



Е. М. ГУШАНСКАЯ

«Вишневый сад» — время и место

1

«Вишневый сад» — пьеса, о которой написано столько, что разобраться в написанном уже труднее, чем в ней самой. Некоторые общие суждения вошли в филологический и в общекультурный обиход. Одно из них состоит в том, что пьеса «Вишневый сад» предвосхитила центральное исторического явления двадцатого века — утрату родового гнезда. Двадцатое столетие стало веком разрыва корней, родовых уз, утратой многовековой житейской традиции, и «Вишневый сад» оказался своего рода инвариантом этой трагедии. Поэтика пьесы, ее драматургическая конструкция таковы, что общекультурная трагедия представлена объективно, независимо от соединения удачных или несчастливых обстоятельств, как результат неумолимого хода времени.

Эта пьеса демонстрирует объективные закономерности жизни, общий порядок и ход вещей. Пьеса состоит не из конкретных столкновений конкретных людей по конкретным поводам (как в принципе любая пьеса), а словно демонстрирует исторический процесс, при том что действие ее сугубо камерно: «люди обедают, только обедают, а в это время слагаются их счастье и разбиваются их жизни...»*.

В «Вишневом саде» люди суетились, считали деньги, сватали, ссорились, мирились, пытались веселиться и забыться, а в это время рушилась на наших глазах их жизнь. И не только кончалась жизнь их самих, милых, нелепых, горьких, — просто век уходил. В пьесе это было продемонстрировано наглядно и физически ощутимо: убыстрялось, сворачивалось время, скукоживалось, съеживалось пространство, — время и пространство изживали своих героев. Стук топоров вишневого

* Воспоминания Арс. Г. (*И. Я. Гурлянд*) // Театр и искусство. 1904. № 28. Цит по: А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: Изд-во РХГА, 2010. С. 788.

сада был не чем иным, как озвучанием хода исторического катка, движущегося на этих людей, на обитателей вишневого сада.

То, что «Вишневый сад» — последняя пьеса Чехова, делает ее особенно значимой. «Вишневый сад» — пьеса, которую Чехов писал буквально всю жизнь, ее тема пронизывает всю его драматургию, начинаясь в «Безотцовщине», продолжаясь в «Дяде Ване» и, в конце концов, завершаясь в «Вишневом саду».

«Безотцовщина» — пьеса-зародыш, пьеса-исток «Вишневого сада» и «Дяди Вани»: здесь впервые возникает фамилия «Войницевы / Войницкие»; возникает тема грядущей потери родового гнезда, хотя еще не доминирует, и это лишь тень разорения, создающая всю атмосферу действия. В «Дяде Ване» автор назовет пьесу именем своего доброго, кроткого таганрогского дядьки (дяди по материнской линии — Ивана Яковлевича Морозова), у милых, немного вяловатых, провинциальных помещиков столичный деловитый родственник попытается отобрать имение, просто потому, что так захотелось: в отставку вышел, оказалось — пенсия невелика, а имение — хорошие деньги и без толку лежат.

«Вишневый сад» — пьеса автобиографической природы. Ее фабула из жизни чеховской фамилии. И совершенно неважно, что в пьесе идет речь об одном из богатейших и красивейших имений России, а Чеховы потеряли небольшой домишко и грошовую бакалейную лавку; суть — крах всего, что было основой существования семьи, — от этого не меняется.

В 1874 году Павел Егорович Чехов построил первый в своей жизни собственный дом. Подрядчик предложил платить ему, исходя из количества затраченного кирпича. Такое предложение могло быть рассчитано на персонажей И. А. Крылова или М. Е. Салтыкова-Щедрина. Но Павлу Егоровичу оно показалось привлекательным... Стены были возведены непомерной толщины, и стоимость работ оказалась значительно выше сметы. Не прожив и полутора лет в собственном доме, отец семейства бросился в бега как несостоятельный должник. По тогдашним понятиям ему грозила долговая яма.

