на гастролях Художественного театра она писала Чехову: «Знаю его наизусть и хохочу постоянно, у людей это вызывает раздумье и меланхолию, а у меня смех, так как много–много моих близких вижу и слышу» (апрель 1903 г. – ГБЛ).

Прототипом Серебрякова мог послужить, по предположению В. Я. Лакшина, известный

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
педант-прогрессист, народник С. Н. Южаков (указ. соч., изд. 2, стр. 411).

2

Первоначально Чехов предполагал поставить «Дядю Ваню» на сцене московского Малого театра. Эту мысль подал ему А. И. Сумбатов (Южин), в мае 1897 г. ознакомившийся с пьесой и обещавший свою поддержку: «Слушай, надо непременно добиться постановки у нас или „Чайки“ или „Дяди Вани“. Напиши несколько строчек Пчельникову (Павел Михайлович, Контора моск<овских> и<мператорских> т<еатров>, его п<ревосходительств>во). Я поддержу всеми силами» (ГБЛ). Поэтому когда осенью 1897 г. к Чехову обратился Ф. А. Корш с просьбой дать «Дядю Ваню» в его театр, Чехов отказал ему (М. П. Чеховой, 4 октября 1897 г.).

В декабре 1898 г., сразу же после успеха «Чайки» на сцене Художественного театра, Немирович-Данченко заявил Чехову, что теперь хотел бы поставить и другую его пьесу: «Даешь ли „Дядю Ваню“?» (18–21 декабря 1898 г. – Избранные письма, стр. 148). Об этом он снова напомнил Чехову 3 февраля 1899 г.: «Что же ты не даешь разрешения на „Дядю Ваню“» (Ежегодник МХТ, стр. 116). Чехов ответил, что уже «словесно обещал его Малому театру» и просил «навести справку» и выяснить: «намерен ли Малый театр поставить в будущем сезоне „Дядю Ваню“?» (8 февраля 1899 г.).

Видимо, прямым и несколько неожиданным результатом разузнаваний Немировича-Данченко явилось официальное обращение к Чехову режиссера Малого театра А. М. Кондратьева, который писал ему около 16 февраля 1899 г.: «Дирекция императорских московских театров поручила мне как исправляющему, за болезнью С. А. Черневского, должность главного режиссера, обратиться к Вам с покорнейшей просьбой разрешить поставить в будущем сезоне Вашу пьесу „Дядя Ваня“ на сцене Малого театра <...> К просьбе дирекции я имею поручение присоединить и просьбу всех артистов нашего Малого театра: доверить им исполнение Вашей пьесы» (письмо без даты – ГБЛ). На это письмо Чехов ответил согласием: «Пьесу свою „Дядя Ваня“ отдаю в Ваше распоряжение. Так как она не читалась еще в Театрально-литературном комитете, то прошу взять на себя труд послать в комитет два экземпляра и попросить прочесть» (20 февраля 1899 г.; см. также письма М. П. Чеховой, 19 февраля; И. И. Орлову, 22 февраля; В. И. Соболевскому, 5 марта; А. С. Суворину, 8 марта 1899 г.).

Читка пьесы состоялась 1 марта 1899 г. на квартире управляющего Московской конторой императорских театров В. А. Теляковского в присутствии режиссера Кондратьева и ведущих артистов Малого театра: О. А. Правдина, К. Н. Рыбакова, М. П. Садовского, Сумбатова (Южина), М. Н. Ермоловой, Е. К. Лешковской и О. О. Садовской. Чехов находился в это время в Ялте. По воспоминанию Теляковского, «пьеса понравилась, и решено было включить ее в репертуар будущего года, предварительно направив ее на рассмотрение, согласно правилам, в Театрально-литературный комитет» (В. А. Теляковский. Воспоминания. Л. – М., 1965, стр. 94; см. также его дневниковую запись от 1 марта 1899 г. – ЛН, т. 68, стр. 512).

Однако Театрально-литературный комитет (в составе профессоров Н. И. Стороженко, Алексея Н. Веселовского, И. И. Иванова) безусловного согласия на постановку пьесы не дал. В его решении говорилось: «По обсуждении пьесы, московское отделение Театрально-литературного комитета большинством голосов признало ее заслуживающей постановки на сцене императорских театров под условием незначительных сокращений и переделок, согласно указаний отделения Комитета, и вторичного представления в Комитет» («Выписка из протокола заседания московского отделения Театрально-литературного комитета» от 20 марта 1899 г. – ЦГИА, ф. 497, оп. 10, ед. хр. 655, л. 7). Подобные оговорки о «сокращениях» и «переделках» фактически означали, что пьеса была Комитетом забракована.

В неопубликованном тексте воспоминаний Теляковского сообщались подробности голосования в Комитете: «Веселовский и Иванов были против, Стороженко за, и если бы присутствовал В. И. Немирович, то пьеса бы прошла, ибо у председателя Стороженко было два голоса – но он не пришел, и пьеса не прошла» (ГЦТМ, ф. 280, ед. хр. 1328, л. 101).

Немирович-Данченко действительно уже ряд лет официально числился членом Театрально-литературного комитета, однако, став директором открывшегося осенью 1898 г. Художественного театра, посчитал невозможным оставаться в его составе, и на заседание 20 марта 1899 г. не пришел. По этому поводу он писал вскоре

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
известному театральному критику С. В. Флерову–Васильеву: «Из Театрально–литературного комитета я просился уже два года, фактически вышел еще в октябре <1898>, т. е. не присутствовал ни на одном заседании и не брал причитающегося мне гонорара...» (письмо без даты, за 1899 г.; Т. М. Ельницкая. Неопубликованные письма и рецензии Вл. И. Немировича–Данченко (из материалов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина). – В сб.: Научно–теоретическая конференция о наследии Вл. И. Немировича–Данченко. М., 1960, стр.162).

12 апреля 1899 г. Чехов приехал из Ялты в Москву и неофициально получил копию Протокола заседания Театрально–литературного комитета от 8 апреля. В этом пространном документе говорилось, в частности, о пьесе: «...сценическая ее сторона представляет известные неровности, или пробелы. До третьего акта дядя Ваня и Астров как бы сливаются в один тип неудачника, лишнего человека, который вообще удачно обрисовывается в произведениях г. Чехова. Ничто не подготавливает нас к тому сильному взрыву страсти, который происходит во время разговора с Еленой <...> Несколькими подготовительными штрихами можно было бы отнять у признания Астрова слишком резкую внезапность <...> Что Войницкий мог невзлюбить профессора как мужа Елены, понятно; что его поучения и мораль его раздражают, также естественно, но разочарование в научном величии Серебрякова, к тому же именно историка искусства, несколько странно <...> это еще не поводы к тому, чтоб преследовать его пистолетными выстрелами, гоняться за ним в состоянии невменяемости. Если зритель свяжет это состояние с тем похмельем, в котором автор почему–то слишком часто показывает и дядю Ваню и Астрова, неприятное и неожиданное введение этих двух выстрелов в ход пьесы получит совсем особую и нежелательную окраску. – Характер Елены нуждался бы в несколько большем выяснении <...> На сцене, быть может, главное женское лицо, причина стольких тревог и драм, наделенное „нудным“ характером, не вызовет интереса в зрителе. В пьесе встречаются длинноты; в литературном отношении это часто очень тонко выполненные детали, на сцене же они затянут действие без пользы для него. Таково, например, в первом действии пространное, распределенное между Соней и Астровым, восхваление лесов и объяснение астровской теории лесоразведения, таково объяснение картограммы, таково даже прекрасно придуманное изображение затишья после отъезда Елены с мужем, в конце пьесы, и последние мечтания Сони. В этой заключительной сцене, наступающей после того как главный драматический интерес исчерпан, контраст следовало бы свести к краткому, существенно необходимому и оттого еще сильнее действующему размеру» (ГЦТМ, ф. 280, ед. хр. 1169, Приложение 17; ср. также: В. А. Теляковский. Воспоминания. Л. – М., 1965, стр. 94–96. Другой экземпляр Протокола, направленный в Дирекцию императорских театров 30 мая 1899 г., сохранился в ЦГИА – ф. 497, оп. 10. ед. хр. 618, лл. 58–61).

13 апреля 1899 г. Чехов получил от Теляковского письмо с приглашением зайти и «переговорить» о пьесе (ГБЛ). Из записей в дневнике Теляковского видно, что Чехов был у него 21 апреля 1899 г. (ГЦТМ, ф. 280, ед. хр. 1276, л. 120 об.; ср. ЛН, т. 68, стр. 512). В своих «Воспоминаниях» он также рассказал об этом посещении: «21–го апреля А. П. Чехов зашел ко мне в контору и лично передал мне копию с упомянутого протокола, на котором его рукой были сделаны несколько пометок и виде вопросительных знаков и подчеркнутых фраз – смысл которых обратил его внимание. [68] Я был очень взволнован, говорил, что надо что–нибудь предпринять, чтобы выйти из этого глупого положения, извинялся за ученый комитет наш. Чехов был совершенно хладнокровен. Передавая в мое полное распоряжение копию протокола <...> он просил меня не поднимать шума из–за факта забракования его пьесы, сказал, что конечно ничего переделывать в пьесе не будет – ибо она уже издана 5 лет тому назад и ее многие в этой редакции читали, и чтобы меня успокоить – дал мне слово написать специально для Малого театра новую пьесу к осени» (там же, ед. хр. 1328, лл. 104–105).

«Дядю Ваню» Чехов отдал после этого Художественному театру. М. П. Чехова сообщала ему о предложении Немировича–Данченко: «Так как Художественный театр был огорчен, что пьеса пойдет на Малой сцене, то Немирович и решил так: переделывать ты пьесу не станешь, а он в своем театре поставит ее без переделки, потому что находит ее великолепной и т. д. Станиславскому она нравится больше „чайки“» (26 марта 1899 г. – Письма М. Чеховой, стр. 114–115; см. ответное письмо Чехова от 29 марта 1899 г.). 9 мая о своем решении Чехов официально уведомил секретаря Общества русских драматических писателей и оперных композиторов: «...пьесу свою „Дядя Ваня“ я отдал Вл. Ив. Немировичу–Данченко для Художественного общедоступного театра (сезон 1899–1900)».

Работа над спектаклем началась в Художественном театре сразу же – весной 1899 г.
Страница 183

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Читка пьесы состоялась у Немировича-Данченко в начале мая (до 7-го), о чем он известил Чехова запиской без даты (Летопись, стр. 566). В следующем письме от середины мая он сообщил: «„Дядю Ваню“ мы всё еще читаем. Произошла перетасовка ролей. Алексеев и Вишневский поменялись» (Ежегодник МХТ, стр. 117). Об этом эпизоде Станиславский впоследствии замечал: «...<роль Астрова> я не любил вначале и не хотел играть, так как всегда мечтал о другой роли – самого дяди Вани. Однако Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить полюбить Астрова» («Моя жизнь в искусстве». – Станиславский, т. 1, стр. 231).

Репетиция 24 мая 1899 г. состоялась в присутствии Чехова, который писал прямо с репетиции хорошо знакомому врачу П. И. Куркину, служившему в губернском санитарном бюро московского земства: «...в третьем акте понадобится картограмма. Будьте добры, подберите подходящую и дайте на подержание или пообещайте дать подходящую, когда найдется таковая среди ненужных Вам». На этом письме Куркин позднее сделал запись: «Картограмма, о которой писал Ант. П., была изготовлена на бланковых картах Серпуховского уезда (с селом Мелиховым в центре). Она понравилась А. П. и фигурировала на представлениях „Дяди Вани“» (ГБЛ).

О своем впечатлении от этой репетиции Чехов вскоре сообщал в Таганрог: «Я видел на репетиции два акта, идет замечательно» (Г. М. Чехову, 2 июня 1899 г.).

Станиславский впоследствии вспоминал, как актеры старались получить от Чехова различные указания об исполнении его пьесы: «Мы, конечно, пользовались каждым случаем, чтобы говорить о „Дяде Ване“, но на наши вопросы А. П. отвечал коротко:

– Там же все написано.

Однако один раз он высказался определенно. Кто-то говорил о виденном в провинции спектакле „Дяди Вани“. Там исполнитель заглавной роли играл его опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубахе. Так всегда изображают русских помещиков на сцене.

Боже, что сделалось с А. П. от этой пошлости!

– Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются.

И тут дело было не в галстукe, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.–Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией.

Вот затаенный смысл ремарки о галстукe...» («А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания». – Станиславский, т. 5, стр. 338).

К 27 мая 1899 г. Станиславский закончил составление режиссерского плана «Дяди Вани» (о работе над режиссерской партитурой пьесы см. в кн.: М. Строева. Чехов и Художественный театр. М., 1955, стр. 64–78). Репетиции возобновились в театре уже в начале следующего сезона и продолжались в сентябре–октябре 1899 г.

20 октября 1899 г. состоялась первая генеральная репетиция, о которой Немирович-Данченко сообщил Чехову: «Работа у нас действительно идет горячая. Всего было. И спорили и даже немножко ссорились <...> При всем том настроение у всех бодрое и уверенность в успехе, пожалуй, даже излишняя <...> Играли 20-го так: первым номером шел Алексеев, по верности и легкости тона. Он забивал всех простотой и отчетливостью. Надо тебе заметить, что я с ним проходил Астрова, как с юным актером. Он решил отдаться мне в этой роли и послушно принимал все указания <...> Рисуем Астрова материалистом в хорошем смысле слова, не способным любить, относящимся к женщинам с элегантно циничностью, едва уловимой циничностью. Чувственность есть, но страстности настоящей нет» (23 октября 1899 г. – Избранные письма, стр. 179–180).

О той же репетиции Чехову сообщал и В. Э. Мейерхольд: «Пьеса поставлена изумительно хорошо. Прежде всего отмечаю художественную меру в общей постановке, которая (художественная мера) выдержана от начала до конца. Впервые два режиссера слились вполне: один – режиссер–актер с большой фантазией, хотя и склонный к некоторым резкостям в постановках, другой – режиссер–литератор, стоящий на страже интересов автора. И кажется, последний заметно доминирует над первым. Рампа (обстановка) не заслоняет собою картины. Идеальная существенная

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
сторона последней не только бережно сохранена, то есть не завалена ненужными внешними деталями, но даже как-то ловко отчеканена <...> Пьесе, которая поставлена еще старательнее „Чайки“, предсказываю громадный успех» (23 октября 1899 г. – ГБЛ; ЛН, т. 68, стр. 436).

Премьера «Дяди Вани» на сцене Художественного театра состоялась 26 октября 1899 г. В ролях были заняты: В. В. Лужский (Серебряков), О. Л. Книппер (Елена Андреевна), М. П. Лилина (Соня), Е. М. Раевская (Мария Васильевна), А. Л. Вишневский (Войницкий), К. С. Станиславский (Астров), А. Р. Артем (Телегин), М. А. Самарова (Марина). Художник – В. А. Симов.

После окончания спектакля Немирович-Данченко послал Чехову в Ялту приветственную телеграмму, подписанную всеми участниками: «Вызовов очень много. 4 после первого действия, потом всё сильнее, по окончании без конца. После третьего на заявление, что тебя в театре нет, публика просит послать тебе телеграмму. Все крепко тебя обнимаем» (ГБЛ). Другая телеграмма была от группы близких знакомых Чехова (В. М. Соболевского, С. И. Шаховского и его жены Л. В. Лепешкиной, В. Е. Ермилова, Е. З. Коновицера и Кондратьева): «Вернувшись из театра, мы, почитатели Вашего таланта, сердечно приветствуем Вас с блестящим успехом „Дяди Вани“» (там же).

П. И. Куркин, присутствовавший на премьере вместе с семьей И. П. Чехова, сообщал в Ялту на следующий день: «...мы были свидетелями почти непрерывно продолжавшегося весь вечер триумфа – Вашего и артистов Художественного театра. Мне кажется, что уже первое действие определило успех спектакля <...> Публика была заинтересована, и, несмотря на то, что это была московская публика первых представлений, строгая, требовательная, интеллигентная Москва, первый акт закончился уже при горячих аплодисментах» (27 октября 1899 г. – ГБЛ).

Однако самих участников спектакля и более искушенных зрителей премьеры «Дяди Вани» удовлетворила не совсем. Припоминая триумфальный успех «Чайки» – первого чеховского спектакля в Художественном театре, – Книппер впоследствии писала: «С „Дядей Ваней“ не так было благополучно. Первое представление похоже было почти на неуспех. В чем же причина? Думаю, что в нас. Играть пьесы Чехова очень трудно: мало быть хорошим актером и с мастерством играть свою роль. Надо любить, чувствовать Чехова, надо уметь проникнуться всей атмосферой данной полосы жизни, а главное – надо любить человека, как любил его Чехов, и жить жизнью его людей <...> В „Дяде Ване“ не все мы сразу овладели образами, но чем дальше, тем сильнее и глубже вживались в суть пьесы, и „Дядя Ваня“ на многие-многие годы сделался любимой пьесой нашего репертуара. Вообще пьесы Чехова не вызывали сразу шумного восторга, но медленно, шаг за шагом внедрялись глубоко и прочно в души актеров и зрителей и обволакивали сердца своим обаянием» («Об А. П. Чехове». – Книппер-Чехова, т. 1, стр. 53–54).

Н. Е. Эфрос тоже потом вспоминал, что «Дядя Ваня» «по началу большого успеха не имел»; «первый спектакль отнюдь не был триумфом А. П. Чехова»; «публика была не то холодная, не то сдержанная» (Н. Эфрос. Детство Художественного театра (Из воспоминаний и бесед). – В кн.: Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности, т. 1. М., 1913, стр. 30).

Неудовлетворенность первым спектаклем ощущалась и в письме Чехову Немировича-Данченко, отметившего «досадные недочеты» в исполнении: «...мы взвинтились в наших ожиданиях фурора и в наших требованиях к себе до неосуществимости, и эта неосуществимость портит нам настроение» (27 октября 1899 г. – Избранные письма, стр. 180–181).

Успех «Дяди Вани» нарастал от спектакля к спектаклю. После второго представления Немирович-Данченко телеграфировал: «Пьеса слушается и понимается изумительно. Играть теперь великолепно. Прием – лучшего не надо желать. Сегодня я совершенно удовлетворен» (30 октября 1899 г. – там же, стр. 183).

Сопоставляя второй спектакль с днем премьеры, Вишневский рассказывал Чехову в письме 30 октября 1899 г.: «Публика принимала нас вчера великолепно. Относительно же первого спектакля я сказать этого не могу, хотя публика принимала пьесу и нас очень и очень хорошо; но мы сами были неудовлетворены, и произошло все это от слишком страшного волнения, и лично я так изнервничался и переволновался, что к концу главного моего третьего акта нервы окончательно меня оставили и я играл исключительно на технике. – Повторяю, вчера в нашем театре

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
был спектакль из выдающихся, и я от души жалею, что печать вчера отсутствовала, а судила нас всех по первому спектаклю, когда все артисты находились в обморочном состоянии» (ГБЛ).

О все возраставшем интересе публики к «Дяде Ване» сообщала Чехову также сестра Мария Павловна: «Одним словом, успех огромный. На третье представление, т. е. на сегодняшнее, билетов уже ни одного. Только и говорят везде о твоей пьесе» (31 октября); «Бываю часто в театре. „Дядя Ваня“, чем дальше там играют, тем все лучше и лучше <...> Я пьесу смотрела уже три раза и еще пойду! Немирович доволен теперь очень» (5 ноября 1899 г. – Письма М. Чеховой, стр. 128, 130). После шестого спектакля (10 ноября 1899 г.) Вишневский говорил уже о необычайном, выдающемся успехе пьесы: «Играли мы сегодня удивительно!!! Театр переполнен. Такого приема еще не было ни разу <...> В театре стоял стон и крик! Выходили мы раз 15-ть <...> Говорят очень и очень много теперь в Москве о „Дяде Ване“» (ГБЛ).

В январе 1900 г. на спектакле «Дядя Ваня» в Художественном театре был М. Горький вместе с петербургским журналистом В. А. Поссе. который писал Чехову 16 января: «Вчера я приехал из Москвы; видел там Горького, и мы оба видели Вашего „Дядю Ваню“. Хотели послать Вам телеграмму, да не сумели выразить свои чувства настоящим образом. Удивительная вещь этот „Дядя Вани“; меня только смущает второй выстрел» (ГБЛ).

Через несколько дней М. Горький вновь смотрел пьесу и о своем впечатлении рассказывал Чехову: «Я не считаю ее перлом, но вижу в ней больше содержания, чем другие видят; содержание в ней огромное, символистическое, и по форме она вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь <...> Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного, большого дела <...> Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо! Мне даже жаль, что я живу не в Москве – так бы все и ходил в этот чудесный театр» (21–22 января 1900 г. – Горький и Чехов, стр. 63–65).

В апреле 1900 г. во время гастролей театра в Севастополе и Ялте «Дядя Ваня» был показан Чехову, который из всех своих пьес в исполнении Художественного театра предпочтение отдавал «Дяде Ване» и находил в сценической интерпретации этой пьесы наибольшую близость авторскому замыслу: «Мне в Художественном театре только „Дядя Ваня“ моим и показался. Особенно второй акт» (А. Федоров. А. П. Чехов. – «Южные записки», 1904, № 32 от 18 июля, стр. 10; сб. «О Чехове». М., 1910, стр. 286).

О целях поездки Художественного театра в Крым Эфрос говорил позднее: «Поездка была предпринята главным образом для того, чтобы показать отрезанному болезнью от Москвы Чехову Художественный театр, показать ему „Дядю Ваню“ и тем притянуть его к драматургии, окончательно завоевать Чехова для драматургии <...>

– Эта пьеса, – рассказывал мне Станиславский, – не только произвела на Чехова большое впечатление, но сыграла и большую роль, так как заставила его поверить, что писать для театра можно и стоит» (Н. Эфрос. Детство Художественного театра (Из воспоминаний и бесед). – Указ. соч., стр. 32).

По воспоминаниям Станиславского, появление Чехова на сцене Севастопольского драматического театра во время спектакля 10 апреля 1900 г. «вызвало неистовые овации». После этого за кулисами «он впервые высказался о спектакле.

– Послушайте, это прекрасно. У вас же талантливые и интеллигентные люди.

Каждому из нас он сделал по замечанию, вроде той шарады о галстукке. Так, например, мне он сказал только о последнем акте.

– Он же ее целует так (тут он коротким поцелуем приложился к своей руке). Астров же не уважает Елену. Потом же, слушайте, Астров свистит, уезжая.

И эту шарadu я разгадал не скоро, но она дала совершенно иное, несравненно более интересное толкование роли.

Астров циник, он им сделался от презрения к окружающей пошлости. Он не сентиментален и не раскисает. Он человек идейного дела. Его не удивит прозой жизни, которую он хорошо изучил. Раскисая к концу, он отнимает лиризм финала дяди Вани и Сони. Он уезжает по-своему. Он мужественно переносит жизнь.

Надо быть специалистом, чтоб оценить филигранную тонкость этих замечаний» («А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания». – Станиславский, т. 5, стр. 618–619. О спектаклях «Дяди Вани» в Севастополе см. также: М. Энгель. Чехов в Севастополе. – «Русское слово», 1904, 15 июля, № 195).

16 и 20 апреля 1900 г. Художественный театр показал «Дядю Ваню» также в Ялте. О пребывании там труппы театра М. П. Чехова вспоминала впоследствии: «Трудно рассказать о радости тех прекрасных весенних дней 1900 года. У Антона Павловича подъем был необычайный. Он был веселым, довольным, остроумным. Почти все артисты театра с утра до вечера находились на нашей даче <...> В саду нашей дачи остались качели и скамейка из декораций „Дяди Вани“, напоминая о чудесных, самых жизнерадостных днях из всей ялтинской жизни брата» (Письма М. Чеховой, стр. 155–156).

Гастроли в Петербурге весной 1901 г. были открыты (в Панаевском театре) «Дядей Ваней». После первого представления 19 февраля Немирович-Данченко послал Чехову телеграмму: «Успех громадный. По окончании овации московского характера. Потребовали послать тебе телеграмму такого текста: „Публика первого представления „Дяди Вани“ шлет любимому русскому писателю привет и сердечное спасибо“» (Ежегодник МХТ, стр. 136). 22 февраля о своих зрительских впечатлениях Чехову сообщал академик Н. П. Кондаков: «Пишу к Вам под напором восторженных чувств, одолевших меня на вчерашнем представлении „Дяди Вани“ труппой Станиславского <...> Публика „шалела“ и волновалась. Я воспринимал, с наслаждением, всю художественную реальность пьесы и игры, как будто через открытую стену, в жизни» (ГБЛ). О «самом большом», «колоссальном», «небывалом» успехе пьесы сообщали также М. П. Чехова (24 февраля) и Вишневский (28 февраля и 18 марта 1901 г. – ГБЛ).

Громадное впечатление произвел «Дядя Ваня» тогда на М. Г. Савину. 17 марта 1901 г. она известила Немировича-Данченко: «Мне можно выехать сегодня (я <...> только вчера встала с постели), и я непременно хочу видеть „Дядю Ваню“ <...> Ведь я понятия не имею о Вашем театре и два года стремлюсь в него...» (Избранные письма, стр. 473). В тот же день она смотрела спектакль, после которого поехала к известному артисту и педагогу Ю. Э. Озаровскому. По словам встретившей ее там В. Л. Юрениной, она, не снимая шубы, молча дошла до середины гостиной, села на пол и, охваченная только что виденным на сцене, сказала: «Я дура! Я ничего не понимала, дура! Как я играла всю жизнь! Вот это театр!» (Вера Юренина. Записки актрисы. М. – Л., 1946, стр. 101). Через год она снова повторяла, что из всех виденных ею тогда пьес «наиболее понравился „Дядя Ваня“» (И. Шнейдерман. М. Г. Савина. М. – Л., 1956, стр. 263). О петербургских спектаклях «Дяди Вани» тепло отзывались в письмах к Чехову также И. Е. Репин (29 апреля), А. Ф. Кони, И. Л. Леонтьев-Щеглов (29 мая 1901 г. – ГБЛ).

Вместе с М. Горьким, Е. Н. Чириковым и их женами Чехов смотрел «Дядю Ваню» в Художественном театре 27 октября 1900 г. Об этом посещении позднее Чириков рассказывал: «Впечатление от „Дяди Вани“ стушевало все уже виденное. Наши жены плакали, я не отставал от них. Душа жила и страдала вместе с героями пьесы. В антрактах посматривали на Чехова, и хотелось броситься к нему, обнять его, целовать ему руки, сказать ему что-то особенное, но не было таких слов... А Антон Павлович скромно прятался от публики, и не было в нем никакой торжествующей авторской гордости, словно вовсе не он и написал эту пьесу, до дна всколыхнувшую наши сердца... Когда мы вошли в ложу, в публике увидели Чехова, раздались вызовы: „автора“. Он словно испугался, нырнул из двери и спрятался в директорской ложе. И все-таки его настолько вытащили на сцену. Вот он перед публикой. Все та же застенчивая скромность, смущение. Точно провинившаяся девушка» (Е. Чириков. Как я сделался драматургом. – В кн.: Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага, 1922, стр. 43–44).

Одним из наиболее памятных для Чехова был спектакль «Дяди Вани», сыгранный в Художественном театре 11 января 1902 г. для участников проходившего тогда в Москве VIII Пироговского съезда врачей. Чехов придавал этому спектаклю общественно-важное значение, настаивал на участии в нем основного состава исполнителей, просил в письмах к Книппер «играть получше», сообщать, «как шла пьеса, как держали себя доктора и проч. и проч.» (письма 2, 7, 9 и 11 января 1902 г.). Перед спектаклем зрители-врачи послали Чехову приветственную телеграмму: «Горячо любимому автору, своему дорогому товарищу» (ГБЛ). Другая телеграмма послана от имени «земских врачей глухих углов России» (там же; см.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
отклики на них Чехова в письмах М. П. Чеховой, 12 января; Куркину, 13 января; Книппер–Чеховой, 15 января 1902 г.). В антракте труппе театра от зрителей был преподнесен портрет Чехова с надписью «Художникам – врачи. На память о спектакле для врачей, приехавших на VIII Пироговский съезд, 11.I.1902 г.» – об этом известил Чехова Станиславский, сообщивший также в письме от 14 января, что «спектакль был интересный и, кажется, произвел большое впечатление» (Станиславский, т. 7, стр. 225, 687). Доктор М. А. Членов, принимавший участие в организации этого вечера, писал Чехову по окончании работы съезда: «...в общем все вышло превосходно. Играли „Дядю Ваню“ невероятно хорошо; я был несколько раз за сценой и видел по артистам, что им самим приятно играть перед такой редкой публикой...» (26 января – ГБЛ).

С новым успехом «Дядя Ваня» был показан на петербургских гастролях Художественного театра в апреле 1903 г. (в помещении Суворинского театра). На следующий день после первого показа Немирович–Данченко телеграфировал Чехову: «Вчера сыграли „Дядю Ваню“ с большим подъемом духа и истинным наслаждением. Несмотря на трудность полутонов в огромном театре, успех был полный и превосходный. Первом действии очаровательная новая декорация Симова. Весь вечер испытывали истинно художественную радость» (9 апреля 1903 г. – Ежегодник МХТ, стр. 169, с ошибочной датой: 1904 г.). О новой декорации рассказывала Чехову в тот же день Книппер: «Подобной красоты я еще не видывала. Ты понимаешь – я оторваться не могла! Подумай – нет боковых кулис, а просто идет сад, деревья, даль. Это удивительно. Легкость необычайная. Все деревья живые, золотистые, стволы как сделаны! Ты в восторг придешь. Решили для тебя ставить, как приедешь, чтоб ты мог полюбоваться. Я ахнула, как увидела. Молодчина Симов!» (Книппер–Чехова, ч. 1, стр. 258; ср. также отзыв Немировича–Данченко от 8 апреля 1903 г. – Избранные письма, стр. 241; см. письмо Чехова 28 марта 1903 г.).

В телеграмме Станиславского и М. П. Лилиной от 9 апреля 1903 г. также упоминалось об «огромном успехе» пьесы и новой «изумительной» декорации (Станиславский, т. 7, стр. 256). Книппер каждый день сообщала Чехову об успехе «Дяди Вани»: «Все отдыхают, говорят о чеховской поэзии, о его лиризме. Я счастлива <...> Во всех газетах говорят о Чехове, о „Дяде Ване“» (10 апреля); «Приехали сюда с „Дном“ и выезжаем на „Дяде Ване“, на который спрос огромный. Всё идет на „Дядю Ваню“ <...> Везде говорят о Чехове, точно новую пьесу привезли» (11 апреля 1903 г. – Указ. соч., стр. 260, 262).

Сохранившейся свежести спектакля даже после четырех лет его исполнения удивлялся в письме Чехову 17 ноября 1903 г. Л. А. Сулержицкий: «Смотрел „Дядю Ваню“. Уж бог знает который раз играют, но сыграли отлично, – живо, тепло. Публика отлично чувствовала и принимала. И артисты с удовольствием играли. Многие места играют иначе, чем раньше – и лучше» (ГБЛ).

Сохранились воспоминания о посещении В. И. Лениным спектакля «Дядя Ваня» в Художественном театре 9 марта 1919 г. Спектакль шел в помещении Первой студии МХТ на Советской площади, в десятый раз по его возобновлению с 4 декабря 1918 г., почти с теми же исполнителями, что и прежде, и попал тогда «под особенно ожесточенный обстрел представителей „левых“ течений» (Сим. Дрейден. В зрительном зале – Владимир Ильич. М., 1967, стр. 259). Ленин решительно разошелся во мнении о спектакле с «левыми» критиками.

Н. К. Крупская, присутствовавшая вместе с Лениным в театре, вспоминала потом: «Ему понравилось» («Что нравилось Ильичу из художественной литературы». – «Ленин. Революция. Театр. Документы и воспоминания». Л., 1970, стр. 88). Актер Художественного театра Н. А. Подгорный рассказывал впоследствии, что после спектакля он проводил Ленина до машины, и ему удалось поговорить тогда с Лениным: «Сначала я даже немного сконфузился и растерялся от сознания, что Владимир Ильич пришел к нам в театр на „Дядю Ваню“, на спектакль, который многие считали ненужным советскому зрителю. Но Ленин как-то по особенному взглянул на меня, и напряженность сразу исчезла. Я подошел, поздоровался, назвал себя. Затем немного погодя спросил:

– Владимир Ильич, не скучно ли вам смотреть спектакль?

– Скучно? – отвечал он. – Нет, что вы! Замечательный автор, замечательные слова, замечательные артисты» (Н. Подгорный. Незгладимые воспоминания. – «Горьковец», 1941, 21 января, № 2 (126); см. также: Сим. Дрейден. Указ. соч., стр. 230).

Еще до постановки «Дяди Вани» в Художественном театре пьеса с успехом ставилась на многих провинциальных сценах (например, в Казани – 17 октября 1897 г.). Чехов писал Суворину 13 марта 1898 г.: «...в эту зиму в провинции шли мои пьесы, как никогда, даже „Дядя Ваня“ шел». Через некоторое время обозначился несомненный успех этой пьесы, которая с тех пор прочно укрепилась в репертуаре провинциальной сцены. Такая популярность «Дяди Вани» оказалась неожиданной для Чехова, и он с удивлением отмечал: «Мой „Дядя Ваня“ ходит по всей провинции и всюду успех. Вот, не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу» (М. П. Чехову, 26 октября 1898 г.). «По всей России идет „Дядя Ваня“», – снова повторял он через несколько месяцев (М. П. Чеховой, 17 декабря 1898 г.; см. также его письма Суворину 27 октября и М. Горькому 3 декабря 1898 г.).

По поводу постановки пьесы в Павловском театре под Петербургом летом 1898 г. к Чехову обратился актер М. М. Дольский–Михайлович. Он рекомендовал себя «недурным исполнителем и толкователем типов, Вами выводимых, как например, Иванов, Астров и Треллев», и просил разрешить постановку «Дяди Вани» в его бенефис: «Мне сказали, что без особого Вашего разрешения мы Вашу пьесу играть не можем» (письмо без даты – ГБЛ).

Спектакль труппы товарищества русских актеров под руководством К. П. Ларина состоялся в Павловске 30 июля 1898 г. Леонтьев (Щеглов) прислал Чехову программу этого спектакля, написав на ней: «Полный успех!!!». К фамилии артистки Л. Н. Карениной, исполнявшей роль Сони, он приписал: «Очень хороша и нежна в последнем монологе», а к фамилии Дольского, исполнителя роли Астрова, – «Очень хорош!!!» (ГБЛ; см. ответ Чехова в письме 7 августа 1898 г.; фото – на стр. 65).

Осенью 1898 г. «Дядя Ваня» ставился драматической труппой под управлением Н. Н. Соловцова (первый спектакль в Одессе – 1 сентября; в октябре и ноябре – в Киеве). В спектакле участвовали Е. Я. Неделин (режиссер спектакля и исполнитель роли Астрова), Варв. И. Немирович (Елена Андреевна), А. А. Пасхалова (Соня), Н. П. Рошин–Инсаров (Войницкий). Актер Малого театра М. Ф. Ленин в своих воспоминаниях рассказывал, что в 1902 г. познакомился с Чеховым, который говорил ему о постановке «Дяди Вани» в «Театре Соловцова». «Антон Павлович видел этот спектакль и сказал, что играли блестяще» (М. Ф. Ленин. Пятьдесят лет в театре. Театральные мемуары. М., 1957, стр. 15–16).

Тогда же пьеса была поставлена в серпуховском собрании любителей драматического искусства. Один из участников, И. М. Сериков, сообщал Чехову 11 августа 1898 г.: «Мы были бы очень благодарны, если бы сделали хотя какие-нибудь указания по существу: можно ли ее поставить у нас или нельзя; и, по Вашему мнению, будет ли она иметь успех; мне в чтении очень она понравилась. Если пойдет эта пьеса у нас, очень бы хотелось видеть Вас на репетициях и на спектакле...» (ГБЛ). После постановки Чехову телеграфировали режиссер А. Тихомиров, С. Трутовский и И. Сериков: «Мы полны жизненностью типов, выведенных в „Дяде Ване“ и счастливы их исполнить. Простите любителям дерзость постановки такой пьесы. Мы воспитались на ней и заставили публику задуматься» (24 декабря 1898 г. – ГБЛ; С. М. Сериков впоследствии вспоминал, будто Чехов сам читал любителям пьесу и сделал несколько указаний исполнителям, а ко дню спектакля, 22 октября, прислал телеграмму: «Желаю успеха. Сообщите результат. А. Чехов» – С. М. Сериков. Мои воспоминания о знакомстве с Антоном Павловичем Чеховым. Рукопись ЦГАЛИ; ср. письма Чехова его брату И. М. Серикову 13 августа и 28 декабря 1898 г.).

О предстоящем спектакле «Дяди Вани» в таганрогском театре Чехова известили Г. М. Чехов (17 сентября 1898 г. – ГБЛ) и А. Б. Тараховский (28 сентября 1898 г. – там же). После спектакля, состоявшегося 19 ноября, Г. М. Чехов писал, что пьеса прошла «с особенным большим успехом» (20 ноября), а Тараховский отметил, что хотя «она привлекла в театр не очень много публики», но «те, кто был в театре, много толковали о пьесе, и, очевидно, она произвела сильное впечатление» (24 ноября). Под впечатлением спектакля в Ростове-на-Дону, где труппа под управлением Н. Н. Синельникова играла 6 и 16 ноября, Чехову телеграфировали ростовские учащиеся, передавали ему «искренние приветы и пожелания здоровья» (7 ноября 1898 г. – ГБЛ; рецензия: «Приазовский край», 1898, 8 ноября, № 295).

В ноябре 1898 г. М. Горький сообщил Чехову о постановке «Дяди Вани» в городском театре Н. Новгорода (антреприза Н. И. Соболищкова–Самарина; спектакли 20 октября и 6 ноября): «На днях смотрел „Дядю Ваню“, смотрел и – плакал как баба,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый вашей пьесой, написал вам длинное письмо и – порвал его. Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на ее героев: как-будто меня перепиливают тупой пилой» (Горький и Чехов, стр. 24–25).

30 апреля 1899 г. пьеса была поставлена в Тифлисе обществом харьковских драматических артистов под управлением И. П. Соловьева с участием С. М. Строевой-Сокольской (Елена Андреевна), М. И. Велизарий (Соня), И. М. Шувалова (Войницкий) и М. М. Петипа (Астров). Об этом спектакле уведомил Чехова в мае 1899 г. опять-таки М. Горький и прибавлял, что получил письмо от «одного учителя», который «был страшно тронут» пьесой (там же, стр. 44).

До премьеры в Художественном театре «Дядя Ваня» ставился также в Ярославле, Казани, Саратове, Харькове и других городах. Интерес в провинции к пьесе Чехова еще более усилился после постановки ее Художественным театром.

«Я в поездку в этом году везу и „Чайку“ и „Дядю Ваню“», – писала Чехову в ноябре 1900 г. В. Ф. Комиссаржевская (ГБЛ). Каждый год, выезжая на гастроли в крупные города на Украину, Поволжье, Кавказ, она неизменно включала в репертуар «Дядю Ваню», играя в пьесе роль Сони (о ее выступлениях в Вильне, ее игре в «Дяде Ване» см. в воспоминаниях: А. Я. Бруштейн. Страницы прошлого. М., 1956, стр. 107–108).

Из Новочеркасска Чехов получил письмо от И. А. Ростовцева, который извещал его 5 декабря 1900 г.: «...ваша пьеса „Дядя Ваня“ идет здесь каждый сезон, делает сборы. В нынешнем сезоне – уже прошла два раза при полных сборах и хорошем очень исполнении <...> Достаточно сказать, что на последнем спектакле „Дядя Ваня“ 19-го октября – исполнители: дяди вани (Каширин), Сони (Андропова), няни (Расказова) – в последнем акте – в финале – плакали настоящими слезами. Это факт. Успех небывалый в публике. Уж слишком близко сердцу труженика-актера жизнь беспросветная!» (ГБЛ).

О постановке пьесы в Харькове с участием П. В. Самойлова (Астров) и И. М. Шувалова (Войницкий) рассказывал Чехову в августе 1901 г. артист В. Бежин, с которым познакомил его тогда П. Н. Орленев (Павел Орленев. Мои встречи с Чеховым. Из воспоминаний. – «Искусство», 1929, № 5–6, стр. 31). В Харькове же несколькими месяцами раньше (май 1901 г.) проходили гастроли Комиссаржевской, вместе с которой в «Дяде Ване» в заглавной роли выступал В. П. Далматов.

В сентябре 1902 г. пьеса была сыграна в Херсоне труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда (преьера – 26 сентября). О гастролях этой труппы на следующий сезон в Севастополе (тогда труппа называлась уже «Товариществом новой драмы») Чехову рассказал Б. А. Лазаревский в письме 17 апреля 1903 г.: «„Дядя Ваня“ так сошел, что и всякой труппе столичной пожелать можно <...> Хочешь не хочешь, а думаешь о жизни и внутреннем мире таких людей, как профессор, Астров и дядя Ваня. Лучшего Астрова, чем Мейерхольд, и желать трудно <...> Я не умею давать рефератов, но, зная Вас и Ваши требования к искусству, знаю наверное, что и Вы бы Мейерхольдом остались довольны» (ГБЛ). В честь 25-летия литературной деятельности Чехова пьеса была поставлена 25 октября 1903 г. в Таганроге силами местной труппы (письмо В. М. Чехова от 30 октября 1903 г. – там же). Об этом спектакле Чехову сообщил также А. Б. Тараховский 5 ноября: «У нас хорошая труппа, и „Дядю Ваню“ она исполнила отлично» (там же).

Многократно и с успехом ставился «Дядя Ваня» также на любительской сцене. Об одной из постановок – полулюбительской труппы петербургского «Общества художественного чтения и музыки» – рассказывал Чехову в 1900 г. И. Н. Потапенко: «Имеется здесь недавно учредившееся „Общество художественного чтения“, состоящее наполовину из актеров, наполовину из учителей и других граждан. Учредили его В. Н. Давыдов и В. П. Острогорский. Молодые александринские актеры задумали на своей маленькой сцене поставить твоего „Дядю Ваню“, и поставили. 8-го января было это событие. Играли добросовестно, а кой-где даже и хорошо. Спектакль был кружковой – без афиш и без объявлений в газетах» (10 января 1900 г. – ГБЛ).

О любительском спектакле «Дяди Вани» в Нижнем Новгороде известил Чехова М. Горький в начале февраля 1900 г.: «Сейчас эту пьесу здесь репетируют любители. Очень хороша будет Соня и весьма недурен Астров» (Горький и Чехов, стр. 67).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
6 августа 1900 г. «Дядя Ваня» был показан в пензенском народном театре. В письме одного из зрителей говорилось о пьесе: «Много я слышал о ней перед этим, много толков предшествовало ее постановке нашими любителями, ее громкая известность окружала ее ореолом уважения, – все это уже заранее настраивало на известный лад, но едва раздались со сцены первые слова, как все это было уже забыто мною и, наверное, другими, и все отдалось лишь непосредственному чувству восхищения» (7 августа 1900 г. – ГБЛ. Подпись: Н.).

В октябре 1900 г. К. И. Дестомб сообщила Чехову, что В. П. Далматов поставил пьесу в Петербурге с учащимися Введенской гимназии и сам принял участие в спектакле (6 октября 1900 г. – там же).

Хотя в 1899 г. «Дядя Ваня» был забракован Театрально-литературным комитетом для постановки на императорских сценах, Александринский театр делал попытки обойти это решение. Однако при жизни Чехова постановка пьесы на столичной петербургской сцене осуществлена не была.

Главный режиссер Александринского театра Е. П. Карпов, ставивший «Чайку» в 1896 г., телеграфировал Чехову 5 сентября 1899 г.: «Жажду поставить „Дядю Ваню“ Александринском театре. Разрешите сделать незначительные купюры с Вашего веденья» (ГБЛ). Переговорив о пьесе с новым директором императорских театров С. М. Волконским, он писал вскоре, что добился согласия «на ее постановку без вторичного представления в Комитет» (17 сентября 1899 г. – там же).

Чехов ответил 22 сентября своим согласием, послал Карпову экземпляр «Дяди Вани» и выразил желание, «чтобы Союю взяла В. Ф. Комиссаржевская», роль Астрова исполнил бы П. В. Самойлов, который, по слухам, «прекрасно играл» его в провинции, Войницкого – Ф. П. Горев, Серебрякова – Н. Ф. Сазонов, Телегина – В. Н. Давыдов.

Постановка пьесы была уже запланирована в Александринском театре на ноябрь 1900 г. для бенефиса Горева, однако Художественный театр, сам намеревавшийся ехать в Петербург с «Дядей Ваней», воспрепятствовал этому. 28 марта 1900 г. Карпов сообщил Чехову о своем разговоре с Волконским: «Он сказал мне, что получил письмо от В. И. Немировича-Данченко, в котором тот пишет, что Вы передали ему право на постановку пьесы в Петербурге и в Москве и что поэтому пьеса „Дядя Ваня“ не может быть поставлена на императорской сцене в Петербурге». И далее Карпов добавлял с сожалением: «Я так мечтал поставить эту пьесу, у нас в труппе есть такие чудные исполнители, как Комиссаржевская, Давыдов, Варламов, Самойлов, Горев и др. Ведь такой Сони, как Вера Федоровна, Вы никогда не увидите!..» (ГБЛ; см. также письма Чехова Карпову 27 ноября и Немировичу-Данченко 3 декабря 1899 г.).

Несмотря на письма Горева (3 марта 1900 г. – ГБЛ) и Комиссаржевской (9 апреля 1900 г. – там же), просивших Чехова согласиться на постановку «Дяди Вани», и новое обращение к нему Карпова (2 мая 1900 г. – там же), Немирович-Данченко, от которого зависело разрешение, оставался тогда непреклонен (см. письмо Чехова Карпову 20 апреля 1900 г.).

После гастролей Художественного театра в Петербурге весной 1901 г. положение изменилось. Когда к Немировичу-Данченко с просьбой о разрешении обратилась Е. И. Левкеева, он дал положительный ответ П. П. Гнедичу, новому управляющему труппой Александринского театра: «Ничего не имею против того, чтобы „Дядя Ваня“ шел на Александринском театре. Мои товарищи по дирекции Художественного театра также не хотят препятствовать этому». Напомнив, что в свое время «Комитет потребовал переделок, на которые Чехов не согласен», он объяснял далее «монополию» Художественного театра на пьесы Чехова: «Суть нашего исключительного права на драмы Чехова не столько в материальных интересах, сколько именно в защите его художественных интересов» (ноябрь 1901 г. – Избранные письма, стр. 209–210).

Осенью 1902 г. «Дядя Ваня» был все же поставлен в Петербурге, но только на ученической сцене императорского Театрального училища (класс Ю. Э. Озаровского). 4 октября 1902 г. Теляковский, ставший к этому времени директором императорских театров, записал в дневнике: «Вечером я присутствовал в Театральном училище на ученическом спектакле III курса. Давали „Дядю Ваню“ Чехова. Пьеса в общем была поставлена весьма удовлетворительно. Хорошо исполняли роли Жданов – профессора, Сони – Нелидова, дядю Ваню – Лось, врача – Булгаков. После спектакля обсуждали протокол. Из артистов были Дюжикова, Стрельская, Петров, Дарский, Санин и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Гнедич. С протоколом все согласны – просили лишь обратить большее внимание на
грим» (ГЦТМ, ф. 280, ед. хр. 1276, л. 2813).

Вскоре после этого спектакля Гнедич замечал в письме Н. С. Худекову: «Вот „Дядя Ваня“ лежит неизгладимым пятном на совести дирекции 90-х годов. Надо было московских профессоров, забравших пьесу, немедленно повесить, так как ни на что иное они не годны. Но „Дядя Ваня“ в будущем сезоне войдет в наш основной репертуар» (21 октября 1902 г. – «Театр», 1960, № 1, стр. 162).

Ставя перед собой задачу обновления репертуара Александринского театра, Гнедич писал тогда Чехову о его пьесах: «Необходимо ввести и „Дядю Ваню“, так как решение московского Комитета признано директором недействительным. Без восстановления ваших пьес в репертуар нельзя положить строгого основания делу, которое только что только начинает формироваться» (16 декабря 1902 г. – ГБЛ). Однако поставлена пьеса на сцене Александринского театра была лишь в 1909 г.

4

Пьеса «Дядя Ваня» и особенно ее постановка Художественным театром вызвали целый поток писем к Чехову, множество отзывов, оценок и откликов.

Немирович-Данченко придавал постановке «Дяди Вани» принципиальное значение и подчеркивал ее важную роль для художественного развития театра и утверждения сценического реализма: «Теперь мы ставим (уже сретовали) „Смерть Грозного“ и „Дядю Ваню“ Чехова – из русских пьес. Как первая – в историческом жанре, так вторая в современном, – сильно двинут вперед реальную постановку пьес. И Чехов тем удобен и приятен для постановки, что у него нет шаблонов, что он не писал для Малого театра и специально для его артистов. Я бы так выразился, что мне приятнее ставить на сцене повесть талантливого беллетриста, чем сценичную пьесу профессионального драматурга, лишенного своего писательского колорита» (П. Д. Боборыкину, июнь-июль 1899 г. – Избранные письма, стр. 158).