Дом перешел во владение Г. П. Селиванова. Гаврила Парфентьевич Селиванов был у Чеховых жильцом-нахлебником. «Называл нашу мать “маменькой”», — недоумевал М. П. Чехов, описывавший ситуацию как коварную подлость близкого человека: «Дело <...> велось в коммерческом суде, там же в этом суде служил наш друг Гавриил Парфентьевич <Селиванов>. Чего же лучше? было решено, что он оплатит долг отца, не допустит продажи с публичных торгов нашего дома и спасет его для нас. <...> А сам устроил все так, что вовсе без объявления торгов, в самом коммерческом суде дом был закреплен за ним, как за собственником,

всего только за пятьсот рублей. Таким образом, в наш дом, уже в качестве хозяина, въехал Гавриил Парфентьевич»*.

Судя по тому, что никогда в переписке братья Антон и Александр не поминали Г. П. Селиванова дурным словом; судя по тому, что два долгих года Антон прожил у Селиванова, в бывшем родном доме, распродавая утварь: тазы, бочки, ведра, сковородки, — подлости не было. Возврата истраченных в этой невинной афере пятисот рублей Г. П. Селиванов, как следует из переписки братьев, терпеливо ждал три года, но Павел Егорович так и не собрал этой суммы... Подлости не было.

Мы поражаемся легкомыслию Раневской — не набрать нескольких десятков тысяч к торгам, от которых зависит вся жизнь. А Павел Егорович так и не собрал пяти сотен рублей, посчитав себя в очередной раз несправедливо обиженным и ущемленным в правах. Он полагал, что эту сумму должна предоставить ему родня или лично брат Митрофан Егорович в знак уважения. Строго говоря, собрать эти деньги в 1879–80-х годах могли бы уже и сыновья (Александр и Антон). Но порядок есть порядок — стратегией жизни распоряжается глава семьи. В случае Чеховых — Павел Егорович, в «Вишневом саде» — Раневская.

Антон Павлович Чехов, может быть, всю свою творческую жизнь посвятил тому, чтобы понять, почему так получилось, почему мир его детства рухнул. Мир этот не был слишком счастливым, не был безоблачно розов, но он был для него единственным. И он был. Хоть и существовал в нем безумный миропорядок Павла Егоровича: «мухи воздух очищают», «ты встань и посмотри на расписание, не пора ли тебе вставать, если еще рано, так поди опять ляжь». Так почему этот миропорядок кончился: по причине личного «алятримантранства» главы семейства или все-таки по причине «алятримантранства» всеобщего — всего уклада, всего хода вещей? Этот мучительный клубок своего детства Антон и Александр Чеховы распутывали долгие годы — в переписке, и Антон — в творчестве.

Воскликнуть: «О мой милый, мой нежный прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. <...> В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать...» (13, 253) — можно в любом дорогом сердцу уголке, независимо от того, прекрасен ли сад, или же домишко нелеп, а комнаты низки и душны. Так восклицают от душевной боли, а не от качества объекта.

И еще важный момент. Эту трагедию Антоша Чехов пережил в роли Фирса. Это его «забыли». Неважно, что его оставили как надежного, исполнительного, расторопного сына, — его оставили. Но именно за эти два года в Таганроге «забытый Антоша» стал Чеховым.

* Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Московский рабочий, 1964. С. 70.

В драматургическом строении пьесы нет столкновения, нет прямого действенного конфликта: если бы Раневская и Гаев стремились спасти имение, если бы Лопухин стремился оттяпать возделенную недвижимость, если бы Аня и Варя принимали участие в каких-то действиях, связанных со спасением имущества (выпрашивать деньги у ярославской бабушки — не в счет)... Пусть бы хоть Симеонов-Пищик вымаклячивал что-то для англичан, рыскающих по губернии... Но нет, ситуация развивается с точностью до наоборот: Лопухин втолковывает, как спасти имение, владельцы даже слышать об этом не хотят, и все участники действия с покорностью загнипнотизированных кроликов ждут гибельного конца, причем гибельным он будет для всех без исключения, от Раневской до Симеонова-Пищика, живущего займами... Повторим, «Вишневый сад» состоит не из конкретных столкновений конкретных людей по конкретным поводам, а построен как демонстрация общего хода вещей, независимого исторического процесса.

Важнейшими факторами драматургического построения пьесы являются пространство и время.

Пространству «Вишневого сада» посвящена интересная статья А. Минкина «Нежная душа»* и любопытные экономические выкладки А. Воскресенского «Лэнд-девелопмент в комедии Чехова “Вишневый сад”»**. А. Минкин обращает внимание на то, что как-то ускользало от всеобщего внимания: на размеры вишневого сада, на формат пространства, в котором происходит действие.