На следующий день после премьеры он писал Чехову: «Для меня, старой театральной крысы, несомненно, что пьеса твоя – большое явление в нашей театральной жизни <...> Для меня постановка „Дяди Вани“ имеет громаднейшее значение, касающееся существования всего театра. С этим у меня связаны важнейшие вопросы художественного и декорационно-бутафорского и административного характера. Поэтому я смотрел спектакль даже не как режиссер, а как основатель театра, озабоченный его будущим» (там же, стр. 181–182). И позднее он причислял «Дядю Ваню» к тем немногим спектаклям Художественного театра, которые отличались особой «художественной стройностью» и где «исполнение было особенно талантливо» («Записка членам товарищества МХТ», июль 1902 г. – там же, стр. 219).

Глубокое понимание особенностей драматургического дарования Чехова было высказано по поводу «Дяди Вани» М. Горьким, который говорил ему об этой пьесе в конце ноября 1898 г.: «Для меня – это страшная вещь, ваш „Дядя Ваня“, это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым вы бьете по пустым башкам публики <...> Будете вы еще писать драмы? Удивительно вы это делаете!» (Горький и Чехов, стр. 25). В ответ на замечание Чехова, что он «давно отстал от театра и писать для театра уже не хочется» (3 декабря 1898 г.), Горький с горячностью возразил ему: «Ваше заявление о том, что вам не хочется писать для театра, заставляет меня сказать вам несколько слов о том, как понимающая публика относится к вашим пьесам. Говорят, например, что „Дядя Ваня“ и „Чайка“ – новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идола, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей, и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений – ваши делают это» (декабрь 1898 г. – там же, стр. 28).

И Горький, и Немирович-Данченко одни из первых заговорили о Чехове как зачинателе нового этапа в развитии не только русской, но и мировой драматургии.

Редактор «Русских ведомостей» В. М. Соболевский рассказывал Чехову об огромном общественном воздействии его пьесы, о беседах и собраниях «самоучающейся молодежи», посвященных обсуждению «Дяди Вани» и «Чайки»: «Эти две вещи продолжают господствовать в репертуаре не только театра, но вообще умственного обихода интеллигенции. На них упражняются, учатся думать, разбираться в жизни, искать выхода и т. д. Вот что значит – затронуть самую суть и самые наболевшие

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
струны» (28 марта 1900 г. – Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 61).

Во многих отзывах о пьесе прежде всего подчеркивалась ее трагическая основа, драматизм положения и гнетущее воздействие провинциальной действительности на русского человека. Особенно впечатляющее действие производила при этом на читателей и зрителей финальная сцена пьесы.

Рассказывая о спектакле, виденном им в Нижнем Новгороде в 1898 г., Горький говорил Чехову: «В последнем акте „Вани“, когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, – я задрожал от восхищения перед вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь» (Горький и Чехов, стр. 25).

Врач П. И. Куркин писал о «Дяде Ване» после первого спектакля в Художественном театре: «Перед нами с чрезвычайной живостью встала деревенская глушь с туземными и пришлыми элементами, с тоскою и скукою, охватывающими одинаково всех, как торжествующих в жизни, так и униженных <...> Наконец – последняя сцена. Ах – эта последняя сцена. Как хороша она. Как глубоко задумана <...> Мне очень хотелось бы разобраться, в чем именно секреты этого очарования последней сцены, – после которой хочется плакать – плакать без конца. Конечно, дело не в морали, которую формулирует Соня. Совсем напротив. Многих, быть может, оттолкнет эта мораль в наши дни, у некоторых она, вероятно, даже ослабит впечатление. Дело, мне кажется, в трагизме положения этих людей, – в трагизме этих будней, которые возвращаются теперь на свое место, возвращаются навсегда и навсегда сковывают этих людей <...> я готов утверждать, что последняя сцена „Дяди Вани“ одно из самых сильных и выразительных мест в нашей драматической литературе» (27 октября 1899 г. – ГБЛ; далее все письма – из того же архива).

Сходное впечатление сложилось от пьесы у М. С. Малкиель: «должна сознаться, как не боязно мне это, Вы меня победили, сразили, уничтожили! Пьеса Ваша – прелесть; но и тяжело же на душе после нее...» (27 октября). О восприятии финала зрителями Таганрога сообщал Г. М. Чехов: «Картина последнего акта была необыкновенно грустна и тяжела, она оставила на всех зрителей впечатление тяжелее всяких трагических сцен» (20 ноября 1898 г.). Тем же настроением проникнуто и письмо М. Т. Дроздовой: «Была я на третьем представлении наверху, там-то разговору, бывает интересно! Впечатление произвело на меня сильное, только уж больно грустно бывает от Ваших вещей, так грустно, так погано, что не знаешь, куда деться дня три; многие не хотят идти, чтобы не расстраивать нервы» (декабрь 1899 г.).

После двадцатого спектакля «Дяди Вани» актер и режиссер Художественного театра А. А. Санин писал Чехову: «Я все еще брежу этой истинной трагедией всеславянского духа... Жалею лишь, что при многих достоинствах постановки и исполнения у нас Вашей пьесы так сильно пострадал общественный элемент пьесы, та самая сторона, которая в моих глазах подымается до значения истинно эпического» (начало января 1900 г.). Как трагедию мировой скорби воспринял пьесу Чехова И. В. Кривенко: «После М. Горького с его „Дном“ я попал на „Дядю Ваню“ и, сознаюсь Вам, я, 22-летний человек, плакал. Плакал я и страдал не только за дядю Ваню, за Астрова, но главным образом за Вас. Боже, как Вы одиноки и как мало у Вас личного счастья. Ноты мировой скорби Астрова покрываются тяжким аккордом недостатка любви, счастья, личного счастья. Везде я вижу Вас. Вы там стоите на сцене и заставляете меня переживать все страдания <...> Я жил – Вашей жизнью. Я видел весь ужас одиночества и скуки» (14 апреля 1903 г.).

В другой части отзывов яснее звучала неудовлетворенность неясностью выраженных в пьесе утверждающих идеалов. Этот внутренний протест заметен, например, в письме учительницы одной из фабричных школ Ф. И. Кореновой, нашедшей счастье в своей деятельности и сожалевшей, что у героев чеховских произведений нет «веры» и «у них ничего не остается»: «Жизнь бесконечно мрачна кругом, и мрак этот кажется беспросветным... „Нигде не видно огонька“... И не один доктор его не видит <...> ни энтузиазма, ни увлечения идеей... все так бесцветно, серо, буднично <...> Да, мрачна жизнь – и в Ваших произведениях она безысходна. И знаете – мне пришло в голову – я не могу отделить автора от его произведения – жить такими образами, „без единой светлой точки“... как можно так жить!» (12 февраля 1900 г.).

Еще определеннее та же мысль выражена в письме Н. Кончевской, с дочерью которой Чехов мельком встречался в Севастополе, где вскоре состоялся спектакль Художественного театра: «...все мы, конечно, ушли со вчерашнего представления потрясенные до глубины души, но... но – сегодня нам стало не легче жить, а – еще тяжелее. Дайте же нам что-нибудь такое, в чем была бы хоть одна светлая точка и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
что хоть сколько-нибудь ободряло бы и примиряло с жизнью. Вы – самый крупный талант нашего времени, и если бы Вы только захотели интенсивно сосредоточить свои силы на отыскании этой светлой точки в жизни – Вы бы ее нашли и – произвели чудеса <...> Смысл жизни потеряян, а воли и интенсивного, страстного желания вновь его найти – нет; вообще нет ни бессознательного, ни сознательного желания жить. И вот его-то и надобно будить. Конечно, каждый творит по-своему, и польза такой вещи, как „Дядя Ваня“ – громадна, но ведь есть же в жизни и другие стороны? <...> Дайте же нам такой тип, который бы мог повести за собой молодежь по какому-нибудь светлому пути, не приводящему неминуемо к бездне отчаяния» (11 апреля 1900 г.).

Но были и такие читатели и зрители, для которых сама жизненная правда пьесы и служила ободряющей их «светлой точкой». Один из них описывал свое впечатление от спектакля «Дяди Вани»: «В исполнении умных артистов Московского Художественного театра жизненная правда этой драмы произвела у нас в Петербурге громадное впечатление, и не один человек плакал. В душе тех, которых засосало великое болото пошлости и глупости, именуемое морем житейским, должны были снова зашевелиться лучшие честные чувства, забытые с юности <...> И должен в этих сумерках засиять яркий источник света, – чтобы человек очнулся от своей спячки, очнулся сердцем и умом и заплакал слезами стыда и раскаяния, и вспомнил давно забытые слова: добро, истина, красота.. Так светишь ты и греешь застывающих от холода жизни людей, будишь засыпающую мысль, поднимаешь упавшую бодрость духа...» (20 февраля 1901 г. Подпись: «Хмурый человек»).

В русской девушке, обучавшейся в Париже, пьеса Чехова пробудила острое чувство ответственности перед обществом и родиной. После спектакля «Дяди Вани» в исполнении русских любителей она записала в дневнике 4 января 1902 г.: «Что за пьеса! что за впечатление! Говорят – пьеса эта скучна. Скучна наша провинциальная жизнь – и со сцены пьеса кажется так же невыразимо скучной. Но здесь, на ярком, пестром фоне парижской жизни – эта картина русской жизни выделялась так резко, производила такое сильное впечатление <...> И казалось мне, что среди парижского веселья, шума, – слышала я один звук, проникший прямо в сердце, – голос с родины, отзвук ее жизни <...> За это время – я забыла обо всем на свете, забыла о России и о том, что у меня, как у всякого, есть долг по отношению к родине, что, живя за границей, не должна терять времени, что всякая минута должна быть употребляема с пользой... и я должна дать в ней как бы нравственный отчет обществу» («Дневник Елизаветы Дьяконовой. 1886–1902». Изд. 4-е, М., 1912, стр. 704–705).

Немало споров вызывал образ Серебрякова и пародийно-гротескное его изображение в спектакле Художественного театра. Немирович-Данченко после второй генеральной репетиции писал Чехову, что В. В. Лужский (Калужский) в роли Серебрякова «дал великолепный грим, но такой портрет Веселовского, что пришлось отменить и выдумывать другой» (23 октября 1899 г. – Избранные письма, стр. 180). После премьеры он писал об исполнении этой роли: «Калужский возбудил споры и у многих негодование, но это ты как автор и я как твой истолкователь принимаем смело на свою грудь. Поклонники Серебряковых разозлились, что профессор выводится в таком виде. Впрочем, кое-какие красочки следует посбавить у Калужского. Но чуть-чуть, немного» (27 октября 1899 г. – там же, стр. 181–182). Через некоторое время Немирович-Данченко снова возвратился к вопросу о трактовке образа Серебрякова: «...когда Серебряков говорит в последнем акте: „Надо, господа, дело делать“, зала заметно ухмыляется, что служит к чести нашей залы. Этого тебе Серебряковы никогда не простят». В том же письме он рассказывал о резко отрицательных отзывах о пьесе и «любопытном по невероятному упрямству отношении к „Дяде Ване“ профессоров Моск<овского> отд<еления> Театр<ально>-лит<ературного> комитета» – Стороженко, Веселовского и Иванова – в свое время забаллотировавших пьесу (28 ноября 1899 г. – там же, стр. 183–184). О своем отношении к несколько карикатурному исполнению роли Серебрякова М. П. Чехова писала: «Не особенно хорош, по-моему, Лужский. Он неприятен, противного профессора играет. Большеинство с ним согласны» (31 октября 1899 г. – письма М. Чеховой, стр. 128). О несогласии со сценической трактовкой образа Серебрякова говорилось также в письме М. Т. Дроздовой: «Не знаю, хотели ли Вы настолько изобразить карикатурно профессора, что даже странно, как такой неглупый человек, как дядя Ваня, был таким, смешно как-то и слишком глупо работать на такую карикатуру» (декабрь 1899 г.).

М. О. Меньшиков, во внешнем облике которого Чехов когда-то уловил частицу сходства с портретом Серебрякова («М., в сухую погоду ходит в калошах, носит

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru зонтик...» и т. д.), как ни странно, с удовлетворением воспринял близкое к сатирическому толкование этого образа на сцене: «Очень благодарен Вам за профессора – давно пора вывести этот тип» (20 марта 1901 г.).

Сумбатов (Южин) в своем письме к Чехову сопоставлял обличение мещанства в его пьесах и пьесах Горького: «И по-моему, уж если говорить о борьбе с мещанством, то ты более простыми, но гораздо более сильными приемами гонишь его из жизни. Так заклеить научное мещанство, как ты это сделал в „Дяде Ване“, как ты это делаешь повсюду, вряд ли удастся теми приемами, которые практикует Горький» (21 марта 1903 г.). Театральный критик Эфрос передавал ходившие «тогда в московских и петербургских литературных кругах» слухи, что подлинную причину неприятия Театрально-литературным комитетом «Дяди Вани» «нужно искать в фигуре профессора Серебрякова, осмеянного Чеховым. В Серебрякове будто бы узнал себя один московский популярный профессор – историк литературы, вознегодовал, что выставили его на публичное осмеяние, другие за него обиделись» (Ник. Эфрос. Московский Художественный театр. М., 1924, стр. 439).

В отдельных письмах затрагивались вопросы трактовки тех или иных образов пьесы и давались ее сопоставления с другими пьесами Чехова. М. Ф. Победимская, одна из корреспонденток, сама исполнявшая на любительской сцене роль Елены Андреевны и понимавшая ее иначе, чем режиссер, запрашивала Чехова: «Елена Андреевна, жена профессора, – тип средней интеллигентной женщины мыслящей и порядочной или же это женщина апатичная, ленивая, не способная ни мыслить, ни даже любить? <...> Я не могу примириться со вторым мнением режиссера и смею надеяться, что мое понимание этой женщины как человека разумного, мыслящего и даже несчастного от неудовлетворения своей настоящей жизнью – правильно» (30 января 1903 г.). Чехов ответил ей: «Быть может, Елена Андреевна и кажется неспособной мыслить, ни даже любить, но когда я писал „Дядю Ваню“, я имел в виду совершенно другое» (5 февраля 1903 г.).

Читатель Б. А. Петровский из Москвы заявлял в своем письме о несогласии с рецензиями на «Чайку» и «Дядю Ваню», «в которых проводятся параллели и сравнения между действующими лицами и разбираются характеры героев той и другой пьесы <...> Начав разбирать слова, действия, характеры и всю жизнь показавшихся мне схожих действующих лиц, я пришел к заключению, что Треплев, дядя Ваня и Сорин по существу своей натуры и характера суть один и тот же человек, в юношеском, среднем и старческом возрастах. Далее мне кажется, что схожими, хоть и не столь сильно, являются Нина Заречная и Елена Андреевна...» (декабрь 1899 г.).

Сравнение «Чайки» с «Дядей Ваней» содержалось и в письме Н. И. Коробова, который писал Чехову 17 января 1900 г.: «Я видел „Дядю Ваню“, по моему мнению, это лучшая русская пьеса за последние 20 лет, я поставлю ее много выше „Чайки“; мне она кажется даже чем-то совсем особенным; в „Чайке“ чувствуешь театр, сцену, а в „Ване“ сама жизнь, и оттого сначала как-то даже дико и странно. А потом как взглядишься, чувствуешь трепетание живой жизни».

Но были также критические отзывы, спорившие с пьесой, отвергавшие ее или указывавшие на отдельные недостатки. Отношение к ней Л. Н. Толстого может служить ярким примером полемического отталкивания от чеховских драматургических принципов и вместе с тем творческого соперничества с Чеховым – в драме «Живой труп», написанной по следам «Дяди Вани».

В начале января 1900 г. Соболевский известил Чехова о желании Толстого увидеть «Дядю Ваню» на сцене: «Л. Н. Толстой, здоровье которого поправляется, изъявил неперемное намерение идти в Общедоступный театр на „Чайку“ и „Дядю Ваню“ – и просит своих близких устроить ему эту возможность» (4 января 1900 г.).

24 января 1900 г. Толстой поехал в Художественный театр и через несколько дней записал в дневнике: «Ездил смотреть „Дядю Ваню“ и возмутился» (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 54. М., 1935, стр. 10).

О посещении спектакля Толстым рассказывала Чехову на следующий день сестра Мария Павловна: «Переполох в театре был страшный. Очумели все. Шенберг прибежал ко мне два раза сообщать об этом. Немирович тоже был встревожен. Вишневецкий кланялся все время в ложу Толстого» (25 января 1900 г. – Письма М. Чеховой, стр. 146). Немирович-Данченко описывал Чехову свой разговор с Толстым во время спектакля: «Он очень горячий твой поклонник – это ты знаешь. Очень метко рисует качества твою таланта. Но пьес не понимает. Впрочем, может быть, не понимал, потому что

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

я старался уяснить ему тот центр, которого он ищет и не видит. Говорит, что в „Дяде Ване“ есть блестящие места, но нет трагизма положения. А на мое замечание ответил: „Да помилуйте, гитара, сверчок – все это так хорошо, что зачем искать от этого чего-то другого?“ <...> И вообще Толстой показался мне чуть-чуть легкомысленным в своих кое-каких суждениях. Вот какую ересь произношу я!» (февраль 1900 г. – Избранные письма, стр. 188).

Особенно раздосадован замечаниями Толстого был Санин (Шенберг) и в своем пространном письме жаловался Чехову и возмущался: «Толстому не понравился мой любимейший „Дядя Ваня“, хотя он очень чтит и ценит Вас как писателя. „Где драма?!“, вопил гениальный писатель, „в чем она“, „пьеса топчется на одном месте!“... Вот за это спасибо! За этот синтез благодарю Толстого!.. Он как раз говорит о том, что мне в „Дяде Ване“ дороже всего, что я считаю эпически важным, глубоким и драматическим <...> Затем Толстой заявил, что Астров и дядя Ваня – дрянные люди, бездельники, бегущие от дела и деревни, как места спасения... На эту тему он говорил много... Говорил еще о том, что „Астрову нужно взять Алену, а дяде Ване – Матрену и что приставать к Серебряковой нехорошо и безнравственно...“ И знаете, что я Вам скажу. Я ждал приезда Толстого к нам в театр как какого-то откровения. И боже мой, как я разочаровался!.. Толстой, тот, прежний, вдруг показался мне постаревшим, отставшим от жизни, людей, молодости...» (12 марта 1900 г. – ГБЛ; ср. ЛН, т. 68, стр. 873. Об отношении Толстого к «Дяде Ване» см. также дневник Д. П. Маковицкого – там же, стр. 874; Н. Телешов. Избр. сочинения, т. 3. М., 1956, стр. 90; В. Лакшин. Толстой и Чехов. М., 1975, стр. 381–400).

Не мог примириться с переделкой «Лешего» в «Дядю Ваню» А. И. Урусов, пристрастный поклонник ранней пьесы, который писал Чехову 27 января 1899 г.: «Я внимательно перечел „Дядю Ваню“ и с грустью должен сказать Вам, что Вы, по моему мнению, испортили „Лешего“. Вы его окромсали, свели к конспекту и обезличили. У Вас был великолепный комический негодяй: он исчез, а он был нужен для внутренней симметрии, да и шелопаи этого пошиба, с пышным и ярким оперением, у Вас выходят особенно удачно. Для пьесы он был дорог, внося юмористическую нотку. Второй, по-моему, еще более тяжкий грех: изменение хода пьесы. Самоубийство в 3-м и ночная сцена у реки с чайным столом в 4-м, возвращение жены к доктору – все это было новее, смелее, интереснее, чем теперешний конец. Когда я рассказывал французам „Лешего“, они были поражены именно этим: герой убит, а жизнь идет себе. Актеры, с которыми я говорил, того же мнения. Конечно, и „Ваня“ хорош, лучше всего, что теперь пишется – но „Леший“ лучше был...» (Слово, стр. 288).

О недостаточной четкости образа Войницкого упоминалось в письме жены профессора хирургии Л. Дьяконовой, которая считала, что «эту пьесу скорее бы можно назвать „Доктор Астров“, так как личность доктора гораздо более рельефна, активные и пассивные стороны ее ясно и понятно обоснованы общественными условиями» (2 ноября 1899 г.).

Немирович-Данченко сразу после премьеры «Дяди Вани» в Художественном театре указывал Чехову на «некоторые грехи пьесы», заключавшиеся «в некоторой сценической тягучести 2½ актов», а также «в неясности психологии самого Ивана Петровича и особенно – в „некрепкой мотивировке его отношения к профессору“. То и другое зала чувствовала, и это вносило известную долю охлаждения» (27 октября 1899 г. – Избранные письма, стр. 181).

Значительно позднее, разрабатывая новые принципы «театра живого человека» и припоминая первую постановку «Дяди Вани», Немирович-Данченко отметил в ней некоторые недостатки также и со стороны режиссуры. Он считал, что Художественный театр тогда «где-то, может быть, впадал и в преувеличения. Так, в чеховском спектакле „Дядя Ваня“ казалось, что театр обращал больше внимания на занавеску, которая колышется от ветра, на звуки дождя и грома, на стук падающего от ветра горшка с цветами, чем на глубинную простоту чеховской лирики. Разумеется, он не был исключительно натуралистичен; разумеется, он сливался с настроением чеховской поэзии, в особенности позже, от спектакля к спектаклю, когда все актеры сливались в общей атмосфере чеховской лирики. Но, желая утверждать жизненность всех мелочей, он, может быть, отдавал больше внимания житейским, бытовым мелочам, чем, скажем, той тоске по лучшей жизни, которой проникнуты драмы Чехова» (Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, т. 1. М., 1952, стр. 192–193).

5

По выходе сборника «Пьесы» (1897), где впервые был напечатан «Дядя Ваня» (из
Страница 196

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru («больших» пьес туда вошли также «Иванов» и «Чайка»), критика оценила творчество Чехова–драматурга ниже его беллетристических произведений. Один из рецензентов отмечал тогда, что «за шумом, возбужденным „Мужиками“, сборник драматических сочинений г. Чехова прошел почти незамеченным» и что «пьесы его в художественном отношении стоят ниже повестей и рассказов» (Тихон Полнер. Драматические произведения А. П. Чехова. Пьесы, СПб., 1897. – «Русские ведомости», 1897, 3 октября, № 273). В другом отзыве подчеркивалось, что, «по общему приговору театральных рецензентов, в Чехове мало драматического таланта. Его пьесы местами растянуты, местами в них ведутся совершенно ненужные разговоры <...> вообще же в них слишком мало действия, а то действие, которое есть, происходит где-то за кулисами» (<Е. А. Соловьев–Андреевич>. Литературная хроника. Пьесы г. Чехова. – «Новости и Биржевая газета», 1897, 10 июля, № 187. Подпись: Скриба).

«Дядя Ваня» был встречен в печати как «полуновинка», и о нем говорилось тоже не совсем одобрительно: «Лет семь–восемь назад та же пьеса, только под названием „Леший“, шла на одной из частных московских сцен, но публике, по–видимому, не понравилась, прошла небольшое число раз и совсем исчезла из репертуара русских сцен. Теперь драма или, как скромно зовет ее сам автор, „сцены из деревенской жизни“, значительно переделана <...> В чтении пьеса производит впечатление очень большое и очень тяжелое, удручающее. Предсказать ее судьбу на сцене – мудрено. Вряд ли и после переделки ждет ее успех у среднего зрителя... Многое очерчено неясно, все действие пьесы точно окутано туманом, быть может – даже умышленным. Нужно долго вдумываться, чтобы понять мотивы поступков героев и оценить всю их правду. А зритель любит ясность, точность, определенность, контуры твердые и даже резкие. Так называемое „настроение“ (а его в пьесе бездна!) ценится в зрительном зале очень мало» («Новости дня», 1897, 5 июня, № 5029, отд. Театральная хроника).

В одном из первых печатных отзывов об Астрове говорилось как о наиболее значительном лице пьесы и в то же время как ярком примере «положительного типа» в творчестве Чехова: в нем «нет ничего титанического, ничего такого, что делало бы нашего доктора „героем“», он – «такой же простой смертный, как и все окружающие его», однако он «видит многое и думает над многим», «не довольствуется тем, что рисует карту вырождения уезда, но и старается, по мере своих сил, бороться с этим вырождением, старается противодействовать ему» (Я. А. Б р а м о в. Наша жизнь в произведениях Чехова. – «Книжки Недели», 1898, № 6, стр. 158–160).

В рецензии на спектакль, сыгранный в Павловске, А. Р. Кугель рассматривал пьесу как «картину нравственного разброда русского общества», находил, что «Чехов в „Дяде Ване“ проще, естественнее и понятнее», чем в «Чайке», называл IV акт пьесы «сценическим шедевром», «самым ярким сценическим произведением последних лет» («Дядя Ваня». – «Театр и искусство», 1898, № 31 от 2 августа, стр. 553. Подпись: Н<ото> пов<us>).

В мае 1899 г. М. Горький переслал Чехову полученный им из Тифлиса печатный отзыв о пьесе. Рецензент писал о «Дяде Ване» как «драме будничной жизни», где «истинно по–чеховски, то есть с тонкой наблюдательностью и глубоким психологическим анализом», рассказано о людях «умных, талантливых, образованных, которые всю свою жизнь тратят на пустяки и прозябают в бессознательном квиетизме, занимаясь делом недостойным их, постепенно втягиваясь в пошлую обывательскую жизнь, существуя без всякой пользы для других и для себя...» («Кавказ», 1899, 2 мая, № 114, отд. Театр и музыка. Подпись: Н. М.). По поводу этой заметки М. Горький от себя добавлял: «Мелко, по–моему, плавает этот рецензент и плохо понял, очень уж внешне. Может быть, вам все–таки интересно» (Горький и Чехов, стр. 44).

Вскоре М. Горький обратил внимание Чехова на другой отзыв – «статью Соловьева» и находил, что о «Дяде Ване» автор написал «недурно», хотя «все это не то, что надо» (конец августа 1899 г. – там же, стр. 52). Автор статьи считал «Дядю Ваню» лучшей из включенных в сборник 1897 г. пьес – «по богатству и разнообразию содержания, по глубине затронутых психологических мотивов»: в ней «лучше, чем в какой–нибудь другой его пьесе, отразилась вся растерянность мирозерцания породившей его эпохи, вся глубина ее тоскливого пессимизма и неверия, вся испуганность перед действительностью...» Сцену ссоры Войницкого с Серебряковым из III акта он считал «центральной сценой всей пьесы» и «одной из лучших и сильнейших современного драматического репертуара» (Андреевич. Антон Павлович Чехов. – «Жизнь», 1899, № 8, стр. 182, 184, 187).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Значительному большинству критиков драматургическое новаторство Чехова открылось лишь после постановки его пьесы в Художественном театре. Тогда вся печать заговорила о «Дяде Ване» как о самой интересной пьесе текущего репертуара, о «новом слове», сказанном Чеховым-драматургом.

В «Русских ведомостях» говорилось: «Из театральных новинок настоящего сезона возбуждает наибольший интерес и имеет очень большой успех пьеса г. Чехова „Дядя Ваня“. Впечатление, производимое ею на сцене „Художественно-общедоступного“ театра, может быть сравнимо только с тем настроением, которым заражала зрителей исполненная в том же театре пьеса того же автора „Чайка“» (И. Игнатов. Семья Обломовых. По поводу «Дяди Вани» А. П. Чехова. – «Русские ведомости», 1899, 24 ноября, № 325).

Петербургский рецензент, побывавший на втором представлении «Дяди Вани» в Художественном театре, писал: «Своеобразность дарования А. П. Чехова как драматурга заключается, как мне кажется, именно в том, что он, вопреки обычной драматургической мании, изображает на сцене не исключительные явления, не исключительные образы, а самые подлинные человеческие будни с заурядными фигурками и с заурядными фактами <...> Дело в том, что А. П. Чехов несомненно пришел на сцену с „новым словом“, которого давно и тщетно разыскивали многие из наших современных драматургов. Я оставляю здесь в стороне, хорошо или худо это чеховское „новое слово“, я утверждаю лишь, что оно им произнесено <...> До последнего времени драматурги всех стран и эпох писали для сцены драмы, комедии и водевили. Для этих писаний имелись определенные формы, определенные требования, имела, казавшаяся незыблемой, традиция <...> Мы несомненно присутствуем и ныне при борьбе нового направления драматического творчества с давно установившимися формами, и Антон Чехов идет во главе движения <...> „Дядя Ваня“, это, разумеется, не комедия, это тем более не драма, несомненно это и не водевиль, – это, именно, „настроение в четырех актах“» (<Н. О. Ракшанин>. Из Москвы. Очерки и снимки. – «Новости и Биржевая газета», 1899, 6 ноября, № 306. Подпись: Н. Рок).

О «Дяде Ване» теперь говорилось как «боевой пьесе сезона», «драме первоклассных достоинств, трепещущей правдою и сверкающей талантом» («Новости дня», 1899, 26 октября, № 5898, отд. Театральная хроника).

В письме от 28 ноября 1899 г. Немирович-Данченко указывал Чехову на ряд статей о его пьесе, появившихся в газетах «Московские ведомости», «Русские ведомости», «Новости», «Курьер», в журналах «Русская мысль» и «Театр и искусство». В статье Эфроса, которую Немирович-Данченко считал «хорошей статьей», говорилось, что пьеса является «событием большой художественной важности», «гвоздем сезона»; автор возражал тем, кто сводил ее значение к «карикатуре на дутую самовлюбленную ученость» Серебряковых и намечал точки соприкосновения между «Дядей Ваней» и другими пьесами Чехова – «Ивановым» и «Чайкой», находил в них «единство основного мотива, колорита и настроения» – «серые, сумеречные будни», «унылая опошлившаяся жизнь, мучительные, неумелые и, конечно, бесплодные усилия, протест, выродившийся в ней в брюзжание, и оригинальность – в чудачество...» Отвечая критикам, которые ставили в вину Чехову, что «поступки его персонажей лишены достаточных оснований, не мотивированы, не последовательны», Эфрос подчеркивал: «а в этой атмосфере только такие поступки и возможны, только так они и совершаются».

Отличительной особенностью драматургической «манеры» Чехова Эфрос считал то, что «драмы Чехова – пьесы настроения прежде всего». Разъясняя это определение, он отмечал, что Чехов при этом «далек от ухищрений декадентов и символистов <...> он остается верным учеником своих великих учителей-реалистов <...> Но он умеет выбирать детали, умеет группировать их так, что они дают требуемое душевное состояние. Для чего другим приходится прибегать <...> к приемам, позаимствованным у музыки, – того Чехов достигает при помощи обычных средств художественного слова» («Из Москвы». – «Театр и искусство», 1899, № 44 от 31 октября, стр. 776–778. Подпись: Старик. Его же перу принадлежали статьи о «Дяде Ване», напечатанные в «Новостях дня» – 26 октября, № 5898, без подписи; 27 октября, № 5899, без подписи; 31 октября, № 5903, с подписью: – ф –).

В числе немногих прочитанных Чеховым печатных отзывов на «Дядю Ваню» были рецензии, помещенные в газетах «Курьер» и «Новости и Биржевая газета» (см. письмо Чехова Немировичу-Данченко 3 декабря 1899 г.). В рецензии «Курьера», принадлежавшей Я. А. Фейгину, говорилось, что пьеса производит впечатление

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru «глубокого недоумения» и «мучительной загадки», что драма, переживаемая действующими лицами, не мотивирована и зрителю остается «принять на веру это внезапное, необъясненное нам крушение веры в гений полубога <...> Автор дал мало, слишком мало рисунка в изображении отставного профессора Серебрякова». Сам рецензент полагал, что «гневные, безумные речи дяди Вани», «бешеная злоба на профессора» вызваны «только болезненным сознанием того, что любимая им женщина принадлежит не ему, Ивану Войницкому, а этому полубогу» («„Дядя Ваня“». Сцены из деревенской жизни, в 4-х действ. Антона Чехова...» – «Курьер», 1899, 29 октября, № 299. Подпись: – ин).

В более поздней статье того же автора, которую Немирович-Данченко назвал «недурной», утверждалось, что не следует переоценивать «значение любовного аффекта дяди Вани» и что «не на нем зиждется идейный интерес драмы», а «на разрушительной силе» Серебрякова. «Но разрушительная мощь Серебрякова автором не доказана, и в этом-то заключается слабая сторона» пьесы. «Несмотря, однако, на этот основной недостаток, пьеса полна таких жизненных сцен, рисует нам так художественно-просто глухую жизнь „нудных“ людей, что мы готовы забыть об этом недостатке и искренно восхищаемся отдельными картинами, написанными сильной, уверенной рукой художника» («Письма о современном искусстве. II». – «Русская мысль», 1899, № 11, стр. 209. Подпись: – ин).

Ракшанин, автор другой рецензии, упомянутой Чеховым (о ней см. выше), писал, что в пьесе «вырисовывается томлящая и безотрадная скука существования заурядного современного человека». При этом он видел своеобразие дарования Чехова-драматурга в «поэтическом символизме»: «Если же задачей драматурга является не коллизия драматических и комических положений, а передача зрителю известного рода настроения, то не может быть вопроса и о значении фигуры, поставленной в центре произведения. Тут, вообще, отдельные образы и даже взаимные отношения в значительной мере ступшеваются – на первом плане общая мелодия существования, если можно так выразиться, тот своеобразный „лейтмотив“, который звучит, доминируя во всей их жизни, и является, по мысли автора, торжествующим мотивом в современном существовании вообще».

В статье «Русских ведомостей» отмечалось сходство людей «переутомленного сердца» – дяди Вани, доктора Астрова и литератора Тригорина – с литературным типом Обломова: «Обломовские черты сквозят в каждом шаге действующих лиц, в выраженных ими желаниях, в мечтах, в бесконечно унылом сознании, что жизнь могла бы быть лучше и что сами они выше того недостойного существования, которое ведут». По мнению автора, в этих трех лицах «проявились три стадии обломовского существования» – безобидная «хрустальная душа», «сознание безнадежности своего положения» и способность «давить и обижать других» (И. Игнатов. Семья Обломовых. По поводу «Дяди Вани» А. П. Чехова. – «Русские ведомости», 1899, 24 ноября, № 325). Об этой статье Чехов упоминал в письме Немировичу-Данченко 3 декабря: «В „Русских вед.“ видел статью насчет „Обломова“, но не читал; мне противно это высасывание из пальца, пристегивание к „Обломову“, к „Отцам и детям“ и т. п. Пристегнуть всякую пьесу можно к чему угодно...»

В рецензии Кугеля говорилось, что «не в содержании, не в интриге дело, а в том духе, которым пьеса проникнута, в настроении, которое она источает, в колорите, которым она замечательна». Главнейшим свойством всех чеховских героев рецензент считал «эпизодичность существования»; «эпизодичность» же является, по его мысли, «основным свойством фантазии и художественного мироощущения Г. Чехова». «Г. Чехов чувствует, мыслит и воспринимает жизнь эпизодами, частностями, ее разбродом, и, если можно выразиться, бесконечными параллелями, нигде не пересекающимися, по крайней мере, в видимой плоскости» («Театральные заметки». – «Театр и искусство», 1900, № 8 от 20 февраля, стр. 168–169. Подпись: А. К-ель).

Петербургские критики, писавшие о «Дяде Ване» в связи с гастролями Художественного театра, чаще подчеркивали недостатки пьесы и выступали с защитой традиционных форм драмы. Критик «Нового времени» вообще не видел в пьесах Чехова «каких-либо особых новаторских приемов», находил, что «в них именно мало действия, т. е. весьма мало драматического элемента» и считал пьесу «Дядя Ваня» «еще более неудовлетворительной». По его мнению, все действие пьесы заключено в «одном драматическом эпизоде в третьем акте», а «все остальные части ее наполнены разговорами», которые «не находятся решительно ни в какой генетической или органической связи с самой драмой». Он утверждал, что «в пьесах Чехова можно искать всего: сатиры, сарказма, насмешки, иронии, даже злобы, личного настроения автора и его отрицательного отношения к жизни, но нельзя найти в них ровно

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
никакой драмы» (<Одарченко> Три драмы А. П. Чехова. – «Новое время», 1901, 27 марта, № 9008. Подпись: Ченко). Отвечая этому критику, П. П. Перцов доказывал, что «сатира всегда – взгляд со стороны: это, так сказать, объективная лирика», а пьесы Чехова есть истинные «излияния души» и их ирония – «спутница их скептицизма», что «между Ан. Чеховым и „чеховцами“ нет никакой зачатой черты», «это и есть настоящая драма – лирическая форма театра» (П. Перцов. Сатира или драма? – «Новое время», 1901, 29 марта, № 9010).

Д. В. Философов в своей статье полагал, что «Чехов, а вместе с ним и Художественный театр совершенно порвали с недавно еще царившими в театре традициями» и «создали драму без героев, „драму среды“ <...> со всеми присущими ей органическими достоинствами и недостатками». В «Дяде Ване» он видел «болезненное, фотографически точное воспроизведение нашего вырождения», «истинно декадентскую утонченность» и призывал «поскорее пройти через мучительную фазу „театра иллюзии“, поскорее отделаться от одуряющего и полного губительных соблазнов эстетизма Чехова, чтоб идти дальше, от вырождения к возрождению» (Д. Философов. «Дядя Ваня»... – «Мир искусства», 1901, № 2–3, стр. 104–106). В «Критических заметках» А. И. Богдановича отмечалось, что в пьесе при чтении «не чувствуется непосредственной правды, а что-то надуманное и тяжелое», и что «зависит это от недостатка в ней художественной правды: все главные лица не живые люди, а аллегории, которые должны выяснять основную мысль автора. В особенности это заметно в центральном лице пьесы, дяди Вани, и в профессоре, которые не имеют ни одной живой черты». Далее автор останавливался на «метаморфозе», которую пережила пьеса при ее переходе на подмостки сцены. По его мнению, «только постановка пьесы московской труппой дает ей ту художественную оболочку, которой пьеса сама по себе не имеет» («Московский Художественный театр...» – «Мир божий», 1901, № 4, стр. 1–5; рубрика: Критические заметки. Подпись: А. Б.).

В рецензии «Пермского края», которую Чехов читал (см. письмо к Книппер от 17 декабря 1902 г.), говорилось, что прошедший 6 декабря в городском театре спектакль «Дядя Ваня» был «один из наиболее удачных в нынешнем сезоне. Серая, монотонная, бессодержательная жизнь захолустья была прекрасно передана исполнителями, которым удалось воплотить „серые пятна“ чеховской драмы». Рецензент писал далее: «Очень трудно ставить и выполнять такие драмы, как „Дядя Ваня“, и особенно последний акт ее, когда ясно видишь, что жизнь засасывает и дядю Ваню, и Соню, и доктора, и если эта драма прошла так хорошо, как в пятницу, – это должно быть поставлено в актив труппе г. Никулина» («Пермский край», 1902, 8 декабря, № 544, отд. Театр и музыка. Подпись: Вл. Тр.).

При жизни Чехова пьеса была переведена на немецкий и чешский языки.

1 марта 1900 г. И. И. Левитан сообщал Чехову о желании одного немецкого переводчика перевести пьесу и поставить ее в Мюнхене (ГБЛ; «И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания». М., 1956, стр. 10). 5 марта 1900 г. известный немецкий поэт Р.-М. Рильке извещал о своем намерении перевести «Дядю Ваню» и просил выслать ему экземпляр «Пьес» (Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 56). Е. Цабель просил разрешить перевод пьесы для ее постановки в Берлинском театре (7 марта 1900 г. – ГБЛ). Чешский переводчик Б. Прусик 16/29 мая 1900 г. сообщил о сделанном им переводе пьесы, который был заказан дирекцией Национального театра в Праге. 15/28 сентября он писал, что пьеса принята театром к постановке, а 5/18 ноября 1900 г. выслал Чехову экземпляр издания «Дяди Вани» на чешском языке. Премьера пьесы в Праге состоялась 7/20 апреля 1901 г. (постановщик и исполнитель роли Серебрякова – И. Шмага). 17 апреля Чехов оповестил Книппер: «Сейчас получил большую афишу: мой „Дядя Ваня“ прошел в Праге с необыкновенным треском». Прусик выслал Чехову также номер журнала «Meziaktí» («Антракт») от 20 апреля 1901 г. с программой спектакля и своей статьей «Антон Павлович Чехов и его „Дядя Ваня“» (см. ЛН, т. 68, стр. 753 и 761). 3 декабря Чехов известил его о получении еще двух афиш в связи с постановкой «Дяди Вани» в Чаславе и Нимбурке на любительских сценах (о постановках пьесы в Чехии в 1901 г. и отзывах критики см. в статье: Ш. Ш. Богатырев. Чехов в Чехословакии. – ЛН, т. 68, стр. 755–757). С предложением перевести «Дядю Ваню» к Чехову обращались также д-р М. Буцци (Buzzi) – на итальянский язык (5/18 августа 1902 г.), О. Р. Васильева – на английский (февраль 1901 г.; см. письмо к ней Чехова 24 января 1901 г.).

11 марта 1903 г. Книппер сообщала о разговоре с приехавшим в Москву немецким переводчиком А. Шольцем, о его желании переводить Чехова и о постановке «Дяди Вани» в берлинском «Kleines Theater» (Книппер-Чехова, т. 1, стр. 240).

Три сестры

Впервые – «Русская мысль», 1901, № 2, стр. 124–178. Подпись: Антон Чехов.

С изменениями и поправками – в отдельном издании: Антон Чехов. Три сестры. Драма в 4-х действиях. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1901 (ценз. разр. 5 апреля 1901 г.). В течение года вышло еще два выпуска этого издания, сделанных с того же стереотипа (с обозначением на титульном листе: «второе издание», «третье издание»).

С небольшими изменениями вошло в т. VII2 издания А. Ф. Маркса (1902). С того же стереотипа одновременно выпущен оттиск отдельным изданием: Антон Чехов. Три сестры. Драма в 4-х действиях. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1902 (ценз. разр. 15 марта 1902). Тот же текст напечатан и в сборнике трех пьес, выпущенном в качестве дополнения к т. VIII1: Свадьба. Юбилей. Три сестры. Пьесы Антона Чехова. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1902.

Сохранились: черновые заготовки к пьесе (автограф) – на отдельных листах, а также в Записной книжке I и III (см. т. XVII Сочинений); цензурный театральный экземпляр (машинопись) с текстом первоначальной редакции, относящейся к ноябрю 1900 г.: Три сестры (без подзаголовка и фамилии автора). На обложке – резолюция цензора: «К представлению дозволено. С.-Петербург. 18 декабря 1900 г. Исполняющий должность цензора драматических сочинений А. Крюковской», с его же подписью через все листы рукописи – текст Ценз.1 (Музей МХТ); второй цензурный экземпляр пьесы (тоже машинопись, но другой оттиск ремингтона), с небольшими разночтениями в тексте, из архива библиотеки драматической цензуры, с тем же заглавием; на обложке – штампель с датой представления в цензуру: «17 декабря 1900» и аналогичная первому экземпляру разрешительная резолюция цензора; по корешку – другая резолюция: «К представлению на сценах народных театров признано неудобным. 15 марта 1902 г. Цензор драматических сочинений С. Трубачев» – текст Ценз.2 (ЛГТБ); режиссерский экземпляр пьесы (машинопись), с небольшими разночтениями в тексте IV акта первоначальной редакции (еще один, отличный от первых двух оттиск ремингтона) – текст Реж. (Музей МХТ); беловая рукопись (автограф) переработанной редакции пьесы, относящейся к декабрю 1900 г., – текст А (Музей МХТ).

Печатается по тексту: Чехов, т. VII2, стр. 295–368.

1

Пьеса написана в августе – декабре 1900 г.

В ней отразились жизненные впечатления Чехова, копившиеся годами. Отдельные эпизоды, лица, ситуации пьесы связывались современниками с некоторыми действительными событиями и фактами. Указывалось, например, что описание военной среды основано, в известной мере, на наблюдениях, накопленных во время пребывания Чехова в 1884 г. в Воскресенске, где квартировала тогда артиллерийская бригада, на знакомстве с семьей командира батареи полковника Б. И. Маевского, в доме которого часто собиралось местное интеллигентное общество, либерально настроенная молодежь и офицеры батареи (см. М. П. Чехов. Антон Чехов и его сюжеты. М., 1923, стр. 28). Об этом писала также М. П. Чехова: «Почти двадцать лет спустя, читая пьесу Антона Павловича „Три сестры“, я вспомнила Воскресенск, батарею, офицеров артиллеристов, всю атмосферу дома Маевских» (М. П. Чехова. Из далекого прошлого. М., 1960, стр. 34). Завсегдаем дома был поручик батареи Е. П. Егоров, близкий приятель братьев Чеховых, который позднее «вышел в отставку с таким же желанием „работать, работать и работать“, как барон Тузенбах в „Трех сестрах“, и оказал немалую услугу населению Нижегородской губернии в 1892 году» (Вокруг Чехова, стр. 133).

В ссоре и дуэли барона Тузенбаха с Соленым находили что-то общее с нашумевшей в Таганроге в 1886 или 1887 гг. дуэлью, правда, с благополучным концом, в которой участвовали вышедший в отставку барон Г. Ферзен и горячий, скорый на расправу С. Н. Джaparидзе, офицер размещившейся в городе артиллерийской бригады (см.: В. В. Зелененко. Таганрогская гимназия времен А. П. Чехова (Отрывки воспоминаний) и комментарий к ним П. С. Попова – в кн.: А. П. Чехов. Сб. статей и материалов. Ростов н/Д, 1959, стр. 358 и 376–377; ср. также письмо Чехова к родным от 7 апреля 1887 г.).

Б. А. Лазаревский, вспоминая проведенный у Чехова в Ялте вечер в обществе М. П. Чеховой, записал по возвращении домой в своем дневнике: «Что-то прелестное есть

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
в выражении ее глаз, что-то умное и вместе страдальческое <...> Несомненно, что Мария Павловна это одна из „трех сестер“» (запись от 22 августа 1901 г. – ГБЛ; ЛН, т. 87, стр. 333).

Указывалось на реальный источник загадочного «тра-та-та» в репликах Маши и Вершинина. По словам очевидца, точно таким образом, обходясь без слов, однажды объяснялась за столом одна актриса, не названная по имени, которая позднее сама играла в «Трех сестрах» роль Маши (возможно, это была Л. Б. Яворская?). Эта шутовская импровизация, в которой участвовал и Чехов, происходила за столиком ресторана «Славянский базар» в феврале 1896 г. в присутствии А. С. Суворина и еще нескольких лиц:

«Тра-та-та, – сказала она, смеясь.

– Что такое?

– Тра-та-та!..

– Вы влюблены?

Она громко захохотала, подняв плечи и сильно ими вздрагивая, и, повысив тон, проскандировала:

– Тра-та-та...

– Вот как! Чем же он так пленил вас?

Она еще пуще засмеялась, откинувшись на спинку стула, и, как будто задыхаясь от страсти, сузив зрачки и прерывая голос, промолвила почти тихо:

– Тра-та-та...

Чехов смеялся от души <...>

– А знаете, – сказал он актрисе, – я непременно этим воспользуюсь. Тра-та-та – это прелестно... Непременно воспользуюсь» (<А. Р. Кугель?>. Из воспоминаний. – «Театр и искусство», 1910, № 3 от 17 января, стр. 62. Подпись: Профан; ср. А. Р. Кугель (Ното Novus). Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926, стр. 68).

Рассказ Ирины о даме, посылавшей телеграмму о смерти сына «просто в Саратов», без адреса, основан, возможно, на действительном случае, сообщенном Чехову Л. А. Сулержицким: находясь в психиатрическом отделении военного госпиталя, он познакомился с пареньком из Саратовской губернии, который однажды попросил написать письмо родным, но, как потом оказалось, забыл их адрес (Е. Полякова. Жизнь и творчество Л. А. Сулержицкого. – В кн.: «Леопольд Антонович Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка...» М., 1970, стр. 35).

Изображенный в пьесе сторож земской управы Феропонт напоминал М. П. Чехову служившего при Бавыкинском волостном правлении сотского (называвшего себя «цоцкай»), который в Мелихове «то и дело приходил с той или другой казенной бумагой», и, «несмотря ни на какую погоду, в будни и в праздники, он вечно, положительно с утра и до вечера и с вечера до утра находился в пути с исполнением какого-нибудь поручения от какого-нибудь учреждения или административного лица» (М. П. Чехов. Антон Чехов и его сюжеты. М., 1923, стр. 99; ср. Вокруг Чехова, стр. 267).

По свидетельству Вишневого, когда он спросил – «зачем это нужно, чтобы Кулыгин в последнем акте являлся со сбритыми усами», Чехов припомнил случай из жизни таганрогской гимназии: учитель латинского и русского языка В. К. Виноградов, который всегда «носил бородку и усы», однажды, по случаю получения инспекторского места, явился в класс со сбритыми усами, что «вызвало среди учеников большой переполох» (А. Л. Вишевский. Ключки воспоминаний. Л., 1928, стр. 17–18). Сулержицкий угадывал в Кулыгине также отдельные черты самого Вишневого и вскоре после премьеры писал об этом Чехову: «Ну и шутку Вы с ним сыграли, а он не замечает и даже сам с таинственным видом, подмигивая, говорит, что роли под артистов написали, – „замечаете?“ – спрашивает он иногда. Я говорю, что сильно замечаю. Вот-те и дружи с писателем!» (начало февраля 1901 г. – ГБЛ; Л. А. Сулержицкий. Повести и рассказы... М., 1970, стр. 397).

2

Замысел «Трех сестер» возник, видимо, в конце 1898 – начале 1899 г.: при работе над пьесой Чехов использовал заметки, находящиеся в Записных книжках среди черновых набросков к повестям «Архиерей», «В овраге», «Калека» (см. т. X Сочинений).

Серия заметок, занесенных в то время в Первую записную книжку, открывалась записью фамилии Соленого: «Действующее лицо: Соленый» (Зап. кн. I, стр. 95). Далее шла запись разговора двух лиц, спорящих о том, сколько в Москве университетов, с предваряющей ее заметкой: «В провинции с упорством спорят о том, чего не знают» (Зап. кн. I, стр. 98) – использованная затем во II акте пьесы.

Для ролей Вершинина и Тузенбаха из этих заготовок перешел в пьесу ряд записей: «Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но почему же в жизни хватает он так невысоко?»; «русский человек, если послушать его, с женой замучился, с домом замучился, с именем замучился, с лошадьми замучился»; «Ах, если бы к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие!»; «Дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра», и т. д. (Зап. кн. I, стр. 95, 98, 105, 108, 109; см. также зап. кн. III, стр. 66).

К подготовительному периоду относятся записи на отдельных листах, среди которых выделяется несколько заметок, существенно важных для понимания общей идейной направленности будущей пьесы, например: «Чтобы жить, надо иметь прицепку... В провинции работает только тело, но не дух»; «до тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть недовольным, пока наконец не отыщет своего бога...», и т. д. В этих записях были намечены отдельные сюжетные звенья пьесы и краткие характеристики почти всех действующих лиц. Оттуда перешли в пьесу имена трех сестер – Ольги, Маши и Ирины, осиротевших после смерти отца и сохранивших привычки к быту военной среды: «Трудно жить без отца, без матери», «Тяжело без денщиков». Отмечены артистические способности Маши и странности ее характера: «Маша с предрассудками, прекрасная музыкантша».

В заметках об Ирине подчеркнута ее неудовлетворенность работой и одиночество: «Ирина: как гадко работать! и никакого сознания, никаких мыслей», «жалобы на одиночество». Для II акта использована запись рассказа Ирины о даме, которая «телеграфирует своему брату в Саратов, что у нее сын умер, и никак не может вспомнить адреса».

В заметках упомянут брат трех сестер, который в доме «один все забрал», играет в клубе и толстеет: «жена умоляет мужа: не толстей»; «то, что муж проигрывает, от жены скрывают». Среди заготовок для роли Наташи находятся записи ее бестактных замечаний о сестрах и восторженные отзывы о своих детях: «Нат.: я в истерику никогда не падаю. Я не нежная»; «Нат. Фед. всегда сестрам: ах, как ты подурнела! ах, как ты постарела!»; «Мать все рассказывает то про Бобика, то про Соню, какие они замечательные».

В пьесу перешло также несколько заметок, относившихся к Кулыгину: «Кулыгин: я веселый человек, я заражаю всех своим настроением»; «Кул. (жене). Я до такой степени счастлив, что женат на тебе...»; «Кулыг. в IV акте без усов»; «Ut consecutivum». Назван доктор Чебутыкин – «доктор с палкой», который «всегда причесывается, приглаживается, любит свою наружность», «присутствует на дуэли с удовольствием».

Использована в переработанном виде запись одной из реплик Вершинина: «отчего я так седею!» Видимо, для роли Вершинина предназначалась несколько измененная в пьесе фраза: «не рассчитывайте, не надейтесь на настоящее; счастье и радость могут получиться только при мысли о счастливом будущем, о той жизни, которая будет когда-то в будущем, благодаря нам» (ср. спор с Тузенбахом во II акте). Для той же сцены использована запись реплики Тузенбаха (первоначально названного Николаем Карловичем, а затем уже Николаем Львовичем): «Зачем ждать того, что будет через 300 лет? И теперешняя жизнь прекрасна!» и т. д.

Среди тех же заметок – записи о покушении Маши на самоубийство: «В III акте: Ирина: ты ничего не делаешь! Маша: я отравилась!»; «Кул., узнав, что Маша отравилась, прежде всего боится, как бы не узнали в гимназии». Этот сюжетный

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
мотив в процессе дальнейшей работы был отброшен. Не вошла в окончательный текст также заметка о намерении Ирины уехать в Таганрог: «Ирина: буду в Таганроге, займусь там серьезной работой, а здесь пока служу в банке». Но, возможно, именно отсюда берет начало введенное затем в пьесу стремление сестер уехать на родину: «В Москву! В Москву!» (ЦГАЛИ – см. т. XVII).

В заготовках к IV акту – черновые записи о порядке следования артиллерийской бригады при уходе из города: «бат<арейный> командир идет сухим путем с регулярной артиллерией или со строевой частью, а тяжести [на пароходах] на баржах со вторыми расчетами. Некоторые офицеры остаются для того, чтобы плыть на баржах. Батар<ейный> командир идет строевой частью»; «идут (по 2 батареи, пошелонно), а по-новому – дивизионно 3 батареи»; [«музыка при управлении бригадой»]; «музыка провожает, следует с тяжестью». Здесь же – записи о форменной одежде и ее деталях – видимо, для Вершинина в IV акте: «серебр<яный> шарф и шашка»; «визит в походной форме – в сюртуке с эполетами» (ГЛМ).

«Три сестры» – первая пьеса, писавшаяся Чеховым специально для Художественного театра. После успешной премьеры «Дяди Вани» в октябре 1899 г. Вл. И. Немирович-Данченко настоятельно убеждал Чехова написать еще одну пьесу: «Мы пока стоим на трех китах: Толстой, Чехов, Гауптман. Отними одного и нам будет тяжело» (19 ноября 1899 г. – Ежегодник МХТ, стр. 125). Чехов сообщил ему 24 ноября: «У меня есть сюжет „Три сестры“, но прежде чем не кончу тех повестей, которые давно уже у меня на совести, за пьесу не засяду». На новые настояния Немировича-Данченко («я тебе говорю – театр без одного из китов закачается. Ты должен написать, должен, должен!» – 28 ноября 1899 г. – Избранные письма, стр. 185) он пояснял: «Ты хочешь, чтобы к будущему сезону пьеса была непременно. Но если не напишется? Я, конечно, попробую, но не ручаюсь и обещать ничего не буду» (3 декабря). Отвечая на очередной запрос Немировича-Данченко «будет эта пьеса или нет» («Конечно, чем раньше, тем лучше, но хоть к осени, хоть осенью!» – стр. 188), Чехов извещал 10 марта, что «она наклеивается, но писать не начал...»

Вплотную к работе Чехов приступил в августе 1900 г. 5 августа он сообщал из Ялты Вишневному: «Пьесу я пишу, уже написал много, но пока я не в Москве, судить о ней не могу. Быть может, выходит у меня не пьеса, а скучная, крымская чепуха <...> для Вас приготавливаю роль инспектора гимназии, мужа одной из сестер. Вы будете в форменном сюртуке и с орденом на шее».

К. С. Станиславскому, который находился в то время в Крыму, Чехов «обещал кончить пьесу не позже сентября» (О. Л. Книппер, 9 августа 1900 г.). В тот же день Станиславский «под большим секретом» сообщил Немировичу-Данченко, что «выжал» обещание Чехова закончить пьесу к началу театрального сезона: «...он завтра уезжает в Гурзуф, писать, и через неделю собирается приехать в Алупку читать написанное. Он надеется к 1 сентября сдать пьесу, хотя оговаривается: если она окажется удачной, если быстро выльется и проч.» (Станиславский, т. 7, стр. 185).

Вначале Чехов отзывался о ходе работы над пьесой с удовлетворением: «Пьеса сидит в голове, уже вылилась, выровнялась и просится на бумагу», «начало вышло ничего себе, гладенькое, кажется» (О. Л. Книппер, 18 августа); «Хотя и скучновато выходит, но, кажется, ничего себе, умственно» (30 августа). В то время он еще надеялся кончить пьесу быстро: «к 1–5 сентября уже окончу пьесу, то есть напишу и перепишу начисто» (Книппер, 17 августа); «кончу ее, вероятно, в сентябре» (В. Ф. Комиссаржевской, 25 августа 1900 г.).

Однако, приступив к «Трем сестрам», Чехов испытал затруднения, с которыми не сталкивался при писании других пьес. В письмах к Книппер он неоднократно жаловался на это: «Пишу не пьесу, а какую-то путаницу. Много действующих лиц – возможно, что собьюсь и брошу писать» (14 августа); «Пьеса начата, кажется, хорошо, но я охладел к этому началу, оно для меня опошилось – и я теперь не знаю, что делать» (20 августа); «Пьесу пишу, но боюсь, что она выйдет скучная» (23 августа); «Пишу медленно – это сверх ожидания. Если пьеса не вытанцует как следует, то отложу ее до будущего года» (30 августа). Уже завершив пьесу, Чехов признавался М. Горькому: «Ужасно трудно было писать „Трех сестер“. Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три – генеральские дочери. Действие происходит в провинциальном городе, вроде Перми, среда военные, артиллерия» (16 октября 1900 г.).

В конце августа 1900 г. Чехов испытывал потребность проверить на слух написанную

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
часть пьесы и обратился за помощью к гостившему у него литератору В. Н. Ладыженскому, который вспоминал впоследствии: «Мне случилось, по его просьбе, читать черновик пьесы „Три сестры“. Читать я должен был ровно, без декламации, наблюдая, чтобы акт в таком чтении тянулся около получаса, так как актеры растянут паузами и декламацией. И часто автор останавливал чтение.

– Постой. Здесь, кажется, мало движения. Надо убрать лишнее в монологе.

И было ясно, что Чехов видит перед собой живых людей, даже слышит, быть может, их голос, и что все это достигается напряжением творческой мысли» (Вл. Ладыженский. Из книги «Далекие годы». – «Россия и славянство» (Париж), 1929, № 33 от 13 июля, стр. 5; о приезде Ладыженского в Ялту Чехов сообщил 28 августа М. П. Чеховой: «У меня каждый день Ладыженский, который приехал дней 10 назад»).

Однако к намеченному сроку («к 1–5 сентября») пьеса завершена не была. Работа над ней, ввиду встретившихся новых трудностей, даже замедлилась. В этот тяжелый период Чехов писал Книппер: «Все время я сидел над пьесой, больше думал, чем писал <...> очень много действующих лиц, тесно, боюсь, что выйдет неясно или бледно...» (5 сентября); «в иной день сидишь–сидишь за столом, ходишь–ходишь, думаешь–думаешь, а потом сядешь в кресло и возьмешься за газету или же начнешь думать о том, о сем...» (6 сентября); «Что-то у меня захромала одна из героинь, ничего с ней не поделаю и злюсь» (8 сентября). Последнее замечание, возможно, было вызвано колебаниями, связанными с первоначально задуманным сюжетным поворотом в III акте – попыткой самоубийства или самоубийством Маши.

Работа над пьесой застопорилась, и Чехову хотелось скорее вынести пьесу на сценическую площадку, уточнить ее контуры непосредственно в ходе репетиций. Это отражено в письмах Чехова того времени: «...все кажется, что писать не для чего, и то, что написал вчера, не нравится сегодня» (М. П. Чеховой, 9 сентября); «Как бы то ни было, печатать я буду ее после ряда исправлений, т. е. после того уже, когда она пойдет на сцене...» (Ю. О. Грюнбергу, 13 сентября); «...во-первых, быть может, пьеса еще не совсем готова, – пусть на столе полежит, и, во-вторых, мне необходимо присутствовать на репетициях, необходимо!» (Книппер, 15 сентября).

Завершить пьесу в это время мешали Чехову также многочисленные ялтинские посетители и ухудшение здоровья, в чем он сам тогда признавался: «А я вот уже 6 или 7-й день сижу дома <...> ибо всё хвораю <...> скверно от сознания, что целую неделю ничего не делал, не писал. Пьеса уныло глядит на меня, лежит на столе; и я думаю о ней уныло» (Книппер, 14 сентября); «Дело в том, что в последнее время недели две я хворал преподлой болезнью, должно быть, инфлуэнцей, которая не давала мне работать, держала меня все время в мерлехлюндии – и теперь приходится начинать все снова, почти начинать» (В. А. Поссе, 28 сентября); «С пьесой вышла маленькая заминка, не писал ее дней десять или больше, так как хворал, и немножко надоела она мне...» (Книппер, 4 октября).

Непредвиденная задержка в работе заставила Чехова изменить первоначальный план – отложить доработку пьесы и отказаться от постановки в текущем сезоне, о чем он говорил Книппер: «В этом сезоне „Трех сестер“ не дам, пусть полежит немножко, взопреет, или, как говорят купчихи про пирог, когда подают его на стол, – пусть вздохнет» (28 сентября); «Как бы ни было, пьеса будет, но играть ее в этом сезоне не придется» (4 октября); «Насчет пьесы не спрашивай, все равно в этом году играть ее не будут» (14 октября).

А. А. Плещееву, который интересовался предстоящей постановкой пьесы, Чехов перед поездкой в Москву решительно заявил: «Нет, ставить ее в нынешнем году не собираюсь. Я останусь в Москве недолго, поеду за границу, на Ривьеру...» (А. А. Плещеев. Чеховский день. Отрывки из воспоминаний. – ИРЛИ). Приехав в Москву, Чехов подтвердил корреспонденту «Новостей дня» свое решение отложить доработку пьесы до неопределенного времени. Об этой беседе с Чеховым газета сообщала: «По наведенным у него справкам, новая его пьеса далека от окончания и в этом сезоне во всяком случае не пойдет» (25 октября 1900 г., № 6261); «...А. П. Чехов рассказывал мне, что пьесу надо еще дописать и отделать, а на это надо время. Управиться с этим делом скоро он не рассчитывает, и, конечно, этот сезон останется без „Сестер“. А там видно будет. Таков ответ самого автора» (26 октября 1900 г., № 6262, отд. Мелочи).

Однако такое положение дел никак не устраивало Художественный театр, и Чехов был вынужден отложить поездку за границу и незамедлительно приняться за доработку

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
пьесы. «Новости дня» писали по этому поводу: «А. П. Чехов, уступая настойчивым просьбам театра, обещал поторопиться окончанием „Трех сестер“, и опять у театра воскресла надежда поставить чеховскую новинку еще в этом сезоне» (29 октября 1900 г., № 6265).

29 октября 1900 г. в Художественном театре в присутствии автора и всей труппы состоялась предварительная читка по существу еще не завершённой пьесы, которая была встречена актерами без всякого энтузиазма. По воспоминаниям Книппер, после окончания чтения «воцарилось какое-то недоумение, молчание... Антон Павлович смущенно улыбался и, нервно покашливая, ходил среди нас... Начали одиноко брошенными фразами что-то высказывать, слышалось: „Это же не пьеса, это только схема...“» (Книппер–Чехова, ч. 1, стр. 56).

Когда к Чехову обратились за разъяснениями, он, как вспоминал Станиславский, «страшно сконфуженный, отнекивался, говоря: – Послушайте же, я же там написал все, что знал» (Станиславский, т. 5, стр. 348). Немирович–Данченко потом тоже отмечал, что Чехов «не только не пускался в длинные объяснения, но, с какой-то особенной категоричностью, отвечал краткими, почти односложными замечаниями». А на просьбу разъяснить смысл реплик Вершинина и Маши «Трам-там-там» он «ответил, пожимая плечами: – Да ничего особенного. Так, шутка» (предисловие «От редактора» в кн.: Николай Эфрос. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. П., 1919, стр. 8). На другие вопросы он также «отвечал фразами, очень мало объяснявшими: „Андрей в этой сцене в туфлях“ или: „Здесь он просто посвистывает“» (Из прошлого, стр. 169).

Между автором и театром наметилось тогда расхождение в понимании жанровой природы пьесы, в определении границ между драмой и комедией. По словам Станиславского, Чехов «был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась» (Станиславский, т. 1, стр. 235). Немирович–Данченко вспоминал, что после чтения пьесы Чехов «боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевиль писал <...> В конце концов мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда „Три сестры“ и в рукописи называлась драмой» (Из прошлого, стр. 169).

По окончании читки Чехов ушел из театра «не только расстроенным и огорченным, но и сердитым, каким он редко бывал» (Станиславский, т. 1, стр. 235). Артисты театра тоже остались в недоумении, говоря о своих ролях: «Мы не знаем, как их играть!» (А. Грузинский. Шипы и терния в жизни Чехова (Из моих воспоминаний). – «Южный край», 1904, 18 июля, № 8155).

После этого Чехов в течение нескольких недель работал над завершением пьесы. 10 ноября он сообщил В. А. Гольцеву: «Немножко хворал, а теперь сижу и переписываю пьесу». А 22 ноября «Новости дня» известили о полном окончании авторской работы и о сдаче пьесы театру: «Вчера Чехов отделал последние детали последнего акта „Трех сестер“, вечером вручил его рукопись Художественно-общедоступному театру, и на днях театр приступит к подготовительной работе по постановке пьесы». В той же корреспонденции (автором ее, возможно, был Н. Е. Эфрос, с которым Чехов как раз в эти дни встречался) далее сообщалось: «Автор сам не ждал, что справится с „Сестрами“ так быстро. Несколько раз решал отложить на время эту работу, потом, увлекаемый творческим процессом, брался за нее снова <...> Вчера же я имел возможность познакомиться с „Тремя сестрами“ и получил разрешение познакомиться с ними своих читателей».

В конце ноября 1900 г. Чехов несколько раз виделся со Станиславским. Во время этих встреч велись «разные разговоры», посвященные, видимо, прежде всего «Трем сестрам», текст которых только что был получен театром (письмо Станиславского С. В. Флерову без даты, конец ноября 1900 г. – т. 7, стр. 199). «Три сестры» были названы Станиславским в одном из писем того времени «чудной, самой удачной» пьесой Чехова (Л. В. Средину, 9 декабря 1900 г. – там же, стр. 200).

В декабре 1900 г. Чехов приступил к переработке «Трех сестер» и в течение месяца переписал заново весь текст, создав новую, окончательную редакцию пьесы (автограф – экз. А).

Переработка I и II актов была завершена до отъезда Чехова за границу, куда он выехал 11 декабря. Тетрадь с текстом I акта была передана Немировичу–Данченко, видимо, в первых числах декабря (8 декабря он писал Чехову, надеясь получить уже

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
II и III акты – см. Ежегодник МХТ, стр. 132), а другая тетрадь, со II актом, – между 8 и 11 декабря (Музей МХТ).

В новой, переработанной редакции «Трех сестер» в тексте первых двух актов сделан ряд добавлений и замен. В самом начале I акта введены иронические реплики Чебутыкина и Тузенбаха, перебивающие мечтания Ольги о Москве и замужестве: «Черта с два!», «Конечно, вздор», «Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать». В роли Соленого добавлены фразы, подчеркивающие его странную манеру «задираться»: в I акте – умозаключение по поводу того, что «два человека сильнее одного не вдвое, а втрое», затем – предсказание Чебутыкину его судьбы («Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб»), рассуждение о вокзале, который «если бы был близко, то не был бы далеко», а также реплика о наливке, настоянной «на тараканах»; во II акте – реплика о ребенке, которого он «изжарил бы на сковородке и съел бы», поддразнивание барона («Цып, цып, цып...»), угроза убить «счастливого соперника», привычка опрыскивать себя духами.

Добавлено несколько новых штрихов в роли Маши: ее озорная выходка за именинным столом в конце I акта («Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!»), беспричинный смех во время спора Вершинина с Тузенбахом (II акт). Изменена также ее фраза, проходящая лейтмотивом по всей роли: вместо прежней цитаты из суворовской депеши («Слава богу, слава нам, Туртукай взят, и мы там») она вспоминает теперь поэтические пушкинские строки: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...»

В речи Чебутыкина добавлена фраза о средстве против выпадения волос (при этом Чехов использовал рецепт, сообщенный ему Книппер в письме от 12 сентября 1900 г. – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 188), а в другой его фразе: «Знаю по газетам, что был, положим, Белинский...» и т. д. – фамилия Белинского заменена на Добролюбова (I акт).

Введены отдельные добавления также в речи других лиц: в I акте – упоминания Вершинина о его бездомовье («всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями...» и т. д.), Тузенбаха – о приверженности к русской культуре («по-немецки даже не говорю», «отец у меня православный»); во II акте – обращение Тузенбаха к уставшей Ирине: «Когда вы приходите с должности, то кажетесь такой маленькой, несчастненькой...», наставительное поучение Наташи: «Милая Маша, к чему употреблять в разговоре такие выражения?» и т. д.

Переработка III и IV актов была осуществлена Чеховым после переезда в Ниццу. 15 декабря он писал Книппер: «Переписываю свою пьесу и удивляюсь, как я мог написать сию штуку, для чего написать <...> В III акте я кое-что изменил, кое-что прибавил, но очень немного». 16 декабря III акт был послан в Москву на имя Немировича-Данченко. 18 декабря Чехов дополнительно сообщил ему о поправке к III акту: «В III акте последние слова, которые произносит Соленый, суть: (глядя на Тузенбаха) „Цып-цып-цып...“» Эти слова были тогда же вписаны Немировичем-Данченко в соответствующее место автографа. Сопоставление первоначальной «ялтинской» редакции с белой рукописью переработанной «московско-ниццкой» редакции см. также в статье А. Р. Владимирской «Две ранние редакции пьесы „Три сестры“» (ЛН, т. 68).

17 декабря 1900 г. Чехов сообщил Книппер, что в IV акте «произвел перемены крутые» и в роли Маши «прибавил много слов». На следующий день этот акт был уже готов к отсылке, и 18 декабря Чехов писал Немировичу-Данченко, что только «на один день опоздал». Позднее Чехов сожалел, что поторопился с завершением IV акта: «А если бы сей акт побыл у меня еще дня 2–3, то вышел бы, пожалуй, сочнее» (Книппер, 28 декабря 1900 г.). Ввиду новогодних праздников IV акт пролежал в Ницце еще два дня (почтовый штемпель в Ницце – 2 января 1901 г. по новому стилю) и был получен в Москве только 24 декабря ст. ст. (текст III и IV актов на листках почтовой бумаги – Музей МХТ).

В финале пьесы была сделана композиционная перестановка: эпизод прощания Тузенбаха с Ириной, шедший прямо за сценой Андрея с Ферапонтом, передвинут ближе к началу акта: вероятно, надо было увеличить интервал между уходом Тузенбаха со сцены и вестью о его гибели.

В новой редакции Маша присутствует в IV акте уже не только в сцене прощания с Вершининым, как было раньше, но также и в предшествующих сценах. В конце акта

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
добавлены ее фразы, поясняющие разрыв с Наташей, завладевшей домом: «Я не пойду в дом, я не могу туда ходить», «Я в дом уже не хожу, и не пойду». В самом финале пьесы вставлено два небольших монолога – Маши и Ирины.

В роли Соленого в III акте добавлен эпизод, в котором он задирает Тузенбаха («Почему же это барону можно, а мне нельзя?» и т. д.), а в IV акте в его речь добавлены две стихотворные цитаты («Он ахнуть не успел, как на него медведь напал», «А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой»).

Ряд добавлений сделано в роли Чебутыкина: упоминание о женщине, которую он лечил на Засыпи и «уморил» (III акт); рассказ о ссоре барона с Соленым и вызове на дуэль; многократные повторения его любимых словечек: «Все равно!» и «Тара-ра...бумбия...» (IV акт).

Много отдельных поправок внесено в текст IV акта. Введено неодобрительное замечание Кулыгина в связи с решением Ирины ехать на завод учительницей: «Одни только идеи, а серьезного мало». В отзыве Андрея о Наташе добавлены слова: «Жена есть жена» (свидетельство Станиславского, будто Чехов заменил этими словами «весь монолог Андрея в последнем акте», ошибочно; ср.: А. Владимирская. Заметки на полях. – «Театр», 1960, № 1, стр. 159). В последней сцене Ольги с Вершининым ее слова о намерении все же «уехать в Москву» заменены признанием несбыточности этих надежд: «В Москве, значит, не быть...» В той же сцене добавлены реплики Вершинина и ремарки, подчеркивающие томительность ожидания Маши («Смотрит на часы», «Пауза»). Введен эпизод с Кулыгиным, одевающим отнятые у гимназистов накладные усы и бороду. В заключительной ремарке пьесы добавлено, что Андрей везет «другую колясочку» (уже не с Софочкой, а с Бобиком) и т. д.

Художественный театр не дождался получения от Чехова переработанного текста III и IV актов и в середине декабря 1900 г. отправил в Петербург на утверждение драматической цензуры экземпляр пьесы первоначальной редакции (дата получения в цензуре – 17 декабря 1900 г.). Хотя в театре уже имелся переработанный текст двух предыдущих актов, авторские исправления не были перенесены в экземпляр, посланный на утверждение. Репетиции тоже велись тогда по старым тетрадкам с текстом первоначальной редакции.

Несколько исправлений Чехов внес в период репетиций. Закончив к 8 января 1901 г. режиссерскую планировку пьесы, Станиславский обратился к нему с просьбой изменить финал и снять ремарку, где говорилось, что в глубине сцены «видна толпа, несут убитого на дуэли барона». В режиссерском экземпляре рядом с этой ремаркой Станиславский сделал заметку: «Просить А. П. Чехова вычеркнуть все это» (Музей МХТ). На соседнем чистом листе он объяснил подробнее: «Обратить внимание Ант<она> Павл<овича>, что, по его редакции – необходимо вставлять нар<одную> сцену, какой-то говор толпы, проносющей Тузенбаха, без чего выйдет балет. При проносе и узкости сцены все декорации будут качаться – толпа будет грохотать ногами – задевать – произойдет расхолаживающая пауза. А сестры – неужели их оставить безучастными к проносу – Тузенб<аха>. Надо и им придумать игру. Боюсь, что погнавшись за многими зайцами, упустим самое главное <:> заключительную бодрящую мысль автора, кот<орая> искупит многие тяжелые минуты пьесы. Пронос тела выйдет или скучным, расхолаживающим, деланным, или (если удастся победить все затруднения) – то страшно тяжелым, тяжелое впечатление только усилится» (там же; «Театр», 1960, № 1, стр. 146).

Свои предложения Станиславский изложил в письме к Чехову 9 января 1901 г.: «Монологи финальные сестер, после всего предыдущего, очень захватывают и умиротворяют. Если после них сделать вынос тела, получится конец совсем не умиротворяющий <...> Как ни нравится мне тот пронос, но при репетиции начинаю думать, что для пьесы выгоднее закончить акт монологом. Может быть, Вы боитесь, что это слишком напомнит конец „Дяди Вани“? Разрешите этот вопрос: как поступить?» (Станиславский, т. 7, стр. 205). По просьбе Станиславского Чехову о том же писала и Книппер (13 и 22 января – см.: Переписка с Книппер, т. 1, стр. 278, 293). 15 января Чехов ответил Станиславскому согласием: «Конечно, Вы тысячу раз правы, тело Тузенбаха не следует показывать вовсе; я это сам чувствовал, когда писал, и говорил Вам об этом, если Вы помните». При публикации пьесы ремарка о проносе тела Тузенбаха была исключена.

По приезде в Москву Немировича-Данченко Книппер сообщила Чехову, что теперь «хорошо занялась Машей». В том же письме она спрашивала: «Ничего, если я в последнем моем финальном монологе сделаю купюру? Если мне трудно будет говорить

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru его? Ничего ведь?» (18 января 1901 г. – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 288). Видимо, это предложение исходило от Немировича-Данченко, который в письме к Чехову от 22 января тоже настаивал на купюрах в этом монологе и следующим за ним монологе Ирины: «Необходимы купюры. Сейчас pošлю тебе телеграмму, а подробнее – вот что: три монолога трех сестер – это нехорошо. И не в тоне, и не сценично. Купюра у Маши, большая купюра у Ирины. Одна Ольга пусть утешает и ободряет. Так?» (Избранные письма, стр. 208; текст телеграммы см.: Ежегодник МХТ, стр. 135). Ответ Чехова неизвестен, однако впоследствии монолог Маши Чехов наполовину сократил, а монолог Ирины все же сохранил полностью.

25 января 1901 г. Чехов сообщил Вишневному о необходимом исправлении в роли Кулыгина: «Милый Александр Леонидович, перед фразой: „Главное во всякой жизни – это ее форма“ – прибавьте слова: „Наш директор говорит“» (I акт).

Немирович-Данченко позднее вспоминал, что при встрече с Чеховым в Ницце «в конце декабря» 1900 г. (их свидание состоялось 27 декабря) он «получил от него еще кое-какие поправки в тексте пьесы, с которыми и вернулся» (Из прошлого, стр. 169). Однако эти поправки неизвестны. Правда, в экземпляре сценической редакции пьесы (суфлерский экземпляр – Музей МХТ) среди множества отклонений от позднейшего печатного текста обращают на себя внимание два места, которые из суфлерского экземпляра затем перешли в окончательный печатный текст. Можно предположить, что эти добавления были сделаны театром в период репетиций и потом авторизованы Чеховым и учтены в печатном тексте, или же, что они – как раз из числа тех «поправок», которые Немирович-Данченко получил от Чехова еще ранее – в Ницце.

Одна из них – добавление, сделанное во фразе Соленого в его разговоре с Чебутыкиным из I акта: «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой». Слова «ангел мой» из суфлерского экземпляра перешли затем в печатный текст отдельного издания пьесы 1901 г. (ТС) – еще до того, как Чехов впервые увидел «Трех сестер» на сцене Художественного театра.

Другое добавление – тоже в сцене Соленого с Чебутыкиным, но уже из IV акта: «(Опрыскивая духами руки.) Вылил на руки целый флакон духов и все-таки от них пахнет. Они у меня пахнут трупом. Это хорошо». После этих слов Соленого шла еще и реплика Чебутыкина, тоже отсутствовавшая в авторской рукописи: «Да, очень хорошо». Весь этот отрывок в отредактированном виде и уже без реплики Чебутыкина тоже перешел из суфлерского экземпляра в пьесу: он был напечатан в тексте «Русской мысли» и сохранен в окончательной редакции «Трех сестер».

Узнав из газет, что Чехов написал или пишет новую «комедию», В. М. Лавров 14 октября 1900 г. обратился к нему с просьбой: «...я намереваюсь просить тебя отдать эту комедию „Русской мысли“ <...> Вспомни нашу старую дружбу и связь, соединяющую тебя с нашим журналом» (ГБЛ).

Еще раньше пьесу просил у Чехова редактор «Ежегодника императорских театров» С. П. Дягилев, писавший, что «мечтает поместить» ее для придания журналу «большей литературности и свежести» (6 апреля 1900 г. – ГБЛ). Редакция журнала «Жизнь» также рассчитывала получить от Чехова новую «повесть или драму» (телеграмма В. А. Поссе и Д. Н. Овсяннико-Куликовского 31 августа 1900 г. – ГБЛ). Но Чехов отдал предпочтение «Русской мысли».

Когда Лавров обратился за текстом пьесы в Художественный театр, Немирович-Данченко с недоумением ответил ему: «Происходит какая-то путаница. Экземпляра „Трех сестер“ у меня нет совсем. Теперь я заказал для „Рус<ской> мысли“. Дня через два будет готов. А тот, который Чехов хотел отдать тебе, он увез с собой. И я думал, что он сам вышлет вам» (без даты, не ранее 11 января 1901 г. – ЛН, т. 68, стр. 15). Через несколько дней Лавров получил текст пьесы и 19 января известил Чехова: «Наконец-то я изъял из обладания Немировича твоих „Трех сестер“ и отдал их набирать» (ГБЛ).

Но корректура уже не застала Чехова в Ницце; 26 января он выехал оттуда и 7 февраля писал Лаврову из Рима: «...корректура „Трех сестер“ догнала меня в Риме. Так как теперь уже 7 февраля, то пьеса не успеет для февральской книжки. Сегодня я уезжаю в Ялту, откуда и пришлю ее, а ты пока вели выслать мне „действующих лиц“, которых нет в корректуре и которых нет у меня».

В Риме же Чехов начал исправлять корректуру. Один из его спутников вспоминал

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
позднее об этом дне: «Я видел его после ряда часов, проведенных за корректурой „Трех сестер“. Он был не в духе, находил пропасть недостатков в своей пьесе и клялся, что больше для театра писать не будет» (Максим Ковалевский. Об А. П. Чехове. – «Биржевые ведомости», 1915, 2 ноября, № 15185; Чехов в воспоминаниях, стр. 452).

Вскоре Чехов прибыл в Одессу и сообщил корреспонденту одной из газет о своем намерении опубликовать пьесу после исправления корректуры в мартовской книжке: «В настоящее время А. П. Чехов лично держит корректуру своей новой пьесы „Три сестры“, которая недавно впервые шла в „Художественном“ театре в Москве. Пьеса будет напечатана в мартовской книжке „Русской мысли“» («Одесский листок», 1901, 13 февраля, № 40).

Однако редакция журнала не захотела откладывать печатание пьесы и поместила ее в февральской книжке – до получения от Чехова исправленного текста. Когда же он обратился за разъяснениями к находившемуся в Ялте Лаврову, тот всю вину возложил на Немировича-Данченко. По этому поводу Чехов писал Книппер 22 февраля: «„Русская мысль“ напечатала „Трех сестер“ без моей корректуры, и Лавров-редактор в свое оправдание говорит, что Немирович „исправил“ пьесу...»

У Чехова были серьезные основания для недовольства: текст «Русской мысли» сильно отличался от оригинала, переданного им в театр. Лавров получил от Немировича-Данченко не подлинную рукопись пьесы и даже не копию с нее, а копию с одного из театральных рабочих экземпляров. В результате неоднократного копирования пьесы и последовательного наслоения в тексте ошибок в журнальную публикацию проникло около двухсот искажений, не считая пунктуационных.

Самый ранний слой искажений перешел в печатную публикацию из первоначальной театральной копии (ныне утраченной), к которой восходят тексты всех сохранившихся рабочих театральных экземпляров. Эта первоначальная копия была составлена на основе автографа переработанной редакции (А), однако готовилась она только для пользования внутри театра, поэтому копиист не стремился к абсолютно точной передаче авторского текста, а ремарками и пунктуацией часто вообще пренебрегал (все вставки и дополнения делались в театральных экземплярах пьесы помощником режиссера и артистом Художественного театра И. А. Тихомировым).

Текст I и II актов копировался им непосредственно с автографа. Поэтому искажения здесь по преимуществу «глазные», идущие от невнимательного чтения текста. Так, вместо слов: «больше хочется знать» копиист написал: «больше хочу жить», вместо «болен ребенок» – «болен ребенок», вместо ремарки: «Целуется с Роде» – «Целует и Роде». Из-за того, что перенос на новую строку у Чехова не обозначался дефисом, фраза: «Видите, мои волосы седеют» (перенос приходился в автографе на слово: «Ви-дите») была представлена копиистом в искаженном виде: «Все, даже мои волосы седеют», и т. д.

Текст III и IV актов, присланных Чеховым позднее, уже из Ниццы, передан с гораздо более значительными искажениями, так как Тихомиров в спешке ограничился перенесением из автографа далеко не всех, а только наиболее существенных авторских исправлений и вносил их прямо в старый неправленный машинописный экземпляр первоначальной редакции (экз. ценз.), который с этого момента, так получилось, стал главным источником текста III и IV актов.

Естественно, что во всех случаях недосмотра копииста в этом источнике выступала старая основа текста – первоначальные, отброшенные Чеховым варианты, перешедшие, однако, в текст пьесы всех последующих театральных экземпляров, ее журнальную публикацию и в большой мере сохранившиеся даже в окончательном печатном тексте. Например, приведенную в автографе фразу: «для чего же нам еще эта старуха?» Тихомиров оставил в том виде, как она шла в машинописном экземпляре ранней редакции: «для чего же нам вот эта старуха?», то есть игнорировал сделанное Чеховым исправление. Вместо имевшихся в автографе, уже исправленных Чеховым слов: «как говорится» – в тексте все же остались первоначальные, забракованные им: «как говорят». Вместо: «Васильич» – осталось: «Васильевич», вместо: «Романыч» – «Романович». В речи персонажей остались от ранней редакции союзы «что», хотя Чехов, следуя своим художественно-эстетическим установкам, исключал их при переработке пьесы и, давая советы начинающему драматургу, говорил по поводу их употребления: «Есть лишние слова, не идущие к пьесе, например, „ведь ты знаешь, что купить здесь нельзя“. В пьесах надо осторожнее с этим что» (А. М. Федорову, 3 ноября 1901 г.).

Новые искажения проникли в текст пьесы при изготовлении копии, составленной под наблюдением Немировича-Данченко в театре специально для «Русской мысли». Хотя наборный экземпляр пьесы не сохранился, но сопоставление дубликата изготовленной копии (рабочий театральные экземпляры – Музей МХТ, № 142) с другими, более ранними театральными экземплярами (№№ 141 и 8832), позволяет выявить тот слой искажений, который появился в тексте именно на этом этапе. Так, фраза: «я помню там все», сохранявшаяся в неизменном виде и в экземпляре первоначальной редакции, и в переработанном тексте автографа, была изменена в журнальной копии: «я помню так все». Другая фраза: «И тогда также били часы» тоже подверглась искажению здесь: «И тогда тоже били часы». Ремарка: «Стук в пол из нижнего этажа» была переделана в журнальной копии на: «Стучат в пол из нижнего этажа». Слова «Пришло время» прочитаны как «Прошло время», и т. д.

Наконец, уже в процессе печатания пьесы в «Русской мысли», при редактировании текста и просмотре корректур (видимо, с участием Немировича-Данченко и Лаврова), добавился еще один слой разночтений. Перечень действующих лиц, то есть «афишка», которую Чехов просил выслать для просмотра, но так и не получил от Лаврова, был напечатан в журнале небрежно – с пропусками и ошибками. Фраза Ольги в первой же реплике: «ты уже в белом», так читавшаяся и в первоначальной редакции пьесы (текст ценз. 1, 2), оставленная Чеховым без изменений и в переработанной редакции (текст А – см. фото на стр. 121), сохраненная в том же виде во всех театральных экземплярах, в «Русской мысли» была напечатана в подправленной редакции: «ты уже в белом платье». Фраза Кулыгина из I акта («Наш директор говорит»), сообщенная Чеховым дополнительно в письме к Вишневскому, помещена не на то место и воспроизведена неточно: «Так говорит наш директор». Большая ремарка к началу IV акта дана с искажениями и с выпуском нескольких фраз. В другой ремарке вместо: «Причесывает бороду» – напечатано: «Почесывает бороду». Слова: «убирает около своего столика» совсем опущены. Авторская ремарка: «В зале садятся завтракать; в гостиной ни души» – воспроизведена ошибочно как реплика Наташи. В финале пьесы исключена не только та часть ремарки, где говорилось о проносе тела убитого барона, на что Чехов дал свое согласие, но и последующий текст, а также заключительные реплики Чебутыкина и Ольги, и т. д.

Таким образом, текст «Русской мысли», содержащий множество отклонений от белого автографа, с которого пьеса, собственно, и должна была набираться, напечатанный без участия Чехова по сомнительной копии с дефектного театрального экземпляра и без авторской корректуры, не может рассматриваться как достоверный источник текста. Поэтому в вариантах разночтения текста «Русской мысли» отдельно не приводятся.

Однако именно этот испорченный текст «Русской мысли» послужил основой для последующих публикаций. Чехов задумал немедленно выпустить пьесу отдельным изданием в исправленном виде, не дожидаясь выхода нового издания VII-го тома сочинений («Пьесы»), куда А. Ф. Маркс еще ранее предлагал ему включить «Трех сестер» (см. письмо Ю. О. Грюнберга от 8 сентября 1900 г. и ответ Чехова от 13 сентября). 6 марта 1901 г. Маркс уведомил Чехова о полученном от него «корректурном оригинале» пьесы (ГБЛ). Без сомнения, это была та самая корректура, которую Чехов начал выправлять для «Русской мысли» и оставил у себя (так как журнал напечатал пьесу раньше, без авторской правки), а теперь, не располагая автографом, использовал в качестве оригинала.

Гранки отдельного издания пьесы были посланы Чехову 20 марта и получены от него обратно 4 апреля 1901 г. На следующий день выдано цензурное разрешение на издание. 17 апреля Маркс благодарил Чехова за «скорую присылку» второй корректуры и сообщал, что «пьеса уже сдана в печать» (ГБЛ). 15 мая он выслал ему несколько экземпляров пьесы, «только что вышедшей из печати» (там же).

В тексте отдельного издания Чехов устранил более пятидесяти искажений, замеченных им в публикации «Русской мысли». В то же время была продолжена авторская работа над пьесой: по всему тексту пьесы внесено несколько десятков небольших изменений.

В роли Чебутыкина в разных местах были добавлены фразы, выражающие его житейскую «мудрость»: «Э, матушка, да не все ли равно!», «Впрочем, все равно!», «Все равно!», «Решительно все равно». В сцене появления Соленого в III акте введена ремарка: «Вынимает флакон с духами и прыскается». К его фразам, что он «немножко похож на Лермонтова» и у него «характер Лермонтова», добавлены слова: «как

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru говорят», подчеркнувшие субъективную пристрастность его высказываний. Небольшой финальный монолог Ирины дополнен фразой: «все узнают, зачем всё это, для чего эти страдания» – мотив, развитый более широко в шедшем следом за этим монологе Ольги, и т. д.

Одновременно в тексте был сделан ряд сокращений и замен. В роли Чебутыкина сняты названия газет, которые он читает: «Свет», «Новое время». В разговоре Тузенбаха с Вершининым исключено несколько фраз, повторявших другие его сходные реплики: «Мы должны работать, работать и даже не мечтать о счастье», «Мы живем своею настоящею жизнью, будущее будет жить своею жизнью» (II акт). Были вычеркнуты некоторые разговорно-бытовые, резкие выражения Маши: «...становишься злющей, как кухарка», «Кого бы я отодрала хорошенько, так это Андрюшку, нашего братца. Чучело гороховое» (IV акт), и т. д.

После выхода отдельного издания Чехов обратил внимание на имевшиеся в тексте искажения: «В издании „Три сестры“ было сделано много опечаток...» (А. Е. Розинеру, 18 октября 1901 г.). Отрицательное отношение Чехова к тексту этого издания пьесы отмечено также одним из знакомых ему литераторов, который после беседы на эту тему записал в своем дневнике: «...заговорили о марксовском издании „Трех сестер“, которое А. П. ругает» (Дневник Б. А. Лазаревского, запись от 21 августа 1901 г. – ЛН, т. 87, стр. 332).

В конце 1901 г. «Три сестры» были включены в состав второго, дополненного издания VII-го тома сочинений, который вышел в свет в марте 1902 г. Из-за поспешности печатания издательство Маркса не выслало Чехову второй корректуры текста, как делалось обычно. Посылая ему единственный оттиск, заведующий редакцией просил ускорить просмотр пьесы и сразу же подписать корректуру к печати: «Будьте добры возвратить ее возможно скорее и притом, если можно, уже подписанною к печати, так как печатание второго издания VII тома уже поставлено на очередь, и высылка 2-ой корректуры в сверстанном виде замедлила бы печатание» (письмо Розинера от 20 декабря 1901 г. – ГБЛ).

При подготовке VII-го тома Чехов внес в пьесу лишь отдельные изменения и уточнения. Была введена ремарка, отмечающая, что Чебутыкин «все время с газетой». В другом месте, при его обращении к Маше, добавлены слова: «дуся моя». Повторяемая им в нескольких местах одинаковая фраза: «Все равно!», введенная в текст ранее, теперь приведена в различных интонационно-смысловых вариантах: «Хотя в сущности... конечно, решительно все равно!», «И не все ли равно!», «Не все ли равно!» В роли Соленого введена дополнительная ремарка, отмечающая его привычку прыскаться духами: «Достаёт из кармана флакон с духами и льет на руки». В сцене объяснения Андрея с сестрами исключены резко-иронические, ранящие их самолюбие оценки: «...это ...капризничанья старых дев. Старые девы никогда не любили и не любят своих невесток – это правило», «вы, так сказать, прекрасного пола». В финале пьесы снято сердитое восклицание Маши, отказывающейся войти в дом: «Отстань!».

В этом последнем прижизненном издании пьесы в ряде случаев происходила обратная замена текста: фразы, добавленные в предыдущем отдельном издании, здесь опять исключались, а вычеркнутые там – были теперь восстановлены. Например, шутивно-фамильярные восклицания Маши за именинным столом («Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!»), выброшенные в отдельном издании и замененные там другой фразой («М а ш а (стучит вилкой по тарелке). Господа, я желаю сказать речь...»), опять появились в окончательном тексте. При этом была, однако, сохранена, возможно, ошибочно, ремарка («стучит вилкой по тарелке»), относившаяся к исчезнувшей реплике. Несколько фраз Чебутыкина в его разговоре с Соленым из I акта («Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная трубочка... Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов...»), тоже вычеркнутые в отдельном издании и замененные там другим текстом («Запишем-с! Впрочем, не нужно... (Зачеркивает.) Все равно!»), снова появились в последнем издании пьесы. Были исключены добавленные перед этим фразы Чебутыкина в его монологе из III акта: «Все равно! Решительно все равно!», а также из сцены его прощания с Андреем в IV акте: «Или, впрочем, как хочешь!.. Все равно...» И, напротив, восстановлен исключенный ранее отрывок в речи Кулыгина из IV акта, содержащий сравнение Ирины с Машей: «Она даже похожа на Машу, такая же задумчивая. Только у тебя, Ирина, характер мягче. Хотя и у Маши, впрочем, тоже очень хороший характер». Снова были водворены на свое место вычеркнутая в отдельном издании реплика Чебутыкина из I акта: «Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь», а также

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
целый отрывок в его речи из IV акта: «Далеко вы ушли... Не догонишь вас... Остался я позади, точно журавль, который состарился, не может лететь. Летите, мои милые, летите с богом! (Пауза). Напрасно, Федор Ильич, вы усы себе сбрили».

Не исключено, что эти случаи обратных замен, когда происходил механический возврат к уже исключенному или замененному тексту, явились следствием случайной оплошности, а не творческих намерений автора. Во всяком случае, лишь в одном месте – в последнем, приведенном выше отрывке – можно обнаружить следы авторского участия в доработке: слова «журавль, который состарился» заменены в окончательном тексте новым вариантом: «перелетная птица, которая состарилась».

Следует также отметить, что в последних двух прижизненных изданиях пьесы авторский контроль за текстом в силу различных обстоятельств был затруднен. Подготовленная Чеховым для печати в декабре 1900 г. рукопись переработанной редакции (беловой автограф) оказалась скрытой на многие годы в архиве Немировича-Данченко (см.: Е. Кострова. К истории текста «Трех сестер». – «Литературная газета», 1954, 6 июля, № 80). Издания же печатались по дефектному тексту «Русской мысли», восходившему к неавторизованной копии, снятой с испорченного театрального списка, а сопоставить этот текст и выправить его по оригиналу-автографу Чехов, естественно, при этих условиях не мог.

При подготовке отдельного издания пьесы Чехов, занятый художественной работой над текстом и вынужденный одновременно устранять замеченные искажения, не обнаружил целого ряда дефектов и пропустил даже очевидную опечатку, перешедшую из текста «Русской мысли» («плаксиво» вместо: «плаксиво»). Не заметил он и нескольких новых опечаток, вкрапившихся в текст («Видите» вместо: «Звонят», «плачут» вместо: «поплачут» и др.).

Некоторые из не замеченных тогда искажений Чехов устранил в тексте последнего издания пьесы (т. VII сочинений). Однако это издание также готовилось в спешке, поэтому часть очевидных ошибок Чехов не заметил и здесь, например, отсутствие ряда ремарок с обозначением входа и выхода действующих лиц – дефект первоначальной редакции, замеченный им самим и выправленный в тексте переработанной редакции (автограф), но затем пропущенный по недосмотру копиистом и поэтому перешедший во все последующие публикации пьесы. Таким же образом оказалось неучтенным в окончательном тексте «Трех сестер» важное добавление, сделанное Чеховым при переработке пьесы, – фраза Чебутыкина в монологе из III акта, характеризующая его душевную опустошенность: «В голове пусто, на душе холодно», и т. д. Невозможно предположить, что, проведя однажды тщательную переработку пьесы и внося в текст многочисленные исправления (текст А), Чехов вскоре вдруг действительно отказался от своей правки, вернулся к прежнему, недавно отвергнутому им тексту и в тех же самых местах восстановил забракованные перед этим варианты. Поэтому в местах, где в тексте РМ, ТС и т. VII2 все же сохранились вычеркнутые Чеховым первоначальные варианты экз. Ценз. и при этом налицо ухудшение смысла, в настоящем издании предпочтение отдавалось исправленной редакции автографа (в разделе вариантов эти случаи отмечены звездочкой; две звездочки означают, что авторское исправление воспроизведено в последующих источниках в искаженном виде или учтено там лишь частично).

3

Премьера пьесы на сцене Московского Художественного театра состоялась 31 января 1901 г. Роли исполнили: Андрея Прозорова – В. В. Лужский, Натальи Ивановны – М. П. Лилина, Ольги – М. Г. Савицкая, Маши – О. Л. Книппер, Ирины – М. Ф. Андреева, Кулыгина – А. Л. Вишневский, Вершинина – К. С. Станиславский, Тузенбаха – В. Э. Мейерхольд, Солонго – М. А. Громов, Чебутыкина – А. Р. Артем, Федотика – И. А. Тихомиров, Родэ – И. М. Москвин, Ферапонта – В. Ф. Грибунин, Анфисы – М. А. Самарова.