По наблюдению А. Минкина, режиссеры обычно полагают, что имение Раневской — «гектара два». Однако судя по тексту, Раневская — владелица колоссального имения. Сад (не говоря о его культурно-исторической ценности, упомянутой «в энциклопедии») занимает площадь немного более тысячи гектаров. Лопухин, предлагая брать с дачников «по двадцать пять рублей за десятину», сулит «двадцать пять тысяч в год дохода». Следовательно, сад занимает тысячу десятин, а гектар это 1,1 десятина. При этом сад — лишь часть имения.

Для наглядности напомним: 1000 га — это 10 кв. км. Сад в пять раз больше, чем государство Монако (2 кв. км), почти вдвое больше Павловского парка под Петербургом (600 га) и больше, чем усадьба Архангельское под Москвой (800 га на 1961 год).

Такое пространство в корне меняет масштаб сюжета и размер трагедии: «Это такой простор, что не видишь края. Точнее: все, что видишь кругом, — твое. <...> Тысяча гектаров — это иное ощущение жизни.

* Минкин А. Нежная душа // Театральная жизнь. 2008. № 1. С. 111–130.

** Воскресенский А. «Лэнд-девелопмент в комедии Чехова “Вишневый сад”». URL: <http://www.gdeetotdom.ru/expert/autor/1815913/>

Это — твой безграничный простор, беспредельная ширь. <...> вид, который формирует личность больше, чем знамя и гимн. <...> Почему Раневская и ее брат не соглашаются? <...> для них бескрайний простор — реальность, а забор — отвратительная фантазия» *. Это что касается психологического осмысления грядущей утраты.

Что же касается материального размера грядущей трагедии, то А. Воскресенский уточнил, что «по меркам начала прошлого столетия тысяча десятин — крупнейшее землевладение. Согласно “Статистике землевладения 1905 г.”, крупными собственниками считались те, у кого во владении 500 десятин, и таковым принадлежало более 70 % всего частного землевладения в России» **. Такими крупнейшими землевладельцами являлись Чертковы, чьими крепостными Чеховы были еще в предыдущем поколении: дедушка, Егор (Георгий) Михайлович Чехов (1789–1879), выкупил семью (получив младшую дочь «в придачу») в 1841 году, и его сын Павел Чехов до шестнадцати лет числился крепостным.

Владельцы таких бескрайних просторов богаты по происхождению. Состояние есть такая же данность, как и принадлежность тебе окружающего мира: полей, лугов, садов. Герои русской литературы — карамзинский Эраст, Онегин, Печорин, Болконский, Безухов, Обломов — денег не зарабатывают и не считают, в их мироустройстве таких занятий просто нет. В этом отношении Раневская и Гаев — типичные представители великой русской литературы, коммерческая сторона жизни за пределами их культурного пространства.

Здесь важно другое. Порядок, правила поведения, обычаи. Рассуждая о практической составляющей сюжета, А. Минкин удивлялся, почему Раневская не позаботилась ни о дочерях, родной и приемной, ни о брате: «Никто не возмущается, хотя это грабеж среди бела дня. А дочь даже целует руки мамочке. Как понять их покорность? Варя публично упрекнула мамочку, что она подала нищему слишком много. А про 15 тысяч молчит» ***.

А. Воскресенский, проанализировав финансовые итоги аукциона, обнаружил, что единственный, кто понес убытки в этой сделке, — Лопухин. Он заплатил за имение, по подсчетам нашего специалиста, примерно вдвое больше реальной стоимости земли по тогдашней оценке государственного Дворянского банка: 90 тысяч на аукционе + долги по процентам + кредит. Итого ориентировочно: 165–190 тысяч рублей. Долги по процентам и сумму кредита возьмет себе банк, а доход

* Минкин А. Нежная душа. С. 112.

** Воскресенский. А. Лэнд-девелопмент в комедии Чехова «Вишневый сад».

*** Минкин А. Нежная душа. С. 115.

от аукциона (90 тысяч) за небольшими вычетами пойдет владельцам. Лопехин сделал это не для того, чтобы исподтишка всучить побольше денег Раневской (как полагает А. Минкин), а в пылу азарта. Он ведь не имение покупал, а мечту. Купил имение, а обрел душевную боль, страдание, горечь победы. Деньги-то он уж как-нибудь возместит...

После аукциона финансовое положение Раневских значительно улучшается, они вновь без малейших усилий становятся состоятельными людьми. В этом парадокс и общественного устройства, и экономики. Лопехин крутится, тасует кредиты, рискует... А Раневские и Гаевы продолжают оставаться состоятельными людьми.

Обещанные Лопехиным 25 тысяч в год еще надо было бы заработать, а тут без хлопот — стабильный доход с процентов, мечта профессора Серебрякова (5–7 тысяч в год). Ни суесться, ни рисковать, ни ландшафт уродовать. В памяти он сохранится еще более пленительным. Аня не будет зависеть от жалованья учительницы или фельдшерицы. Гаев, скорее всего, успеет проесть на леденцах свое состояние еще до 1917 года.

Радости нет: утрата имения, душевная рана, изменение социального статуса — сильнее финансовой выгоды, хотя и Аня, и Петя, несомненно, исполнены радужных надежд. Не радовались ведь Чеховы произошедший с ними перемене, хотя, в конце концов, Павел Егорович и стал отцом академика изящной словесности и помещика.

Почему, собственно, А. Минкин полагает, что Раневская «обобрала» родных? Она «присваивает» себе деньги ярославской бабушки, присланные для покупки имения. Покойный муж Раневской — сын ярославской бабушки — «умер от шампанского. Он страшно пил», в чем родня, как водится, винила невестку. И свекровь намеревалась купить имение на свое имя — прибрать к рукам. Ярославская бабушка — единственный (хотя и затекстовый) представитель традиционного драматического конфликта, нормальная злодейка, нацеленная на собственную выгоду. В отместку Раневская, как и полагается «плохой невестке», ведет себя нещепетильно. 15 тысяч — это ее, Раневской, собственный куш.

Другое дело, деньги семьи — это особая этика. Деньгами распоряжается глава семьи, то есть Раневская, и заявлять о своих правах на деньги — значит существовать в обстоятельствах пьесы «На дне», а не в сюжете «Вишневого сада». Недоумение Минкина, почему же Аня не взбунтуется, неуместно. Раневская — мать, пусть ей нет и сорока и «она распутна», но Аня и Варя обязаны почитать родительницу и содержать ее, работая на телеграфе, в гимназии, в больнице... Вспомним, как Павел Егорович выговаривал Александру за задержку ежемесячного пенсионера (при том, что семью обеспечивал Антон). И как Антон выговаривал Александру, если случалась задержка с родительскими деньгами.

2

Четвертый акт в «Вишневом саде» — совершенно особый драматургический феномен. Казалось бы, всё — сад продан. Все без исключения точки над «і» поставлены. Всё, что можно было сделать, — не сделано. Судьбы всех и каждого бесповоротно предопределены. Не вернешь теперь.

И «Дядя Ваня», и «Три сестры» заканчивались неопределенно значительными монологами главных героев: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах...»; «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если б знать, если б знать!». (Лучше бы, впрочем, им не знать.) Вся квинтэссенция мироощущения XIX века в таком неискоренимом доверии к жизни, в такой простодушной способности надеяться.

В «Дяде Ване» последнее, четвертое действие, формально посвященное отъезду профессора и его жены, в сущности, обозначало, что жизнь обитателей усадьбы еще возвращается в свое прежнее русло, буквально следуя словам няньки Марины: «Погогочут гусаки — и перестанут...» Угроза покою, да и самой жизни была частной, локальной, одномоментной, так сказать, пробный шар конца света. Приехал профессор, всех и вся перебаламутил и ретировался, пока — ни с чем.

В «Вишневом саде» совсем другой финал. Зачем здесь четвертое действие, в котором ничего не происходит?.. Казалось бы, наконец-то всё кончено. Пакуют коробки и чемоданы. Зачем показывать, как люди калоши ищут, одеваются и прощаются? Ничего нового произойти уже не может. Хотя, с другой стороны, если после монолога Лопухина в конце третьего акта актеры не выходят на поклон, какая-то безумная, слабо мерцающая надежда закрадывается, по крайней мере, у тех, кто узнаёт эту историю впервые: может быть, он все-таки вернет имение Раневской, и все устроится. — Нет, не устроится. И четвертый акт — главная часть пьесы и гениальное драматургическое открытие XX века — дает этому окончательное подтверждение.