По воспоминаниям Станиславского, Чехов в период первых репетиций в конце ноября 1900 г. был озабочен тем, «чтобы не утрировали и не карикатурили провинциальной жизни, чтобы из военных не делали обычных театральных шаркунов» (Станиславский, т. 5, стр. 350). Немировичу-Данченко тоже запомнилось, что Чехов тогда «более всего... настаивал на верности бытовой правде» (Из прошлого, стр. 169). Уезжая за границу, Чехов просил знакомого полковника В. А. Петрова наблюдать в театре за точностью воспроизведения деталей военного быта, выправки и одежды.

С «особенным пристрастием» Чехов, по словам Станиславского, следил за «правдивым звуком на сцене», подробно объяснял, как во время пожара в III акте должен

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
звучать набат: «Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата» (указ. соч.).

Основная работа над спектаклем проходила в театре уже в отсутствие Чехова. В письме к нему от 20–21 декабря 1900 г. Станиславский сообщал, что он «влюбляется» в пьесу «с каждой репетицией все больше и больше», что и другие артисты «пьесой увлеклись, так как только теперь, придя на сцену, поняли ее». Далее он добавлял: «Мы часто вспоминаем о Вас и удивляемся Вашей чуткости и знанию сцены (той сцены, о которой мы мечтаем)» (Станиславский, т. 7, стр. 201). После черновой генеральной репетиции I и II актов он снова писал Чехову: «Могу с уверенностью сказать, что пьеса на сцене очень выигрывает, и если мы не добьемся для нее большого успеха, тогда нас надо сечь <...> Во всяком случае, пьеса чудесная и очень сценичная» (9 января 1901 г. – там же, стр. 204).

О воодушевлении и творческом подъеме, царивших в труппе в период работы над «Тремя сестрами», сообщали Чехову также другие участники спектакля. Вишневский писал 24 декабря 1900 г.: «Труппа и все участвующие в этой чудной пьесе, во главе с К. С. Алексеевым, так схвачены пьесой и так он ее ставит, что положительно приходится только все более и более удивляться неисчерпаемой фантазии; а главное: благородству, мягкости, художественной мере и совершенно новым, еще не повторяемым приемам и новшествам» (ГБЛ). Через несколько дней он снова повторял: «Мы репетируем и все больше и больше увлекаемся „Тремя сестрами“» (29 декабря – там же). Тихомиров со своей стороны дополнял его: «А пьеса, уже теперь ясно, будет иметь большой успех. Знаете ли, что среди наших актеров есть несколько человек таких, которые не пропускают ни одной репетиции, хотя сами они в пьесе и не заняты, но каждый день аккуратно они являются в театр и с все возрастающим интересом смотрят каждую репетицию – настолько уже теперь силен захват этой пьесы» (9 января 1901 г. – ГБЛ).

В начале репетиций был момент, когда, по словам Станиславского, «пьеса застыла на мертвой точке», «не звучала, не жила, казалась скучной и длинной», ей не хватало «магического чего-то». Станиславский вспоминал, как затем он все-таки пришел к ощущению «правды жизни» и открыл, что чеховские герои «совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать <...> После этого работа снова закипела» (Станиславский, т. 1, стр. 235–236).

Вскоре (с 11 января 1901 г.) в работу над спектаклем включился также Немирович-Данченко, вернувшийся из-за границы и писавший Чехову: «По приезде я сначала посмотрел, по два раза акт, посмотрел и расспросил у Конст. Серг., чего не понимал в его замысле. С тех пор я вошел в пьесу хозяином и все это время, каждый день, работаю. Конст. Серг. проработал над пьесой очень много, дал прекрасную, а местами чудесную mise-en-scène, но к моему приезду уже устал и вполне доверился мне» (22 января 1901 г. – Избранные письма, стр. 206).

В период репетиций Чехов был оторван от театра, однако с пристальным интересом следил из Ниццы за подготовкой спектакля, интересовался каждой мелочью. В своих письмах за декабрь 1900 г. и январь 1901 г. к Книппер, Вишневскому и М. П. Чеховой он неоднократно высказывал опасения, что пьеса идет «скверно», «надоела», «уже проваливается», «не будет иметь успеха», постоянно требовал от своих корреспондентов подробной информации: «что на репетициях и как, нет ли каких недоразумений, все ли понятно?», «как идет пьеса, как и что, можно ли рассчитывать и проч. и проч.».

Участникам будущего спектакля он давал в своих письмах необходимые советы и разъяснения, высказывал замечания об отдельных моментах пьесы, об исполнении ролей. О роли Маши и ее характере он писал Книппер: «Ой, смотри! Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто» (2 января 1901 г.).

Чехов не согласился с предложенной Станиславским мизансценой в эпизоде с Наташей. Станиславский предлагал: «При обходе дома, ночью, Наташа тушит огни и ищет жуликов под мебелью – ничего?» (20–21 декабря 1900 г. – Станиславский, т. 7, стр. 202). Чехов со своей стороны выдвинул другой вариант мизансцены: «Но, мне кажется, будет лучше, если она пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой – этак короче и страшней» (2 января 1901 г.).

На запрос Тихомирова – «знает ли твердо Ирина, что Тузенбах идет на дуэль (4-ый акт), или только смутно догадывается» (9 января 1901 г. – ГБЛ), – Чехов ответил: «Ирина не знает, что Тузенбах идет на дуэль, но догадывается, что вчера произошло что-то неладное, могущее иметь важные и притом дурные последствия. А когда женщина догадывается, то она говорит: „Я знала, я знала“» (14 января 1901 г.). На другой вопрос Тихомирова – о сходстве Соленого с Лермонтовым («Действительное или только кажущееся Соленому?») – Чехов в том же письме разъяснял: «Действительно, Соленый думает, что он похож на Лермонтова; но он, конечно, не похож – смешно даже думать об этом... Гримироваться он должен Лермонтовым. Сходство с Лермонтовым громадное, но по мнению одного лишь Соленого».

Режиссеры спектакля не сразу пришли к единому пониманию драматургии действия в III акте. Книппер сообщала, что «Станиславский» делал на сцене страшную суматоху, все бегали, нервничали, Немирович, наоборот, советует сделать за сценой сильную тревогу, а на сцене пустоту и игру не торопливую, и это будет посильнее» (11 января 1901 г. – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 277). Чехов решительно поддержал Немировича-Данченко в определении тональности III акта: «Конечно, третий акт надо вести тихо на сцене, чтобы чувствовалось, что люди утомлены, что им хочется спать... Какой же тут шум? А за сценой показано, где звонить» (Книппер, 17 января). Чехов придавал большое значение сценической выразительности этого акта и в следующем письме опять напоминал: «Шум только вдали, за сценой, глухой шум, смутный, а здесь на сцене все утомлены, почти спят... Если испортите III акт, то пьеса пропала, и меня на старости лет ошибают» (20 января).

Другим спорным пунктом III акта являлась сцена покаяния Маши перед сестрами. По мнению Немировича-Данченко, Книппер слишком драматизировала эту сцену и не передавала в ней «счастья любви». Сама Книппер держалась иного взгляда и писала об этом Чехову: «Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто, и, значит, покаяние идет сильно, драматично, т. е. что мрак окружающих обстоятельств взял перевес над счастьем любви» (15 января 1900 г. – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 282). Чехов не согласился с ней и опять-таки советовал не увлекаться внешним драматизмом действия: «Милюся моя, покаяние Маши в III акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь себя умнее, по крайней мере» (21 января).

На репетициях, по словам Книппер, «много горячо спорили» о загадочных репликах «трам-там-там», которыми обмениваются в III акте Маша и Вершинин (письмо Книппер 15 января 1900 г. – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 283). По этому поводу Чехов дал свое разъяснение: «Вершинин произносит „трам-трам-трам“ – в виде вопроса, а ты – в виде ответа, и тебе это представляется такой оригинальной шуткой, что ты произносишь это „трам-трам“ с усмешкой... Проговорила „трам-трам“ – и засмеялась, но не громко, а так, чуть-чуть. Такого лица, как в „Дяде Ване“, при этом не надо делать, а моложе и живей. Помни, что ты смешливая, сердитая» (20 января).

После генеральной репетиции первых двух актов Книппер сообщала: «Пьеса, и говорить нечего, смотрится с сильным интересом, захватывает. Что уж говорить, великий мой мастер», и добавляла через два дня: «Пьеса безумно интересно смотрится» (15 и 18 января 1901 г. – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 282, 286–287). Исполнительница роли Ирины М. Ф. Андреева (Желябужская) после просмотра тоже писала Чехову: «Мы усердно трудимся, репетируем и волнуемся „Тремя сестрами“. Ах, хорошая пьеса, только и трудная же, господь с нею, страх!» (17 января 1901 г. – ГБЛ; «Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи...». М., 1961, стр. 52–53).

О генеральной репетиции всего спектакля, состоявшейся 27 января 1901 г., Чехова извещала сестра Мария Павловна: «Я сидела в театре и плакала, особенно в третьем действии. Поставили твою пьесу и играют ее превосходно <...> Если бы ты знал, как интересно и весело идет первый акт! <...> Думаю и чувствую, что пьеса будет иметь огромный успех» (28 января – Письма М. Чеховой, стр. 171).

Припоминая впоследствии первые спектакли «Трех сестер», Станиславский отмечал,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
что успех нарастал исподволь и пьеса захватывала зрителя с каждым спектаклем все более и более: «И только через три года после первой постановки публика постепенно оценила все красоты этого изумительного произведения и стала смеяться и затихать там, где этого хотел автор. Каждый акт уже сопровождался триумфом» (Станиславский, т. 5, стр. 351).

Сыграв семь спектаклей в Москве, Художественный театр выехал на гастроли в Петербург. После первого спектакля, показанного там 28 февраля 1901 г., Немирович-Данченко телеграфировал Чехову: «Сыграли „Трех сестер“. Успех такой же, как в Москве. Публика интеллигентнее и отзывчивее московской. Играли чудесно <...> Особенно восторженные отзывы Кони и Вейнберга. Даже Михайловский говорит о множестве талантливых перлов» (1 марта 1901 г. – Ежегодник МХТ, стр. 136). М. Горький, который тоже смотрел первый спектакль, позднее сообщал Чехову о своем впечатлении: «А „Три сестры“ идут – изумительно! Лучше „Дяди Вани“. Музыка, не игра» (между 21 и 28 марта 1901 г. – М. Горький. Собр. соч., т. 28. М., 1954, стр. 159).

Волна студенческих выступлений в Петербурге и других городах в начале марта 1901 г., их подавление и политические репрессии, совпавшие по времени с гастролями Художественного театра, вызвали у молодой зрительской аудитории обостренный интерес к тому, что говорилось в пьесе о надвигающейся «здоровой и сильной буре», о поэзии труда, о маячащей впереди «невообразимо прекрасной» жизни и т. д., придавали этим высказываниям остро злободневный смысл. В. А. Поссе, вскоре выступивший против мер правительства в связи с подавлением студенческих «беспорядков» и арестованный по этому делу, писал Чехову 8 марта: «Театр отступил на задний план, но все же Ваши „Три сестры“ смотрятся с захватывающим интересом» (ГБЛ). Об усилившемся интересе к спектаклю Чехову сообщал также Вишневский: «„Три сестры“ с каждым спектаклем все больше и больше нравятся публике» (18 марта – ГБЛ). В день окончания гастролей Немирович-Данченко телеграфировал в Ялту: «Сегодня последний спектакль. Кончаем „Трех сестрами“. Успех театра и артистов рос с каждым спектаклем. Интерес прямо небывалый» (23 марта 1901 г. – Ежегодник МХТ, стр. 138).

Сам Чехов впервые увидел пьесу на сцене театра лишь в следующем сезоне – сначала на репетициях, а потом на первом спектакле (21 сентября 1901 г.), о котором через несколько дней писал Л. В. Средину: «...„Три сестры“ идут великолепно, с блеском, идут гораздо лучше, чем написана пьеса. Я прорежиссировал слегка, сделал кое-кому авторское внушение, и пьеса, как говорят, теперь идет лучше, чем в прошлый сезон» (24 сентября). Об одном из таких «авторских внушений» вспоминал впоследствии В. В. Лужский, исполнитель роли Андрея: «Мной на репетициях остался недоволен, позвал меня к себе и очень подробно, с остановками и разъяснениями, прошел роль Андрея. Таких занятий с Ант. Павл. у меня было не менее трех, каждый раз он занимался со мной не менее часа. Он требовал, чтобы в последнем монологе Андрей был очень возбужден. „Он же чуть не с кулаками должен грозить публике!“» (В. В. Лужский. Из воспоминаний. – «Солнце России», 1914, июнь, № 228/25, стр. 5; Чехов в воспоминаниях, стр. 441).

Станиславский отмечал, что Чехов остался очень доволен репетициями, «но только жалел, что не так звонили и изображали военные сигналы во время пожара. Он поминутно печалился и жаловался нам на это. Мы предложили ему самому перерепетировать закулисные звуки пожара и предоставили ему для этого весь сценический аппарат. Антон Павлович с радостью принял на себя роль режиссера и, с увлечением принявшись за дело, дал целый список вещей, которые следовало приготовить для звуковой пробы». Однако, вспоминал далее Станиславский, на спектакле началась такая «какофония» звуков пожара, что пришлось отказаться от предложенного Чеховым звона (Станиславский, т. 1, стр. 237–238; ср. также т. 5, стр. 354).

Во время следующих гастролей театра в Петербурге весной 1902 г. Книппер говорила, что роль Маши играет теперь иначе: «Владимир Иванович смотрел вчера 3-ий акт и сказал, что я по-новому играю, очень смело – вся ушла в любовь. Это ведь как ты хотел» (14 марта 1902 г. – Переписка с Книппер, т. 2, стр. 373).

Последний спектакль «Трех сестер» в сезоне 1902/03 г. посетила М. Н. Ермолова. В письме, написанном на следующий день, Книппер рассказывала Чехову об этом посещении: «Была за кулисами, восторгалась игрой, говорит, что только теперь поняла, что такое – наш театр. В 4-м акте, в моей сцене прощания, она ужасно плакала и потом долго стоя аплодировала. У нас всех было приподнятое настроение.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Вызывали много; в конце, несмотря на то, что пост играем дома, публика устроила что-то вроде прощания и долго не расходилась» (17 февраля 1903 г. – Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 221).

Осенью 1903 г., когда после долгого перерыва снова шли на сцене Художественного театра «Три сестры», Станиславский писал Чехову, что то был «радостный день», в который «все ожили»: «Прием восторженный, и по окончании пьесы овации у подъезда» (13 октября 1903 г. – Станиславский, т. 7, стр. 264). Об этом же спектакле сообщала Чехову и Книппер: «Все счастливы; играли крепко, бодро, прием был великолепный, после 4-го акта – почти овационный <...> Очень хорошо играли, и слушала публика изумительно. Ведь ты наш автор, ты это должен чувствовать, должен понимать, что мы как дома в твоих пьесах, играем с любовью» (Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 298).

До постановки пьесы Художественным театром ее просили у Чехова для своих бенефисов артисты других театров: В. Ф. Комиссаржевская (см. письма к ней и М. П. Чеховой от 9 и 13 сентября, 13 ноября 1900 г.), Е. К. Лешковская (ее телеграмма Чехову от 23 октября 1900 г. – ГБЛ), С. П. Волгина (письмо из Одессы от 19 января 1901 г. – ГБЛ), актер труппы К. Н. Незлобина – И. И. Гедике (письмо из Н. Новгорода от 30 ноября 1900 г. – ГБЛ), режиссер труппы Новочеркасского театра И. А. Ростовцев (15 декабря 1900 г. – ГБЛ). П. П. Гнедич, вступив в должность управляющего репертуаром Александринского театра, просил Чехова дать пьесу «в будущем сезоне после того, как она пройдет у Немировича» (16 ноября 1900 г. – ГБЛ).

Одной из лучших постановок «Трех сестер» на провинциальной сцене был спектакль, поставленный в день московской премьеры Н. Н. Соловцовым в Киеве, в котором принимали участие известные артисты: Е. Н. Рощина-Инсарова (Ольга), А. М. Пасхалова (Маша), М. И. Велизарий (Ирина), Е. Я. Неделин (Кулыгин), И. М. Шувалов (Вершинин), Л. М. Леонидов (Соленый). В телеграмме, посланной Соловцовым Чехову, говорилось: «Давно я и мои товарищи артисты моей труппы не испытывали высокохудожественного наслаждения, какое доставила нам постановка Вашей пьесы. Репетированье ее вызвало среди нас тот нравственный подъем, то редкое настроенье, вдохновенье и то сценическое единение, какие способны вызвать только произведения глубокого, яркого таланта...» (7 марта 1901 г. – ГБЛ). В начале следующего сезона Соловцов приглашал Чехова приехать на этот спектакль, сообщал, что «„Три сестры“ в Одессе имеют громадный успех» (сентябрь 1901 г. – ГБЛ). В мае 1901 г. Чехова приветствовали зрители, видевшие «Трех сестер» в Астрахани, а также артисты труппы Н. Д. Красова, приславшие ему телеграмму, в которой передавали «привет и благодарность автору, чуткому наблюдателю и глубокому, сердечному художнику современной русской жизни» (31 мая 1901 г. – ГБЛ).

Весной и летом 1901 г. «Три сестры» шли в постановке ряда гастрольных трупп с участием столичных и провинциальных артистов: В. Ф. Комиссаржевской (в Варшаве, Вильне), Л. Б. Яворской (в Одессе), Г. Г. Ге (в Ярославле) и т. д. 22 ноября 1901 г. «Три сестры» исполнялись в Ялте труппой московского товарищества артистов под управлением И. А. Добровольцева. Пьеса была показана несмотря на запрет Чехова и его отказ руководить постановкой. Назойливость распорядителя и сам спектакль, сыгранный, по словам Чехова, «отвратительно», причинили ему тогда немало огорчений (см. письма к Книппер 19, 22 и 24 ноября 1901 г., а также воспоминания очевидцев: А. Безчинский. А. П. Чехов в Ялте. – Приложение к газете «Русь», 1907, № 7, стр. 110; Бор. Лазаревский. А. П. Чехов. – «Журнал для всех», 1905, № 7, стр. 428).

В 1902 г. пьеса была поставлена в Херсоне труппой русских драматических артистов под управлением В. Э. Мейерхольда и А. С. Кошеверова. Об этом спектакле, показанном 7 июня 1903 г. в Севастополе, писал Чехову Лазаревский и отмечал «глубокое впечатление», оказанное пьесой на публику, которая во время спектакля «замерла и сидела так все четыре акта» (8 июня 1903 г. – ГБЛ). О постановке пьесы в сезон 1903/04 г. на сцене театра Киевского общества грамотности сообщал Чехову известный антрепренер М. М. Бородай (9 февраля 1904 г. – ГБЛ).

4

Пьеса «Три сестры» вызвала поток писем к Чехову с отзывами о ней, оживленные разговоры в литературных кругах, многочисленные отклики прессы.

Немирович-Данченко, завершая режиссерскую работу над пьесой, писал Чехову о своих впечатлениях: «Сначала пьеса казалась мне загроможденной и автором, и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru режиссером, загроможденной талантливо задуманными и талантливо выполняемыми, но пестрящими от излишества подробностями <...> Мне казалось почти невозможным привести в стройное, гармоническое целое все те клочья отдельных эпизодов, мыслей, настроений, характеристик и проявлений каждой личности без ущерба для сценичности пьесы или для ясности выражения каждой из мелочей. Но мало-помалу, после исключения весьма немногих деталей, общее целое начало выясняться, и стало ясно, к чему и где надо стремиться <...> Фабула разворачивается как в эпическом произведении, без тех толчков, какими должны были пользоваться драматурги старого фасона, – среди простого, верно схваченного течения жизни <...> Разница между сценой и жизнью только в мирозерцании автора, вся эта жизнь, жизнь, показанная в спектакле, прошла через мирозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией» (Избранные письма, стр. 206–207).

После премьеры «Трех сестер» в Художественном театре Лавров отмечал, что пьеса в чтении «представляется превосходным литературным произведением, но при сценической интерпретации выступает то, что не было видно, ярко, рельефно и неумолимо безжалостно» (1 февраля 1901 г. – Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 41). Книппер подтверждала, что успех «Трех сестер» рос с каждым спектаклем: «По всей Москве только и разговору, что „Три сестры“. Одним словом, успех Чехова и успех нашего театра»; «и пьеса и исполнение произвели сенсацию <...> Тот, кто ее понял, тот не выносит гнета в душе, а кто не понял – жалуется на безумно тяжелое впечатление» (5 и 12 февраля – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 309 и 318).

Академик Н. П. Кондаков, с которым Чехова сблизил в Ялте общие театральные интересы, посмотрев в Петербурге два чеховских спектакля, писал о «Трех сестрах»: «Эта вещь бесконечно выше „Дяди Вани“, вещь более содержательная, высоко драматичная и жизненная. Не могу Вам даже и описать, в каком живом наслаждении я был все время, с первого акта до конца <...> Только я могу искренно Вас поздравить как самого большого русского драматурга после Пушкина, Островского и Гоголя. Дай Вам бог еще писать для театра!» (1 марта 1901 г. – ГБЛ; «Известия ОЛЯ АН СССР», т. XIX, вып. 1, 1960, стр. 34). Смотревший тогда же пьесу И. Л. Леонтьев (Щеглов) отзывался о ней позднее: «...впечатленье осталось неизгладимо, душевный охват, именно душевный (а не театральный) был огромный <...> Г. Г. Буренин и К^о, – оценивающие Вас и Горького, похожи на крыловского любопытного, который „не заметил слона“: у Вас они прозевали изумительное по художественным тонкостям настроение...» (7 января 1902 г. – ГБЛ).

Тогда же Чехов получил из Ялты письмо от артистки Александринского театра М. В. Ильинской, которая отзывалась о пьесе: «Я только что прочла „Три сестры“, прочла раз, потом еще и еще. – Книжку надо отдать, а пьесу все читать хочется <...> Впечатление большое. Люди живые, близкие стоят перед глазами, понимаешь, а главное сочувствуешь им. Благодарю Вас и за себя и за всех, люди, которые будут после нас, еще больше поблагодарят Вас» (4 марта 1901 г. – ГБЛ). Вернувшись в Петербург, она через месяц сообщала: «...я нашла в Петербурге несколько писем от разных знакомых, и все в телячьем восторге от спектаклей Худож. театра, от прелестей „Трех сестер“ и красот „Дяди Вани“. Это очень приятно. Ура! Радуюсь за успех искусства и за людей, служащих ему» (7 апреля 1901 г. – Там же).

Драматург С. А. Найденов под впечатлением виденного им в сентябре 1901 г. спектакля отмечал в своем письме органическое сочетание глубокого драматизма пьесы с общей просветленностью тона: «После представления „Трех сестер“ захотелось жить, писать, работать – хотя пьеса была полна печали и тоски <...> Какое-то оптимистическое горе... какая-то утешительная тоска. И горечь и утешение» (С. Найденов. Чехов в моих воспоминаниях. – «Театральная жизнь», 1959, № 19, стр. 25).

А. Б. Тараховский писал Чехову 24 марта 1901 г., что пьеса «вызвала массу споров во всех слоях общества». Он высказал решительное несогласие с мнением оппонентов, будто в пьесе не объяснено, почему сестры так и не уезжают в Москву: «Но в этом-то и вся особенность современного человека. Все, кажется, есть, чтобы сделать то, о чем много лет мечтаешь, а между тем не делаешь» (ГБЛ). Громадное впечатление пьеса произвела также на В. А. Тихонова, который говорил о ней Чехову: «Живя много в провинции и вращаясь в разных средах, я хорошо знаю провинциальную жизнь и про Вашу пьесу могу сказать, что это сама жизнь, со всей ее бессмысленностью и подчас жестокостью, как она идет в провинциальных городах <...> Последний акт чудесен и ужасен» (14 марта 1902 г. – ГБЛ).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

В числе полученных Чеховым читательских и зрительских откликов были также неодобрительные.

Резко отрицательным был отзыв Л. Н. Толстого. Ялтинский врач И. Н. Альтшуллер, лечивший Чехова и навещавший Толстого в Гаспре в ноябре–декабре 1901 г., вспоминал, как в один из его приездов Толстой, выражая восхищение рассказами Чехова, добавил при этом: «А пьесы его никуда не годятся, и „Трех сестер“ я не мог дочитать до конца» (И. Альтшуллер. О Чехове (Из воспоминаний). – «Современные записки» (Париж), 1930, кн. ХLI, стр. 478; Чехов в воспоминаниях, стр. 595–596). Другой мемуарист свидетельствует, что Толстой не скрывал своего отношения к «Трем сестрам» и от самого Чехова: когда Чехов приехал в Гаспру навестить больного. Толстой при прощании шепнул ему на ухо: «А пьеса ваша все-таки плохая» (П. А. Сергеенко. О Чехове. – «Нива». Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения, 1904, № 10, стлб. 255).

Один из зрителей, смотревший пьесу в Художественном театре, в письме 24 октября 1901 г. (подпись: П. А. Н.) заявил, что в ней «есть какая-то внутренняя неправда» – несоответствие «трагического тона» действительному положению действующих лиц, «слишком уже микроскопическая способность страдания и слишком огромная потребность говорить о своих страданиях» (ГБЛ). Автор другого письма – воронежская учительница Н. Иноземцева – тоже считала, что в пьесе недостаточно объяснено положение трех сестер, и «непонятно, что их удерживает в провинции, почему они не могут переехать в Москву?» (10 декабря 1901 г. – ГБЛ).

Вести о постановке «Трех сестер» на сцене Художественного театра вызвали отклик у В. И. Ленина, который находился в то время за границей (см. стр. 353 наст. тома).

Множество отзывов о пьесе было опубликовано в печати. Рецензенты отмечали, что «Три сестры», как и предыдущие пьесы Чехова, составили «целое событие в художественном и литературном мире Москвы» («Три сестры». Драма А. П. Чехова. – «СПб. ведомости», 1901, 5 февраля, № 35, отд. Маленький фельетон. Подпись: А. Е.), что «постановка „Трех сестер“ – событие в жизни нашего театра за последние годы» (П. Ярцев. «Три сестры». – «Театр и искусство», 1901, № 8 от 18 февраля, стр. 173). О самой пьесе говорилось, что она «составляет богатый вклад в драматическую литературу» («Три сестры», драма А. Чехова. – «Русское слово», 1901, 1 февраля, № 31, отд. Театр и музыка), «очень интересная, очень талантливая и сильная вещь» (<С. Б. Любошиц.> Чеховские настроения. – «Новости дня», 1901, 2 февраля, № 6360. Подпись: –бо–), «яркое, талантливое и свежее произведение» (<В. А. Ашкинази.> Кстати. – там же. Подпись: Пэк).

Вместе с тем, в этих и других отзывах проскальзывало определенное разочарование: буржуазная критика, питавшая в период нараставшего демократического подъема либеральные иллюзии, находила пьесу не по времени мрачной. Рецензенты заявляли: «Пьеса Чехова производит тяжелое, чтобы не сказать – гнетущее впечатление на зрителя <...> Местами искорки юмора, живьем выхваченные сценки, остроумные словечки, но опять все завлекается тоской и отчаянным пессимизмом» («Русское слово» – см. выше); «Я не знаю произведения, которое было бы более способно „заражать“ тяжелым навязчивым чувством <...> „Три сестры“ камнем ложатся на душу» («Театр и искусство» – см. выше).

Во многих рецензиях отмечалось, что пьесе присущи минорный тон и безысходная грусть, настроения тоски, безнадежности и беспросветного уныния. Критик «Новостей» писал, что «более безнадежного пессимизма, чем тот, который дает новая пьеса г. Чехова, трудно себе представить», что в ней «чеховский пессимизм, по-видимому, достиг своего зенита. Если в „Дяде Ване“ еще чувствовалось, что есть такой уголок человеческого бытия, где возможно счастье, что счастье это может быть найдено в труде, – „Три сестры“ лишают нас и этой последней иллюзии <...> Куда же идти?.. Идти некуда!.. – как бы отвечает автор <...> В „Трех сестрах“, по-видимому, автор сам чувствует уже, как его тянет к пропасти, и сам боится этого. Поэтому здесь Чехов, более чем где-либо, старается „сдобрить“ общую мрачную картину вводными веселыми сценками. Но это ему плохо удается. Все эти эпизоды пришиты белыми нитками и производят для общего тона пьесы впечатление диссонанса» (<Б. И. Бентовин.> Московские гастролеры. – «Новости и биржевая газета», 1901, 2 марта, № 60, отд. Театр и музыка. Подпись: Импрессионист).

Характеры, изображенные в пьесе, не вызвали у этой части критики никакого сочувствия: «Кому можем мы сочувствовать в новой пьесе г. Чехова, в которой

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
выведено столько „несчастливых“, немолчаемо ноющих людей? Да никому. Все они для нас более или менее интересны, но и только. Вместе с ними плакать мы не можем, а потому и нытье их становится для нас нетерпимым, а даже порой отталкивающим» (<В. А. Грингмут>. Новая драма Чехова. – «Московские ведомости», 1901, 2 февраля, № 33, отд. Театр и музыка. Подпись: В. Г.). По мнению еще одного рецензента, трагедия трех сестер – это «трагедия на пустом месте». Он упрекал автора в том, что предметом изображения выступают в пьесе не «натуры иного склада, деятели, самоотверженные борцы», а всего-навсего «ничтожные, вечно ничем не удовлетворенные люди», «и даже не люди, а просто людишки» (<Н. М. Е ж о в>. «Три сестры» А. П. Чехова. – «Новое время», 1901, 5 февраля, № 8960. Подпись: Н. Е–В).

Критики находили, что Чехов в «Трех сестрах» лишь повторяет себя, что «ожидания нового и свежего не сбылись <...> И вовсе не потому, что „Три сестры“ слабее других пьес Чехова. И тут тот же беспощадный реализм, та же вдумчивая поэзия пошлости, но... все это уже было, и при всем нашем уважении к автору „Трех сестер“, при всем нашем преклонении пред его талантом, мы не можем отрицать, что он многое заимствует у автора „Дяди Вани“...» («Новости дня», 1901, 2 февраля, № 6360). Другой рецензент с неодобрением отмечал, что в «Трех сестрах» звучит «все тот же мотив» и «так же грустно, как в „Чайке“, как в „Дяде Ване“, хотя причины, по которым он слышится, изложены гораздо слабее, чем в названных пьесах» (<И. Н. Игнатов.> «Три сестры», драма в 4-х действиях, соч. А. П. Чехова... – «Русские ведомости», 1901, 2 февраля, № 33. Подпись: И.).

Некоторые из критиков считали даже, что новая пьеса – шаг назад сравнительно с прежними, что Чехов напрасно изменил своему излюбленному типу «хмурых людей», «людей средних, меланхоликов, нытиков, не обладающих энергией», но все же честных, и показал Андрея Прозорова, который «вовсе не „хмурый человек“, а большой практик, любящий пожить... Прежние его герои все честные, – глупо честные, как Дядя Ваня, например; этот же просто мошенник, и если мы могли сочувствовать прежним хмурым героям г. Чехова, если они в нас могли вызвать известное настроение, то этот „братец“ ничего, кроме чувства гадливости, кроме отвращения, вызвать в нас не может» (В. Н. Семенович. Персонажи драмы А. П. Чехова «Три сестры». – «Московские ведомости», 1901, 23 февраля, № 53). По мнению критика, три сестры – тоже вовсе не «положительные, жизненные и т. д. типы», а «злые карикатуры»: Ольга «ломится в открытую дверь» и ищет «где-то в поднебесье какой-то „работы“», Маша – «разбитная бабенка», «провинциальная дама, приятная во всех отношениях», а Ирина – «что-то в роде блаженной памяти прежних институток, которые нуждались лишь в предмете „обожания“» (там же, 3 марта, № 61).

Естественно, что подобным рецензентам и публике, разделявшей их взгляды, первое действие пьесы, наиболее светлое и радостное, нравилось более других, и они находили, что оно «сравнительно еще самое лучшее во всей пьесе» («Московские ведомости», Грингмут), «стоит <...> выше остальных трех, подающих повод к разного рода недоумениям» («Московские ведомости», 1901, 1 февраля, № 32, отд. Театр и музыка), что если «первый акт написан г. Чеховым блестяще», то «второй, третий и четвертый акты значительно жиже и скучнее» («Новое время», Ежов), что именно «свежие вейня первого действия» вызывали в театральном зале «приподнятую общность чувства и настроения» («Новости дня», Любошиц).

Другая часть критики, напротив, как раз в ярком изображении «застоя и мрака» провинциальной жизни увидела достоинство пьесы. Критик Лев Жданов (Л. Г. Гельман) утверждал, что в пьесе «писатель нарисовал жизнь»: «Это – истинная трагедия русских будней, где место фатума занимает всецельная захолустно обывательская пошлость, а героями являются те слабые волей, хотя и прекрасные духом, натуры, какие выведены в образе трех сестер». Справедливо высмеивая предвзятые и односторонние суждения о пьесе, критик в своей статье сформулировал типичные придирки «слегка разочарованной» и «словно недовольной» публики и прессы: «После „Дяди Вани“, знаете ли... После „Чайки“... Правда, первый акт хорош... Очень живо... Верно... Но затем – очень мрачно, растянуто даже <...> Ну, а что же дальше? Что-то он придумал нового?... – шевелился вопрос в уме у всех. Но оказалось, что драматург ничего не придумал... А не видят они, что, пройдя через сознание художника-писателя, их собственная жизнь становится им понятнее, и открывается исход из мрачного, заколдованного круга прозы и пошлости...» По словам критика, в Ольге, Маше и Ирине изображены «не отдельные личности», а «три собирательных, типичных образа, в какие выливается, вообще, не только русская, но и всемировая женщина» (Лев Жданов. «Три сестры» на сцене Художественного

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
театра. – «Новости и Биржевая газета», 1901, 10 февраля, № 41).

В своих отзывах на пьесу почти все рецензенты отмечали, что «Три сестры» значительно отличаются от «традиционной» драмы, одни – считая это недостатком пьесы, другие – видя в этом драматургическое новаторство Чехова. Критик «Новостей дня» писал, что «вся сила и интерес „Трех сестер“ – не в их фабуле, которая, как всегда у Чехова-драматурга, незначительна, без сложных внешних перипетий, даже почти неуловима, и не в определениях, которые можно точно сформулировать, моральных положениях, „идее“, как любят говорить. Весь великий интерес и покоряющая прелесть – в общей атмосфере, нравственной и бытовой, в которой живут три сестры <...> в колорите пьесы, еще больше – в ее поразительно напряженном настроении» («Новости дня», 1900, 22 ноября, № 6289).

Рецензенты подчеркивали в пьесе такие ее особенности, как «отсутствие ярко выраженной драматической коллизии» («Новости дня», Ашкинази), «полную простоту и даже будничность сюжета» («Русские ведомости»), «глубокую драматичность повседневной жизни даже и без потрясающих эффектов» («СПб. ведомости»), находили, что «драма построена не на движении внешних событий, а тонких движениях жизни: будничной мысли и будничного страдания» («Театр и искусство»). В пьесе усматривали также отражение модных веяний западноевропейской драматургии – «слабые стороны ибсеновского символизма» («Новости дня», Любошиц), приемы драматургов-«настроенников» во главе с Метерлинком («Московские ведомости», Семенович).

В ряде отзывов обращалось внимание на недостаточную мотивированность поступков персонажей, неотчетливость в обрисовке их характеров: «Новая драма Г. Чехова верна модному золаистическому принципу, в силу которого публике предлагаются не законченные художественные произведения с определенным смыслом, с гармонически связанным началом, серединой и концом, – а лишь так называемые „человеческие документы“ или „куски жизни“, которые можно лишь созерцать, подмечая лишь большую или меньшую верность изображаемому подлиннику, но из которых нельзя сделать никаких общих выводов и умозаключений» («Московские ведомости», Грингмут).

Больше всего недоумений и нареканий вызвала у критиков «немотивированность» страданий сестер и их порывов ехать «в Москву». Критик «Новостей дня» писал, например, по этому поводу: «Стремление трех сестер в Москву, стремление, которое принимает у них характер навязчивой идеи, своим символизмом, своею немотивированностью очень напоминает ибсеновский прием. Ибсен также обыкновенно символизирует стремление простое и обыденное, таково, например, в строителе Сольнесе стремление его непременно подняться на верхушку башни <...> У Чехова та же немотивированность, ибо из пьесы вовсе не видно, чтобы осуществление стремления в Москву было для трех сестер такой действительно несбыточной и неосуществимой мечтой» (Любошиц). «Русские ведомости» тоже отмечали, что «пьеса не дает более или менее ясных мотивов для несчастья трех сестер, – и в этом заключается ее коренной недостаток, отнимающий у драмы большую часть ее жизненного значения». Рецензент считал поэтому, что «Три сестры» – это «не бытовая драма», а «философско-символическая пьеса», и Москва, в которую стремятся сестры, – это «символ далекого и лучезарного идеала, к которому в тоске направляются думы страдающих» (Игнатов).

Критика говорила о необычайной сложности пьесы для сценического воплощения, – пьесы «такой простой, но такой трудной по своей простоте» («Новости», Жданов), рассчитанной на применение новейших принципов театрального искусства. Рецензент «Новостей дня» писал по этому поводу: «Не без ужаса думаю я, однако, о той коллизии, которая неминуемо произойдет между пьесой Чехова и ее исполнителями, когда она доберется до провинции <...> Ее не возьмешь ни талантливой игрой отдельных исполнителей, ни новенькими декорациями. Ее можно взять только общим тоном исполнения, только общим ансамблем» (Ашкинази). Некоторые рецензенты полагали даже, что успех Художественного театра в «Трех сестрах» основывался не столько на достоинствах самой пьесы, сколько на необычайной театральной «обстановке», сценических «курьезах», «штучках и побрякушках, которые прицеплены к пьесе» («Московские ведомости», Грингмут), и что «Чехов как драматург обязан своим существованием именно Художественно-общедоступному театру» («СПб. ведомости»).

Новую волну откликов в печати вызвали гастроли Художественного театра в Петербурге весной 1901 г. и почти совпавшая с ними публикация «Трех сестер» в

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru журнале «Русская мысль». Критики отмечали, что пьеса «разыгрывается с огромным успехом» и «ежедневно цитируется всею печатью» (М. Н. М^азаев). Журнальное обозрение. – «Литературный вестник», 1901, № 3, стр. 348), причем подчеркивалось наметившееся расхождение между восторженным приемом пьесы зрителями и ее оценками со стороны прессы: «Успех московских гостей в С.-Петербурге был выдающийся и даже, как принято выражаться в газетах, – прямо „сенсационный“. Особенно понравились „Три сестры“. Они возбудили такой шум, что критика сочла долгом понизить восторг публики и стала доказывать, что пьеса Чехова – вещь посредственная» (С. А. Андреевский. Литературные очерки. Изд. 3. СПб., 1902, стр. 475). Оценивая выступления прессы по поводу «Трех сестер», Поссе писал, что «большинство ее критических представителей прямо выражали недоумение, сожаление и забрасывали автора упреками, указаниями и советами, как надо писать пьесы, могущие иметь „общественный смысл“» (В. Поссе. Московский Художественный театр (По поводу его петербургских гастролей). – «Жизнь», 1901, № 4, стр. 340).

О первых откликах петербургской печати на пьесу – в «Петербургской газете», «Биржевых ведомостях», «Новостях» – Чехову сообщил Немирович-Данченко: «Все рецензии мало содержательны, не глубоки, не даровиты» (телеграмма от 2 марта 1901 г. – Ежегодник МХТ, стр. 137). Книппер со своей стороны замечала по поводу газетных выступлений: «Нас только газеты ругают, а публика любит, и все эти шипелки пристыжены» (5 марта 1901 г. – Переписка с Книппер, т. 1, стр. 345–346).

Одной из немногих рецензий на пьесу, прочитанных тогда Чеховым, была статья В. С. Кривенко, помещенная в военной газете «Русский инвалид». Автор отмечал, что в отличие от других пьес, где «современные военные на сцене обыкновенно очень слабо представлены», в пьесе Чехова показано «истинно военное общество, такое, какое оно на самом деле есть»: его «никак нельзя обвинить в местной затхлости и плесени», оно вносит в захолустную жизнь «свежую струю» (<В. С. Кривенко.> Военные на театральной сцене. – «Русский инвалид», 1901. 11 марта, № 5–6. Подпись: В. С. К-о). Чехов благодарил Кривенко за эту и еще одну присланную его статью и называл ее «интересной и доброй» (6 апреля 1901 г.). К числу «военно-бытовых драм» отнес «Трех сестер» рецензент «Наблюдателя», писавший, что военных автор изобразил не в обычном «смешном, почти карикатурном стиле», «не сусальных адъютантов, не архаических полковников с оттопыренными эполетами, не смехотворных Дитятиных, а настоящих русских военных интеллигентов», что он правдиво рисует «военно-захолустную жизнь», в которой они «погибают в неравной борьбе, не достигнув и половины намеченных целей» (И. Б – е в. «Три сестры» Г. Чехова как иллюстрация к военной жизни. – «Наблюдатель», 1901, № 6, стр. 88–90).

В статье Поссе тоже подчеркивалось, что «Три сестры» – пьеса прежде всего «военная», а потом уже «провинциальная», однако он находил, что в определенном смысле все действующие лица пьесы, не только офицеры, но и сами героини, – люди «военные», проникнутые «военным духом», так сказать – «заготовленные впрок»: «Их приготавливают не для настоящей жизни, а для случайностей будущего»; «проявления воли у них крайне стеснены и вся самостоятельность донельзя понижена»; «они живут в каком-то ожидании, что их кто-то прикомандирует к интересному будущему». Ирина, как и ее сестры, «не делает усилий, чтобы добиться желанной Москвы, как будто полагаясь на какое-то начальство, которое переведет ее туда <...> труд хорош для Ирины, как и для ее сестер, лишь в отвлечении или в туманном будущем. В Ольге очень ярко выражены характерные военные черты: покорность в связи со спокойным признанием совершенной невозможности самому направлять свою жизнь <...>. Не чужд „военного духа“ и брат трех сестер Андрей <...> Он подготовлен жить „по команде“, у него нет инициативы, нет вкуса к жизни в настоящем <...> Он стонет и, подобно своим сестрам и другим „военным“, живет хорошими, но крайне неопределенными мечтами о будущем» («Жизнь», 1901, № 4, стр. 341–343).

А. Р. Кугель полагал, что «Три сестры» – пьеса «интересная», «сильная», однако «смутная», потому что «сам автор не совсем ясно наметил задачи своего художественного творчества». По мнению критика, Чехов показал жизнь не в качестве «логического круга друг друга обуславливающих действий, связанных единством интриги», а как «что-то сырое, неуклюжее, бесформенное», где «все случайно и самостоятельно», «непредвидимо и непоправимо», подчеркнул «бессмысленную разъединенность людей, якобы живущих в общественном союзе». Определяющим моментом пьесы критик считал «мертвящее настроение», «безнадежность», «холодное отчаяние тупой, бессмысленной, разъединенной жизни». Полагая, что «Москва» в пьесе это «символ чего-то большого, серьезного, светлого, в котором есть смысл и способность соединения», критик заключал: «Я очень хорошо понимаю это символическое порыванье в Москву, но, по-моему, у Г.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Чехова это не вышло, он недостаточно вплет этот мотив в течение пьесы. Это немножко искусственная Москва. Попробуйте ее выкинуть, и пьеса решительно от этого ничего не проиграет». Особенно характерным для пьесы он находил ее «мучительный, до боли тяжелый финал», к которому «совсем некстати» приделан заключительный монолог Ольги – «какой-то туманный призыв к надежде, в который зрители имеют полное право не верить и в который прежде всего не верит, не может верить сам автор» (Ното Novus. «Три сестры» А. Чехова. – «Петербургская газета», 1901, 2 марта, № 59, отд. Театральное эхо).

Критик П. П. Перцов, сопоставляя «Три сестры» с «Дядей Ваней» и находя в последней пьесе «больше внешнего трагизма и меньше фатальности в этом трагизме», утверждал, что в «Трех сестрах» «преобладает пассивность действия, которая, может быть, вредит сценичности, но зато сильнее выдвигает и подчеркивает инертность жизни – этот чеховский фатум». «С поднятия занавеса, – указывал он, – с первых слов трех сестер вы вступаете в мир бессилия, недоумения, безнадежности». Обе пьесы критик называл «трагедиями жизненной инерции» (П. Перцов. «Три сестры». – «Мир искусства», 1901, № 2–3, стр. 96, 97).

Отмечая сгущенный драматизм пьесы, некоторые рецензенты, продолжая традиции демократической критики, оттеняли при этом ее обличительный смысл, подчеркивали, что объективно она несет в себе протест против современной действительности, а ее безвольные герои являются жертвами своего времени. Е. А. Соловьев (Андреевич) писал, что герои пьесы, несмотря на их «нудную» психологию, – все же «люди хорошие и не без хороших порывов, не без серьезных даже запросов», но обреченные жизнью «ныть, всем тяготиться, усыплять себя всяческими гипнозами <...> Я бы так сформулировал идею Чехова: „тусклая, бедная духом жизнь создает лишь тусклых, бедных духом людей. Если же случайно появится среди этой скучной толпы человек, лучше одаренный и носящий в себе божью искру героического порыва, жажды подвига и совершенства, то болото, рано или поздно, все равно, затянет его, – это необозримое болото всякой пошлости, невежества, хамства и рабского духа“ <...>» (Андреевич. «Три сестры». – «Жизнь», 1901, № 3, стр. 223, 225, 227).

Другая часть критики, выступавшая с позиций защиты современного жизнеустройства, упрекала Чехова в намеренном сгущении красок, в отсутствии у него положительных идеалов. В статье, напечатанной в «Новом времени», утверждалось, что Чехову лишь «кажется», будто Россия «погрузилась в безнадежную тьму и гнилое болото, из которого нет уже ровно никакого выхода», что, изображая «общественную протухлость», он на самом деле передает «свое собственное настроение – пессимизм; пессимизм глубоко затаенный, безнадежный и упорный». Поэтому его пьеса «ни в каком случае не может быть названа драмой: в ней окончательно нет ни драматических положений, ни типов, ни драматической идеи, ни действия <...> „Три сестры“ – есть чистейшая сатира, сатира не только на то военное общество, которое изображено в ней, и не только вообще на все русское общество, но и на всю современную жизнь <...> Тут нет ни настоящих чувств, ни стремлений, ни идеалов, это лишь жалкая гримаса, жалкая пародия на чувства, пародия на мировоззрение, пародия на идеалы и настроения». Рецензент с осуждением говорил о «пессимистическом настроении автора», «глубоко отрицательном отношении к жизни», призывал к изображению «светлых сторон» действительности: «Не думаем, что в России положение совершенно безнадежное и нет из него никакого выхода; с этим никогда не согласится совесть русского человека, который чувствует и знает, что в русской жизни есть светлые стороны, светлые лучи, есть выходы, есть надежда» (Одарченко. Три драмы А. П. Чехова. – «Новое время», 1901, 27 марта, № 9008. Подпись: Ченко).

Критик «Прибалтийского края» тоже сетовал на «чрезмерность темного колорита» в пьесе, находил, что она «очень скучна и бесцветна», рисует «традиционное недовольство средой»: «Драма „Три сестры“ проникнута печалью и тоской, лежащими в ее основе. История трех сестер, Вершинина, Кулыгина, Чебутыкина местами глубоко комична, но улыбка ни разу не освещает лица читателя. Сквозь внешний комизм просвечивает такое тяжелое, грустное настроение автора, что самый комизм персонажей только усугубляет безотрадные выводы, которые сами собой вытекают из рисуемых автором картин пошлости и житейской неурядицы». Критик с назидательным сожалением отмечал, что «жизнерадостное, бодрящее чувство как бы совсем покинуло автора», и утверждал, что «жизнь в общем не так уже мрачна и тосклива, как она представляется, если ее изучать в разрозненном виде» (Ник. Я. В-ч. Жизнь и печать (Критические очерки). V. – «Прибалтийский край», 1901, 6 июля, № 149). Другой рецензент сокрушался, что в «Трех сестрах» «чеховский пессимизм, мрачное настроение достигают апогея», упрекал Чехова в том, что «он всю пьесу окутал

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru печалью, покрыл тоской», «нарочито и искусственно» подобрал «почти сплошь одни печальные звуки». В этом он видел «основную фальшь» пьесы и советовал «не злоупотреблять описанием страданий, а направить свое внимание на другие стороны жизни»: «я бы хотел, чтобы прекрасный – физиологический – талант Чехова был употреблен на описание красоты, радости и смешной веселой жизни» (Сергей Сутугин. «Три сестры» А. П. Чехова. – «Театр и искусство», 1901, №№ 44–50 от 28 октября – 9 декабря 1901 г., стр. 785, 823, 919).