В четвертом акте совершается главное. На сцену являются непersonифицированные силы — они и есть истинная причина трагедии. В действие вступают не персонажи, от них теперь ничего не зависит, а онтологическая величина — время. Время изживает обитателей усадьбы, выметает их вон.

Четвертый акт демонстрирует, что не безволие Раневской и Гаева, не бешеная воля Лопухина определяют ситуацию пьесы и жизни — ее определяют внеличные силы: ход истории, порядок вещей. Главное действующее лицо этого акта — время, реальное, локальное,

сиюминутное сценическое, и Время как категория бытийная. Это воплощается в самом действии и определяет его поэтику, его устройство.

В переписке А. П. Чехова с О. Л. Книппер сохранился «стон» автора, до которого дошли отзывы, сопровождавшие постановку Художественного театра: «...говорят, что Станиславский в IV акте играет отвратительно, что он тянет мучительно. Как это ужасно! Акт, который должен продолжаться *12 минут тахитит, у вас идет 40 минут*. Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский. Ну, да бог с ним» (П 12, 74, курсив мой. — Е. Г.).

12 минут абсолютно точная цифра: 11,5 минут занимает только «чистое», механическое, беспаяузное чтение текста, да и то в современной, гораздо более быстрой, чем в начале XX века, речевой огласовке. Следовательно, на само сценическое действие — перемещение актеров по сцене, жесты, паузы — вообще не отводилось, по авторскому замыслу, ни секунды.

Сценического времени больше нет, осталось только реальное время, и этого времени — ограниченный отрезок, строгий регламент: все спешат, проживая четвертый акт в едином, общем предотъездном темпе. И хотя, кажется, никому еще не удавалось выполнить это авторское условие, оно — кардинальный, смысло- и структурообразующий момент пьесы.

Действие жестко хронометрировано: оно открывается словами Лопахина «Через *двадцать минут* на станцию ехать». Одно из замечаний Раневской в середине акта — «минут через *пять* уже в экипажи садиться...» — Чехов в окончательном тексте заменяет на более выверенное — «*минут через десять*». Фигуры речи здесь ни к чему, подсчет точен, всему отведено ровно столько, сколько нужно в реальном времени. Четвертый акт идет под постоянный хронометраж, причем на минуты, счёта которым, как и счёта деньгам, обитатели усадьбы никогда не знали:

«Л о п а х и н. Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего *сорок шесть минут!* Значит, через *двадцать минут* на станцию ехать. Поторапливайтесь» (13, 243). (Замечательно в своей угрюмой конкретности число «сорок шесть». — Е. Г.)

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а. *Минут через десять* давайте уже в экипажи садиться...<...> (*Взглянув на часы.*) Еще *минут пять* можно...<...> Ведь *одна минута* нужна, только. <...> «Я посижу еще *одну минутку*» (13, 247, 249, 252).

Этот новый темп навязан лопахинским стилем жизни. До четвертого действия лишь поведение Лопахина сопровождает ремарка «*взглянув на часы*», лишь в его речи фигурирует точное время, точные даты, именно он вводит в сознание владельцев имения день аукциона — «*на двадцать второе августа* назначены торги» (сравним Варино: «*в августе* будут продавать имение»).

Раздражение Вари по поводу безобиднейших Петиных калош держит зрителей в таком напряжении именно потому, что этот вздор съедает последние минуты прощания с домом и миром Вишневого сада.

Но если раньше темпоритм Лопахина диссонировал с плавным течением жизни всех обитателей усадьбы, подчеркивал чужеродность героя, теперь они сами подчинены этому темпоритму. В Любви Андреевне вдруг открылась неумемная скупость — копейничание минутами: прежде чем что-нибудь сказать или сделать, она словно выговаривает себе регламент («Я посижу еще одну минутку»). Этот новый темп не только сокращает до минимума рассуждения и переживания героев, но и открывает в действующих лицах новые черты.

Подчиняясь ритму новой «деловой» жизни, Раневская (ремарка «*взглянув на часы*») старается устроить судьбу приемной дочери. Она, которая еще недавно втолковывала Пете о возвышающей силе любви, как будто берет на себя роль всамделишной свахи-мещанки. Если во втором действии разговор о браке возникал как бы намеком, подсказкой Лопахину, — «жениться вам нужно, мой друг», то теперь она позволяет себе упрекнуть его в неисполнении джентльменских обязательств: «Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексеич: я мечтала... выдать ее за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь. <...> Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю! <...> Ведь одна минута нужна, только. Я ее сейчас позову». Любовь Андреевну словно подменили, исчезли женственные, капризные, задушевные интонации, не осталось и следа от трогательной беспомощности и непрактичности. Напоминает о прежней Раневской только пауза между словами «мечтала... выдать ее за вас», приоткрывающая на мгновение разрыв между тем смыслом, который Раневская вкладывает в слово «мечтать», и той формой, в которой ей приходится осуществлять свои мечтания.

Существуя в новом ритме, бывшая владелица имения открывает в себе новые и неожиданные качества: «Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Вещи все забрали?» — услышать такое от прежней Раневской — всё равно что услышать от Лопахина стихи Бальмонта.

Деловая стихия исподволь меняет и других обитателей усадьбы: само собой разумеется, что Варя не сможет проводить родных (мамочку, сестру, дядю), — ей надо поспеть на место службы к Рагулиным сегодня же.

Именно ритм, а не злой умысел Лопахина виной тому, что практически одновременно с отъездом бывших хозяев раздается «стук топора по дереву».

Именно этот ритм, а не чья-то персонифицированная воля — истинный виновник судьбы Фирса.

Забыли Фирса, Фирса забыли... Да никто Фирса не забывал. Это такая же школьная фигура речи, как «Рахметов *спал* на гвоздях». Как же «забыли», если центральная сцена Раневской в этом акте (устройство Вариной судьбы) открывается именно словами о старике: «Уезжаю я с двумя заботами. Первая — это больной Фирс. <...> Вторая моя печаль — Варя». Фирс — *первая* забота (то, что больница ему вообще не нужна, — другой разговор):

«А н я: Мама, Фирса уже отправили в больницу. Яша отправил утром». И за несколько минут до этого:

«А н я. Фирса отправили в больницу?»

Я ш а. Я утром говорил. Отправили, надо думать» (13, 246).

Аня дотошна, и она на этом не успокаивается:

«А н я (*Епиходову, который проходит через залу*). Семен Пантелеич, справьтесь, пожалуйста, отвезли ли Фирса в больницу.

Я ш а (обиженно). Утром я говорил Егору. Что ж спрашивать по десяти раз! <...>

В а р я (за дверью). Фирса отвезли в больницу?

А н я: Отвезли.

В а р я. Отчего же письмо не взяли к доктору?

А н я. Так надо послать вдогонку... (*Уходит*)» (13, 246).

Уходит, вероятно, чтобы поручить кому-нибудь захватить письмо к доктору.

Но если сватать Варю, преодолевая себя, Раневская еще может, то не может же она пойти на конюшню, запрячь лошадь, собственноручно собрать вещички старика и погрузить его в возок. Этого она никак не может сделать. И Варя не запрягает собственноручно, и Аня не запрягает. Они отдают *приказания*, они распоряжаются, они проверяют слуг (в весьма корректной форме).

Но дело в том, что адресовать приказания уже *некому*. И исполнять приказания никто не собирается. Юная Аня просто не может понять происходящего. Она ведь не по глупости своей девичьей говорит маме: «Яша отправил утром», — а по детской своей вере в порядок вещей. Она твердо знает, именно в силу своего детского опыта, что приказы должны быть исполнены. Дети, не хуже стариков, страшные консерваторы, они верят в порядок вещей. Скорее мир рухнет, чем мамочке кофию не подадут... Уже скоро — не подадут. Все происходящее на сцене — тот миг, тот исторический момент, когда ход вещей перестает быть подвластен порядку, — этот миг зафиксирован в «Вишневом саде», и именно он виновник бессмысленно жестокого конца Фирса.

Квинтэссенция, сосредоточение и олицетворение всех, кто исполнять ничего не намерен, этот никто, «ничего-делать-не-собирающийся», — лакей Яшка. Его обязанность — исполнить приказание, а не «думать»

или переадресовывать кому-то другому хозяйский приказ. Порвалась связь времен — исполнять приказы некому...