Эпигоны либерально-народнической критики тоже не приняли «Трех сестер», но их недовольство было вызвано уже совсем иными причинами – тем, что в пьесе вместо деятельных «идейных» героев были изображены слабые, сломленные жизнью обыкновенные люди. Критик «Русского богатства» с язвительной иронией писал о «животнорастительных коллизиях» пьесы, о напрасной попытке Чехова представить в виде драмы «грандиозную по размерам, но скучную по содержанию эпопею животнорастений», «многовековое царство живущих по зоологическому обычаю и без всякой критики человеческих полипняков, перед прочною стеною которых бессильно разбивается самое могучее идейное течение». Рецензент не пощадил даже трех героинь пьесы, которые, по его словам, «проводят жизнь в пустых грезах и фразах о „труде“ и продолжают не двигаться с места, но все больше и больше втягиваются в отправление своего животнорастительного существования, платя судьбе лишь вздохами и стонами за те противные им самим и машинально выполняемые ими функции учительницы, или телеграфистки, или просто „жены своего мужа“, которые возложил на них рок, тяготеющий над царством зоофитов». Лишь проблеск надежды, тлеющей в их душе, и сознание неудовлетворенности заставляют рецензента быть несколько снисходительным, смягчить суровость своего приговора: «Само собой понятно, что вам нечего обращаться с моральной проповедью идейной деятельности к колониям этих полипов в целом. Вам приходится намечать в этой среде лишь тех еще не приспособившихся особей, которые, подобно трем сестрам и некоторым из окружающих их героев, хоть до некоторой степени, но страдают неудовлетворенностью, чувствуют противоречие между стремлениями и мертвящей обстановкой, тянутся хотя бы сидя на коралловой ножке, думают о движении, хотя бы входя своей скорлупой в вековые громады недвижимой культуры. Их, этих мятущихся и неудовлетворенных, может еще захватить человеческая проповедь» (<Н. С. Русанов.> Наша текущая жизнь. – «Русское богатство», 1901, № 5, 2-я пагинация, стр. 173–177. Подпись: В. Г. Подарский).

Столь же настороженным и недоверчивым было отношение к пьесе и ее героям ранней марксистской критики. М. С. Ольминский утверждал в своей статье, что чеховская пьеса «с реалистической точки зрения» вообще не выдерживает «никакой критики», потому что «такого сплошного и плохо мотивированного плача в жизни не бывает, и в этом основной грех пьесы с точки зрения реальности ее содержания». Критик видел в пьесе лишь субъективно-символическое отражение смутных идеалов автора. При этом он полемизировал с теми рецензентами, которые считали «Москву» и мечтания сестер «символом далекого, лучезарного идеала». По его мнению, «с представлениями о Москве у сестер связан не план или мечта о новых условиях жизни в ней, а только воспоминание о минувшем... Москва должна быть недостижима, как прошлое – невозвратно». Поэтому ключом к пониманию пьесы он считал заключительную ее сцену, где «близкие к отчаянию сестры Прозоровы возвращаются к жизни» и начинают понимать, что «прошлое безвозвратно», что «смысл жизни не в возврате потерянного рая, а в служении неизвестному, но светлому будущему», и «только при таком толковании пьеса получает серьезное значение и заслуживают извинения ее многочисленные несообразности и утрировки, бьющие в глаза в случае приложения к ней реалистической мерки; только при таком взгляде Чехов не будет заслуживать упрека ни в бесплодной игре на нервах, ни в проведении реакционных тенденций» (<М. С. Ольминский.> Литературные противоречия. – «Восточное обозрение», 1901, 29 июля, № 168. Подпись: Степаных; отредактированный автором текст статьи – в кн.: М. Ольминский. По вопросам литературы (Статьи 1900–1914 гг.). Л., 1926).

А. В. Луначарский в своем отзыве о «Трех сестрах» тоже не избежал тогда односторонности и рассматривал пьесу главным образом с точки зрения практических задач революционного движения. Он ценил у Чехова его «исключительный, очаровательный, милый талант», «глубину понимания человеческой души», но резко осуждал его за «описание самой серой, самой тусклой жизни», за сочувственное изображение «провинциальных страдальцев». Критик выдвигал идеал «бодрого», «энергичного», деятельного героя-борца, умеющего «рисковать», «бороться», и с этих позиций, естественно, мог только отрицательно отнестись к чеховским героям. Он писал: «Мы с нетерпением ждем, когда же Чехов рассеет это недоразумение и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru покажет человека, который может прорвать тину и вынырнуть из омута на свежий воздух, когда же покажет он нам семена новой жизни». Он мог только с насмешкой отозваться о «жалком мечтателе» Тузенбахе и других персонажах пьесы: «Все персонажи „Трех сестер“, на наш взгляд, достойны осмеяния, и пошлая свояченица героинь мало чем пошлее самих пресловутых трех сестер. Иной раз придет в голову: „да не сатира ли это? Может быть, Чехов хотел написать тонкую сатиру и вся ошибка его только в чрезмерной ее тонкости?“ <...> от нас хотят, чтобы мы плакали, когда плачут эти глупые три сестры, не умевшие при всех данных устроить своей жизни. И чего только не пущено в ход, и красота физическая, и музыка, и декламация! Эх, право... А чеховцы льют тихие слезы в „Художественном театре“ и говорят про себя: „это мы, это мы такие красивые, утонченные, и мы так гибнем, как цветы от стужи!“» (А. Луначарский. О художнике вообще и некоторых художниках в частности. – «Русская мысль», 1903, № 2, 2-я пагинация, стр. 58–60).

Впоследствии Луначарский признал односторонность своих оценок «Трех сестер», сожалел, что «весьма неодобрительно отзывался о жалких героях и героинях» пьесы. Рассказывая об этом эпизоде своей ранней критической деятельности, он по памяти приводил цитату из одного «красноречивого письма», которое тогда получил от неизвестного учащегося, упрекавшего его в непонимании пьесы Чехова и впечатлений, оказываемых ею на передовую молодежь: «Когда я смотрел „Трех сестер“, я весь дрожал от злости. Ведь до чего довели людей, как запугали, как замуровали! А люди хорошие, все эти Вершинины, Тузенбахи, все эти милые, красивые сестры, – ведь это же благородные существа, ведь они могли бы быть счастливыми и давать счастье другим. Они могли бы, по крайней мере, броситься в самозабвенную борьбу с душащим всех злом. Но вместо этого они хнычут и прозябают. Нет, Анатолий Васильевич, эта пьеса поучительная и зовущая к борьбе. Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому хотя бы ценою своей смерти надо нанести сокрушительный удар» (А. В. Луначарский. Тридцатилетний юбилей Художественного театра. – Собр. соч. в восьми томах, т. 3. М., 1964, стр. 410).

В то время лишь немногие критики улавливали в «мрачной» пьесе Чехова ноты бодрости, проблески веры и предчувствие близившихся социальных потрясений. Хотя именно это оптимистическое звучание пьесы стремился донести до зрителя Художественный театр и прежде всего – исполнитель роли Вершинина Станиславский. Когда вместо него однажды во время петербургских гастролей впервые выступил В. И. Качалов (15 марта 1901 г.), один из рецензентов высказал недовольство тем, что Вершинин оказался в его трактовке сниженным «до уровня эпизодической личности». Он писал: «В изображении г. Станиславского полковник Вершинин является единственным свежим, бодрым, полным нравственной мощи, а потому сильным и обольстительным человеком среди остальных „нудных“ персонажей <...> Только бодрая вера неунывающего полковника заставляет примиряться с чеховским изображением провинциальной жизни. Живая струя его радостных мечтаний имеет значение картинного солнечного пятна на пасмурном фоне. Быть может, в художественных бликах Станиславского–Вершинина и кроется причина того, что со сцены „Три сестры“ не производят такого гнетущего впечатления, как в чтении, когда уже на предпоследней странице является еле преодолимое желание удавиться от тоски» («Три сестры». – «Петербургская газета», 1901, 19 марта, № 76, отд. Театральное эхо. Подпись: Ш.).

Эти бодрые, светлые ноты, прозвучавшие в «Трех сестрах», были отмечены также критиком И. Н. Игнатовым, который писал, что «к обычному унылому тону писателя, характеризовавшего лиц конца восьмидесятых и девяностых годов, прибавляется в этой пьесе нечто новое: пробуждение более или менее ясных стремлений, порывы к далекой, но виднеющейся цели». Некоторую просветленность тона «Трех сестер» он расценивал как новый «фазис, следующий за теми признаками общественного утомления, которое мы констатировали в „Дяде Ване“, „Чайке“ и „Иванове“ <...> В „Трех сестрах“, несмотря на примирительные слова о будущем счастье, настоящей резиньяти, настоящего примирения нет. Душевный гнет продолжает чувствоваться всеми, но какая-то тревога охватывает большинство действующих лиц; некоторые из них постоянно говорят о своем желании уйти „в Москву“, чувствуется сильное стремление стряхнуть с себя оковы прежней рутинной жизни и достигнуть более светлой цели; вдали уже мелькает тот освещающий путь „огонек“, об отсутствии которого заявлял доктор Астров и которого не было совсем у Обломова» («Новости литературы...» – «Русские ведомости», 1901, 20 марта, № 78, Подпись: И.).

В яркой, эмоционально заразной статье, принадлежавшей перу Леонида Андреева, автор высказал резкое несогласие с теми критиками, которые «находили

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
крупные недостатки в драме», считали ее «глубоко пессимистической вещью, отрицающей всякую радость, всякую возможность жить и быть счастливым». Захваченный спектаклем Художественного театра, он писал: «Тоска о жизни – вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! – вот основная трагическая мелодия „Трех сестер“, и только тот, кто в стогах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого <...> „Сестры“ подавлены бессмысленностью своего существования, они задыхаются в безвоздушном пространстве, они гибнут в стихийной борьбе света с полуночной мглой – и всеми силами изболевшейся души тянутся к свету <...> И разве в умирающих сестрах вы не замечаете зародышей новой жизни. Взгляните на Машу. С ее блуждающим взором, с загадочными силами, бродящими внутри ее, она есть сама непокорная жизнь – и она берет то, что хочет <...> Ирина – это прелестный образ по красоте и исходящему от него мочучему очарованию, не уступающий тургеневским героиням <...> А. П. Чехов вплел новый листок в лавровый венок русской женщины, создав своих „Трех сестер“, именно их наделив страстной тоской о жизни, именно в них вложив этот неумолкающий клич, это немеркнувшее стремление к свету: „В Москву! В Москву!“ Как солнечный луч из-за облака, как золотистая нить, пронизывает этот клич серую мглу и непобедимо живет в трех женских сердцах» (Джемс Линч. Москва. Мелочи жизни. – «Курьер», 1901, 21 октября, № 291; отредактированный автором текст см. в кн.: Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич). Под впечатлением Художественного театра. М., 1902, стр. 83–86).

Большие споры разгорелись вокруг «Трех сестер» также в связи с оценкой драматургических принципов Чехова. Критик журнала «Жизнь» отмечал, что хотя «Три сестры» – «новый шаг вперед» и они значительней «Дяди Вани», но вместе с тем и труднее для понимания и поэтому «понравились публике, по-видимому, меньше „Дяди Вани“» («Жизнь», Поссе). Один из таких поборников «традиционной» драмы свысока судил о «Трех сестрах»: «Как пьеса – в узком смысле технического построения – „Три сестры“ слабы, как, впрочем, и большинство чеховских пьес. Первые два акта проходят в разговорах – местами очень умных, очень интересных, но неизменно повторяющихся одни и те же пессимистические мысли и идеи. Характеристика действующих лиц здесь пока еще слаба и эскизна. Но с третьего акта – вернее, со второй его половины, чувствуется решительный поворот в сторону драматизма. Интрига начинает быстрее развиваться и нарастать, диалог становится более содержательным, имеющим прямое отношение к пьесе» («Новости и Биржевая газета», 1901, 2 марта, № 60).

Ю. Д. Беляев писал о «Трех сестрах», что «пьеса не выношена», что она «безусловно не выдержанная и не совершенная по форме». И все же он признавал, что она «нова и захватывающе интересна по своим задачам», что в ней «все ново, все неожиданно и странно <...> При всей бесформенности, при всей неожиданности построения пьесы новшество заключается главным образом в приемах, в которых Чехов изображает жизнь. Уже в „Чайке“ и „Дяде Ване“ он старался отделаться от сценической условности и ввести новые формы в драматический диалог. В „Трех сестрах“ это стремление выразилось еще сильнее и порою утрировано. Жизнь изображается такою, какова она есть на самом деле с множеством вставных, побочных и даже вовсе ненужных подробностей, в сбивчивой, отрывочной манере выражения, в нервных переборах или в совершенном безразличии» (Юр. Беляев. Художественный театр. V. «Три сестры». – «Новое время», 1901, 3 марта, № 8984, отд. Театр и музыка).

В статье «Театр молодого века» (октябрь 1901 г.) критик С. А. Андреевский отмечал, что «пьесы Чехова составляют совершенно новое явление в драматической литературе»: «В них нет драмы ни в смысле напряженного действия, ни в смысле назревающей и неизбежной катастрофы»; «единственный драматический элемент в пьесах Чехова, это – царящая в них тоска жизни. И в этом отношении его драмы ничем не отличаются от его рассказов. Чеховские пьесы вообще правильнее было бы назвать рассказами в сценах». Проследивая путь Чехова-драматурга до «Трех сестер», критик заявлял: «Еще в „Иванове“ Чехов пытался уже нарисовать простой психологический этюд, без общепринятого механизма в „действии“ пьесы <...> Но в „Чайке“ писатель уже открыто выразил свою ненависть к существующему театру, а затем в „Дяде Ване“ и еще более в „Трех сестрах“ он, наконец, смело перешел к изображению на сцене повседневной жизни простых людей. И это, конечно, восстание против законов драматургии. Подобное же движение замечается и на Западе. С одной стороны, Ибсен и Метерлинк выдвинули в драме на первый план поэзию душевных настроений, а с другой – большинство современных драматургов уже избирают в своих пьесах крикливых, героических фигур и преимущественно занимаются жизнью

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
„сереньких“ людей» (С. А. Андреевский. Литературные очерки, изд. 3. СПб., 1902, стр. 470, 471, 491, 492).

Постановка пьесы в Художественном театре настолько поражала зрителей своей новизной, что некоторые критики были готовы все новаторские драматургические достоинства пьесы отнести за счет достижений театра. А. И. Богданович, например, писал: «растянутость пьесы, отсутствие действия и бесконечные разговоры все на одну и ту же тему о скуке в провинции и прелестях Москвы делают чтение ее невыносимо скучным <...> И надо видеть, что делает из этого странного материала московская труппа! В своем исполнении она создает удручающую картину жизни, в которой вся неестественность и безжизненность героев Чехова гармонично сливается с общим фоном мертвящей; действительности... Не только удивительно передано мертвящее настроение безысходной тоски, которым проникнута вся пьеса, но в исполнении исчезла вся деланность пьесы <...> Мы должны опять отметить редкую творческую способность Г. Станиславского и его товарищей создавать типы из схематических набросков автора» («Московский Художественный театр. Пьесы Чехова „Дядя Ваня“ и „Три сестры“». – «Мир божий», 1901, № 4, 2-я пагинация, стр. 3, 6, 7. Подпись: А. Б.). На принципиальную ошибочность подобных умозаключений указывал в своей второй статье В. С. Кривенко. Он не отрицал того, что труппа Художественного театра «является несравненной истолковательницей замыслов Чехова», но первоосновой театрального успеха считал все же драматургический материал: «„В чтении мне совсем не понравилось!“ – слышатся голоса. Очень может быть. Но говорит ли это в ущерб произведению, которое написано для сцены, для сцены?! Слышите ли, господа зоилы?! Ведь декорации не вешают же на стены вместо картин. Повесть – для чтения, театральная пьеса – для игры» (В. С. Кривенко. «Три сестры». – «Театр и искусство», 1902, № 13 от 24 марта, стр. 269).

Много отзывов в печати вызвала постановка пьесы на провинциальной сцене. Рецензент киевского спектакля, ориентируясь на трафаретные образцы «идейной» драмы, с разочарованием отзывался о пьесе Чехова и упрекал его в том, что «он с болезненным отвращением отвертывается от старых форм жизни и, увы, не знает, где искать новых. Он чувствует надвигающуюся грозу, но куда от нее спастись, не знает, мучительно сознавая свое бессилие разрешить загадку жизни». Полагая, что пьеса должна в себе заключать готовые ответы на все вопросы, и не находя их в «Трех сестрах», он решительно отвергал пьесу и замечал в наставительном тоне: «Задачи театра, как художественно-просветительного учреждения, должны заключаться в стремлении помочь общественному сознанию уяснить руководящие идеалы <...> Когда же сцена становится лишь отражением личной беспомощности пессимистически настроенного писателя, то она уклоняется от своих прямых задач, и я, смотря „Три сестры“, невольно подумал: „Какая это талантливая и какая в сущности ненужная пьеса!“» (Н. Николаев. Письма из Киева. VII. – «Театр и искусство», 1901, № 12 от 18 марта, стр. 257).

С принципиально иными критериями подошел к оценке пьесы Чехова рецензент харьковской постановки «Трех сестер». В своем отзыве он стремился определить существенные особенности чеховской драматургии, исходя из коренных потребностей развития новой драмы: «Несомненно, вещь эта является смелым новшеством в драматическом искусстве. Автор пренебрег всеми традициями, всеми элементарными приемами схоластической драматургии и, тем не менее, создал произведение сильное, яркое, поразительное. „Три сестры“, вещь вполне оригинальная. Среди образцов драматической литературы она, несомненно, занимает пока особое место и, вероятно, создаст новую школу в области художественного творчества этого рода. Прежде всего, можно отметить в пьесе ту особенность, что в ней нет пресловутого драматического элемента в смысле борьбы страсти с долгом, нет выигранных ролей в смысле приподнятых на ходули героев. Трагизм в этом произведении чисто внутренний, сам собою вытекающий из совокупности условий жизни действующих на сцене персонажей, из взаимных положений и отношений, завязанных просто, бедно, без всякой аффектации, и потому в высшей степени правдиво. Перед зрителем не сцена, а сама жизнь, точно автор пьесы отвалил стену от нашего дома и показал нам нас самих, нашу повседневную жизнь, со всею ее будничной пошлостью и роковой зависимостью от данных бытовых условий. Центр тяжести драмы – это безотчетный, бессознательный протест мыслящих существ против пошлости жизни, искание выхода из душной атмосферы и сознание невозможности найти этот выход, невозможности изменить что-либо в окружающей действительности» («„Три сестры“ А. П. Чехова на харьковской драматической сцене». – «Приднепровский край», 1901, 9 мая, № 1185. Подпись: В. Ф.).

Отклик на пьесу содержался также в повести П. Д. Боборыкина «Исповедники»,
Страница 227

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
напечатанной в январской книжке «Вестника Европы» за 1902 г. Один из героев повести, профессор-натуралист Грязев, в разговоре со своим учеником Булашевым, не называя пьесу прямо, пренебрежительно отзываясь о ней и резко осуждает увлечение ею со стороны молодежи: «И что вы в ней находите? Это как бы сплошная неврастения. Что за люди! Что за разговоры! Что за жалкая болтовня! Зачем они все топчутся передо мной на сцене? Ни мысли, ни диалога, ни страсти, ни юмора, ничего! <...> А подите полюбуйте: зала набита битком, молодежь млеет и услаждается всем этим жалким распадом российской интеллигенции» (стр. 64).

Подхватив начатый Боборыкиным разговор, В. П. Буренин со свойственной ему бесцеремонностью и грубостью назвал успех «Трех сестер» «глупым успехом» и ополчился против критиков-«рекламистов», которые «загипнотизировали публику и особенно молодежь до помрачения всякого здравого смысла» (В. Буренин. Критические очерки. – «Новое время», 1902, 4 января, № 9280; 25 января, № 9301). Годом раньше тот же Буренин опубликовал злую пародию на «Трех сестер», в которой высмеивались некоторые приемы драматургического построения и сценического воплощения пьесы на подмостках Художественного театра (Граф Алексис Жасминов. Девять сестер и ни одного жениха, или Вот так бедлам в Чухломе! Символическая драма в 4-х действиях с настроением. – «Новое время», 1901, 18 марта, № 8999).

Понимание пьесы, ее признание пришло к зрителям и критикам не сразу. Станиславский позднее писал по этому поводу: «Нам тогда казалось, что спектакль не имел успеха и что пьеса и исполнение не приняты. Потребовалось много времени, чтобы творчество Чехова и в этой пьесе дошло до зрителей» (Станиславский, т. 1, стр. 237). Немирович-Данченко подчеркивал своеобразие художественного видения мира в «Трех сестрах» и отмечал, что «ни в одной предыдущей пьесе, даже ни в одной беллетристической вещи Чехов не развертывал стаской свободой, как в „Трех сестрах“, свою новую манеру стройки произведения»: действие в ней «переполнено этими, как бы ничего не значущими диалогами», «одним настроением, какой-то одной мечтой», «подводным течением», которые пришли на смену устаревшему «сценическому действию» (предисловие «От редактора» в кн.: Николай Э ф р о с. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. П., 1919, стр. 8 и 10). «Три сестры» окончательно убедили Немировича-Данченко в непревзойденном драматургическом мастерстве Чехова, которому он заявил после первых же спектаклей: «В конце концов я остаюсь при решительном убеждении, что ты должен писать пьесы. Я иду очень далеко: бросить беллетристику ради пьес. Никогда ты так не развертывался, как на сцене» (2 апреля 1901 г. – Ежегодник МХТ, стр. 139).

В январе 1902 г. пьесе «Три сестры» была присуждена Грибоедовская премия как лучшему драматическому произведению прошедшего сезона (в архиве Чехова сохранилось официальное уведомление, посланное ему, подписанное председателем Общества русских драматических писателей и оперных композиторов И. В. Шпажинским. – ГБЛ; см. также: «Новости дня», 1902, 25 января, № 6689. На присуждение премии Чехов откликнулся в письме к Книппер от 29 января 1902 г.).

При жизни Чехова пьеса была переведена на итальянский, немецкий и чешский языки.

Еще до того, как Чехов закончил пьесу, чешский переводчик Б. Прусик, который до этого уже перевел «Иванова», «Чайку» и «Дядю Ваню», обратился к нему с просьбой: «Позвольте же мне перевести и новую Вашу пьесу „Три сестры“ и будьте столь добры послать мне один экземпляр ее!» (15/28 сентября 1900 г. – ГБЛ). Чехов ответил тогда, что пьеса «еще только пишется» (22 сентября 1900 г.). После нового обращения Прусика (6/19 октября 1901 г.) Чехов обещал выслать ему экземпляр «Трех сестер» (11 октября 1901 г.).

В связи с выходом пьесы в свет газеты сообщали, что «новая драма А. П. Чехова „Три сестры“ переводится на немецкий язык г-жой Луизой Флакс-Фокшанеану» («Прибалтийский край», 1901, 27 февраля, № 47, отд. Литература и искусство). Аналогичное сообщение, без указания переводчика, было напечатано также в журнале «Театр и искусство» (1901, № 10 от 4 марта). В октябре 1901 г. сообщалось, что «Три сестры» и «Чайка» уже «появились в немецком переводе» («Ялтинский листок», 1901, 30 октября, № 143). В ноябре 1901 г. «Три сестры» шли на сцене в Берлине в переводе А. Шольца.

Видимо, не зная об уже имевшемся немецком переводе пьесы и готовившейся в Берлине постановке, к Чехову в октябре 1901 г. обратился проживавший под Москвой И. М. Воссидло, который писал ему: «Я видел Вашу драму „Три сестры“ и убежден,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
что эта пьеса произвела бы сильное впечатление на немецкую публику; покорнейше прошу Вас сообщить мне, разрешили ли Вы уже кому-либо перевести вышеупомянутую драму на немецкий язык. Если же нет, я Вам предлагаю свои услуги. С моей стороны никаких условий, так как эта вещь сама по себе меня очень интересует...» (17 октября 1901 г. – ГБЛ). Еще одно предложение о переводе «Трех сестер» на немецкий язык Чехов получил в 1902 г. из Вены от переводчицы Москович-Аглицки, в письме которой говорилось: «Будьте так добры, уступите мне Вашу драму „Три сестры“ для перевода на немецкий язык, с правом постановки на здешней сцене...» (письмо без даты – ГБЛ).

12 (30) апреля 1901 г. директор-издатель видного итальянского журнала «Nuova Antologia» М. Феррарис просил редакцию «Русской мысли» переслать ему экземпляры опубликованной в февральской книжке пьесы Чехова и сообщал, что намеревается поместить перевод этой драмы в своем журнале, если Чехов даст на это свое согласие (там же; пьеса напечатана в номерах от 16 июня и 1 июля 1901 г.).

По поводу французского перевода пьесы и своего намерения издать пьесу в Париже сообщал 21 октября (2 ноября) 1901 г. Г. Каэн (Caen), которому Чехов ответил: «Отвечаю Вам на это полным своим согласием и благодарностью, при этом считаю нужным предупредить, что и „Три сестры“ и „Дядя Ваня“ уже переводятся на французский язык или по крайней мере я получил письма с просьбой разрешить перевод этих пьес» (4 ноября 1901 г.). В июне 1903 г. парижский корреспондент русских газет И. Я. Павловский рассказывал Чехову, что после спектакля «Трех сестер», виденного им в Петербурге во время гастролей Художественного театра, он сам решил перевести пьесу «по возвращении в Париж», но «оказалось, что ее уже перевели, – очень плохо, ремесленно, – и, понятно, испортили дело» (там же).

О переводе на шведский язык Чехову писал 29 апреля 1904 г. Л. Л. Толстой и передавал просьбу своей жены: «...я хотел спросить вас от нее, разрешите ли ей перевести на шведский язык вашу пьесу „Три сестры“. Она думала заняться этим летом» (там же).

О вреде табака
Впервые – «Петербургская газета», 1886, 17 февраля, № 47, с подзаголовком: (Сцена-монолог). Подпись: А. Чехонте.

С исправлениями вошло в сборник «Пестрые рассказы». М., 1886. С новыми исправлениями и сокращениями вышло в литографированном издании Театральной библиотеки С. И. Напойкина: «О вреде табака. Сцена в одном действии А. Чехонте. Дозволено цензурой. М., 31 января 1887 г.». С дальнейшими сокращениями выпущено 2-е исправленное издание пьесы – в литографии Московской театральной библиотеки Е. Н. Рассохиной («Дозволено цензурой. М., 30 мая 1889 г.»).

В новой редакции текст пьесы вошел в издание А. Ф. Маркса, т. XIV полного собрания сочинений Чехова (приложение к журналу «Нива», СПб., 1903).

Сохранились: 1) автограф окончания пьесы: «говорит, мурло, кормить не для чего ~ Dixi et animam levavi (кланяется и величественно уходит)», 1902 г. – ЦГАЛИ, ф. 549, оп. 1, ед. хр. 152; 2) автограф исправлений, сделанных в 1898 г. на тексте литографированного издания Е. Н. Рассохиной (М., 1889), – ГБЛ.

Сохранился цензурный экземпляр (рукописная копия) с датой 15 марта 1886 г. и резолюцией на обложке: «К представлению дозволено. Цензор драм<атических> сочинений> Кейзер-фон-Нилькгейм. 17 марта 1886 г.» (ЛГТБ).

Печатается по тексту: Чехов, 2, т. XIV, стр. 142–146.

Сцена-монолог была написана в феврале 1886 г. 14 февраля Чехов сообщил В. В. Билибину: «Сейчас только что кончил сцену-монолог „О вреде табака“, к<ото>рый предназначался в тайнике души моей для комика Градова-Соколова. Имея в своем распоряжении только 2½ часа, я испортил этот монолог и... послал его не к чёрту, а в „Петербургскую газету“. Намерения были благие, а исполнение вышло плохиссимое». 11 марта 1886 г. Чехов послал пьесу в драматическую цензуру, о чем писал в этот же день В. В. Билибину; в гос. Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (Ленинград) хранится эта рукописная копия (текст совпадает с текстом «Пестрых рассказов»).

6 апреля 1886 г. Чехов отправил Н. А. Лейкину исправленный текст пьесы для книги
Страница 229

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
«Пестрые рассказы», уже бывшей в наборе (вышла в свет в мае).

Готовя сцену-монолог для «Пестрых рассказов», Чехов вставил несколько фраз и слов, подчеркивающих псевдонаучность «лекции»: «На днях сдана мною в редакцию большая статья под заглавием: „О вреде чаизма и кофеизма для организма“»; «работаю над вопросами строго научного свойства» (здесь вставлено выделенное курсивом слово).

В «Пестрых рассказах» повышен эмоциональный тон «лекции»: «Господа! не доверяйте прислуге!» (вместо: «Доверять прислуге нельзя»). Особенно это касается эпизода с блинами: «Вы слушайте, что будет далее!»; «Ну, как вы думаете? Куда мы их дели?»; «Она сказала: „Съешь эти блины сам, Маркеша!“» – вместо информационного сообщения: «Она разрешила мне съесть из десяти блинов пять». «Так вот она где, причина припадка» – вместо: «Теперь причина припадка понятна», и т. д. То же – в связи с характеристикой пансиона жены: «А пища! А комфорт!» (вместо: «Пища и комфорт идеальны!»).

В результате подобных замен появилась и фраза, завершающаяся восклицательной интонацией: «Простите мне это волнение и эту дрожь в голосе: вы видите перед собой счастливейшего из отцов!» и т. д.

Несколько новых штрихов подчеркивают скупость жены Нюхина (в газетной публикации она давала воспитанницам по два блина, в «Пестрых рассказах» – по одному, и т. д.). Тетка дочерей получила в книге фамилию и особые признаки: «...Завертюхиной, той самой, которая страдает падучей и собирает старинные монеты». Последняя ремарка в книге перекликается с первой: вместо «уходит», как было в «Петербургской газете», сцена-монолог теперь заканчивалась так: «поправляет жилетку и величественно уходит» (ср. в начале: «Нюхин величественно входит, кланяется, поправляет жилетку и величественно начинает»).

А. С. Лазарев (Грузинский) вспоминал свой спор с Чеховым по выходе первого издания «Пестрых рассказов». Некоторыми рассказами Чехов был недоволен, Лазарев (Грузинский), напротив, хвалил их и затем сказал: «– Но есть у вас рассказ, который черт знает зачем попал в сборник. На вашем месте я ни за что бы его не включил!

– Какой это? – заинтересовался Чехов.

– „О вреде табака“».

«Мне показалось, – пишет далее мемуарист, – что Чехов посмотрел на меня какими-то странными глазами; но затем он сказал задумчиво:

– Нет, что же... „О вреде табака“ не плохой рассказ... – Он добавил еще что-то в его защиту, все глядя на меня странными глазами, но я ответил упрямо:

– Не знаю... Может быть... Но я бы в свой сборник его не включил.

У меня создалось такое впечатление, что Чехов питает пристрастие к своему слабому детищу, подобно тому как многие родители наиболее любят своих захудалых детей...» (Чехов в воспоминаниях, стр. 162–163).

Действительно, Чехов много раз возвращался к этому произведению, внося все новые и новые поправки в текст.

В первом литографированном издании театральной библиотеки С. И. Напойкина (1887 г.) пьеса сокращена. Исключены упоминание писем героя к Фогту и Молешотту и связанный с этим намек на неисправность работы почты. Отброшена оговорка – о том, как следовало бы по-настоящему начать лекцию («В начале моей лекции я должен был бы предпослать историческую заметку...»). Нет в этом издании ни рассуждений о прислуге, предшествующих эпизоду с блинами, ни обращения к примеру семьи героя, которая «всегда шла рука об руку с пансионом...», ни слов о его педантичности и неумолимости, когда «дело касается формулы».

Статья «О вреде домашних животных» в этом издании относится не к «прошлой неделе», как это было в «Петербургской газете», а к «августу прошлого года». Калачная улица заменена на Кошачью.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Для литографического издания 1889 г. в цензуру был послан экземпляр пьесы, изданный С. И. Напойкиным (хранится в ГЦМ). Цензор исключил упоминание статьи «О вреде домашних животных»; оговорку о популяризации науки вместе с именами Фогта и Молешотта; определение никотина, которое Нюхин сообщает слушателям, заглядывая в бумажку и читая по слогам; слова героя о тактичности жены, благодаря которой воспитанницы пансиона видят в нем «манекен, годный для изучения того вида высшего гражданского порядка, который именуется семьей»; фразу: «Содержится он...» (см. стр. 313, строка 22).

Новый этап работы относится к 1898 году и, очевидно, связан с просьбой Я. Мерперта, русского литератора, постоянно жившего в Париже, – прислать для любительского спектакля какую-нибудь из его одноактных пьес.

22 июля / 3 августа 1898 г. Мерперт писал: «...я был бы рад, если бы вы могли прислать мне что-нибудь из ваших произведений в одном акте (кроме „Медведя“ – мы уже играли это в прошлом году)». – ГБЛ. «Могу ли я рассчитывать на Вашу пьесу?» – повторил он свой вопрос в письме от 27 июля / 8 августа.

Получив письма Мерперта, Чехов обратился к И. Л. Щеглову (Леонтьеву), В. В. Билибину и П. П. Гнедичу (в письмах к ним – соответственно – от 7 и 9 августа и от 6 сентября 1898 г.) с просьбой послать Мерперту свои произведения. В ответном письме Мерперту от 8 августа Чехов назвал имена Билибина и Щеглова, но умолчал о собственной пьесе. Возможно, что в дни этих переговоров он и вернулся к мысли переработать сцену-монолог «О вреде табака». Заново отредактировав пьесу, он, однако, не послал ее в Париж (где поставлен был «Трагик поневоле»), а в тот же день, когда писал Мерперту, подарил брату Ивану Павловичу и снабдил ее «справкой»: «Сим удостоверяю, что пьеса моя „О вреде табака“ подарена мною Ив. П. Чехову».

На этот раз правка состояла не в сокращениях, а в существенных изменениях общего тона и содержания «лекции». Исправления сделаны на тексте литографированного издания Е. Н. Рассохиной (ГБЛ).

Лишь незначительная часть исправлений носит промежуточный, случайный характер. Такова, например, ремарка к «действующему лицу» в начале сцены-монолога. Прежде было: «муж своей жены, содержательницы женского пансиона», теперь Чехов оставил первую часть: «муж своей жены», но впоследствии вернулся к более пространный ремарке, опираясь на ее ранний вариант. В остальном исправления 1898 г. позволяют рассматривать этот текст как ранний этап второй, окончательной редакции пьесы.

Работа над текстом шла по двум направлениям. С одной стороны, уточнялся и утрировался псевдонаучный слог лектора; вносились соответствующие этому слогу штампы: «Исходя из того положения, что...» (введено четыре раза), «некоторым образом» (четыре раза), «по мере того, как», «и прочее», «так сказать», «собственно говоря», латинское изречение в конце: «*Dixi et animam levavi*». В духе безграмотной алогической фразы, бывшей еще в прежней редакции («...табак, помимо его вредных действий, употребляется также в медицине»), появился оборот: «По мере того, как я буду говорить, я некоторым образом буду строго научен...» Другая часть правки, более многочисленная, вносит в пьесу новый мотив, связывающий содержание этой пьесы с социально-психологической проблематикой творчества Чехова 1890-х годов. В монологе Нюхина то и дело проскальзывают критические нотки по отношению к жене и прорывается ненависть ко всему мещанскому укладу жизни, которая его тяготит, но к которой он рабски привязан, так как зависит от жены и боится ее. Если в предыдущих изданиях сцены-монолога герой говорит о жене только в высоких выражениях и о ее скупости можно было судить лишь по фактам (эпизод с блинами, оплата труда преподавателя в пансионе), то теперь он прямо жалуется публике: «У жены, между нами говоря, припрятано кое-что, этак тысяч сорок. У меня ни копейки, ни одного гроша...» Униженное положение героя, жестоко эксплуатируемого женой, характеризуют вставки, сделанные при перечислении его обязанностей как заведующего хозяйственной частью пансиона: «записываю расходы <...> вывожу клопов <...> прогуливаю женину собачку, ловлю мышей». В прежних изданиях жена называет героя ласково: «Маркеша», теперь – когда она не в духе («А она всегда не в духе») – «мурло».

К этому же ряду деталей, подчеркивающих потерю человеческого достоинства в герое, относится замена причины, прерывающей его речь (вместо астмы – икота), и его слова о том, как он ел блины: «проглотил, не жевавши, так как всегда бываю

голоден...»

Пьесу «О вреде табака» Чехов сначала не хотел включать в собрание сочинений, но в период работы над «Вишневым садом» вернулся снова к этому произведению и продолжил начатую в 1898 году его переделку. 30 сентября 1902 года он писал О. Л. Книппер: «Вчера я переделывал один свой старый водевиль. Сегодня перепишу и отправлю Марксу»; 1 октября сообщал Марксу: «В числе моих произведений, переданных Вам, имеется водевиль „О вреде табака“, – это в числе тех произведений, которые я просил Вас исключить из полного собрания сочинений и никогда их не печатать. Теперь я написал совершенно новую пьесу под тем же названием „О вреде табака“, сохранив только фамилию действующего лица, и посылаю Вам для помещения в VII томе». В октябре – ноябре 1902 года Чехов читал корректуру этой пьесы (см. письма к нему Маркса от 24 и 29 октября, 4 ноября 1902 г. – ГБЛ).

Опираясь на слова Чехова о том, что это новая пьеса, Маркс просил разрешения напечатать ее предварительно в журнале «Нива», но получил следующий ответ: «Водевиль „О вреде табака“ написан исключительно для сцены, в журнале же он может показаться ненужным и неинтересным, а потому прошу Вас в журнале его не помещать» (16 октября 1902). Книппер, рассказав в театре о том, что Чехов переделал старую пьесу, передала ему реакцию К. С. Станиславского: «Почему ты нам не прислал переделанный водевиль? Маркс напечатает и его сыграют раньше, чем у нас. Это нехорошо. Конст. Серг. возмущился» (5 октября 1902 г. – Переписка с Книппер, т. 2, стр. 543–544). Чехов ответил: «Да ты с ума сошла!!! Давать водевиль в Художеств. театр! Водевиль с одним действующим лицом, которое только говорит, но не действует вовсе!!» (8 октября).

Опираясь на исправленный в 1898 г. текст, Чехов сделал в новой редакции пьесы несколько необходимых уточнений, вводящих читателя в обстановку. Ремарка, характеризующая героя: «муж своей жены» – расширена: «муж своей жены, содержательницы музыкальной школы и женского пансиона»; в ходе «лекции» Нюхин между прочим сообщает слушателю о том, что его жена содержит «музыкальную школу и частный пансион, то есть не то, чтобы пансион, а так, нечто вроде». Уточняется по всему тексту количество лет, прожитых им с женой: 33.

Главное изменение, введенное Чеховым в окончательный текст пьесы, касается самого облика героя: появляется отсутствовавший во всех прежних текстах мотив равнодушного и ожесточенного прития гнета жены. Если в ранней редакции в его словах о жене были самобичующие, ханжеские интонации, то теперь герой, привыкший к ее муштре, говорит: «Я сам курю, но жена моя велела читать сегодня о вреде табака и, стало быть, нечего тут разговаривать. О табаке, так о табаке – мне решительно все равно, вам же, милостивые государи, предлагаю отнестись к моей настоящей лекции с должной серьезностью, иначе как бы чего не вышло». «Как бы чего не вышло» (слова, звучащие после выхода в свет «Человека в футляре» обобщенно-символически) и «все равно» – эти выражения характеризуют человека донельзя запуганного и равнодушного. «Все равно» в этом тексте появляется не один раз: «Лекцию так лекцию – мне решительно все равно»; в связи с разорванной героем собственной статьей о вреде насекомых: «...все равно, как ни пиши, а без персидского порошка не обойтись»; о желании бежать из дома: «...куда? Все равно, куда...» Вместе с тем о своем страхе перед женой Нюхин говорит теперь откровенно: «Я ужасно боюсь... боюсь, когда она на меня смотрит» – и приводит пример ее самодурства: «Вчера, например, она не дала мне обедать. – Тебя, говорит, чучело, кормить не для чего...» «Чучело» – это новый, последний вариант прозвища, данного герою женой (в текстах 1886 года: Маркеша; в текстах 1889–1898 гг. и в сохранившемся автографе 1902 года: мурло); в окончательном тексте жена называет его также аспидом и сатаной. Откровенность перед слушателями, заменившая его прежний самоуничижительный тон, сказала и в правке того места, где герой рассказывает о том, почему в их дом не ходят молодые люди. В тексте 1898 года в этом месте появилась фраза: «Говорят, что она очень строгая, скупая дама, и потому не бывают у нас...» Теперь эта характеристика жены, еще более резкая, предлагается слушателям как собственное мнение героя: «...Это очень скупая, сердитая, сварливая дама, и потому никто не бывает у нас...» Некоторые детали, намеченные в тексте 1898 г., получают дальнейшее развитие. В тексте 1898 г. Нюхин свои неудачи связывает с цифрой 13: это номер дома, в котором он живет. Теперь цифра 13 обыгрывается в духе гротеска: и дом № 13, и окошек в доме 13, и все дочери родились 13 числа...

Сохранив все вставки 1898 г., свидетельствующие о взрывах тоски Нюхина,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
обращающегося за спасением к рюмке водки и под винными парами мечтающего о бегстве, Чехов довел образ героя–неудачника, задыхающегося в атмосфере мещанства и семейного деспотизма, до художественного завершения.

А. И. Куприн читал сцену–монолог «О вреде табака» в клубе Коломны в сентябре 1901 г. (ЛН, т. 68, с. 394).

Вишневый сад

Впервые – Сборник товарищества «Знание» за 1903 год. книга вторая. СПб., 1904, стр. 29–105. Подпись: А. Чехов.

С единичными изменениями – в отдельном издании: Антон Чехов. Вишневый сад. Комедия в четырех действиях. С.–Петербург. Издание А. Ф. Маркса (ценз. разр. 1 июня 1904 г.).

Сохранился беловой автограф (ГБЛ) с текстом первоначальной редакции пьесы, относящийся к октябрю 1903 г. (А1), в котором последующий слой авторской правки (внесенные в текст рукой Чехова исправления были отмечены им в рукописи зеленым карандашом, а также вклеены на отдельных листках) отражает изменения, произведенные в декабре 1903 г. (А2); затем – беловой автограф добавлений ко II акту, посланных в цензуру в начале января и утвержденных 15 января 1904 г. (АД – Музей МХТ); наконец – цензурные экземпляры пьесы (машинописные оттиски с невыправленным текстом), скопированные с беловой рукописи А1. На обложке – штемпель с датой представления в цензуру: «12 ноя<бря> 1903» и резолюция: «К представлению дозволено. С.–Петербург, 25 ноября 1903 г. Цензор драматических сочинений Верещагин». В тексте в двух местах – вычерки цензора (экз. Музея МХТ и ЛГТБ). В ЛГТБ хранится еще один цензурный экземпляр, поступивший 17 марта 1904 г. в драматическую цензуру и разрешенный тем же цензором 18 марта 1904 г.; он изготовлен, видимо, по тексту одной из театральных копий. В нем учтены добавления, сделанные в А2 и АД, однако, он содержит множество отклонений от авторского текста и прямых искажений (вместо: «удивительные, трогательные глаза» – «выразительные, удивительные глаза» и т. д.).

Печатается по тексту отдельного издания А. Ф. Маркса (1904 г.).

1

А1 – первоначальный текст белового автографа (ГБЛ), посланного Чеховым из Ялты для Художественного театра и полученного в Москве 18 октября 1903 г. С этой рукописи в театре были изготовлены две машинописные копии, представленные затем в драматическую цензуру в Петербурге (получение зарегистрировано 12 ноября 1903 г.).

Текст цензурных экземпляров не выверен, содержит много пропусков и искажений (вместо: «благоепие» – «благование», вместо: «смягчилась» – «смеялась» и т. п.), поэтому разночтения по ним в вариантах не приводятся.

А2 – исправленный текст белового автографа, доработанный Чеховым после приезда в Москву в начале декабря 1903 г.

Исключенные цензором фразы в монологах Трофимова из II акта были заменены другими (см. выше), при этом первоначальный текст Чехов в рукописи не вычеркнул, а лишь заключил в скобки. С указанными заменами текст II акта печатался во всех изданиях «Вишневого сада» вплоть до 1932 г.

Тогда же в рукописи были сделаны и другие исправления. Ряд изменений касался характеристики Лопухина. Опасаясь, как бы в театре из Лопухина не сделали «кулачка», и указывая, что это «не купец в пошлом смысле этого слова», а «порядочный человек», «художественный Лопухин», Чехов в доработанной редакции подчеркнул честность намерений, искренность его желания предотвратить продажу именина с аукциона и оказать услуги Любови Андреевне. Дополнительно введены в текст его настоятельные напоминания и предупреждения: «Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на 22 августа назначены торги», «Другого выхода нет, клянусь вам», «Серьезно подумайте», «Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!», «вы точно не понимаете», «вы тогда спасены» и т. д. Исключено упоминание о крупном долге Любови Андреевны («около 40 тысяч») Лопухину. В его речи добавлены слова, показывающие восхищение Любовью Андреевной и развитое в нем чувство изящного: «Вы все такая же великолепная», «ваши удивительные, трогательные глаза», «люблю вас, как родную... больше, чем родную».

В роли Гаева акцентировано его нежелание прислушиваться к напоминаниям Лопухина: введена ремарка, поясняющая, что он слушает его практические советы «зевая». А в разговоре с Аней в конце I акта добавлены высокопарные и не имеющие никакого практического смысла клятвенные заверения: «Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано! (Возбужденно.) Счастьем моим клянусь!» и т. д.

В сцене с Епиходовым в начале II акта подчеркнута его настойчивое стремление казаться «ужасно» образованным: «Я развитой человек, читаю разные ученые книги», «Вы читали Бокля?»; здесь же добавлены фразы, намекающие на роковые обстоятельства в его судьбе и даже угрозу самоубийства: «жить мне или застрелиться», «Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером», «Не дай бог застрелится».

В сцене, где Яша остается наедине с Дуняшей, более четко выявлен цинизм и бесстыдство его поведения: добавлены его пошлые рассуждения о «нравственности» («я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения», «ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная»), слова, указывающие на его лакейскую боязнь обнаружить перед «господами» свою близость с горничной («а то встретятся и подумают про меня, будто я с вами на свидании. Терпеть этого не могу»).

В сцене с Симеоновым-Пищиком из I акта введены его реплики с расспросами о парижской жизни Любви Андреевны и эпизод с ее пилюлями, которые он выпивает все разом. В речи Фирса добавлены слова, оттеняющие его безграничную преданность господам и радость в связи с приездом хозяйки: «Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть», введены ремарки: «радостно», «зарыдав от радости». Здесь же прибавлена фраза Любви Андреевны, подчеркивающая ласковое обращение с верным Фирсом: «Спасибо, мой старичок. (Целует Фирса.)» Сцена II акта после монолога Трофимова дополнена эпизодом, в котором появляется Епиходов – «в глубине сцены».

Ад – текст автографа с дополнениями ко II акту, написанный в конце декабря 1903 г. или в начале 1904 г.

В период репетиций в декабре 1903 г. Станиславский обратился к Чехову с просьбой сократить II акт и выкинуть финальную сцену – своеобразный лирический дуэт Шарлотты и Фирса, их задушевный разговор (см. варианты). Станиславский позднее вспоминал об этой сцене и называл ее «прекрасной»: «Так встречаются два одиноких человека. Им не о чем говорить, но так хочется поговорить, ведь каждый человек должен с кем-нибудь отвести душу...» (Станиславский, т. 1, стр. 473). Однако тогда II акт театру не давался и казался растянутым, а финальная сцена – лишней, однотонной, ослабляющей напряжение действия: «После оживленной сцены молодежи столь лирический конец снижал настроение действия, и мы уже не могли его поднять. Очевидно, мы сами были в этом виноваты, и за наше неумение поплатился автор» (там же). О реакции Чехова на предложение театра Станиславский тоже рассказал в своих мемуарах: «...когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену – в конце второго акта „Вишневого сада“, – он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: „Сократите!“ И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека» (там же, стр. 270).

Чехов вычеркнул из II акта заключительную сцену Шарлотты с Фирсом, а ее рассказ о детских годах («У меня нет настоящего паспорта...» и т. д.) перенес в самое начало акта, где первоначально Шарлотта вообще не появлялась. В новой редакции II акт кончался, как этого хотел Станиславский, «шумной сценой молодежи с Варей», то есть призывными речами Трофимова и восторженными репликами вторящей ему Ани.

Рукопись с этими изменениями и добавлениями (Ад) Чехов передал Немировичу-Данченко, который переслал ее в драматическую цензуру на утверждение. 15 января 1904 г. просмотренный цензурой текст был возвращен театру с сопроводительной бумагой канцелярии Главного управления по делам печати (см. ЛН, т. 68, стр. 141).

Еще осенью 1903 г., заканчивая работу над «Вишневым садом», Чехов получил от редакции товарищества «Знание» телеграмму с убедительной просьбой дать пьесу для публикации в очередном сборнике (ГБЛ; телеграмма подписана К. П. Пятницким и А. М. Пешковым; см. также письма Чехова к Горькому 6 и 17 октября 1903 г.). Дав

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
согласие печатать пьесу в сборнике «Знание» (с благотворительной целью), Чехов на предложение А. Ф. Маркса передать пьесу ему для напечатания в «Ниве» ответил, что «пьеса уже отдана» (письмо Маркса 24 октября и ответ Чехова 25 октября 1903 г.).

18 ноября 1903 г. Книппер сообщила Чехову, что в Художественный театр заезжал Горький и получил от Немировича-Данченко экземпляр пьесы для издательства «Знание». 22 января 1904 г. Пятницкий известил Чехова: «Набор „Вишневого сада“ кончен. Отправляю Вам корректуры заказной бандеролью» (ГБЛ). 27 января Чехов ответил, что «немного задержал корректуру <...> оттого, что уж очень много мелких ошибок, которые пришлось исправлять», и просил выслать повторную корректуру (она была послана ему Пятницким 9 февраля). Последнюю корректуру, в которой Чехов обнаружил «неприятную опечатку», Чехов получил в Ялте около 27 апреля (см. письмо Пятницкому от 27 апреля). Однако выход сборника по цензурным причинам задержался, и только в последних числах мая он поступил в продажу (письмо Пятницкого Чехову 29 мая 1904 г. – ГБЛ).

При подготовке пьесы к публикации в сборнике «Знание» Чехов опять подверг ее значительной доработке. В роль Лопахина снова были внесены поправки, имевшие целью придать ему черты «интеллигентности» и «благопристойности». Добавлена фраза Трофимова: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа». В другой сцене, где Лопахин после торгов похвально похвалится покупкой вишневого сада, к его словам «Идет новый помещик, владелец вишневого сада!» добавлена ремарка, указывавшая, что он произносит их «с иронией». Там же исключено упоминание Лопахина, что у него голова кружится оттого, что после торгов «коньяк пили». Добавлены фразы, свидетельствующие о его участливом отношении к Варе. Он отзывается о ней с теплотой: «Она хорошая девушка», а когда она демонстративно швыряет на пол ключи от дома, он поднимает их «ласково улыбаясь». Добавлено также его чутко-ласковое обращение к Любви Андреевне: «моя дорогая».

Речь Дуняши дополнена рядом фраз и ремарок, характеризующих ее смешные претензии на «чувствительность», манерное жеманничанье: «Он меня любит безумно», «Я сейчас упаду... Ах, упаду!», «Я такая деликатная девушка», «Я нежное существо», «Оставьте меня в покое. Теперь я мечтаю. (Играет веером.)», «Глядится в зеркальце и пудрится».

При появлении на сцене Яши в его первой фразе («Тут можно пройти?») подчеркнута показная манера выражаться «деликатно», добавляя частицу «с»: «Тут можно пройти-с?», а также добавлена ремарка «деликатно». Исключено из текста многократно повторенное в пьесе указание в ремарках на глуповато-простодушную привычку Яши: «смеется в кулак», которая не очень вязалась со свойственными его характеру самодовольством и наглостью; эта ремарка всюду заменена другими: «с усмешкой», «с презрением» или просто: «смеется». Слова «жестокого» романса, исполняемого Епиходовым в присутствии соперника и не отвечающей ему взаимностью избранницы («Сколько счастья, сколько муки...»), заменены другими: «Что мне до шумного света...»

В тексте одновременно произведен ряд сокращений. В середине II акта исключена небольшая сценка Вари и Шарлотты, рисующая повседневные заботы Вари: ее беспокойство об Ане, которую «не следует оставлять одну» с Трофимовым, наставления по поводу ужина и «порядка» в доме. В следующей сцене с Варей также был сделан вычерк: сняты ее жалобы на Епиходова («Только походя ест и чай пьет целый день») и требование непременно уволить «негодяя». В I акте вычеркнут эпизод с фокусом Шарлотты («Стук в дверь с той стороны»).

Сокращена прощальная речь Гаева в IV акте, из которой исключена фраза: «Друзья мои, вы, которые прочувствовали так же, как я, которые знают...»

Отдельные коррективы внесены в роль Трофимова. После упрёка, брошенного ему Любовью Андреевной в сцене на балу из III акта, сделано добавление, содержащее многозначительный намек на принудительный характер его «безделья»: «только судьба бросает вас с места на место». В самом финале пьесы, где реплики Ани и Трофимова звучат уже за сценой, в ремарках добавлены указания на то, что призывные голоса молодых людей звучат бодро и победно: «весело, призывающе», «весело, возбужденно».

Кроме того, в печатном тексте пьесы впервые появилось много новых ремарок,

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
уточняющих сценическое поведение персонажей («в глубоком раздумье», «возбужденно», «взволнованно», «весело», «уныло», «тяжело дышит» и т. п.) – вероятно, следствие знакомства Чехова с постановкой его пьесы на сцене Художественного театра.

Исправив пьесу для сборника «Знание», Чехов передал А. Ф. Марксу (через Немировича-Данченко) корректурный оттиск для ознакомления с пьесой предполагаемого составителя текста под фотоснимками постановки «Вишневого сада» на сцене Художественного театра, которые Маркс намеревался поместить в «Ниве». Получив оттиск, Маркс без ведома Чехова распорядился о наборе пьесы для своего издания и 12 марта 1904 г. выслал ему корректуру пьесы на просмотр. Сообщая об этом Чехову, Маркс в том же письме прибавлял: «Само собою разумеется, что мое издание будет выпущено только после того, как пьеса будет Вами обнародована в повременном издании или, как Вы предполагали на этот раз, в сборнике с благотворительною целью» (ГБЛ). корректура марксовского издания лежала у Чехова до получения последних гранок сборника «Знание», по которым он исправил корректуру марксовского издания и 27 апреля отослал ее. Присланные через месяц чистые листы были подписаны к печати и возвращены Марксу 31 мая. В начале июня 1904 г. отдельное издание пьесы вышло в свет.

В тексте отдельного издания пьесы были сделаны лишь единичные изменения. Внесены уточнения и замены в выдвинутом Лопахиным (I акт) проекте продажи вишневого сада под дачи. Вместо прежних слов: «дачник лет через двадцать размножится и начнет работать вовсю» – в окончательном тексте читается: «дачник лет через двадцать размножится до необычайности»; окончание фразы «тогда ваш вишневый сад стал бы счастливым, богатым, и вы бы не узнали его» было заменено другим: «тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным». Уточнена также реплика Шарлотты в I акте: вместо «Я спать хочу» – стало: «Я спать желаю». Во II акте в ремарках об игре Епиходова на гитаре в двух местах снято указание: играет «что-то грустное», «тихо, грустно играет». В IV акте к высказыванию Гаева о продаже вишневого сада добавлена ремарка, уточняющая, что он произносит свои слова «весело». Сделано добавление также в одной из фраз Дуняши.

В нескольких местах в речи персонажей Чехов заменил полную и более литературную форму отчества на кратко-разговорную (вместо «Ермолай Алексеевич» – «Ермолай Алексеич», вместо «Леонид Андреевич» – «Леонид Андреич»), вернувшись таким образом к прежней форме и исправив ошибки первопечатного текста пьесы. Сделанные в тексте отдельного издания замены разговорных форм произношения («калашный», «колодезь») на более новые и литературные («калачный», «колодец»), по всей вероятности, явились следствием корректорской правки в издательстве Маркса.

В текст отдельного издания не вошли добавления, предложенные к роли Епиходова И. М. Москвиным, на включение которых в текст Чехов дал свое согласие. 16 марта 1904 г. Книппер сообщила Чехову о просьбе Москвина: «Когда он давит картонку, Яша говорит: „Двадцать два несчастья“, и Москвину очень хочется сказать: „Что же, это со всяким может случиться“. Он ее как-то случайно сказал, и публика приняла. Разрешить?» (Книппер-Чехова, т. 1, стр. 355). 20 марта Чехов ответил ей: «Скажи Москвину, что новые слова он может вставить, и я их сам вставлю, когда буду читать корректуру. Даю ему полнейшую *carte blanche*». Не вошедшие в печатную публикацию пьесы предложенные Москвиным слова были, однако, включены в текст сценической редакции Художественного театра. [69]

2

Замысел «Вишневого сада» обыкновенно относят к весне 1901 года, когда «Три сестры» шли с успехом в Художественном театре и в других театрах России. Делясь с О. Л. Книппер отзывами о постановках «Трех сестер», полученными от разных лиц, и размышляя о будущем репертуаре театра, Чехов писал ей из Ялты: «Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу» (7 марта 1901 г.); «Минутами на меня находит сильнейшее желание написать для Худож. театра 4-актный водевиль или комедию. И я напишу, если ничто не помешает, только отдам в театр не раньше конца 1903 года» (22 апреля 1901 г.).

Осенью 1901 г. Чехов был в Москве на возобновившихся в Художественном театре репетициях «Трех сестер» и «Дикой утки» Ибсена, премьера которой состоялась 19 сентября. Как вспоминает К. С. Станиславский, Чехов в дни репетиций рассказывал актерам о своем новом замысле. В этом замысле были детали:

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

1) Лакей, удивший рыбу (в рассказах Чехова он затем превратился в управляющего). Роль эта предназначалась для А. Р. Артема, который играл старика Экдала в «Дикой утке».

2) Рядом с лакеем (или управляющим) купался и при этом громко разговаривал другой герой, ярый любитель бильярда, безрукий, веселый человек, «всегда громко кричащий». Роль эту Чехов хотел писать для А. Л. Вишневого, также участвовавшего в «Дикой утке».

3) Ветка цветущих вишен, влезавшая из сада прямо в комнату через раскрытое окно.

4) Хозяин имения (или хозяйка), постоянно обращавшийся за деньгами к лакею (или управляющему), который накопил большую сумму (альманах «Шиповник», кн. 23, СПб., 1914; Станиславский, т. 5, стр. 352–353).

Названные детали (особенно сцена: один ловит рыбу, а другой тут же громко разговаривает), как и признание Чехова в письме к О. Л. Книппер от 7 марта 1901 года, свидетельствуют о том, что он с самого начала хотел писать «Вишневый сад» как комедию (иронический смысл имела и ситуация: лакей или управляющий снабжает хозяина деньгами, заработанными у него же).

Из замысла, каким он сложился по рассказам Чехова 1901 г., в пьесу вошли: поэтический образ цветущей вишни; «ярый любитель бильярда» (Гаев); хозяйка, постоянно обращающаяся за деньгами к «управляющему», который накопил средства (последняя деталь существенно изменена: Лопехин – не «управляющий» Раневской, и источник его накоплений до III действия не связан с судьбой ее имения). Возможно также, что беспомощность Гаева, опекаемого Фирсом как нянькой, восходит к физической беспомощности безрукого помещика, который не мог обойтись без услуг лакея (см. Станиславский, т. 1, стр. 266).

В записной книжке Чехова, однако, есть следы и более ранних раздумий над этим первоначальным замыслом. В то время, когда Чехов работал над произведениями, опубликованными в 1896–1897 гг. («Моя жизнь», «Печенег» и др.), он сделал запись: «Действующее лицо: помещик, которому молотилкой оторвало руку» (Зап. кн. I, стр. 66). Неиспользованную эту запись Чехов перенес в IV Записную книжку – для будущих замыслов.

Приблизительно тогда же, когда возникло это неосуществленное «действующее лицо» будущей пьесы, в записной книжке появились фразы, которые Чехов впоследствии отнес к Симеонову-Пищику (III действие), – о Калигуле, посадившем в сенате лошадь (там же, стр. 67), и о голодной собаке, которая верует только в мясо (стр. 71), а также пословица: «Попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй» (стр. 72). Фразы эти не отмечены как реплики для пьесы, и из них нельзя делать вывода о том, что в это время уже был задуман образ Симеонова-Пищика.

Безотносительно к замыслу «Вишневого сада» в конце 1890-х гг. Чеховым был сделан ряд записей, в которых упоминаются, помещичьи имения, большей частью заложенные, продающиеся, разоряющиеся и т. д. (см.: Зап. кн. I, стр. 94, 111, 113, 114, 123, 125, 126, 129, 136, 138; Зап. кн. III, стр. 74. См.: З. С. Паперный. Записные книжки Чехова. М., 1976, стр. 316).

Среди названных записей одна косвенно имеет отношение к «Вишневому саду»: «Господин владеет виллой, близ Ментоны, которую он купил на деньги, вырученные им от продажи имения в Тульской губ. Я видел, как он в Харькове, куда приехал по делу, проиграл в карты эту виллу, потом служил на железной дороге, потом умер» (Зап. кн. III, стр. 74 – датируется 1901 годом; перенесена в Зап. кн. I, стр. 114 и в IV, стр. 18). В пьесе Раневская рассказывает во II действии о том, что она купила для любовника дачу в Ментоне, потом эту дачу продали за долги и он «обобрал» ее; психологически этот внесценический персонаж сродни «господину», проигравшему виллу близ Ментоны (однако ему чужд мотив «службы», отнесенный в пьесе к Гаеву).

Некоторые записи, сделанные специально для драматургического произведения, отражены непосредственно в пьесе, большей частью в измененном виде. Самой ранней является запись, к которой восходят реплики Гаева, обращенные к Лопехину и Яше: «Все действующие лица спрашивают про Н.: что это от него псиной пахнет?» (Зап. кн. I, стр. 109). В пьесе – не псиной, а пачулями, курицей – I действие, селедкой – IV действие. Ср. Зап. кн. III, стр. 73; перенесено в I, стр. 114: «от

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
действ. лица пахнет рыбой, все говорят ему об этом» – датируется 1901 годом.

К центральному образу пьесы относится запись: «Для пьесы: либеральная старуха, одевается, как молодая, курит, не может без общества, симпатична» (Зап. кн. I, стр. 110). Этот предварительный эскиз образа Раневской (измененный в пьесе: о либеральности Раневской нет речи, она не курит, зато много пьет кофе и не столь уж стара, ее дочери Ане 17 лет) – единственная характеристика персонажа будущей пьесы в записной книжке. Все остальные записи посвящены отдельным мотивам пьесы, чаще других – мотиву безденежья: «В первом акте X., порядочный человек, берет у N. сто рублей займа и не отдает в течение всех четырех актов» (Зап. кн. I, стр. 112; в пьесе Симеонов-Пищик в I действии берет 240 рублей у Раневской, чтобы заплатить проценты по закладной, в IV действии возвращает долги ей и частично Лопухину, которому был должен давно). «У русского единств. надежда – это выиграть 200 тыс.» (Зап. кн. III, стр. 79 – перенесено в I, стр. 123) – в пьесе Симеонов-Пищик мечтает, что его дочь выиграет именно эту сумму – двести тысяч (I д.). «Денежному» мотиву, очевидно, обязана своим появлением запись: «тетушка из Новозыбова» (Зап. кн. III, стр. 76 – перенесено в I, стр. 120; в пьесе ярославская тетка Раневской присылает 15 тысяч рублей для покупки имения).

Из записной книжки в пьесу перешли также мысли о смерти («умирает в человеке лишь то, что поддается нашим пяти чувствам...» и т. д. – I, стр. 121, отнесены к Трофимову) и «идея» отпраздновать юбилей книжного шкафа (I, стр. 131, отнесено к Гаеву).

В пьесе использованы характерные имена, слова, выражения, которые Чехов по своему обыкновению вносил в записную книжку: «Варвара Недотепина» (I, стр. 119 – в пьесе разделено: Варя и «недотепа»); *Guter Mensch, aber schlechter Musikant* (I, стр. 120 – в пьесе Шарлотта обращается с этими словами к Симеонову-Пищику); «Недотепа <...> на кресте кто-то написал: „Здесь лежит недотепа“» (I, стр. 130; в пьесе – только слово «недотепа»). Из подобных фамилий использованы: Епиходов (III, стр. 81), Гаев (III, стр. 82). Сюда же относятся слова парадоксальной реплики Фирса, записанной специально для «Вишневого сада»: «Фирс: перед несчастьем так гудело... Перед каким несчастьем? – Перед волей» (III, стр. 82 – ср. II действие).

Несколько характерных штрихов, припасенных для пьесы, Чехов не использовал. К Лопухину относились детали: «купил себе именышко, хотел устроить покрасивее и ничего не придумал, кроме дощечки: вход посторонним строжайше запрещается» (III, стр. 83) и слова, обращенные к Ришу (будущему Трофимову): «в арестантские бы тебя роты» (III, стр. 83). В пьесе Лопухину не свойственны агрессивные нотки, которыми отмечены обе эти детали. Облик купца с нежной, артистической душой (характеристика, данная в пьесе ему Трофимовым же!) сложился не сразу, о чем свидетельствуют эти отброшенные в ходе работы над пьесой записи. Осталась в стороне и реплика Лопухина – ответ на слова, очевидно, Фирса, также не вошедшие в пьесу: «Мужики стали пить шибко... Л<опухин>. Это верно» (III, стр. 82).

К замыслу «Вишневого сада» безусловно относятся и некоторые записи, до сих пор не связывавшиеся с этой пьесой:

1) «II: мать: где это играет музыка? – не слышу» (III, стр. 83).

В пьесе, во II действии – слова Раневской: «Словно где-то музыка. (Прислушивается.)» Первоначальное «не слышу» было более естественно в устах предполагаемой «старухи».

2) «Он мечтал о том, чтобы выиграть 200 тысяч 2 раза подряд, так как 200 тысяч для него было бы мало» (I, стр. 138 – ср. с приведенной выше записью о финансовых «мечтах» Симеонова-Пищика).

3) «– говори умные слова, вот и все... философия... экватор... (для пьесы)» (I, стр. 134; ср. с репликой Симеонова-Пищика о совете великого философа – прыгать с крыши: «„Прыгай!“ – говорит, и в этом вся задача» (IV д.).

4) «в усадьбе везде надписи: „посторонним вход воспрещается“, „цветов не топтать“ и проч.» (I, стр. 129 – ср. с подобной же деталью, предназначавшейся для раннего варианта образа Лопухина).

Можно также предполагать, что к второстепенным персонажам пьесы относилась

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
запись: «Для пьесы: лицо, постоянно врущее, ни с того ни с сего» (I, стр. 117 – следует за записью: «Тетка из Новозыбкова»); страсть к вранью была заменена рассказыванием всяких небылиц – черта, характерная для Симеонова-Пищика (происхождение рода Пищиков от лошади Калигулы, «разрешение» Ницше делать фальшивые деньги, совет другого философа – «прыгать с крыш», и т. д.).

Записные книжки, таким образом, позволяют отметить несколько существенных моментов в изменении первоначального замысла «Вишневого сада». Главные из них: отказ от образа «безрукого помещика»; освобождение Раневской от подчеркнутой старости и «либерализма», а Лопухина – от агрессивности и откровенной грубости.

Вместе с тем композиционные детали, продуманные на стадии записной книжки, остались незабываемыми, что характерно для чеховского творческого процесса вообще (денежный заем Симеонова-Пищика в I и IV действиях, музыка вдали во II действии).

На форзаце III Записной книжки (1897–1904 гг.) – карандашная запись: Вишневый сад. Заглавие пьесы Чехов сообщил О. Л. Книппер летом 1902 г. во время ее болезни («Театральная газета», 1916, 28 февраля, № 9, стр. 16). В письмах Чехова оно впервые упомянуто 14 декабря 1902 г. (к О. Л. Книппер); в конце того же года название пьесы «по секрету» Чехов сообщил сестре (М. П. Чехова датирует этот факт ошибочно концом 1903 г. – см. «Русские ведомости», 1914, 2 июля, № 151). Ударение в слове вишневый (вместо вишне́вый – вишне́вый), как сохранилось в памяти К. С. Станиславского, было изменено в дни репетиций – в декабре 1903 г.

Хронологическая протяженность записей, имеющих отношение к творческой истории «Вишневого сада», если начало их отнести приблизительно к 1895 году (соседство с записями к произведениям 1896–1897 гг.), – около 8 лет: последние по времени записи (слова «матери» о музыке для II действия и реплика Лопухина об «арестантских ротах») относятся к лету 1903 года (соседство с упоминанием в записной книжке юбилея В. Г. Короленко в июле 1903 г.).

Итак, подспудная, исподволь, работа над пьесой началась раньше, чем об этом узнали современники, и была, следовательно, более длительной, чем принято считать.

В пьесе есть образы, ситуации, мотивы, восходящие к разным годам жизни Чехова и часто уже отраженные в прежних произведениях. Самое раннее свидетельство об истоках будущей пьесы содержится в воспоминаниях М. Д. Дросси-Стейгер, сестры товарища Чехова по таганрогской гимназии – Андрея Дросси (ЛН, т. 68, стр. 539). В этих воспоминаниях речь идет о Чехове-гимназисте 4–5 классов. Мать семейства Дросси Ольга Михайловна до освобождения крестьян была помещицей в Миргородском уезде Полтавской губернии, богатом вишневыми садами, и рассказывала юному Чехову об этих садах. Когда впоследствии мемуаристка прочла пьесу, ей все казалось, что «первые образы» этого имения с вишневым садом были заронены в Чехове рассказами ее матери. «Да и крепостные Ольги Михайловны в самом деле казались прототипами фирса, – вспоминала она. – Так, например, был у нее дворецкий Герасим, – он стариков называл молодыми людьми». Но Чехов в детстве и сам имел возможность наблюдать дворянские усадьбы, когда совершал поездки по южно-русской степи и, в частности, гостил в донецком хуторе Кравцовых Рагозина Балка. Зрительный образ белой цветущей вишни с детства запечатлелся в сознании Чехова, и уже в «Степи» эта деталь приковывает взгляд 9-летнего героя, остро чувствующего ее красоту (глава I). К этому источнику ведет позднее язвительное замечание И. А. Бунина о том, что «„вишневый садок“ был только при хохлацких хатах» (И. А. Бунин. Собр. соч. в пяти томах, т. 5. М., 1956, стр. 273).

Весной 1887 г. Чехов вновь посетил Кравцовых и, по воспоминаниям родных, рассказывал по возвращении о прекрасных цветущих вишневых садах (сообщено С. М. Чеховым).

Таким образом, южно-русское происхождение образа вишневого сада несомненно. Звук сорвавшейся в шахте бадьи Чехов также слышал на донецком хуторе Кравцовых (Вокруг Чехова, стр. 71); уже в 1887 г. он использовал этот звук в рассказе «Счастье», а в «Вишневом саду» придал ему особый, символический смысл (II и IV действия).

Летние месяцы 1885–1887 гг. Чехов провел в имении Киселевых – Бабкино, близ Воскресенска. Во второй половине 1890-х гг. имение Киселевых было обречено на

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru продажу за долги, и бывший хозяин имения перешел на службу в Калугу в качестве члена правления банка. Письма А. С. Киселева Чехову (ГБЛ) содержат детали, впоследствии отразившиеся в пьесе. 24 сентября 1886 г. он упоминает богатую пензенскую тетюшку, которая могла бы помочь материально (в записной книжке – тетка из Новозыбкова, в «Вишневом саде» – ярославская тетюшка Раневской и Гаева). 28 февраля 1893 г. он делится с Чеховым своей мечтой – продать «свое достоинство» какому-либо кулаку, 8 января 1898 г. высказывает мысль о продаже всего имения или половины его под дачи. 4 февраля 1900 г., уже членом правления Калужского банка, Киселев сообщает Чехову о решении семьи продать Бабкино (замечено впервые Е. Э. Лейтнекером; см.: Архив А. П. Чехова. Аннотированное описание писем к А. П. Чехову. Вып. I. М., 1939, стр. 95; ср. ЛН, т. 68, стр. 574).

Современники замечали некоторое сходство А. С. Киселева с Гаевым (см., например: В. А. Маклаков. Из воспоминаний. Нью-Йорк, изд. им. Чехова, 1954, стр. 174–175). В письме М. В. Киселевой Чехову от 1 декабря 1897 г. есть строки, подтверждающие это сходство: «В Бабкине многое разрушается, начиная от хозяев и кончая строениями <...> хозяин стал старым младенцем, добродушным и немного пришибленным» (ГБЛ).

Лето 1888 и часть лета 1889 г. Чехов провел в усадьбе Линтваревых Лука, близ Сум Харьковской губернии. Барский дом со старинной мебелью, по тогдашнему впечатлению Чехова, представлял собой устаревший шаблон дворянского гнезда, и он перечислял его приметы в письме А. С. Суворину 30 мая 1888 г.: соловьи, «которые поют день и ночь»; лай собак, «который слышится издали»; старые запущенные сады по соседству с имением Линтваревых – забытые наглухо, очень поэтичные и грустные усадьбы, «в которых живут души красивых женщин», дышащие на ладан лакеи–крепостники, девицы, «жаждущие самой шаблонной любви...» Большинство этих деталей, вплоть до душ умерших женщин («тень» матери Раневской в I действии), напоминает обстановку и героев «Вишневого сада», впоследствии родные Чехова узнали в старике Фирсе черты лакея Линтваревых – Григория Алексеевича, служившего у них еще с крепостных времен (см.: М. П. Чехов Антон Чехов на каникулах. – Чехов в воспоминаниях, стр. 91).

Наконец, живя в Мелихове (1892–1898), Чехов имел возможность подробно наблюдать быт разорявшихся помещиков, привыкших к расточительству, но обреченных на постепенное вытеснение из своих поместий новой и более мощной социальной силой – буржуазией.

Типы русских помещиков, легко проживавших свои состояния, наподобие будущих Раневской и Гаева, Чехов наблюдал и в России и за границей, о чем свидетельствуют его заметки в записных книжках (см. выше). Социально-историческая тема пьесы имела реальный фундамент.

В 1880–1890 гг. российская пресса была полна объявлениями о заложенных дворянских имениях, об аукционах, назначенных за неуплату долгов, и т. д. Несостоятельной должницей была объявлена княгиня Е. П. Оболенская («Новости дня», 1892, 17 апреля, № 3166); после смерти князя В. А. Долгорукова состоялось около 20 аукционов, на которых продавалось его имущество, вплоть до мелких личных вещей, пускавшихся в оборот по полтиннику (там же, апрель – май). Имение князя М. С. Голицына, с роскошным парком и купальней, сдавалось под дачи ценою от 200 до 1300 рублей (там же, 5 мая, № 3184) – факт, подтверждающий материальную выгодность лопахинского проекта, словно выхваченного из жизни.

Свидетелем ситуаций, подобных той, которая изображена Чеховым в III действии (богатый купец, считающийся другом разоряющихся хозяев, неожиданно для них покупает на аукционе их дом), Чехов был еще в детстве. Отец Чехова, признавший себя несостоятельным должником, бежал из Таганрога, а друг семьи Г. П. Селиванов, служивший в коммерческом суде, обещал оплатить долг П. Е. Чехова, чтобы не допустить продажи дома с публичных торгов. Как вспоминает М. П. Чехов, вопреки своим заверениям спасти их семью, Г. П. Селиванов сам же и купил дом Чеховых по дешевой цене (Вокруг Чехова, стр. 70).

Купец по происхождению, Н. А. Лейкин купил в 1885 г. бывшее имение графа Строганова под Петербургом. Поздравляя Лейкина с этой покупкой, Чехов писал ему: «Ужасно я люблю все то, что в России называ^ется имением. Это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка» (12 или 13 октября 1885 г., т. I Писем, стр. 167). Однако, как вспоминает М. П. Чехов, оказавшись впервые в имении

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Лейкина, при виде роскошного дворца с богатой обстановкой Чехов выразил недоумение: «– Зачем вам, одинокому человеку, вся эта чепуха?» и получил ответ: «Прежде здесь хозяевами были графы, а теперь – я, Лейкин, хам» (Вокруг Чехова, стр. 207–208).

Разоряющееся дворянство, часто в противопоставлении поднимавшимся «вверх» представителям «третьего сословия», было предметом изображения Чехова и в прежних произведениях («Цветы запоздалые», 1882, «Ненужная победа», 1882, «Драма на охоте», 1884, «В усадьбе», 1894, «Три года», 1895, «Моя жизнь», 1896, «У знакомых», 1898).

В «Ненужной победе» есть диалог, который хранит еще, очевидно, воспоминание об эпизоде продажи таганрогского дома и который впоследствии получил новую жизнь в «Вишневом саде». Богатый купец Пельцер, ратовавший за интересы обедневшего дворянского семейства, сообщает о продаже уникальной библиотеки, принадлежавшей этому семейству, за бесценок: «– Несмотря на все мое желание, я не мог продать ее дороже.

– Кто ее купил?

– Я, Борис Пельцер...» (см. Сочинения, т. I, стр. 301). Ср. III действие «Вишневого сада».

В журнальной редакции повести «Три года» есть мотив, относящийся к образу обедневшего дворянина Панаурова: он «прожил свое и женою состоянием и был много должен. Про него говорили, что свое состояние он проел и пропил на лимонаде» («Русская мысль», 1895, № 1, стр. 10; ср.: Зап. кн. I, стр. 19). Этот мотив вновь зазвучал во II действии в реплике Гаева, который, кладя в рот леденец и смеясь, признается: «Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах...»

В рассказе «У знакомых» эскизно намечен сюжет будущего «Вишневого сада»: недворянин Подгорин приезжает к помещикам Лосевым, чтобы в качестве адвоката дать им совет, как избежать разорения (имение уже назначено на торги, которые должны состояться 7 августа). В речах хозяев имения – много сходного с репликами Раневской и Гаева. Лосев, как и Гаев, на случай разорения, уже хлопочет о службе; как и хозяйка вишневого сада, он – при угрожающем положении – живет, не скупясь, проедавая последние остатки состояния. Семья Лосевых озабочена, кроме того, судьбой сестры Лосевой – Надежды, которую давно уже называют невестой Подгорина, а он все не делает ей предложения (см. З. Паперный, указ. соч., стр. 327–329).

Не менее богата социально-историческая основа образа Трофимова. Сведений о хронологически отдаленных связях Чехова с радикальным студенчеством нет – за исключением его знакомства с П. М. Линтваревым, исключенным из университета за участие в студенческом движении 1880-х годов. Зато Чехову пришлось много общаться с студентами в годы его жизни в Ялте, куда часто приезжали лечиться больные студенты.

Студенческие «беспорядки» начались в феврале 1899 г. в Петербурге, откуда перекинулись в Москву и другие города. Кульминацией этого движения была в марте 1902 г. демонстрация студентов у Казанского собора в Петербурге, закончившаяся массовыми репрессиями в Петербурге и Москве. Обо всех этих событиях Чехов был осведомлен благодаря своим многочисленным корреспондентам (см.: А. Н. Дубовиков. Письма к Чехову о студенческом движении 1899–1902 годов. – ЛН, т. 68). И не только был осведомлен, но и участвовал в помощи пострадавшим студентам (там же).

В Уфимской губернии, где Чехов был вместе с О. Л. Книппер летом 1901 г., он охотно беседовал со студентом Киевского университета В. И. Киселевым, сидевшим в тюрьме за политическую деятельность (В. И. Киселев. В Андреевском санатории. Из воспоминаний о Чехове. – «Орджоникидзевская правда», Ворошиловск, 1940, 14 июля, № 162).

Судьба студента Трофимова, также причастного, по словам самого Чехова, к политическим событиям (к О. Л. Книппер, 19 октября 1903 г.), отразила все эти впечатления лишь в самой общей форме. О конкретной близости этого героя к реальному лицу сведений нет, за исключением одного указания К. С. Станиславского – о том, что Чехов «внес» в образ некоторые черты юноши из Любимовки (лето 1902 г.), которого он уговорил поступить в университет – и тот действительно стал

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru студентом; эти черты – «угловатость», «пасмурная внешность облезлого барина» («Речь», 1914, 2 июля, № 177).

Больше конкретных реальных связей имеет образ Епиходова. Его речь, полуграмотная, но претенциозная, тяготеющая к «афоризмам» и выпендренным выражениям, восходит к мещанскому стилю речи, знакомому Чехову с детства. Такая манера выражаться была уже использована Чеховым не раз, начиная с «Письма к ученому соседу» (1880) и «Свадьбы» (1887).

Тип неудачника, неловкого человека («22 несчастья») в среде Чехова и его друзей в 1880-е годы имел названия: филинуга, вика (см. том I Писем). 13 августа 1893 г. в письме к Л. С. Мизиновой Чехов впервые (в письменной форме) употребляет новое слово, которое становится определяющим для образа Епиходова: «Недотепа Иваненко продолжает быть недотепой и наступать на розы, грибы, собачьи хвосты и проч.» А. И. Иваненко, не имевший своего дома и живший у Чеховых в Мелихове до самого их переезда в Ялту, был в жизни действительно неудачником; с него, по воспоминаниям М. П. Чехова, и «списан» в некоторых чертах Епиходов (Вокруг Чехова, стр. 171). В воспоминаниях А. Н. Сереброва (Тихонова) приводится фраза Чехова о студенческом поколении 80-х годов, сказанная летом 1902 г., т. е. во время работы над замыслом «Вишневого сада»: «Вот и вышли такими... недотепами». «Он весело рассмеялся, смакуя меткое слово, ставшее впоследствии таким знаменитым» (Чехов в воспоминаниях, стр. 652).

В самом конце 1890-х годов, среди записей к «Архиерею» и «В овраге», появляется в записной книжке фраза о человеке, который «ничего не умеет...» (Зап. кн. I, стр. 108).

В тексте «Вишневого сада» к Епиходову непосредственно обращено лишь выражение «22 несчастья» (слова Вари в III д.). «Недотепа» – словечко фирса, который так называет то Дуняшу (I д.), то Яшу (III д.), то себя (IV д., последняя реплика пьесы); Любовь Андреевна в III д. относит это слово, ссылаясь на фирса («как вот говорит наш фирс»), к Трофимову. С пьесой «Вишневый сад», как первым литературным произведением, в котором использовано это слово, связывают его все современные словари, начиная с Толкового словаря русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова (1938); в словаре В. И. Даля этого слова не было.

Если неловкость в быту Епиходова восходит к Иваненко, то другие его черты угадываются в нелепых письмах бывшего монаха Давыдовой пустыни А. М. Ермолаева к Чехову (замечено В. Б. Катаевым во вступит. статье к тому VII Писем). Как писал Чехов сестре из Ниццы в 1898 г., «злосчастный Ермолаев» бомбардировал его письмами и телеграммами, просил денег, угрожал застрелиться и т. д. (3 марта 1898 г.). Ср. угрозы Епиходова застрелиться во II действии пьесы.

Несколько позже, по воспоминаниям К. С. Станиславского, Чехов воспользовался чертами одного жонглера, которого Чехов видел в «Аквариуме» (начало лета 1902 г.): «Это был большой мужчина, во фраке, толстый, немного сонный, отлично, с большим комизмом разыгрывавший, среди своих жонглерских упражнений, неудачника. С ним приключалось „двадцать два несчастья“». Так, например, жонглируя с кинжалами, «фокусник шатался, чтобы не упасть, хватался за шкаф с посудой – и шкаф, конечно, валился на него, прикрывал его под грохот разбивавшейся посуды. „Двадцать два несчастья“ завершили свой полный круг. Антон Павлович хохотал неистово...» («Речь», 1914, 2 июля, № 177). В то же лето, вспоминал Станиславский, Чехов обратил внимание на двух обитателей Любимовки, в которых также можно угадать черты Епиходова. Один из них – служащий: «Чехов часто беседовал с ним, убеждал его, что надо учиться, надо быть грамотным и образованным человеком. Чтобы стать таковым, прототип Епиходова прежде всего купил себе красный галстук и захотел учиться по-французски» (Станиславский, т. 1, с. 267). Другой – лакей Егор. Как лакей он был нерадив, и Станиславский, приглашая Чехова в гости, предупреждал: «У него плохая школа и много пафоса. Если он задекламирует, гоните его и позовите Дуняшу – горничную, она поосновательнее» (июнь 1902 г. – Ежегодник МХТ, стр. 218). В результате знакомства Чехова с Егором тот, к удивлению возвратившегося в имение Станиславского, заявил, что учится счетоводству и лакеем больше быть не желает. Имя горничной – Дуняша, возможно, также навеяно любимовской Дуняшей.

К реальным источникам, по предположению В. Я. Лакшина («Чеховские чтения в Ялте». М., 1973, стр. 87–88), восходят некоторые заметки Чехова в Записной книжке III: «„Конец мечтам“ – Витте Епиходов» (стр. 81) – возможно, эта запись

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
как-то связана с разговорами Чехова с земским врачом Серпуховского уезда И. Г. Витте, приехавшим в конце августа 1901 г. в Ялту (иное предположение см. в кн.: А. И. Ревякин. «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1960, стр. 51); «Гаев-Тербецкий» (III, стр. 82) и «Отец Лопухина» был крепостным у Тербецкого – если Тербецкий, как полагает В. Я. Лакшин, действительное лицо («Гаев-Тербецкий» – это могла быть и придуманная Чеховым двойная дворянская фамилия), то, возможно, к этому человеку и относится цитируемый в названной статье рассказ Чехова о старом барине, пролежавшем целый день в постели, потому что его лакей уехал в город, не достав из шкафа брюк для него. Этот рассказ, записанный Станиславским, по воспоминаниям последнего, Чехов предварил словами: «Ведь это же действительность, это же было. Я же не сочинил этого...» («Речь», 1914, 2 июля, № 177).

Из второстепенных персонажей некоторое сходство с действительным лицом имеет также Шарлотта. В семье Смирновых, соседей владельцев Любимовки, жила гувернантка-англичанка Елена Романовна Глассби. По словам Станиславского, это было «маленькое худенькое существо, с двумя длинными девичьими косами, в мужском костюме. Благодаря такому соединению не сразу разберешь ее пол, происхождение и возраст. Она обращалась с Антоном Павловичем запанибрата, что очень нравилось писателю. Встречаясь ежедневно, они говорили друг другу ужасную чепуху <...> ловкая гимнастка-англичанка прыгала к нему на плечи и, усевшись на них, здоровалась за Антона Павловича со всеми проходившими мимо них, т. е. снимала шляпу с его головы и кланялась ему, приговаривая на ломаном русском языке, по-клоунски комично: „Здлсьте! Здлсьте! Здлсьте!“

При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия» (Станиславский, т. 1, стр. 60).

«За Антоном здесь ухаживает молодая англичанка, которая прекуръезно говорит по-русски, всем говорит „ты“ и называет его брат Антон...», – писала О. Л. Книппер 6 августа 1902 г. из Любимовки Е. Я. Чеховой (ГБЛ).

Чеховский персонаж и реальное лицо в этом случае, как и во всех других, имеют лишь отдаленную связь между собой, и ни в одном из случаев о прототипе чеховского героя в собственном смысле слова говорить нельзя. Характерно, что Чехов обычно изменял яркие, бросающиеся в глаза внешние данные наблюдаемых им лиц (Глассби была англичанкой и «маленьким существом», Шарлотта – немкой и вряд ли миниатюрной женщиной; А. И. Иваненко был музыкант-флейтист, по национальности украинец, Епиходов – конторщик, русский, и т. д.).

Несколько деталей, как полагает Н. Брыгин («Сюжет для небольшого романа. Одесские визиты А. Чехова». – «Вечерняя Одесса», 1974, 22 ноября), перешло к Ане от О. Р. Васильевой, с которой Чехов познакомился в 1898 г. в Ницце; в их числе – сообщение О. Р. Васильевой в письмах к Чехову о том, что она в Париже летала на воздушном шаре («...было очень хорошо, м. б. удастся еще один раз полететь» – 4 марта 1903 г., ГБЛ). Ср. слова Ани: «А в Париже я на воздушном шаре летала!» См. также: Н. Брыгин. Времен стремительная связь. Одесса, 1977, стр. 99.

На последних стадиях работы, уже при переписывании пьесы, у Чехова явилась необходимость уточнить бильярдные термины для роли Гаева, и он обратился к брату О. Л. Книппер, Константину Леонардовичу, который жил в это время в Ялте, с просьбой – посидеть в бильярдной, понаблюдать за игрой. К. Л. Книппер 9 октября 1903 г. прислал Чехову свои записи – всего 22 бильярдных выражения, в том числе и те, что упоминаются в пьесе («режу в угол», «дулет в середину» и т. д. – ГБЛ).

3

Тема оскудения дворянства в «Вишневом саду» имеет своих литературных предшественников, далеких по времени, как «Мертвые души», «Месяц в деревне», «Село Степанчиково», «Лес», и значительно более близких, как романы С. Н. Терпигорева (Атавы) («Оскудение», 1881–1882 гг.) и А. И. Эртеля («Смена», 1890–1891 гг.), как повесть И. А. Бунина «Антоновские яблоки» (1900), пьеса А. М. Федорова «Старый дом» (1900) и т. д.

Критики, изучавшие литературную генеалогию пьесы, искали в ней сходство в первую очередь с произведениями А. Н. Островского: «Лес» (Вл. Боцяновский. «Лес» и «Вишневый сад». – «Театр и искусство», 1911, № 22, стр. 442–443), «Светит, да не греет», пьеса Островского и Н. Я. Соловьева (С. Ф. Елеонский. К истории

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
драматического творчества Островского. Предвосхищенный замысел «Вишневого сада». – В кн.: Александр Николаевич Островский. 1823–1923. Иваново-Вознесенск, 1923, стр. 105–114), «Бешеные деньги», «Дикарка» (В. Б. Катаев. Литературные предшественники «Вишневого сада». – В кн.: Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. М., 1976, стр. 133).

Назывались в этой связи также: «Ликвидация» Н. Я. Соловьева, «Убежище Монрепо» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Выгодное предприятие» А. А. Потехина, «Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко, «Закат» А. И. Сумбатова-Южина, «Дело жизни» Н. И. Тимковского, «Искушение» И. Н. Потапенко (см.: А. И. Ревякин. «Вишневый сад». М., 1960, стр. 89).

В этот ряд легко вписываются «Оскудение» и «Потревоженные тени» С. Н. Терпигорева (Атавы), «Захудалый род» Н. С. Лескова, «Поздняя любовь» А. Н. Островского, «Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева и многие другие произведения. При таком широком охвате литературных явлений, предвосхитивших сюжет «Вишневого сада», оказалось возможным связать рождение чеховского шедевра с непосредственным впечатлением автора от рассказа И. П. Белоконского «На развалинах», частично опубликованного в 1897 г. в «Русских ведомостях» (29 октября, № 97) и вошедшего полностью в книгу И. П. Белоконского «Деревенские впечатления. Из записок земского статистика» (СПб., 1900). В рассказе «На развалинах» речь идет о последнем дне дворянской усадьбы; в нем есть парк, который должны рубить «завтра»; героиня – «старуха» (какой думал сначала изобразить и Чехов Раневскую); есть кулак-купец; есть пара молодых людей – Володя, стремящийся посвятить себя полезной земской работе, и Лида, которая переживает гибель усадьбы как несчастье матери, а не свое; слуга Никанор в этом рассказе, как и Фирс, остается в доме, чтобы ждать смерти. См.: Г. Леман-Абрикосов. Вероятный источник «Вишневого сада» А. П. Чехова. – «Русская литература», 1966, № 1.

На наш взгляд, эти совпадения, которые можно было умножить примерами из произведений других писателей той эпохи, свидетельствуют о типичности ситуаций и образов «Вишневого сада» – произведения, в котором эти ситуации воплотились в наиболее обобщенной форме; Чехов подвел итоги старой теме русской литературы (вымирание дворянских усадеб) и поставил вопрос о смене социальных поколений. Все этому подчинена фабула пьесы, отражающая типические судьбы дворянских имений.

В. Б. Катаев в указ. статье (стр. 143–145) устанавливает несколько литературных аналогий в характерах Лопухина и Трофимова (в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, «Джентльмене» А. И. Сумбатова-Южина, «Богатом человеке» С. А. Найденова, «Нови» И. С. Тургенева, «Саше» Н. А. Некрасова). Слишком широкий литературный фон в истории создания пьесы – верный знак, что автор опирался преимущественно, как и его предшественники, на закономерности развития реальной действительности и ситуации, которые он наблюдал в жизни. Даже к психологическому открытию образа «нетипического капиталиста» протягиваются нити из современной Чехову жизни (С. Морозов, П. Третьяков и др.).

4

Хотя общий план пьесы и даже срок ее написания были продуманы еще в 1901 году и получили отражение в названном выше письме к О. Л. Книппер от 22 апреля этого года (4-х актный водевиль или комедия – «не раньше конца 1903 года»), реализация плана оказалась чрезвычайно трудной. Резкое отличие первоначального замысла от осуществления, уже отмечавшееся выше, и особенно несоответствие последних по времени записей (лето 1903 года) характеру героев будущей пьесы свидетельствуют о том, что у Чехова были существенные колебания в решении центральных образов даже на последних этапах работы (пьеса была окончена 14 октября 1903 г.).

Процесс создания последней пьесы был одним из самых трудных и мучительных в творческой биографии Чехова.

С конца октября 1901 г., после возвращения Чехова в Ялту из Москвы, где он впервые рассказывал актерам МХТ о своем замысле, в письмах О. Л. Книппер к нему появляется новый мотив – ожидание обещанной пьесы.

30 октября 1901 г. она пишет, что все в театре кланяются Чехову, «а главное ждут пьесы» (Переписка с Книппер, т. 2, стр. 20).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

На одну из просьб о пьесе – от А. Л. Вишневого – Чехов ответил через О. Л. Книппер: «...скажи ему, что пьесу напишу, но не раньше весны» (17 ноября 1901 г.).

«Я пишу вяло, без всякой охоты <...> – писал Чехов 3 декабря ей самой. – Как бы ни было, комедию напишу...»

Узнав от О. Л. Книппер об этом твердом обещании Чехова, Вл. И. Немирович-Данченко писал ему: «Ольга Леонардовна шепнула мне, что ты решительно принимаешься за комедию. А я все это время собирался написать тебе: не забывай о нас! И чем скорее будет твоя пьеса, тем лучше. Больше времени будет для переговоров и устранения разных ошибок» (середина декабря 1901 г. – Ежегодник МХТ, стр. 141). Вскоре Чехов подтвердил свое обещание: «А я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы черт ходил коромыслом» (к О. Л. Книппер, 18 декабря 1901 г.).

21 декабря 1901 г. состоялась премьера пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах» («трескучая», по словам Чехова, пьеса мало удовлетворяла актеров, привыкших к иному репертуару, – о ней см.: ЛН, т. 68, стр. 427–428), и, отражая настроение труппы, О. Л. Книппер подхватила чеховские слова: «А ты надумывай комедию, да хорошую, чтобы черт коромыслом ходил. Я в труппе сказала, и все подхватили, галдят и ждут» (23 декабря 1901 г. – Переписка с Книппер, т. 2, стр. 174). И в следующих письмах – напоминания, довольно активные («А о комедии думаешь?» – 27 декабря 1901 г., там же, стр. 185; «...а ты примешься за работу? Ну, сделай маленькое усилие...» – 29 декабря 1901 г., там же, стр. 191; «А если бы я была с тобой – ты бы работал?» – 8 января 1902 г., там же, стр. 225).

С напоминаниями и просьбами обращались к Чехову неоднократно и другие актеры: «...На будущий сезон нам необходима ваша новая пьеса, иначе интерес к нашему театру опять ослабеет, а Вы только один пока сила нашего театра» (А. Л. Вишневский, 2 января 1902 г. – ГБЛ).

От М. П. Чеховой, приехавшей из Ялты в январе 1902 года, О. Л. Книппер узнала, что Чехов рассказывал сестре о пьесе, и обиделась: «Мне ты даже вскользь не намекнул <...> Ну, да бог с тобой, у тебя нет веры в меня» (15 января 1902 г. – Переписка с Книппер, т. 2, стр. 245).

Ответ Чехова передает точное состояние работы над пьесой: «Я не писал тебе о будущей пьесе не потому, что у меня нет веры в тебя, как ты пишешь, а потому, что нет еще веры в пьесу. Она чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет, и я еще сам не понимаю, какая она, что из нее выйдет, и меняется она каждый день. Если бы мы увиделись, то я рассказал бы тебе, а писать нельзя, потому что ничего не напишешь, а только наболтаешь разного вздора и потом охладеешь к сюжету» (20 января 1902 г.).

Сомнение Чехова в том, что из пьесы выйдет, – это первое указание на то, что он уже отошел от идеи веселой «комедии», где ходил бы «черт коромыслом». Два года, прошедшие со дня первого конкретного обещания Чехова написать пьесу (осень 1901 г.) до ее окончания (осень 1903 г.), насыщены непосредственной работой над пьесой, но насыщены крайне неравномерно. Многие месяцы Чехов вовсе не притрагивался к бумаге, и тогда творческий процесс состоял в размышлениях о пьесе. Но были и времена, когда о пьесе даже думать не хотелось.

Этому способствовал целый ряд обстоятельств, усложнявших творческий труд Чехова в последние годы его жизни. Уже начальный этап работы ознаменовался очередным обострением легочного процесса, выбившим Чехова из колеи в декабре 1901 г. И если помнить, что пьеса писалась тяжело больным человеком, физические силы которого убывали с каждым месяцем, то станет понятно, что бытовые неурядицы могли преодолеваться лишь при большом напряжении воли.

Будь Чехов здоров, многих преград просто не было бы. Разве прежде не приходилось ему писать в некомфортабельной обстановке, при неубывающем потоке гостей, беспорядочной еде и т. д.? Теперь, работая над «Вишневым садом», он то и дело жалуется на холод в кабинете (+12 градусов – и для здорового-то неуютно сидеть за письменным столом), на плохой обед, на назойливых гостей (способных порой по три-четыре часа вести пустые разговоры, выбивавшие его не только из рабочего состояния, но и вообще из сил). У больного Чехова хватило энергии выстроить дачу и оставить ее со вкусом, но, судя по его письмам, он не был в состоянии обеспечить себя даже самым необходимым режимом питания. Все это сыграло

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
определенную роль в быстром приближении его смерти. Прозаические, но и весьма ошутительные мелочи быта обволакивали его словно паутиной.

Новая семейная жизнь, трудно налаживавшаяся из-за постоянных разлук с женой, из-за некоторой нервозности в отношениях между О. Л. Книппер и М. П. Чеховой; частые поездки в Москву (при противоречивых советах врачей относительно благоприятности ялтинского и московского климата для его здоровья); серьезная болезнь Книппер весной 1902 года, когда Чехов, по его же словам, не отходил от нее «ни на шаг»; пребывание на Урале (где, по свидетельству А. Н. Тихонова-Сереброва, Чехова преследовали мучительные приступы болезни); новое обострение ее в конце отдыха в Любимовке и т. д. – весь этот беспокойный *circulus vitae* был не по силам художнику, работающему над большим замыслом.

Когда, наконец, пьеса была завершена в черновике, Чехов писал – без попытки разжалобить корреспондента, но и без преувеличения; «Пьесу я почти кончил, надо бы переписывать, мешает недуг, а диктовать не могу» (М. А. Членову, 13 сентября 1903 г.). (Заметим, что пьесу пришлось начисто переписывать два раза – см. письмо К. С. Станиславскому от 10 октября 1903 г.). Отослав пьесу в Художественный театр, Чехов признавался, что создавал ее «томительно долго, с большими антрактами, с расстройством желудка, с кашлем» (О. Л. Книппер, 17 октября 1903 г.). Процесс создания пьесы, таким образом, был актом героических усилий художника, сумевшего преодолеть и болезнь, и обстановку, мало располагавшую к творческому настроению.

Преодоление было и долгим, и нелегким. Так, под впечатлением одного из неприятных семейных эпизодов, Чехов вышел из равновесия и заявил О. Л. Книппер: «Пьесы писать не буду» (17 августа 1902 г.). Потом, немного успокоившись и прося «не сердиться», смягчил свое решение: «Пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит, а если и напишу что-нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль в одном акте» (27 августа 1902 г.). Эта фраза, казалось бы, неожиданная для момента, наводит на мысль о собственно литературных трудностях, вставших перед Чеховым в процессе работы над «Вишневым садом». Новизна и сложность взятой на себя задачи – создать подлинно веселую большую комедию – временами смущала Чехова. «Веселые комедии» он писал и прежде – одноактные. «Комедии» типа «Иванова» (первоначальная рукопись) и «Чайки» не были «веселыми». Очевидно, работая над замыслом новой большой «веселой» пьесы, Чехов долго не мог найти нужного тона; складывавшийся «великолепный» сюжет (см. ниже) – о продаже имения с прекрасным вишневым садом – не был «весел» сам по себе, а откровенной сатирически-фарсовой трактовки этого сюжета Чехов тоже не достиг. Между тем желание «комического» в привычной форме то и дело брало верх. Как полагал А. Б. Дерман, «свое намерение написать водевиль Чехов частично выполнил в скором времени, переработав в сентябре 1902 г. свою давнюю вещь – „О вреде табака“» (Переписка с Книппер, т. 2, стр. 466).

В то же время необычно долгая для Чехова работа над пьесой иногда вызвала у него чувство неприязни к драматургической форме вообще: «Пьесы не могу писать, меня теперь тянет к самой обыкновенной прозе» (О. Л. Книппер, 14 сентября 1902 г.).

Приблизительно в это же время Александринский театр готовил новую постановку «Чайки», и для Чехова, который не мог забыть провала пьесы в 1896 году, это был опять повод для размышлений о том, как будет принята его пьеса, каковы требования современной публики к драматургии и т. д. Расхолаживало иногда, по собственному признанию Чехова, и обилие «драмописцев»: «Пьесу не пишу и писать ее не хочется, так как очень уж много теперь драмописцев, и занятие это становится скучноватым, обыденным» (к О. Л. Книппер, 16 марта 1902 г.). После одного из напоминаний Немировича-Данченко Чехов вновь пишет: «Немирович требует пьесы, но я писать ее не стану в этом году, хотя сюжет великолепный, к стати сказать» (к О. Л. Книппер, 29 августа 1902 г.).

К 1902 г. относится одно из свидетельств современников, подтверждающее, что этот год в работе над пьесой – над ее общим тоном – был для Чехова критическим. Это свидетельство Е. П. Карпова обнаруживает трудности, которые испытывал Чехов, пытаясь отразить в пьесе общественное настроение начала 1900-х годов: «Нудно выходит... Совсем не то теперь надо...» И говоря о сильном брожении в народе, о том, что Россия «гудит, как улей» («Вот вы посмотрите, что будет года через два-три...» – срок для первой русской революции указан безошибочно!), Чехов заключил беседу с Е. П. Карповым словами: «Вот мне хотелось бы поймать это бодрое настроение...

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Написать пьесу... Бодрую пьесу... Может быть, и напишу... Очень интересно... Сколько силы, энергии, веры в народе...» (Чехов в воспоминаниях, 1954, стр. 571–572).

Истомившиеся по чеховской пьесе режиссеры и актеры осенью 1902 г., переезжая в новое здание в Камергерском переулке, надеялись, что «Вишневый сад» будет гвоздем первого сезона в этом здании (см. письмо О. Л. Книппер от 1 сентября 1902 г. – Переписка с Книппер, т. 2, стр. 480).

Нужда Художественного театра в новом репертуаре была действительно острой, Чехов как автор чувствовал ответственность и мучился тем, что подводит театр.

Самый конец 1902 г. ознаменовался, после очередной вспышки болезни, новым подъемом творческих сил: «Я работал, был в ударе...» (к О. Л. Книппер, 19 декабря 1902 г. – речь идет, очевидно, о «Невесте»). 1903 год начался с обещания К. С. Станиславскому: «Пьесу начну в феврале, так рассчитываю по крайней мере. Приеду в Москву уже с готовой пьесой» (1 января 1903 г.).

К концу 1902 – началу 1903 г. в письмах Чехова появляются уже конкретные высказывания о содержании пьесы; они продолжают и после того, как рукопись была отправлена в Художественный театр (14 октября 1903 г.). В этих автокомментариях к пьесе, часто вызванных откликами на нее из театра, затронуты общие вопросы.

О жанре пьесы и ее общем тоне: «Пьесу назову комедией» – Вл. И. Немировичу-Данченко, 2 сентября 1903 г.; «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...» – М. П. Лилиной, 15 сентября 1903 г.; «...вся пьеса веселая, легкомысленная» – О. Л. Книппер, 21 сентября 1903 г.; опасение, что у актрис будет плачущий тон – Немировичу-Данченко, 23 октября 1903 г.

О композиции: в трех или четырех актах – к О. Л. Книппер, 24 декабря 1902 г., 3 января 1903 г.; «Последний акт будет веселый...» – к ней же, 21 сентября 1903 г.; «Во всей пьесе ни одного выстрела...» – к ней же, 25 сентября 1903 г.

О декорациях и костюмах: «...обстановочную часть в пьесе я свел до минимума, декораций никаких особенно не потребуется <...> Во втором акте своей пьесы реку я заменил старой часовой и колодцем. Этак покойнее. Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль» – Немировичу-Данченко, 22 августа 1903 г.; «дом старый, барский <...> богато и уютно» – к О. Л. Книппер, 14 октября 1903 г. Очень важное пояснение к смыслу лопахинского предложения Раневской и Гаеву содержится в письме Станиславскому 5 ноября 1903 г.: «Дом должен быть большой, солидный; деревянный (вроде Аксаковского, который, кажется, известен С. Т. Морозову), или каменный, это все равно. Он очень стар и велик, дачники таких домов не нанимают; такие дома обыкновенно ломают и материал пускают на постройку дач. Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулись обстановки.

Когда покупают такой дом, то рассуждают так: дешевле и легче построить новый поменьше, чем починить этот старый».

Общее настроение II акта пояснено в словах: «кладбища нет, оно было очень давно. Две-три плиты, лежащие беспорядочно, – вот и все, что осталось. Мост – это очень хорошо. Если поезд можно показать без шума, без единого звука, то – валяйте» (Станиславскому, 23 ноября 1903 г.). О костюмах см. письмо Немировичу-Данченко, 2 ноября 1903 г.

Большинство замечаний, всегда лаконичных, относится к героям пьесы.

К Раневской («старуха» – к О. Л. Книппер, 28 декабря 1902 г., В. Ф. Комиссаржевской, 27 января 1903 г.; «пожилая дама» – к О. Л. Книппер, 11 апреля 1903 г.; «Умна, очень добра, рассеянна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице» – к ней же, 14 октября 1903 г.; «Угломонить такую женщину может только одна смерть...» – к ней же, 25 октября 1903 г.).

К Гаеву («аристократ» – к О. Л. Книппер, 12 октября 1903 г.; советы А. Л. Вишневскому, для которого Чехов писал эту роль, похудеть и выучить бильярдные термины – к М. П. Лилиной, 15 сентября 1903 г. и к О. Л. Книппер, 14 октября 1903 г.).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

К Лопихину («роль комическая» – к О. Л. Книппер, 5 и 6 марта 1903 г.; «большая роль» – к М. П. Лилиной, 15 сентября 1903 г.; «роль Лопихина центральная <...> Лопихина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек» – к О. Л. Книппер, 30 октября 1903 г.; возмущение тем, что в изложении Н. Е. Эфроса («Новости дня», 1903, 19 октября, № 7315) Лопихин получился просто «кулак», «сукин сын» и проч. – к Немировичу-Данченко, 23 октября 1903 г.; «Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова...» – к О. Л. Книппер, 28 октября 1903 г.; «Лопихин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов...» – К. С. Станиславскому, 30 октября 1903 г.; «Лопихин ведь держится свободно, барином...» – ему же, 10 ноября 1903 г.).

К Трофимову (недовольство некоторой «недоделанностью» образа этого политически неблагонадежного студента – к О. Л. Книппер, 19 октября 1903 г., при общей оценке: «Роль Качалова хороша» – к ней же, 25 сентября 1903 г.).

К Ане (девочка 17–18 лет, «молодая и тоненькая» – к Вл. И. Немировичу-Данченко, 2 сентября 1903 г.; «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни и ни разу не плачущий, кроме II акта, где у нее только слезы на глазах» – к О. Л. Книппер, 21 октября 1903 г.; «...куцая роль, неинтересная» – к ней же, 1 ноября 1903 г.; «Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была молода, и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом. Эта роль не из важных» – Немировичу-Данченко, 2 ноября 1903 г.).

К Варе («роль комическая», «приемыш, 22 лет» – к О. Л. Книппер, 5 и 6 марта 1903 г.; «ты будешь играть глупенькую», «монашка, глупенькая» – ей же, 11 февраля и 1 ноября 1903 г.; «серiousная, религиозная девица» – К. С. Станиславскому, 30 октября 1903 г.).

К Симеонову-Пищику (радость по поводу того, что образ понравился актерам – к О. Л. Книппер, 23 октября 1903 г.).

К Епихову (разрешение И. М. Москвину, игравшему роль, произнести слова в IV акте: «Что же, это со всяким может случиться» – к О. Л. Книппер, 20 марта 1904 г.).

К Шарлотте («роль важная» – Немировичу-Данченко, 2 ноября 1903 г.; «Тут должна быть актриса с юмором» – к О. Л. Книппер, 14 октября 1903 г.; пожелание актрисе К. П. Муратовой, которая получила эту роль, быть смешной на сцене, какой она иногда бывает и в жизни – к ней же, 8 ноября 1903 г.).

Заканчивая пьесу, Чехов оценил ее в целом как новый этап своего драматургического творчества: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое. Во всей пьесе ни одного выстрела, кстати сказать»; «Люди у меня вышли живые...» – к О. Л. Книппер, 25 и 27 сентября 1903 г. Приведенные выше замечания о скупости декораций, о «необычайной для сцены» дали, а также желание дать возможно меньше действующих лиц («этак интимнее» – к О. Л. Книппер, 21 марта 1903 г.; впрочем, это намерение не было осуществлено: действующих лиц в «Вишневом саде» приблизительно столько же, сколько в «Трех сестрах», и больше, чем в «Дяде Ване») – все это свидетельствует о стремлении к особой строгости и обобщенности драматургического рисунка.

К тому же поэтическому ряду, что и «даль» во II действии, относятся и образ цветущей вишни в I действии и вообще всего вишневого сада как главного объекта заботы действующих лиц, и звук лопнувшей струны во II и IV действиях. Этим элементам реалистической символики Чехов придавал большое значение. Хотя, как известно, он опасался некоторых излишеств в звуковом оформлении спектакля (и деликатно писал Станиславскому по поводу II акта: «...сенокос бывает обыкновенно 20–25 июня, в это время коростель, кажется, уже не кричит, лягушки тоже уже умолкают к этому времени. Кричит только иволга» – 23 ноября 1903 г.), звучание «лопнувшей струны» казалось ему очень важным, о чем вспоминает, в частности, Ф. Д. Батюшков («У меня там <...> должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было то именно, что мне слышалось. И ведь Константин Сергеевич нашел как раз то самое, что нужно...») («Две встречи с А. П. Чеховым». – «Солнце России», 1914, июнь, № 228/25; «Литературная Россия», 1974, 1 ноября, № 44, стр. 14).

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Многочисленные указания Чехова на необычность фигуры купца и ее центральное положение в пьесе, посвященной разорению помещичьего имения, были косвенным признанием новизны этого образа. Наконец, замысел «веселой комедии», которого Чехов старался держаться до конца, – при драматической ее фабуле – был также сознательной попыткой ввести новизну в решение драматургического конфликта. Чехов признавал, уже в разгаре работы, и «трудность сюжета» вообще (Станиславскому, 28 июля 1903 г.), и трудность работы особенно над вторым актом (Немировичу–Данченко, 2 сентября 1903 г.).

Торопясь отослать дважды переписанную рукопись, Чехов все же не был вполне доволен итогами своей работы. Он считал, что ему надо еще доделать IV акт, кое-что «пошевелить» во II акте и изменить три фразы в окончании III акта, «а то, пожалуй, похоже на конец „Дяди Вани“» (к О. Л. Книппер, 17 октября 1903 г.).

И когда пришли первые восторженные телеграммы (от О. Л. Книппер и Немировича–Данченко), он признался жене: «Я все трусил, боялся. Меня главным образом пугала малоподвижность второго акта и недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?» (19 октября 1903 г.).

Первое опасение оправдалось во время репетиций, вопрос о Трофимове возник во время прохождения рукописи через цензуру. Чехов еще долго продолжал вносить исправления в текст.

14 октября 1903 г., таким образом, завершился лишь первый этап создания пьесы.

5

В драматическую цензуру пьеса поступила в ноябре 1903 г. Цензор потребовал замены двух обличительных реплик Трофимова во II действии, и Чехову пришлось пойти на уступку (см. выше исправления двух реплик). Социальный смысл реплики – о положении рабочих – был тем самым заменен нравственным, а во второй реплике пришлось завуалировать мотив социального контекста варьированием уже высказанной выше мысли о «голосах», которые слышны «с каждой вишни в саду...»

Цензура продолжала следить за пьесой и после ее постановки в Художественном театре (см. донесение П. М. Пчельникова, фактического цензора частных театров Москвы, в Главное управление по делам печати от 28 мая 1904 г. – Ежегодник МХАТ 1948 года, т. I. М., 1950, стр. 689).

В декабре 1903 г. Чехов приехал на репетиции и здесь продолжал работу над пьесой. Встреча с театром, однако, была далеко не идиллической. Продолжались трудности, возникшие еще в октябре на стадии распределения ролей.

Как и в процессе создания «Трех сестер», Чехов писал «Вишневый сад» в значительной степени в расчете на определенных актеров.

А. Л. Вишневский с самого начала – еще с замысла «безрукого помещика» – казался ему будущим исполнителем роли Гаева; А. Р. Артем – роли старого лакея, т. е. Фирса; работа над Раневской, которую он называл поначалу «старухой», Чехов надеялся, что театр позаботится о новой актрисе для этой роли; Лопахина создавал специально для Станиславского, Трофимова – для Качалова, Симеонова–Пищика – для Грибунина; Епиходова, он рассчитывал, сыграет хорошо Лужский, Яшу – Москвин, Варю – Книппер, прохожего – Громов. Для Ани он просил найти любую молоденькую актрису (см. выше), для Шарлотты он не видел в труппе подходящей актрисы, кроме той же Книппер (см. письмо Немировичу–Данченко, 2 ноября 1903 г.).

В спектакле роли были распределены иначе: Лопахин – Леонидов, Раневская – Книппер, Гаев – Станиславский, Аня – Лилина, Варя – Андреева, Шарлотта – Муратова, Епиходов – Москвин, Яша – Александров. Роли Трофимова, Пищика, Фирса, Дуняши и прохожего исполнялись актерами, которых предлагал Чехов. Разногласия с руководителями театра по поводу распределения ролей волновали Чехова особенно в связи с Лопахиним («Леонидов сделает кулачка», – писал он Станиславскому 30 октября 1903 г. и впоследствии был недоволен исполнением этой «центральной» роли), Шарлоттой (комическое начало в пьесе, которым Чехов так дорожил, делало роль гувернантки–фокусницы «важной») и Раневской (см. упрек Немировичу–Данченко в письме от 2 ноября 1903 г.). Правда, некоторыми переменами в ролях Чехов остался доволен (особенно Москвиным: «выйдет великолепный Епиходов» – Немировичу–Данченко, 2 ноября 1903 г.). На репетициях Москвин очень понравился

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

Чехову: «Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!...» – записал его слова Станиславский, добавив от себя: «Помнится, что Чехов дописал роль в тех контурах, которые создавались у Москвина».

Недовольство Чехова многими исполнителями – не только Леонидовым, но и теми, кого он сам предлагал: Халютиной, Александровым, Артемом – омрачало его настроение на репетициях. И на премьере, как писал Чехов Ф. Д. Батюшкову 19 января 1904 г., актеры играли «растерянно и не ярко».

Второе расхождение с театром тоже началось до репетиций – в связи с откликами театра на посланную рукопись. В откликах были моменты, насторожившие Чехова. Первой прочитала пьесу Книппер, получив ее 18 октября 1903 г., и в телеграмме писала: «Дивная пьеса. Читала упоением, слезами». На следующий день – в письме: «Я с жадностью глотала ее. В 4-м акте зарыдала <...> Очень драматичен 4-й акт <...> Вся драма какая-то для тебя непривычно крепкая, сильная, ясная <...> А вообще ты такой писатель, что сразу никогда всего не охватишь, так все глубоко и сильно» (Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 304–305). 18-го же состоялось чтение пьесы перед частью труппы Немировичем-Данченко, после чего он отправил Чехову большую телеграмму; в ней говорилось: «Мое личное первое впечатление – как сценическое произведение, может быть, больше пьеса, чем все предыдущие. Сюжет ясен и прочен. В целом пьеса гармонична. Гармонию немного нарушает тягучесть второго акта. Лица новы, чрезвычайно интересны и дают артистам трудное для выполнения, но богатое содержание». Далее, похвалив всех героев и лишь отметив, что «слабее» Трофимов, Немирович-Данченко писал о композиционно-жанровых особенностях пьесы: «Самый замечательный акт по настроению, по драматичности и жестокой смелости последний, по грации и легкости превосходит первый. Новь в твоём творчестве – яркий, сочный и простой драматизм. Прежде был преимущественно лирик, теперь истинная драма <...> не нравятся некоторые грубости деталей, есть излишества в слезах. С общественной точки зрения основная тема не нова, но взята ново, поэтично и оригинально» (Ежегодник МХТ, стр. 161–162). О впечатлении Станиславского, прочитавшего пьесу 19 октября, Книппер сообщала: «Конст. Серг., можно сказать, обезумел от пьесы. Первый акт, говорит, читал, как комедию, второй сильно захватил, в третьем я потел, а в четвертом ревел сплошь» (Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 307). В телеграмме от 20 октября 1903 г. Станиславский пьесу также назвал лучшей из всех написанных Чеховым, а автора – гениальным; в телеграмме от 21 октября он сообщил о единодушном успехе пьесы при чтении всей труппе, с деталью: «Плакали в последнем акте». В подробном письме от 22 октября он писал Чехову: «Это не комедия, не фарс, как Вы писали <имелось в виду письмо Чехова М. П. Лилиной от 15 сентября 1903 г. – см. выше>, – это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте <...> При первом чтении меня смутило одно обстоятельство: я сразу был захвачен и зажил пьесой. Этого не было ни с „Чайкой“, ни с „Тремя сестрами“. Я привык к смутным впечатлениям от первого чтения Ваших пьес. Вот почему я боялся, что при вторичном чтении пьеса не захватит меня. Куда тут!! Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержать <ся>. Слышу, как Вы говорите: „Позвольте, да ведь это же фарс...“ Нет, для простого человека это трагедия» (Станиславский, т. 7, стр. 265–266). Когда немного стихло возбуждение после чтений, М. П. Лилина писала Чехову: «Когда читали пьесу, многие плакали, даже мужчины; мне она показалась жизнерадостной <...>, а сегодня, гуляя, я услышала осенний шум деревьев, вспомнила „Чайку“, потом „Вишневый сад“, и почему-то мне представилось, что „Вишневый сад“ не пьеса, а музыкальное произведение, симфония. И играть эту пьесу надо особенно правдиво, но без реальных грубостей...» (11 ноября 1903 г. – Ежегодник МХТ, стр. 238). В ноябре писал и А. Л. Вишневский: «Это не пьеса, а самые дорогие кружева, название которых я забыл. Но по исполнению, по-моему, это самая трудная из всех Ваших пьес. Так по крайней мере мне кажется» (ГБЛ).

Все эти отзывы, исходившие из театра, с одной стороны, отражали понимание обобщающей силы новой пьесы (точнее всего высказанное М. П. Лилиной), с другой же стороны, свидетельствовали о неожиданном для Чехова впечатлении, которое произвела его пьеса – как тяжелая драма (даже трагедия!) русской жизни. Свое удивление он выразил впервые уже в письме Немировичу-Данченко от 23 октября, подчеркивая, что ремарки «сквозь слезы» – показывают лишь настроение лиц, а не слезы в буквальном смысле.

Репетиции, на которые Чехов приехал в декабре 1903 г., таким образом, не удовлетворяли его ни основным актерским составом, ни общей трактовкой, он стал нервничать и перестал на них ходить (см. Из прошлого, стр. 177; «„Вишневый сад“ в Московском Художественном театре», 1929 г. – в кн.: Вл. И. Немирович-Данченко.

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, стр. 105).

О состоянии Чехова перед премьерой вспоминал в письме к нему через несколько месяцев А. И. Куприн, бывший 15–16 января в Москве (он собирался писать рецензию на спектакль, но накануне уехал по неотложным делам): «Видел Вас расстроенным, взволнованным, скучным – измученным постановкой „Вишневого сада“. Ольга Леонардовна, которой, по ее словам, приходилось в это время быть буфером между автором и режиссером, тоже находилась не в очень приятном расположении» (май 1904 г. – ЛН, т. 68, стр. 394).

26 декабря 1903 г. Станиславский откровенно писал В. В. Котляревской о репетициях «Вишневого сада»: «Он пока не цветет. Только что появились было цветы, приехал автор и спутал нас всех. Цветы опали, а теперь появляются только новые почки <...> Только когда сбуду эту постановку, почувствую себя человеком» (Станиславский, т. 7, стр. 277).

Спектакль на первых порах не удовлетворял ни автора, ни театр. Чехов резко отозвался о спектакле в письме к Книппер 10 апреля 1904 г.: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя. Имею тут в виду не одну только декорацию второго акта, такую ужасную, и не одну Халютину, которая сменилась Адурской, делающей то же самое и не делающей решительно ничего из того, что у меня написано».

Тем не менее Чехов шел навстречу требованиям режиссеров, связанным с чисто сценическими условиями, и внес в текст пьесы ряд изменений после репетиций и премьеры. Особенно это коснулось II действия: он отбросил конец действия с разговором Шарлотты и Фирса (перенеся часть рассказа Шарлотты о своем детстве в начало), вставил романс Епиходова и т. д.

Впоследствии Немирович-Данченко признал правоту Чехова: «... было просто недопонимание Чехова, недопонимание его тонкого письма, недопонимание его необычайно нежных очертаний... Чехов оттачивал свой реализм до символа, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть театр брал его слишком грубыми руками...» (Вл. И. Немирович-Данченко. Указ. соч., стр. 107).

6

17 января на премьере «Вишневого сада», в антракте после 3-го акта, состоялось чествование Чехова в связи с 25-летием его литературной деятельности. «В зале была налицо вся литературная, артистическая Москва», – сообщалось в «Русском листке» 18 января (№ 17). Чехова приветствовали: Вл. И. Немирович-Данченко от имени Художественного театра; Г. Н. Федотова, Е. Н. Никулина, О. А. Правдин и А. Н. Кондратьев – от Малого театра; А. Н. Веселовский, В. А. Гольцев и В. В. Каллаш – от Общества любителей российской словесности; С. А. Иванцов – от Литературно-Художественного кружка; В. А. Гольцев – от «Русской мысли»; Д. И. Тихомиров – от «Детского чтения» и «Педагогического листка»; А. П. Лукин – от «Новостей дня»; И. Д. Новик – от «Курьера» (см. Записки ГБЛ, вып. VIII, стр. 86–87; «Русский листок», 1904, 18 января, № 17).

В театре в этот вечер были С. В. Рахманинов (С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 231), В. Я. Брюсов, Андрей Белый вместе с Н. И. Петровской («Литературное наследство», т. 85. М., 1976, стр. 780), Д. В. Философов (Д. В. Философов. Старое и новое. М., 1912, стр. 229), А. М. Горький, В. С. Миролубов, Ф. И. Шаляпин (Летопись, стр. 789) и др.

Не только общая трактовка и исполнение многих ролей, но и юбилейные речи, которые Чехов так не любил, и волнение актеров, знавших о тяжелом состоянии его здоровья, – все это наложило на спектакль невеселый отпечаток.

Тем не менее уже первые зрители сумели оценить и поэтический дух чеховского произведения, и его светлые, утверждающие интонации. Художник М. В. Нестеров назвал в эти дни «Вишневый сад» пьесой «трогательной», «благоухающей» (М. В. Нестеров – А. А. Турыгину, 22 января 1904 г. – в кн.: М. В. Нестеров. Из писем. М., 1968, стр. 170). 7 февраля писательница и переводчица С. Н. Шиль писала Чехову, что сквозь «досадно-неудовлетворительную» игру публики видела жизнь, которую он «сотворил» – «глубокую, с такими необозримыми далями, такую

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
«благоуханную, тонкую, музыкально-прекрасную» (ГБЛ).

На гастролях в Петербурге (29 марта – 29 апреля 1904 г.), где «Вишневый сад» шел 14 раз, начиная с 1 апреля, спектакль продолжал совершенствоваться, и 2 апреля Немирович-Данченко телеграфировал Чехову: «С тех пор как занимаюсь театром, не помню, чтобы публика так реагировала на малейшую подробность драмы, жанра, психологии, как сегодня. Общий тон исполнения великолепен по спокойствию, отчетливости, талантливости. Успех в смысле всеобщего восхищения огромный и больше, чем на какой-нибудь из твоих пьес. Что в этом успехе отнесут автору, что театру – не разберу еще. Очень звали автора. Общее настроение за кулисами спокойное, счастливое и было бы полным, если бы не волнующие всех события на Востоке. Обнимаю тебя. Немирович-Данченко» (Ежегодник МХТ, стр. 168). «Успех в зале, в публике огромный, куда больше московского. Играли хорошо, легко, концертно, – писала в тот же день О. Л. Книппер. – <...> И несмотря на ужаснейшее настроение общества, все же „Вишневый сад“ имел огромный успех» (в эти дни пришла весть о гибели адмирала Макарова и больших потерях русского флота в ходе русско-японской войны); 3 апреля: «...Кругом все говорят об успехе „Вишневого сада“, о тебе, все полно тобой. Сегодня конст. Серг. посылает тебе все рецензии, я очень рада, что он взял это на себя. Влад. Ив. ходит довольный, говорит, что такого успеха ни одна наша пьеса не имела в Петербурге» (Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 363–364). «Отклик в обществе громкий: заставили думать многих», – подтверждал эти впечатления А. В. Амфитеатров в письме Чехову от 5 апреля 1904 г. (ГБД).

Еще когда пьеса не была написана, В. Ф. Комиссаржевская, собравшаяся открыть свой театр в 1903 г., писала Чехову: «Обещайте мне дать Вашу новую пьесу в мой театр в Петербурге» (январь 1903 г. – «Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы». М. – Л., 1964, стр. 129). Отвечая ей 27 января 1903 г., Чехов в числе причин, по которым он был вынужден ей отказать, назвал главную: «...если я отдаю пьесу в Художественный театр, то, по существующим в этом театре условиям или правилам, пьеса поступает в исключительное распоряжение Художественного театра как для Москвы, так и для Петербурга – и ничего тут поделывать нельзя. Если в 1904 году Художественный театр не поедет в Петербург <...>, то и разговоров быть не может, если пьеса подойдет для Вашего театра, то я отдаю Вам ее с удовольствием». На запрос Чехова в театр О. Л. Книппер отвечала: «Немирович говорит, что никоим образом не давать раньше того, что будет поставлено у нас...» (31 января 1903 г. – Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 202). Осенью 1903 г. у Комиссаржевской вновь появилась надежда на получение пьесы (см. ее письмо к Н. Е. Эфросу от 20 октября 1903 г. в кн. «Вера Федоровна Комиссаржевская...». М. – Л., 1964, стр. 143), а в конце года, с появлением слухов о постановке «Вишневого сада» в Александринском театре, она просила Чехова: «Антон Павлович, дорогой, я открываю театр в Петербурге. Я хочу, чтобы открытие его было связано с Вашим именем и потому прошу Вас, дайте мне Ваш „Вишневый сад“, я им открою» (25–27 декабря 1903 г. – там же, стр. 146). Однако петербургские гастроли МХТ в апреле 1904 г. сделали невозможной постановку «Вишневого сада» в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Не состоялась в 1904 г. постановка «Вишневого сада» и в Александринском театре, задуманная еще в конце 1903 г.; она была намечена на осень 1904 г., о чем сообщала печать (см. «Театр и искусство», 1904, 15 февраля, № 7) и о чем писал Чехову в марте 1904 г. Н. Е. Эфрос (письмо без даты – ГБЛ). Эта постановка осуществлена была только после смерти Чехова.

От имени группы петербургских актеров 20 мая 1904 г. к Чехову обратился с письмом И. Аржанников (ГБЛ). Он просил разрешения поставить «Вишневый сад» на летних сценах Петербурга, но, очевидно, ответа на просьбу не получил.

В 1904 г. «Вишневый сад» шел, кроме Художественного театра, только на провинциальной сцене. 17 января было днем премьеры «Вишневого сада» также в Харьковском драматическом театре, о чем свидетельствуют заметка в журнале «Театр и искусство» (1904, № 3, стр. 60) и телеграмма, сохранившаяся в архиве Чехова: «Харьковский театр гордится честью Вами ему оказанной, счастлив успехом „Вишневого сада“, благодарит за украшение своего репертуара новым истинно художественным произведением. Слава автору. Александра Дюкова» (опубл.: «Театральная жизнь», 1959, № 23, стр. 21). Спектакль состоялся в бенефис артистки В. Н. Ильнарской, получившей на это разрешение Чехова (там же). Фотографии сцен из спектакля см.: «Театр и искусство», 1904, 15 февраля, № 7; отзыв И. Тавридова – там же, 4 апреля, № 14.

16 ноября 1903 г. к Чехову обратился с просьбой дать ему «Вишневый сад» В. Э. Мейерхольд, возглавлявший тогда «Товарищество Новой драмы» в Херсоне (ЛН, т. 68, стр. 446). Просьба Мейерхольда, повторенная им в двух следующих телеграммах (от 1 и 17 января – там же, стр. 447), была удовлетворена. Чехов выслал ему цензурованный экземпляр пьесы – и спектакль в Херсоне состоялся 8 февраля 1904 г. Мейерхольд играл роль Трофимова. «Вашу пьесу „Вишневый сад“ играем хорошо», – писал он Чехову 8 мая 1904 г. Несмотря на то, что в этом же письме Мейерхольд объявил пьесу Чехова произведением мистическим и абстрактным, сам он поставил «Вишневый сад» в духе чеховских спектаклей МХТ, т. е. как реалистическую пьесу. О спектакле см.: «Театр и искусство», 1904, № 8, стр. 178; Н. Д. Волков. Мейерхольд. Т. I. М., 1929, стр. 174 (отрывки из рецензий); «Илларион Николаевич Певцов. 1879–1934». Л., 1935, стр. 35 (воспоминания И. Н. Певцова, игравшего роль Фирса).

В январе 1904 г. к Чехову с просьбой дать ему «Вишневый сад» обратился П. П. Струйский, актер и антрепренер из Вильны (телеграмма от 23-го и письмо от 27-го). Спектакль состоялся (по отзыву рецензента, пьеса была превращена в «бессмысленное собрание случайных мелочей, не связанных между собой эпизодов» – см. «Театр и искусство», 1904, № 11, 14 марта, стр. 238. Подпись: Авремий).

27 февраля 1904 г. Чехов писал О. Л. Книппер: «А „Вишневый сад“ дается во всех городах по три, по четыре раза, имеет успех, можешь себе представить. Сейчас читал про Ростов-на-Дону, где идет в третий раз». В Ростовском театре «Вишневый сад» в эти дни шел 21, 22 и 24 февраля («Приазовский край», 1904, 24 февраля, № 51). В марте Ростовский театр привез «Вишневый сад» в Таганрог; 4 марта Чехова известил об этом спектакле П. Ф. Иорданов (ГБЛ), а 25 марта В. М. Чехов, двоюродный брат Чехова, писал подробно: «„Вишневый сад“ привлек такую массу публики, какую едва ли когда-либо приходилось вмещать Таганрогскому театру. Были приставные ложи на сцене, в оркестре; в ложах было набито битком, в некоторых помещалось до 15 человек. Вызовам не было конца, – потушили огни, а крик все еще раздавался. Многие ездили в Ростов вторично смотреть» (ГБЛ).

Труппа А. А. Линтварева поставила пьесу в Воронеже («Петербургский дневник театрала», 1904, № 8, стр. 5).

Весной 1904 г. в газетах сообщалось, что труппа московских и харьковских артистов под управлением Э. Ф. Днепровой и В. Н. Ильнарской успешно гастролирует с «Вишневым садом» по городам (Ростов, Екатеринослав и др.) – см. «Биржевые ведомости», 1904, № 129. О постановке пьесы в Ярославском городском театре труппой И. Е. Савинова писала газета «Северный край» (1904, 9 апреля, № 92 и 10 апреля, № 93).

Труппа Дарьяловой из Севастопольского городского театра в апреле приехала с «Вишневым садом» в Ялту, где ставила его по мизансценам Художественного театра (см. письма Чехова к О. Л. Книппер 10, 13 и 15 апреля). Одна из провинциальных постановок «Вишневого сада» (в Казанском драматическом театре, март 1904 г.) оставила в архиве Чехова документальное свидетельство, характерное для настроения широких демократических масс накануне первой русской революции. Это свидетельство – три письма к Чехову студента 3-го курса естественного отделения Казанского университета Виктора Барановского. В Казани, городе, где еще были свежи воспоминания о студенческих демонстрациях 1899 и 1901 гг., пьеса, судя по этим письмам, звучала не элегически, как в первых спектаклях Художественного театра, а более энергично и воспринималась частью зрителей почти как призыв к уничтожению дворянства. В центре внимания автора писем оказался Петя Трофимов. «Знаете, как только я увидел этого „вечного“ студента, – писал в своем первом письме (19 марта) В. Барановский, – услышал его первые речи, его страстный, смелый, бодрый и уверенный призыв к жизни, к этой живой, новой жизни, не к мертвой, все разлагающей и уничтожающей, призыв к деятельной, энергичной и кипучей работе, к отважной, неустрашимой борьбе, – и дальше до самого конца пьесы, – я не могу передать Вам этого на словах, но я испытал такое наслаждение, такое счастье, такое неизъяснимое, неисчерпаемое блаженство!» (ГБЛ; «Москва», 1960, № 11, стр. 179). И это не было только личной реакцией Барановского на чеховскую пьесу: «подъем духа был громадный, чрезвычайный!», – рассказывал он далее о сияющих, радостных лицах в антрактах, о веселых улыбках зрителей. В конце письма В. Барановский говорил, что намерен написать статью о пьесе. Но в следующем письме, от 20 марта, он отказался от этой мысли, решив, что никакой журнал ее не решится поместить. «А главное, – продолжал он, – я не имею никакого

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
права посягать на Вашу благороднейшую и дорогую для меня личность». Считая, что цензура «дурака сваляла», допустил «Вишневый сад» на сцену, В. Барановский писал: «Вся соль в Лопыхине и студенте Трофимове. Вы ставите вопрос, что называется, ребром, прямо, решительно и категорически предлагаете ультиматум в лице этого Лопыхина, поднявшегося и сознавшего себя и все окружающие условия жизни, прозревшего и понявшего свою роль во всей этой обстановке. Вопрос этот – тот самый, который ясно сознавал Александр II, когда он в своей речи в Москве накануне освобождения крестьян сказал между прочим: „Лучше освобождение сверху, чем революция снизу“. Вы задаете именно этот вопрос: „Сверху или снизу?“ И решаете его в смысле „снизу“. „Вечный“ студент – это собирательное лицо, это все студенчество. Лопыхин и студент – это друзья, они идут рука об руку „к той яркой звезде, которая горит там.. вдали..“» (там же). Барановский пытался рассматривать всех действующих лиц как аллегории. Так, об Ане он писал, что «это олицетворение свободы, истины, добра, счастья и благоденствия родины, совесть, нравственная поддержка и оплот, благо России, та самая яркая звезда, к которой неудержимо идет человечество». Возможно, испугавшись перлюстрации, казанский студент во втором письме снизил радостный тон в общей оценке пьесы и в связи с темой конца дворянского класса вставил интонации сожаления и страха перед этим концом: «Вашу пьесу можно назвать страшной, кровавой драмой, которая, не дай бог, если разразится. Как жутко, страшно становится, когда раздаются за сценой глухие удары топора!!.. Это ужасно, ужасно! Волос становится дыбом, мороз по коже!..» В конце письма – приписка из перефразированных слов Трофимова, поданных как собственное открытие: «Вишневый сад – это вся Россия». То радуясь, то страшась, автор этих писем высказывал уверенность в близости политического переворота. Предположение, что студент опасался последствий от своей переписки с Чеховым (не только для Чехова, но и для России), подтверждается тем, что в третьем письме (без даты) он просил «уничтожить» предыдущее письмо (ГБЛ).

С просьбой о разрешении поставить «Вишневый сад» к Чехову обращались также актеры и антрепренеры: Н. Д. Красов (Некрасов) (Тифлисское артистическое общество), 14 октября 1903 г. (опубл.: «Театральная жизнь», 1959, № 23, стр. 21); Д. И. Басманов (Нижний Новгород), 19 ноября 1903 г. (ГБЛ); А. А. Иванов (Иркутск), 25 ноября и 22 декабря 1903 г. (ГБЛ); Сибиряков (Кишинев), 25 января 1904 г. (ГБЛ); М. М. Бородай (Киев), 19 февраля 1904 г. (опубл.: «Театральная жизнь», 1959, № 23, стр. 21; в театре Киевского общества грамотности, для которого просил М. М. Бородай пьесу, спектакль состоялся после смерти Чехова); Соколова (Баку и Воронеж), 27 июня 1904 г. (ГБЛ).

Просили прислать пьесу и организаторы любительских спектаклей в благотворительных целях (см., например, письмо Н. А. Ивановой из Вильны от 24 октября 1903 г.). Эти письма хранятся также в архиве Чехова (ГБЛ).

Обращавшихся к нему лиц Чехов либо отсылал к дирекции Художественного театра, располагающей текстом пьесы, либо просил подождать выхода в свет 2-го сборника «Знание», намеченного на конец января 1904 года. В связи с задержкой сборника Чехов просил О. Л. Книппер, которая была в апреле 1904 г. вместе с театром в Петербурге, передать руководителям «Знания», что в провинции «не по чем играть» и что у него пропал сезон «только благодаря отсутствию пьесы» (4 апреля 1904 г.). Опубликованный текст «Вишневого сада» в провинцию попал уже после закрытия сезона 1903–1904 года.

7

С октября 1903 г. начались переговоры М. Горького и К. П. Пятницкого о публикации пьесы во втором сборнике товарищества «Знание». Так как по первому пункту договора с А. Ф. Марксом Чехов до публикации в марксовских изданиях имел право печатать свои новые произведения лишь в «повременных изданиях» или сборниках, имеющих благотворительные цели (о чем Чехов писал 17 октября Горькому, ссылаясь на неустойку в 5.000 рублей за печатный лист, которой Маркс угрожал ему в случае нарушения этого правила), то «Знание», предложив Чехову высокий гонорар – в 1500 р. за лист, – вместе с тем согласилось и на отчисления из прибыли целому ряду обществ, нуждающихся в помощи (Обществу взаимопомощи учителей и учительниц Нижегородской губернии на устройство общежития для детей, Обществу для доставления средств Высшим женским курсам и т. д.), а также Литературному фонду.

Для публикации в «Знании» Горький снял копию с рукописи, посланной Чеховым в Художественный театр; пьесу он слушал в чтении Немировича-Данченко труппе еще 20 октября и, хотя она ему в чтении не понравилась (см.: М. Горький. Собр. соч. в

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
30 томах, т. 28. М., 1954, стр. 291), от мысли издавать ее он не отказался.

22 января 1904 г. К. П. Пятницкий сообщал Чехову в коротком письме: «Набор „Вишневого сада“ кончен. Отправляю Вам корректуры заказною бандеролью» (ГБЛ). 9 февраля, уже получив чеховские поправки и успев реализовать их, К. П. Пятницкий послал ему для просмотра исправленную корректуру (а также, по просьбе Чехова, четыре оттиска всех гранок). Когда листы второй книги сборника «Знание» поступили уже частично в брошюровочную и книга должна была выйти в свет, цензура наложила арест на нее из-за повестей Чирикова и Юшкевича; сообщая об этом Чехову в письме от 20 апреля 1904 г., К. П. Пятницкий писал о своих переговорах с цензурой и выражал надежду, что они скоро закончатся (19 апреля он отправил Чехову уже все чистые листы сборника, готовые к выпуску в свет).

Тем не менее переговоры затянулись, и только 29 мая сборник поступил в продажу. Отсылая гонорар Чехову, Пятницкий писал: «Я так благодарен Вам и так рад, что Вы согласились отдать „Вишневый сад“ в сборник „Знания“ <...> Все ждут от Вас новой пьесы» (26 мая – ГБЛ). Радость эта для Пятницкого как издателя «Знания» была связана и с тем, что, кроме Чехова, в сборнике участвовали лишь Чириков, Скиталец, Юшкевич и Куприн с рассказом «Мирное житие», так что «Вишневый сад» был действительно «главным украшением сборника», который должен был привлечь внимание к нему широких читательских кругов (29 мая – ГБЛ). Зная, что А. Ф. Маркс готовит отдельное издание пьесы, Пятницкий просил Чехова задержать это издание до конца года, так как иначе продажа сборника затормозилась бы. При этом он ссылаясь, посоветовавшись с юристом, на восьмой пункт договора Чехова с А. Ф. Марксом, из которого следовало, что Маркс не должен выпускать в свет произведений, появившихся в других издательствах, без «особого договора» с Чеховым.

Между тем то обстоятельство, что сборник вышел в свет позже, чем предполагалось, никак не повлияло на ход издания пьесы отдельной книжкой. А. Ф. Маркс не посчитался с просьбой Чехова, и 5 июня на обложке журнала «Нива» (1904, № 23) появилось сообщение о «только что» вышедшем отдельном издании «Вишневого сада» ценою в 40 копеек.

Последние дни, проведенные в Москве уже тяжело больным Чеховым, были полны волнений по поводу того, что выход в свет отдельного дешевого издания пьесы повредит издательским интересам «Знания». Телеграммы и письма К. П. Пятницкого, откровенно писавшего Чехову о трудном положении, в котором издательство оказалось по вине Маркса, Чехов продолжал получать и в Баденвейлере, куда он выехал 3 июня. 19 июня, за две недели до смерти, он отвечал Пятницкому, предлагая «Знанию» возместить материальные убытки, связанные с выходом отдельного издания пьесы: «Все, что бы я теперь ни написал Марксу, бесполезно. Я прекращаю с ним всякие сношения, так как считаю себя обманутым довольно мелко и глупо...» (отзыв Горького об этом письме и о решении Чехова порвать с Марксом см. в его письме к Е. П. Пешковой, написанном 7 июля 1904 г., накануне похорон Чехова – Собр. соч. в 30 томах, т. 28, стр. 309).

В прессе, с нетерпением ожидавшей новую пьесу Чехова, заметки о ее содержании появились еще до того, как рукопись была получена в Москве. Ал. Вознесенский заметкой «В Москве» («Одесские новости», 1903, 15 октября, № 6111) открыл серию информационных статей о «Вишневом саде», написанных по слухам. По поводу этой заметки Чехов писал в тот же день Книппер: «В одесских газетах передают содержание моей пьесы. Ничего похожего».

В день первого чтения пьесы труппе Художественного театра, 19 октября 1903 г., в газете «Новости дня» (№ 7315) была помещена заметка о содержании «Вишневого сада», написанная Н. Е. Эфросом (без подписи). Составленная наспех, заметка грешила неточностями, которые возмутили Чехова, тем более, что она стала широко известна благодаря перепечатке в других газетах («Русском курьере», «Одесских новостях», «Крымском курьере» и др.). О своем намерении выступить в «Новостях дня» с самыми первыми сведениями о новой пьесе Чехова Эфрос писал ему еще в июне 1903 года («Я знаю, Вы окончили новую пьесу...», – начинал он, опираясь на слухи, свою просьбу – дать ему краткие сведения о пьесе – см. письмо без даты, ГБЛ). Чехов ответил ему 17 июня, что «даже не начинал пьесы», а отослав рукопись в Москву, сразу же стал опасаться появления заметки Эфроса («Не люблю я ненужных разговоров» – к Книппер, 14 октября 1903 г.). Когда же он прочитал в «Новостях дня», что III действие происходит в гостинице (а не в гостиной, как в пьесе), что Раневская за границей живет с французом, что Лопухин – «сукин сын и проч. и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
проч.» (Немировичу–данченко, 23 октября 1903 г.), то возмутился и дал телеграмму Немировичу–данченко, в которой в резкой форме выражал свое недовольство (не сохранилась).

Не получив поддержки со стороны театра, Чехов попросил М. К. Первухина, редактора «Крымского курьера» (где заметка Эфроса была перепечатана 25 октября), выступить с опровержением пересказа содержания «Вишневого сада» в «Новостях дня» (см. письмо М. К. Первухина Чехову б. д.: «Глубокоуважаемый Антон Павлович! Моя заметка...» – ГБЛ, а также его воспоминания: «Одесский листок», 1904, 6 июля, № 174). Опровержение появилось в «Крымском курьере» 26 октября (№ 273) и было перепечатано в «Южном крае». Тем не менее Немирович–Данченко, недавно уже имевший конфликт с Н. Е. Эфросом по поводу его рецензии на спектакль «Юлий Цезарь» (преьера – 2 октября 1903 г.), посчитал несущественными ошибки Эфроса и подтвердил в печати верность «в общих чертах» передачи им сюжета «Вишневого сада» («Русский курьер», 1903, ноябрь).

В связи с этими спорами А. П. Иващенко, читатель из Киева, писал Чехову, что газеты «донельзя путают» содержание «Вишневого сада», и просил «хоть вкратце» сообщить ему, о чем идет речь в пьесе (7 декабря 1903 г. – ГБЛ). (Недоразумения и путаница в передаче сюжета пьесы продолжались и после того, как она была поставлена в театре; см. письма Чехова к Книппер от 13 и от 18 апреля 1904 г. в связи с рецензиями: К. И. Арабажина – в «Новостях и Биржевой газете», 3 апреля, № 91, и его же письмом Чехову от 6 апреля – ГБЛ; Н. Б. – в «Крымском курьере», 18 апреля, № 87).

«Вишневый сад» до публикации читали не только участники спектакля и издатели пьесы. Близкие к Художественному театру читатели, торопившиеся познакомиться с текстом новой чеховской пьесы, могли получить копию с автографа, изготовленную в театре. Позднее стало возможно чтение корректурных листов, полученных Чеховым из «Знания» и от А. Ф. Маркса. По письму Чехова к Е. А. Телешовой от 23 января 1904 г. и ее ответу (б. д. – ГБЛ) видно, что она собиралась прочитать пьесу по копии из театра, а потом послать ее в Петербург А. А. Стаховичу. Заболевшему в Ялте Л. В. Средину Чехов сам дал одну из корректур; «...получил огромное наслаждение от чтения Вашей прекрасной, тонкой, изящной и глубокой пьесы», – писал Л. В. Средин, выражая свою благодарность (письмо без даты, написано перед отъездом Чехова из Ялты в Москву, состоявшимся 3 мая 1904 г. – ГБЛ).

Знали текст пьесы до ее публикации и некоторые рецензенты (А. Р. Кугель, А. С. Глинка–Волжский, А. В. Амфитеатров и др.). Сохранилась записка В. А. Гольцева от 10 февраля 1904 г.: «Прошу Антона Павловича Чехова вручить посланному рукопись „Вишневого сада“» (ГБЛ).

В провинции пьеса ставилась также по не опубликованному еще тексту.

Основная масса зрителей, не имевшая доступа к тексту пьесы, воспринимала ее как создание коллективного автора – драматурга и театра, преимущественно Московского Художественного, отчасти провинциальных. У тех, кто пьесы не видел и на сцене, мнение о ней складывалось только по рецензиям. Между чеховским творением и читателем, таким образом, стояли не только театральные ее интерпретации, но и десятки критических трактовок этих театральных интерпретаций. При таких посредниках естественно, что понимание пьесы современниками было не только разнообразно, но и противоречиво, даже общее эмоциональное настроение одного и того же спектакля оценивалось иногда неодинаково.

Этому способствовала и сама тема «Вишневого сада», ее социальная и историческая масштабность, раскрывавшаяся по-разному перед зрителями и читателями газет, отличавшимися разными социальными взглядами, психологией восприятия, художественным вкусом и т. д.

На судьбе вишневого сада в пьесе скрещивались интересы уже отживающих свой век дворян, еще крепнущего капиталиста, массы «приживал» и юной Ани. В критике нашло широкое отражение это общее впечатление о пьесе как о произведении, посвященном исторической судьбе России – ее прошлому, настоящему, будущему. Главное внимание критиков было направлено на характер изображения «прошлого» – дворянского уклада жизни.

С впечатлениями, почерпнутыми из газет, – о том, что «Вишневый сад» констатирует действительный процесс разложения русской усадьбы, – с Чеховым делились читатели

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
разных губерний. Врач В. А. Тихонов, безвыездно живший в Рязани, писал ему 24 января 1904 г.: «Пьеса ваша „Вишневый сад“ для меня вдвойне интересна, так как мне, много вращавшемуся и вращающемуся в этой среде, приходится видеть падение помещичьей жизни, идущее crescendo к худу или добру „деревни“ – еще большой вопрос» (ГБЛ). Но очень грамотный работник ярославской типографии М. Хосидов, тоже на основе газетных рецензий, писал Чехову о том, что в пьесе изображено то «будущее», которое расцветает «на старых обломках» (13 июня 1904 г. – ГБЛ). «Была недавно на Волхове в одном запущенном старом дворянском гнезде, – сообщил А. И. Куприн в мае 1904 г., еще не видев спектакля, но зная содержание пьесы. – Хозяева разоряются и сами над собой подтрунивают: „у нас „Вишневый сад“!“» (ЛН, т. 68, стр. 394). В этом духе рассуждал и читатель И. Кривенко: „Мне жаль своего „Вишневого сада“, жаль прошлое, которое подернуто воспоминаниями детства“» (17 апреля 1904 г. – ГБЛ). Аромат подлинности изображаемой в пьесе жизни чувствовали все рецензенты мхатовского спектакля, это был единственный пункт, на котором они сходились полностью, хотя целесообразность самого «подражания жизни» и ставилась некоторыми под сомнение (см. ниже отзывы символистской критики). П. Безобразов («Русь», 20 января, № 19) признавался, что во время спектакля он чувствовал себя в старинной помещичьей усадьбе: в 3-м действии – другая комната, чем в 1-м действии, но чувствуется, что это тот же дом. «Этого нельзя сыграть, это можно только создать», – писал рецензент «Петербургского дневника театра» (1 февраля, № 5 – подпись: К-В) о своем впечатлении от 2-го действия, декорация которого получила больше всего одобрительных отзывов.

Консервативная печать, встретившая в целом спектакль недружелюбно, выражала особое недовольство изображением в пьесе дворянства как сословия «пассивного, безвольного, не умеющего побеждать обстоятельства и уступающего место предприимчивому кулаку-торговцу» (Номинскулс. – «Гражданин», 1904, 22 января, № 7, стр. 11–12). Со сходной оценкой пьесы выступил в «Гражданине» И. И. Колышко (№ 55 – псевдоним Серенький).

Отсутствие в пьесе «указаний на положительные, жизнеутверждающие начала жизни» в виде какой-то определенной социальной силы, должным образом противостоящей главным героям, вызвало возмущение автора рецензии на премьеру пьесы, напечатанной под псевдонимом Exter в «Московских ведомостях» (7 февраля, № 38). «Неужели в нашей жизни все так нудно и тоскливо?» – писал рецензент «Русского листка» (21 января, № 20 – псевдоним Энпе), инстинктивно чувствуя в пьесе опасные для существующего строя идейные тенденции. Бывало, однако, что как раз за «решительное отсутствие тенденции» пьеса удостоивалась со стороны той же консервативной критики похвалы, но такой, при которой выхолащивалось ее подлинное историческое содержание, а Чехов провозглашался художником, одинаково равнодушным ко всем своим героям (А. Басаргин. – «Московские ведомости», 24 января, № 24). Или вопреки сложности чеховского отношения к главным героям категорически утверждалось, что «побежденные» жизнью дворяне вызывают больше сочувствия, чем их «победитель» – Лопухин.

Возмущенная подобными отзывами «позорных критиков», поспешивших обвинить Чехова в мрачном изображении жизни, писательница и критик С. Шиль (псевдоним Сергей Орловский) в письме к нему от 7 февраля утверждала, что в пьесе, наоборот, есть «оправдание настоящего и прошедшего и светлое пророчество о будущем...» (ГБЛ).

С оценкой «Вишневого сада», в целом отрицательной, выступили также критики «Нового времени» во время петербургских гастролей (см. ниже отзывы В. П. Буренина, Юр. Беляева, В. В. Розанова).

Радужнее встретила «Вишневый сад» либеральная критика, на долю которой падает наибольшее количество рецензий и статей. Однако оценки ее отличались односторонностью.

Среди критиков, увидевших в пьесе элегическое прощанье с прошлым и идеализацию этого прошлого, рассматривающих ее как поэтическую «отходную» помещицкому землевладению, «драму оскудения дворянства» и т. д., были: П. Безобразов («Русь», 20 января, № 19), В. М. Дорошевич («Русское слово», 1904, 19 января, № 19), Ю. И. Айхенвальд («Русская мысль», № 2. Подпись Ю. А.), Н. Николаев («Театр и искусство», № 9 от 29 февраля), А. Р. Кугель (так и озаглавивший свою рецензию: «Грусть „Вишневого сада“» – «Театр и искусство», 1904, №№ 12 и 13, 21 и 28 марта); М. О. Гершензон («Научное слово», № 3); А. В. Амфитеатров («Русь», 31 марта и 1 апреля, №№ 110 и 111); А. С. Глинка («Журнал для всех», № 5 – псевдоним Волжский) и другие.

При таком понимании пьесы рецензенты и критики обращали особое внимание на глубокое проникновение Чехова в психологию вырождающегося дворянства, пассивного, беспомощного, нежизнеспособного (И. Н. Игнатов в «Русских ведомостях», 19 января, № 19. Подпись И.; В. М. Дорошевич в «Русском слове», 19 января, № 19, и др.).

При обсуждении в печати характеров пьесы возник вопрос, поднятый в печати еще при появлении первой большой пьесы Чехова – «Иванов» (1887–1889; см. том XII Сочинений), – о новых «лишних людях». В этом типе чеховского героя – неприспособленного к жизни, инертного, в целом «ненужного» – критики «Вишневого сада» заметили новую черту – неприспособленность к жизни, граничащую с инфантильностью. «Перед вами гибнут, беспомощно гибнут старые дети <...> Все в жизни застаёт их врасплох» (В. Дорошевич). При этом мнения критиков разошлись относительно некоторых героев. Одни считали «лишними людьми» не только Раневскую и Гаева, но и Лопахина (А. Кугель, отнесшийся к такому объединению отрицательно; М. О. Гершензон, считавший Лопахина самым неправдоподобным персонажем пьесы; Ю. Айхенвальд, напротив, одобрявший тип необычного купца в пьесе; А. С. Глинка (Волжский), прямо назвавший Лопахина, вышедшего «из мужиков» и владеющего «миллионом», «тоже лишним»), но и Трофимова (А. Кугель) и даже простых служащих в имении («Русские ведомости», 19 января, № 19). «Только Чехов мог показать в Ермолае Лопахине не простого кулака, как это показывали в нем другие авторы, – писал Ю. Айхенвальд, – только Чехов мог придать ему все те же облагораживающие черты раздумья и нравственной тревоги...»; однако, отталкиваясь от этого в целом верного рисунка чеховского образа, далее Ю. И. Айхенвальд в своих рассуждениях о Лопахине отождествлял его поведение с поведением всех нерешительных, «недействующих» чеховских героев, чересчур заостряя, таким образом, чеховский замысел.

Другие критики противопоставляли Раневской и Гаеву «деятельного» Лопахина (А. В. Амфитеатров) и «бодрого» Трофимова (А. С. Глинка-Волжский).

Некоторая завуалированность пропагандистской деятельности студента Трофимова, увлекающего своими идеями девушку из дворян (Аню), дала повод нареканиям: «представители молодого поколения» были объявлены многими рецензентами недостаточно энергичными и «бодрыми» («Русские ведомости», № 19 – И.; «Театр и искусство», № 13 от 28 марта – А. Р. Кугель, и др.). Крайне редко деятельность Трофимова, с его «бодрой верой» в светлое будущее, связывалась в рецензиях на спектакль Художественного театра с идеей самой пьесы, утверждающей торжество этого будущего. С такой оценкой Трофимова выступил анонимный рецензент «Русского курьера» (20 января), рассматривающий жизненную позицию Трофимова как пропаганду «знания» и «живого дела» и в этом видевший залог того, что старая, умирающая жизнь сменится новой, только еще рождающейся.

Отдельные второстепенные образы, с их четко выраженной характерностью, как это обычно было и до «Вишневого сада», критика встретила с восторгом. Например, Симеонов-Пищик как исчезающий тип «беспечального русского дворянина» понравился Н. Николаеву («Театр и искусство», № 9 от 29 февраля). Шарлотта была одобрена А. Кугелем (там же, № 12 от 21 марта). Большинство рецензентов спектакля, отмечая великолепную игру Москвина, обращало внимание на необыкновенного конторщика Епиходова – выразительный тип «недотепы».

Среди выступавших в печати лишь немногие не заметили новизны в способе решения конфликта между дворянами и купцом. Как правило, это были критики консервативного толка, писавшие так, словно опасались за судьбу дворянских имений. Лопахин – «предприимчивый кулак-торговец», вытесняющий хозяев из их имения, – таково было мнение *Notunculus*'а («Гражданин», № 7); как обычный, «избитый сюжет», была рассказана история Раневской и Гаева в рецензии Н. Россовского («Петербургский листок», 1904, 2 апреля, № 90) – история о том, «как и чем доводятся до разорения наши помещики, что доводит их до залога имений, до аукциона их, и кто теперь хозяйничает в них, вандалски разрушив былые сады».

Большинство критиков сразу же заметило в пьесе нетрадиционность столкновения владельцев вишневого сада с купцом. Было бы наивно увидеть смысл пьесы в том, что вот пришел «чумазный» в образе Лопахина и проглотил барское имение непрактичных хозяев – такова была главная мысль автора заметки в «Русском листке» (21 января, № 20 – Энле). О необычности драматической коллизии в пьесе, в центре которой стоит фигура владелицы погибающего имения – Раневской, писал и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
Н. Николаев в «Театре и искусстве» (№ 9 от 29 февраля); замечая, что на смену Раневской приходят Лопухин и Трофимов, как олицетворение новых сил (один покупает ее имение, другой завладевает сердцем ее дочери), он подчеркивал, что оба они – не враги Раневской. Поэтому и идея МХТ – «рассмотреть пьесу как неделимое целое, в котором все одинаково достойно внимания», – сама по себе получила одобрение Н. Николаева, но с оговоркой – о том, что в спектакле эта идея «не совсем сформировалась».

Опытные театральные критики, воспитанные на канонах дочеховской драматургии, особенно остро почувствовали в пьесе принципиально новый тип драматургического действия. Часто отмечалось слабое развитие интриги – то как констатация факта, то как указание на недостаток пьесы, и лишь иногда – как понимание ее новаторства. Ю. Айхенвальд, рецензент «Русской мысли» (№ 2 – Ю. А.), был одним из немногих серьезных критиков, принявших в пьесе и спектакле именно нетрадиционное решение драматургического конфликта. В пьесе нет действия, признавал он, но есть в ней высокий талант. Он с сочувствием отметил изображение «неделающих» людей в чеховских пьесах, с которыми и связал «отсутствие действия» в них. Анализируя спектакль «Вишневый сад», он писал, что между всеми героями пьесы «есть какое-то беспроволочное соединение, и во время пауз по сцене точно проносятся на легких крыльях неслышимые слова. Эти люди связаны между собой общим настроением». Поэтому в образе Лопухина Ю. Айхенвальд видел сознательное отступление от типа «обычного» купца – во имя «общего настроения».

С точки зрения развития драматургического действия особенное внимание рецензентов привлекал самый «малоподвижный», по словам Чехова, акт – второй. Рассматривая спектакль как единое гармоничное создание Чехова и МХТ, рецензент «Петербургского дневника театра» (№ 5 от 1 февраля – К-в) особо остановился на этом акте, «революционно противоречащем элементарным требованиям драматургической архитектоники»; II акт, как он писал, представляет собой «кусочек» самой природы – полчаса, проведенные героями «летом при закате солнца, вдали от усадьбы...»

Критически оценил отход автора «Вишневого сада» от традиционной драматургии А. Р. Кугель. Он считал, что с каждой следующей пьесой Чехов все более «удаляется от истинной драмы как столкновения противоположных душевных складов и социальных интересов» и что в «Вишневом саде» эта «суть» Чехова выражена с определенностью: у него «исчезает, так сказать, окраска групп; стирается, словно при взгляде издали, различие душевных складов; ступшевыается социальный тип». Поэтому и образ Лопухина, в котором чувствовался отход от привычных представлений о социальном типе купца, казался Кугелю «совсем безжизненной и непонятной фигурой». Задуманное Чеховым сочетание в Лопухине чисто купеческого начала с душевной мягкостью и нервностью, некое раздвоение его личности было воспринято им как элементарный промах художника – непоследовательность в поступках героя (переходы от «хамского монолога» к словам «О, скорее бы...», от деловой энергии к нерешительности в отношениях с Варей и т. д.). С своеобразием драматургического действия пьесы, которое сводилось – вместо четкого движения событий – к долгому «ожиданию конца», А. Кугель связывал «ненужные разговоры» в пьесе, близкие к монологам типа «бесед» героев Метерлинка с судьбой («О, сад мой...», «О, природа, дивная...»). Единственной замечательной фигурой в пьесе он считал подлинно комический образ Шарлотты, фокусы которой, по его мнению, оживляли тягостное ожидание торгов, т. е. «конца». Это одобрение одной лишь Шарлотты в рецензии восходило к привычному представлению о внешней динамике как основе драматургического действия.

Статья Кугеля публиковалась в «Театре и искусстве» 21 и 28 марта (она была написана после знакомства с корректурой пьесы, которую Чехов по просьбе Кугеля распорядился ему передать), а 1 апреля он присутствовал на первом спектакле «Вишневого сада» в Петербурге. 2 апреля 1904 г. О. Л. Книппер писала Чехову: «Кугель говорил вчера, что чудесная пьеса, чудесно все играют, но не то, что надо»; и 5 апреля: «Он находит, что мы играем водевиль, а должны играть трагедию, и не поняли Чехова. Вот-с» (Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 363 и 365). Таким образом, на петербургских гастролях (во время которых театр ставил только две пьесы: «Юлий Цезарь» Шекспира и «Вишневый сад») поднялся вопрос, волновавший Чехова и прежде: соответствует ли режиссерская трактовка пьесы его замыслу. Но если Чехов считал, что МХТ утяжелил его пьесу и сыграл вместо комедии серьезную драму, то упрек Кугеля, обращенный к театру, имел обратный смысл (поэтому и заключила О. Л. Книппер свои слова Чехову так: «Вот-с»). «Значит, Кугель похвалил пьесу? – откликнулся шуткой Чехов. – Надо бы послать ему ¼ фунта чаю и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
фунт сахара – это на всякий случай, чтобы задобрить».

Во время петербургских гастролей на «Вишневом саде» скрестились шпаги разных политических группировок. В день приезда театра в Петербург, 26 марта, в «Критических очерках» В. Буренина в «Новом времени» (№ 10079) была высказана мысль, что успех чеховских пьес в Художественном театре – это лишь результат умелой рекламы и эффектных театральных «фокусов». В «рекламировании» «Вишневого сада» Буренин обвинил В. Гольцева как редактора «Русской мысли», в которой пьесе была дана высокая оценка (см. выше – Ю. И. Айхенвальд). Вывод Буренина: Чехов «при всем его беллетристическом таланте является драматургом не только слабым, но почти курьезным, в достаточной мере пустым, вялым, однообразным...»

О петербургских спектаклях МХТ в «Новом времени» писал также Юр. Беляев (3 апреля, № 10087). Сквозь колкие замечания по адресу режиссуры («хваленый ансамбль», большая «одушевленность» у неодушевленных предметов, чем у действующих лиц, и т. д.) и иронические – по поводу отдельных поэтических особенностей пьесы (злоупотребление «излюбленными словечками героев») просвечивала главная мысль рецензии об усталости автора пьесы, повторяющего свои старые приемы. Социальный смысл ее расценивался как мешанина разных сторон русской жизни: «Рухнувший дворянский строй, и какое-то еще не вполне выразившееся маклачество Ермолаев Лопатиных (характерная ошибка рецензента, писавшего отзыв „по слуху“), пришедшее ему на смену, и беспардонное шествие обнаглевшего босняка, и зазнавшееся лакейство, от которого пахнет пачулями и селедкой, – все это значительное и ничтожное, ясное и недосказанное, с ярлыками и без ярлыков наскорю подобрано в жизни, и наскорю снесено и сложено в пьесу, как в аукционный зал» (перепечатано в том же 1904 г. в кн.: Юр. Беляев. Мельпомена. Изд. А. С. Суворина, стр. 213–214).

В последний день петербургских гастролей, 29 апреля, в «Новом времени» (№ 10113) в своих «Маленьких письмах» выступил А. С. Суворин. Он разошелся в оценке пьесы с своими сотрудниками и признал «Вишневый сад» лучшей пьесой Чехова. Упрек в «бездействии» он отводил признанием соответствия его характерам действующих лиц пьесы. «Всё изо дня в день одно и то же, нынче, как вчера. Говорят, наслаждаются природой, изливаются в чувствах, повторяют свои излюбленные словечки, пьют, едят, танцуют – танцуют, так сказать, на вулкане, накачивают себя коньяком, когда гроза разразилась...» Не видя разницы между речами Гаева и Трофимова, он иронически писал о последнем: «Интеллигенция <...> говорит хорошие речи, приглашает на новую жизнь, а у самой нет хороших калаш». Подчеркнув, что Чехов «не дворянин по рождению», Суворин писал, что несмотря на это автор «Вишневого сада» «не плюет на дворянскую жизнь», а сознает, что «разрушается нечто важное, разрушается, может быть, по исторической необходимости, но все-таки это трагедия русской жизни, а не комедия и не забава». Противник Художественного театра, Суворин отозвался пренебрежительно о постановке, заметив, что по литературным достоинствам пьеса выше исполнения, и осудив некоторые приемы режиссуры.

Нововременская критика «Вишневого сада» при жизни Чехова завершалась большой статьей В. В. Розанова, написанной в связи с выходом в свет сборника «Знание» («Новое время», 16 июня, № 10161). Обращаясь к истории русского общества и русской литературы, Розанов вводил пьесу в контекст «прекрасной, но бессильной живописи»: «Грустное произведение; но сколько уже их есть в русской литературе, безмерной яркости, силы и красоты. Ударяли они (начиная от „Горя“ Грибоедовского) по русской впечатлительности: и рванется русская душа от стыда за себя (вечный мотив), но рвануться-то ей некуда, солнца нет». В свете этой пессимистической концепции русской жизни и литературы рассматривал Розанов и систему действующих лиц пьесы. Каждый из героев представлялся ему существом, живущим «словно не при своей роли» – и «превосходная фигура Епиходова», и остальные лица: Лопухин (неизвестно, зачем ему богатство), Трофимов (бездействующее лицо, которому Чехов едва ли оправданно поручил монолог замечательной силы об интеллигенции), дворянские персонажи.

В связи с трактовкой пьесы как поэтического воплощения «грусти» Чехова по «поэзии» уходящей дворянской жизни в критике возникла проблема ее жанра. Высказанная К. С. Станиславским еще в период работы театра над пьесой мысль, что это тяжелая драма, а не фарс, нашла продолжение еще в ранних критических высказываниях. «Это комедия по названию, драма по содержанию. Это – поэма», – писал В. М. Дорошевич в «Русском слове». Самый большим достижением художника он считал поэтому 4-й акт, «страшный», «жестокий», и из всей пьесы особенно отметил ее финал – с забытым в заколоченном доме фирсом. Некоторые прямо называли

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
«Вишневый сад» «пьесой-элегией» (М. О. Гершензон и др.).

Что касается комических эпизодов в пьесе, то они были замечены лишь как тенденция Чехова оживить впечатление тягостности описываемой жизни, лишь как отдельные элементы в поэтике пьесы, а не органическое ее свойство. Кроме А. Кугеля, писавшего о Шарлотте, кроме всех, кто упоминал Епиходова и Симеонова-Пищика, о юморе в пьесе писали: К–в (отметивший, что в «Вишневом саде» «блестки юмора» занимают количественно большее место, чем в других пьесах, – «Петербургский дневник театрала», № 5 от 1 февраля); Юр. Беляев (считавший, что пьеса написана Чеховым «с незначительной примесью чего-то прежнего, беззаботного и смешного, чем он грешил в водевилях», – «Новое время», 3 апреля, № 10087).

9

«Вишневый сад» дал возможность критике снова поставить вопрос о Чехове как классике русской литературы, в первую очередь как о преемнике Тургенева и Толстого. Но речь велась в основном по отдельным частностям, а не по магистральным линиям. К «Обломову» возводился эпизод сватовства Лопухина к Варе (А. Кугель), к «Рудину» – тип Гаева (Ю. Айхенвальд) и т. д.

Впоследствии названная «лебединой песнью» Чехова, пьеса «Вишневый сад» еще при его жизни была воспринята как итог его творчества. В этом отношении характерны неоднократные указания критики на продолжение в ней тем, мотивов и образов предыдущей драматургии Чехова.

А. С. Глинка (Волжский) нашел в пьесе переключку с «Дядей Ваней» (утешительные слова Ани в конце III действия – финальный монолог Сони), с «Крыжовником», «Невестой», «Тремя сестрами» (речи Трофимова – «человек с молоточком», Саша, финальный монолог Ольги) – «Журнал для всех», № 5. По словам М. О. Гершензона, Чехов в «Вишневом саде» «дал тот же материал, что и раньше, но только еще тоньше, еще изящнее обработанный...» («Научное слово», № 3). В наиболее общей форме эта мысль была высказана Юр. Беляевым, рассматривавшим «Вишневый сад» как «заключительный аккорд всей серии чеховских драм» и делавшим вывод: «Дальше идти в этом направлении некуда» («Новое время», 3 апреля, № 10087).

Преемственная связь «Вишневого сада» с прежним его творчеством вызвала резко отрицательную оценку революционно настроенных кругов. Горький, уже хлопотавший о публикации пьесы в «Знании», писал К. П. Пятницкому 21 или 22 октября 1903 г., побывав на ее чтении в Художественном театре: «... в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового – ни слова. Всё – настроения, идеи – если можно говорить о них – лица, – все это уже было в его пьесах. Конечно – красиво и – разумеется – со сцены повеет на публику зеленой тоской. А о чем тоска – не знаю» (Собр. соч. в тридцати томах, т. 28. М., 1954, с. 291).

С этой оценкой с первого взгляда не вяжется фраза, сказанная Горьким самому Чехову в присутствии журналиста В. Тройнова в дни репетиций «Вишневого сада»: «Теперь, я уверен, ваша следующая пьеса будет революционная» (В. Тройнов. Московские встречи. – «Литературная газета», 1938, 30 марта, № 18; е г о ж е. Встречи в Москве. Из воспоминаний. – «Литература и искусство», 1944, 15 июля, № 29). Однако это было желание видеть Чехова иным, чем он был как автор «Вишневого сада» (ср. горьковскую характеристику действующих лиц пьесы, не включая и «дряньного студента Трофимова», как героев пассивных, много говорящих, но ничего не делающих и ненужных. – «А. П. Чехов. Отрывки из воспоминаний». – «Нижегородский сборник». Изд. т-ва «Знание», СПб., 1905, стр. 15).

Символисты, обращавшиеся неоднократно к Чехову с просьбой сотрудничать в их изданиях (см., например, письма Д. С. Мережковского и С. П. Дягилева в кн.: Из архива А. П. Чехова. М., 1960, с. 206–220), были огорчены тем, что Чехов дал «Вишневый сад» в сборник «Знание». 22 ноября 1903 г. С. П. Дягилев писал Чехову: «Зачем не отдали нам Ваш „Вишневый сад“, а вместо того „огорчили“ себя? Мы бы постарались издать его, как следует быть напечатанным такому произведению. Ведь в наше время разучились „любить книгу“, а мы относимся со сладострастием к каждой запятой» (там же, стр. 216). Но это не было, как известно, просто желание заполучить в авторы крупного художника России: предполагалось, что Чехов возьмет на себя руководство беллетристическим отделом «Мира искусства». Знакомство с уже поставленной на сцене пьесой подтвердило возможность связать ее с требованиями символистского искусства. Однако уже со дня премьеры «Вишневого сада» наметилось резкое расхождение в понимании пьесы Чехова символистами старшего и младшего поколений. 17 января в Художественном театре был и «старший» символист Брюсов, и

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

А. Белый, принадлежавший к символистам младшего поколения.

У Брюсова, давшего уже издателям петербургского органа символистов «Новый путь» обещание написать рецензию на спектакль, сложилось резко отрицательное мнение и о чеховской пьесе, и о ее постановке в МХТ. Свое мнение он высказал в рецензии, работу над которой, однако, не довел до конца (см. ЛН, т. 85, стр. 195–199).

На брюсовской оценке «Вишневого сада» сказалось, кроме его непосредственного впечатления от пьесы, общее неприятие символистами искусства Художественного театра, во-первых, и, во-вторых, их враждебное отношение к деятельности товарищества «Знание», где печаталась пьеса. Брюсов увидел в «Вишневом саду» адекватное выражение той формы реализма, которую он в Художественном театре и в творчестве «знаньевцев» тогда отождествлял с натурализмом.

Непримиримость позиции Брюсова, в то время бывшего лидером символизма, ко всему, что было «похоже» на действительную жизнь, привела к тому, что он не признал за пьесой ни одного существенного достоинства, за исключением чисто формального – совершенства языка, композиции (но и в последнем случае ядовито отмечал «банальность» драматургических приемов Чехова, восходящих, по его мнению, к мелодраматическим эффектам французской драматургии: вынесение за сцену острых событий, контраст между внешним весельем и трагическим внутренним настроением героев). При всем этом единственной драматургически сильной сценой в пьесе он признавал появление Лопухина в III действии, к которому относилось обвинение в устарелости приемов – одно из противоречий в рецензии, свидетельствующее о том, как трудно давался Брюсову заданный отзыв о Чехове – «без улыбок» автору пьесы (З. Гиппиус – В. Брюсову, 23 января 1904 г. – ГБЛ, ф. 386, 82. 37).

По мнению Брюсова, пьеса Чехова была чужда не только символизму, она не имела ничего общего с искусством и классиков–реалистов, так как была слишком рационалистической, слишком «искусной», «сделанной».

Прямой противоположностью этому пониманию последней пьесы Чехова была трактовка ее А. Белым, которому Брюсов предоставил возможность высказаться на страницах своих «Весов» (1904, № 2). А. Белый выступил с новой характеристикой символизма – как широкого художественного направления, которое не отрицает достижений реализма. «Чехов – художник–реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него символов», – писал он, сразу же признавая Чехова «своим» среди символистов. При этом Белый опирался на третий акт пьесы, иронически оцененный Брюсовым: «В третьем действии „Вишневого сада“ как бы кристаллизованы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, испуганно пляшут маски ужаса <...> Вот пляшут они, манерничая, когда свершилось семейное несчастье». Называя Чехова реалистом, Белый видел в нем символиста: по его утверждению, Чехов раздвигал в своих произведениях «складки жизни, и то, что издали кажется тенью складками, оказывается пролетом в Вечность». В целом А. Белый считал пьесу Чехова мистическим произведением, не понятым театром – в отличие от Брюсова, отождествлявшего искусство театра с искусством автора «Вишневого сада» (стр. 46, 48).

«Новый путь», оставшийся без обещанной Брюсовым рецензии на премьеру «Вишневого сада», выступил с целой подборкой материалов о Чехове (№№ 2–5). Главой «Вишневые сады» начинались очерки З. Н. Гиппиус, под общим заглавием «Что и как» в майской книжке журнала. В ее оценке спектакля было много сходного с мыслями, высказанными в недописанной статье Брюсова: то же неприятие искусства Художественного театра, будто бы только копирующего жизнь, то же признание художественного совершенства чеховской пьесы под знаком «искусности», с которой Чехов стал «делать» свои пьесы и которая отличает его от великих мастеров русской литературы. Но творчество Чехова Гиппиус ставила выше искусства МХТ – и этим ее позиция отличалась от брюсовской и сближалась с тем противопоставлением «Вишневого сада» как литературного произведения спектаклю МХТ, которое было характерно для А. Белого (названная выше статья) и молодого Мейерхольда, смотревшего мхатовский спектакль уже после того, как он поставил пьесу на сцене «Товарищества Новой драмы» в Херсоне. Он писал Чехову 8 мая 1904 г.: «Мне не совсем нравится исполнение этой пьесы в Москве. В общем». Считая, что МХТ как театр, вызванный к жизни гением Чехова, в «Вишневом саду» потерял к нему ключ, найденный когда-то, Мейерхольд далее писал: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого „топотанья“ – вот это „топотанье“ нужно услышать – незаметно для людей входит Ужас».

Вишневый сад продан. Танцуют. „Продан“. Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе „Тиф“. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилён сказать точнее. Вы несравнимы в Вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, Вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Запада придется учиться у Вас.

В Художественном театре от третьего акта не остается такого впечатления. Фон мало сгущен и мало отдален вместе с тем. Впереди: история с кием, фокусы. И отдельно. Все это не составляет цепи „топотанья“. А между тем ведь все это „танцы“: люди беспечны и не чувствуют беды. В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется» (ЛН, т. 68, стр. 448). В отличие от большинства символистов и в соответствии с своим прежним пониманием Чехова (запись беседы с Чеховым о «Чайке» в 1898 г. впоследствии опубликована под заглавием «Чехов и натурализм на сцене» – «В мире искусств», 1907, № 11–12). Мейерхольд в этом своем письме ставил пьесу Чехова значительно выше ее трактовки в театре.

Особое место при жизни Чехова занял среди критиков-символистов Д. В. философ, выступивший на страницах «Петербургской газеты» (1904, 19 января, № 19) под псевдонимом Чацкий. Рассматривая пьесу как поэтизацию «отходящего в историю дворянского уклада», он не удостоил ее особого внимания и сделал вывод о том, что она «не вплела нового лавра в венок писателя» (известная его статья «Липовый чай» появилась после смерти Чехова).

Мнение литературной критики и широкого круга читателей об окончательном, опубликованном тексте «Вишневого сада» сложилось в июне – июле 1904 г., когда оба его издания поступили в продажу. При жизни Чехова оно отразилось в небольшом количестве рецензий на второй сборник товарищества «Знание» или специально на пьесу в этих изданиях («Новое время», 1904, 16 июня, № 10161. – В. В. Розанов; «Русское слово», 1904, 8 июня, № 158. – Старый, псевдоним Г. С. Петрова).

Сохранились свидетельства первых читателей сборника «Знание». Л. Н. Андреев писал 19 июня К. Пятницкому: «...порадовался выходу второго сборника и с наслаждением прочитал „Вишневый сад“» («Вопросы литературы», 1960, № 1, стр. 108). А. В. Амфитеатров в письме Чехову 21 июня писал, что, перечитав пьесу в «Знании», он опять захотел писать о ней. «При всем ее большом успехе, ни публицистика, ни критика еще не добрались до всей ее прелести и будут открывать в ней одну глубину за другою долго-долго, все более и более в нее впиваясь, любя ее и к ней привыкая. У меня о „Вишневом саде“, кажется, выйдет целая „Записная книжка“...» (ГБЛ).

При жизни Чехова пьеса была переведена на болгарский язык.

13 апреля 1903 г. А. Шольц писал Чехову из Берлина, что хотел бы перевести его «новую пьесу», которая, как он слышал, скоро будет «готова» (ГБЛ). Из Вены с такой же просьбой обращалась к. Браунер (8 марта 1904 г. – ГБЛ), из Парижа – И. Д. Гальперин-Каминский (10 февраля 1904 г. – ГБЛ; «Памятники культуры. Новые открытия». М., «Наука», 1977, стр. 90), из Праги – Б. Прусик (конец марта 1904 г. – ГБЛ; ЛН, т. 68, стр. 258). Обращались за разрешением перевести пьесу певец Г. Г. Корсов – на французский язык (см. письмо О. Л. Книппер от 20 октября 1903 г. – Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 307), актриса Н. А. Будкевич – на немецкий (письмо Чехова к Книппер от 4 марта 1904 г.). Чехов скептически относился к возможности довести до иностранных читателей содержание пьесы (см. его письма к О. Л. Книппер от 24 октября 1903 г. и 4 марта 1904 г.). И когда в одной из немецких рецензий на «Вишневый сад» появились слова о том, что Лопухин купил вишневый сад за «90 тысяч» и что «Мария идет в монастырь», он увидел в этом оправдание своих опасений (см. письмо к К. С. Станиславскому от 14 апреля 1904 г.).

Иностранная печать следила и за публикацией пьесы. В «Berliner Tageblatt» (1904, № 133, 13. 3, 2. Beilage) сообщалось, что Горький приобрел пьесу для публикации в «альманахе современной русской литературы».

Особый интерес к объявленной в печати пьесе проявили русские, жившие за

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru границей. Женевская община русских студентов и курсисток изъявила желание поставить пьесу на родном языке (об этом Чехову писала москвичка Янина Берсон 2 ноября 1903 г. – ГБЛ). Из Женевы писала также О. Р. Васильева: «Я сейчас немного окунулась в Ваш „Вишневый сад“ и меня так захватило <...> Когда это будет возможно, не забудьте, прошу Вас, прислать мне его» (28 октября 1903 г. – ГБЛ).

Еще до постановки «Вишневого сада» некоторые слова и выражения из него вошли в разговорный язык актеров Художественного театра. О. Л. Книппер писала Чехову в дни распределения ролей, что среди актеров уже вошло в привычку говорить словами Симеонова-Пищика: «Вы подумайте!» и цитировать Епиходова (Книппер-Чехова, ч. 1, стр. 312; ср. стр. 324). В мае 1904 г. А. И. Куприн писал Чехову о пьесе: «Многое из нее входит уже в разговорный язык» (ЛН, т. 68, стр. 394).

1

Дузе, Элеонора (1858–1924) – знаменитая итальянская актриса; в 90-х гг. гастролировала в России.

2

«La dame aux camélias» – «Дама с камелиями», драма А. Дюма-сына (1824–1895), написанная по мотивам одноименного романа; одна из самых репертуарных пьес 1870–1880-х гг.

3

«Чад жизни» – пьеса Б. М. Маркевича (1822–1884).

4

«Во Францию два гренадера...» – романс Шумана на стихи Г. Гейне «Гренадеры» (перевод М. Л. Михайлова).

5

«Не говори, что молодость сгубила». – Романс Я. Ф. Пригожего на слова стихотворения Н. А. Некрасова «Тяжелый крест достался ей на долю».

6

«Я вновь пред тобою стою очарован...» – в этом варианте в устном исполнении и песенниках 1880-х гг. Впервые – В. И. Красов. Стансы. «Отечественные записки», 1842, № 1, стр. 123 (с несколько иным началом: «Опять пред тобою...»).

7

В Расплюеве был неподражаем, лучше Садовского... – П. М. Садовский (1818–1872) был первым исполнителем роли Расплюева в пьесе А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского»; эта роль считалась одною из лучших работ знаменитого актера; спектакль был поставлен на сцене московского Малого театра в 1855 году.

8

О вкусах – или хорошо или ничего. (лат.)

9

«Мой сын! Ты очи ~ бездне преступленья?» – В. Шекспир, «Гамлет», д. III, явл. 3 (пер. Н. Полевого).

10

«Расскажите вы ей, цветы мои...» – начало арии Зибеля из оперы Ш. Гуно «Фауст» (д. III, явл. 1).

11

как следует (франц.).

12

«И, разумеется ~ угождений...» – Цитата из произведения Мопассана «На воде» в переводе М. Н. Тимофеевой: Мопассан Г. Собр. соч., изд. 2-е. Т. 7. СПб., 1896, стр. 17.

13

«Слова, слова, слова...» – В. Шекспир, «Гамлет», II акт, явл. 2.

14

Поприщин – персонаж повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего».

15

«Ограбленная почта» – драма Ф. А. Бурдина (1827–1887); перевод с французского; была в репертуаре Таганрогского театра в 1870-х гг. (см. «Сборник театральных пьес, переведенных с французского... Ф. А. Бурдиным». Т. 2. СПб., 1875).

16

«Месяц плывет по ночным небесам...» – Первые строки популярной серенады К. С. Шиловского (1849–1893) «Тигренок» (к 1882 г. выдержала десять изданий).

17

В «Русалке» мельник ~ ворон – «Русалка» – драма А. С. Пушкина; скорее всего имеется в виду одноименная опера А. С. Даргомыжского (либретто композитора).

18

«Хорошо тому ~ угол ~ „И да поможет господь всем бесприютным скитальцам“...» – Цитата из романа «Рудин», эпилог (у Тургенева – «уголок»).

19

В полную меру (лат.).

20

У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... – Паратов в «Бесприданнице» А. Н. Островского так представлял себя Карандышеву (д. II, явл. 9). Предыдущие слова Астрова («Где уж... куда уж...») напоминают манеру речи Анфусы Тихоновны из другой пьесы Островского – «Волки и овцы».

21

Она прекрасна, спора нет... – У Пушкина в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» зеркальце отвечает царице: «Ты прекрасна, спору нет».

22

Я пригласил вас, господа ~ едет ревизор. – Слова Городничего в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (д. I, явл. 1).

23

всех ожидает одна ночь (лат.). – Из оды Горация (кн. 1, ода 28).

24

У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... – Из вступления к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила».

25

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru

...я в мерлехлюндии... – Значение этого слова Чехов пояснял в одном из писем к А. С. Суворину: «...у Вас нервы подгуляли и одолела Вас психическая полуболезнь, которую семинаристы называют мерлехлюндией» (24 августа 1893 г.). Это слово встречается также в рассказе «Следователь» (1887 г. – первоначальная редакция), в пьесе «Иванов» (д. I, явл. 2) и в письмах Чехова Ф. О. Шехтелю 11 или 12 марта 1887 г., М. В. Киселевой 2 ноября 1888 г., Л. С. Мизиновой 10 октября 1893 г., а в период создания «Трех сестер» – В. А. Поссе 28 сентября 1900 г., О. Л. Книппер 26 декабря 1900 г.

26

Он ахнуть не успел, как на него медведь насел. – Из басни И. А. Крылова «Крестьянин и Работник» (в подлиннике: «Крестьянин ахнуть не успел...» и т. д.). В рассказе «У знакомых» (1898) эту фразу постоянно произносит Лосев, о котором говорится: «У него была манера неожиданно для собеседника произносить в форме восклицания какую-нибудь фразу, не имевшую никакого отношения к разговору, и при этом щелкать пальцами» (ср. т. X Сочинений, стр. 357). Та же цитата приведена в юмореске «Каникулярные работы институтки Наденьки N» в разделе: «Примеры на „Согласование слов“» (т. I, стр. 24).

27

Для любви одной природа... – Начало «русской арии» (куплетов) Таисии в старинной опере-водевиле «Оборотни», явл. 12 («Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся. Комическая опера в одном действии, переделанная с французского Петром Кобяковым. Музыка г-на <Д.-Г.-А.> Париса с приделанными к ней новыми ариями. Представлена в первый раз на С.-Петербургском большом театре придворными актерами февраля 7 дня 1808 года, в пользу актера г-на Самойлова». СПб., 1808; 2-е изд. – 1820):

Для любви одной природа
Нас на свет произвела;
В утешенье смертна рода
Нежно чувство дала!

Упомянуто также в юмореске Чехова 1881 г. «Темпераменты» (т. I Сочинений, стр. 80).

28

Сделал, что мог; пусть, кто может, сделает лучше. (лат.). – С этими словами, перефразируя выражение Цицерона («Послания», XI, 14), римские консулы передавали власть своим преемникам.

29

здоровый дух в здоровом теле (лат.). – Из «Сатир» Ювенала (X, 356).

30

Полжизни за стакан чаю! – Перефразировка слов короля Ричарда в трагедии Шекспира «Ричард III»: «Коня, коня! Полцарства за коня!» (акт V, сц. 4).

31

У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа! – Последняя фраза «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

32

Жребий брошен. – фраза, произнесенная, по преданию, Юлием Цезарем при переходе через Рубикон (Светоний Транквилл, «Гай Юлий Цезарь», 32).

33

...дневник одного французского министра ~ был осужден за Панаму ~упоминает он о птицах... – Министр общественных работ Ш. Баио (Baïhot; 1843–1905) был замешан в «панамском скандале», связанном с разоблачением крупнейших злоупотреблений «Всеобщей компании по строительству межокеанского канала» и коррупции

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
парламентских верхов Франции. В 1893 г. Баюо был осужден на пять лет тюрьмы за
полученную им в 1886 г. крупную взятку от администрации компании, и, выйдя на
свободу, выпустил написанные в форме дневника «Записки заключенного»
(«Impressions cellulaires». Paris, 1898). Упоминание об увиденной им однажды
через решетку птице, «существе, которое свободно поет и летит в небо, куда ей
вздумается», содержится в записи от 6 февраля 1893 г. (стр. 18).

34

Прошу извинить меня, Мари, но у вас несколько грубые манеры. (франц.)

35

Кажется, мой Бобик уже не спит (франц.).

36

Я странен, не странен кто ж! – Слова Чацкого в «Горе от ума» А. С. Грибоедова
(д. III, явл. 1).

37

Не сердись, Алеко! ...Забудь, забудь мечтания свои... – Герой поэмы А. С. Пушкина
«Цыганы» (1824); приведенных слов у Пушкина нет.

38

О, призрачная надежда людская!.. (лат.) – Выражение Цицерона («Об ораторе», III,
2). Чехов приводит это выражение также в письме к М. М. Ковалевскому 8 (20)
января 1898 г.

39

Истина в вине (лат.). – Плиний Старший в «Естественной истории» (XVI, 22, 28)
приводит эту поговорку как давно существующую. Упоминается она и у
древнегреческого лирика Алкея (VI в. до н. э.).

40

Не угодно ль этот финик вам принять... – На запрос И. А. Тихомирова,
предположившего, что эта фраза взята «из какого-нибудь романа или куплетов» (14
января 1900 г. – ГБЛ), Чехов ответил: «Это слова из оперетки, которая давалась
когда-то в Эрмитаже. Названия не помню, справитесь, если угодно, можете у
архитектора Шехтеля...» (14 января 1901 г.).

41

Любви все возрасты покорны... – Из «Евгения Онегина» Пушкина (глава восьмая,
строфа XXIX). В одноименной опере П. И. Чайковского – ария князя Гремина
(действие III).

42

Мысль эту можно б боле пояснить, да боюсь, как бы гусей не раздражить... – Не
вполне точная цитата из басни Крылова «Гуси».

43

Люблю, любишь, любит, любим, любите, любят. (лат.)

44

Все мое ношу с собой (лат.). – По преданию, так ответил согражданам один из семи
греческих мудрецов Биант, который при нападении персов на Приену (VI в. до н.
э.) покинул вместе со всеми город, но отказался захватить что-либо из своего
имущества.

45

...как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание... – Повествование Поприщина в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя постоянно прерывается фразой: «ничего, ничего... молчание» (записи октября 4; ноября 8, 11, 12 и 13).

46

Тарара... бумбия... – Запев этой песенки («Тарарабумбия, Сижу на тумбе я, И горько плачу я, что мало значу я») восходит, видимо, к тексту популярного в свое время «гимна» шансонеток, выступавших в парижском кафе-ресторане Максима: «*Tha ma ga boum dié!*» (A. Lapoux. *Amours* 1900. Paris, 1961, p. 198). Приводится также в рассказе 1893 г. «Володя большой и Володя маленький» (см. примечание в т. VIII Сочинений, стр. 488).

47

...ut consecutivum. – Правило латинской грамматики, требующее применения сослагательного наклонения (конъюнктива) в придаточных предложениях следствия, начинающихся с союза ut (что, так что, чтобы).

48

«Молитва девы» – Популярная пьеса для фортепьяно польского композитора Т. Бадаржевской-Барановской (1838–1862): «*La prière d'une vierge*».

49

А он, мятежный, ищет бури... – Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус» (1832); в подлиннике: «просит бури».

50

Не шумите, Софи уже спит. Вы медведь. (искаж. франц.)

51

Сказал и душу облегчил! (лат.)

52

...пачулями пахнет. – Пачули – род сильно пахнущих цветочных духов, изготовленных из тропического растения того же названия.

53

«Что мне до шумного света ~ жаром взаимной любви...» – Начало популярного «жестокое» романа.

54

В гордом человеке... – В словах Трофимова о гордом человеке – полемический отклик на монолог Сатина в пьесе А. М. Горького «На дне» (1902), где были слова: «Чело-век! Это – великолепно! Это звучит... гордо!» (см.: Б. А. Бялик. М. Горький-драматург. М., 1977, стр. 40–41).

55

Брат мой, страдающий брат... – Неточное начало стихотворения С. Я. Надсона «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» (1881).

56

...выдь на Волгу, чей стон... – Из стихотворения Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда» (1858).

57

«Променад парами!»... «Большой круг, баланс!»... «Кавалеры, на колени и благодарите

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
дам» (франц.).

58

Хороший человек, но плохой музыкант. (нем.) – Крылатое выражение, восходит к комедии Клеменса Брентано «Понс де Леон» (1804). См. G. Büchmann. Geflügelte Worte. 1959, S. 100.

59

...читает «Грешницу» А. Толстого ~несколько строк... – Поэма А. К. Толстого «Грешница»(1858) – о блуднице, прощенной Христом, – была в репертуаре литературных вечеров и пользовалась большой популярностью (как и картина Г. И. Семирадского «Христос и грешница», написанная в 1873 г. на ее сюжет). Ср. иронические упоминания поэмы в рассказах «Либеральный душка», «Учитель словесности».

60

«Поймешь ли ты души моей волнение...» – Начало романа Н. С. Ржевской (1869).

61

Да здравствует Франция! (франц. Vive la France!)

62

идите! (франц.).

63

В Киеве пьеса была поставлена 12 ноября 1896 г. в театре Н. Н. Соловцова в бенефис артиста Р. Г. Чинарова.

64

О «бегстве» Чехова из театра и Петербурга тогда же писали газеты. Об одном из таких отзывов он записал в дневнике: «О спектакле 17 октября см. „Театрал“ № 95, стр. 76. Это правда, что я убежал из театра, но когда уже пьеса кончилась. Два-три акта я просидел в уборной Левкеевой» (запись 4 декабря 1896 г.).

65

Ср. более поздний и весьма благожелательный по тону отзыв рецензента «Театрала»: «Первое представление <...> явилось единственным в своем роде представлением в летописи Александринской сцены... Я более двадцати лет посещаю петербургские театры, я был свидетелем множества „провалов“ <...> но ничего не запомню подобного тому, что происходило в зрительном зале на 25-летнем юбилее г-жи Левкеевой» (С. Т. <С. В. Танеев?>. Петербургские письма. – «Театрал», 1896, № 95, дозв. ценз. 25 ноября).

66

Текст телеграммы см. в Ежегоднике МХТ; ответная телеграмма Чехова была напечатана в «Новостях дня», № 5590 от 20 декабря 1898 г.

67

«Это был очень рискованный момент акта, – вспоминал присутствовавший на премьере будущий историк МХТ Н. Е. Эфрос. – В эти секунды мне лично казалось, что вот „Чайка“ опять гибнет» (Н. Эфрос. Чехов и Художественный театр. – В кн.: Московский Художественный театр. Альбом «Солнца России», М., 1914, стр. 7).

68

В частности, к фразе: «Ничто не подготавливает нас к тому сильному взрыву страсти, который происходит во время разговора с Еленой» – рукой Чехова сделана пометка: «у кого?». Смысл этого замечания проясняется из письма Чехова к Книппер от 30

Пьесы. 1895–1904. Антон Павлович Чехов chekhovanton.ru
сентября 1899 г., в котором он также указывает на ошибочное толкование ею сцены
последнего свидания Астрова с Еленой: «Вы пишете, что Астров в этой сцене
обращается к Елене как самый горячий влюбленный, „хватается за свое чувство, как
утопающий за соломинку“. Но это неверно, совсем неверно! Елена нравится Астрову,
она захватывает его своей красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего
не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда – и он говорит с ней в этой
сцене таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего
делать. Если Астров поведет эту сцену буйно, то пропадет все настроение IV акта
– тихого и вялого».

69 Об исправлениях и дополнениях, внесенных Чеховым в текст пьесы, и различиях
между печатным текстом и театральной редакцией – см. также в работе: А. И.
Ревякин. «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1960, стр. 43–87.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://chekhovanton.ru/> Приятного чтения!
<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы,
недвижимость. Здоровый образ жизни.
<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет
магазин обуви Интернет магазин
<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных
сайтов. Интеграция, Хостинг.
<http://filosoff.org/> философия, философы мира, философские течения. Биография
<http://dostoevskiyfyodor.ru/>
сайт <http://petimer.com/> Приятного чтения!