Яша — слуга из новых, он — хам. Его действия активны и агрессивны, он — единственный, кто абсолютно доволен свершившимся (наконец-то, он едет в Париж!). Он — единственный, кто смеется на сцене в четвертом акте, и на удивленный вопрос Лопехина: «Что ты?» — отвечает простодушно и искренне: «От удовольствия». Именно его репликой открывается действие. Добро бы Яша незатейливо общался о том, что происходит за кулисами: «Простой народ прощаться пришел», — так нет, он еще и Лопехину втолковывает, как к этому надо относиться: «Я такого мнения, Ермолай Алексеич, народ добрый, но мало понимает». Это он, внук крепостного, Яшка-лакей втолковывает сыну крепостного Ермолаю Лопехину о народе...

А уж как он чувствует себя в своем праве! Лопехин предлагает отъезжающим выпить шампанского, но Раневская и Гаев ни самого Лопехина, ни его шампанского даже не заметили, неожиданно бестактно и, по мнению Лопехина, незаслуженно: «Что ж, господа! Не желаете? Знал бы — не покупал». Интересно, чего «не покупал» бы: шампанского — или имения... Что остается, если хозяева пренебрегают, — предложить шампанского лакею: «Выпей, Яша, хоть ты». Предлагая шампанское, Лопехин ставит лакея на одну доску с собой и с теми, кто пить отказался. Вот он, Яшкин триумф! Новый хозяин Вишневого сада предлагает ему, слуге, выпить как равному. До всеобщего равенства рукой подать. Яша пьет хозяйское вино, причем и тост произносит: «С отъезжающими! Счастливо оставаться!», и качество угощения охавает: «Это шампанское не настоящее, могу вас уверить». А Лопехин еще перед ним и оправдывается: «Восемь рублей бутылка». А раз так, значит, Яша вправе распоряжаться всем по своему усмотрению: вылакать всё шампанское, объяснить Дуняше, как надо вести себя девушке, чтобы не пришлось потом плакать («Ведите себя прилично, тогда не будете плакать»). А главное, утвердиться в мысли, что он сам — тот новый человек, о котором краем уха слышал в гостиной. Главное — не исполнять их приказов, не потакать барским глупостям, да и какие они теперь «баре»... Их приказы только раздражают: «Выводят только из терпения» — эта его фраза венчает все энергичные хлопоты по поводу Фирса.

Четвертый акт демонстрирует полный крах устоев, крушение правил и порядка жизни, о чем и твердит Фирс — само олицетворение исчезающих правил, разрушающегося порядка.

Яша и Фирс — антиподы, куда более наглядные, чем Раневская, Гаев и Лопехин. Дело не в различии классов, сословий, имущественного ценза, а именно в этой порвавшейся связи времен. Фирс — олицетворение прошлого, глубоко традиционного, канонизированного, правильного,

устойчивого, отжившего, бесполезного, нежизнеспособного и бесконечно душевного, теплого, а Яша — олицетворение нового «непорядка», агрессивного, бесчеловечного, не имеющего канона. Крушение мира происходит легко, стремительно и лавинообразно, так распускается вязанье от одной лишь соскочившей петли.

Время как элемент поэтики прямым образом определяет драматургию пьесы, тогда как ни сюжет, ни фабула этического разрешения событий не содержат, и не предполагают. Сама фабула (переход имения от одних владельцев к другим), как ее ни интерпретируй, не дает правых и виноватых: грубый торгаш купил имение людей благородных и тонких, но неумелых и бездеятельных. Что произошло: свершилось историческое возмездие, и имение из рук угнетателей перешло в руки угнетенных? Или налицо историческая трагедия, когда все то прекрасное, что было одухотворенным миром прежних хозяев, превратилось в имущество, в разменную монету нувориша? Обстоятельства сюжета и его развязка ответа не дают.

Вся конструкция пьесы и вся система ее персонажей построена на удивительно внятном бинарном противопоставлении прошлого и настоящего (читай, грядущего). Прошлого — устойчивого, правильного, душевного, теплого и уютного, но отжившего, бесполезного и нежизнеспособного. И настоящего — нового, отрицающего прошлое по всем статьям, пугающего, агрессивного, противоестественного и жесткого. В сюжете пьесы слабо реализуется и то, и другое, и третье, и пятое, и десятое. Нравственного вектора у сюжета нет. Пьеса держится на «армировании», на плетении тончайших нитей-взаимосвязей, нитей взаимоотношений всего со всем, всех и со всеми.

В конце жизни, будучи знаменитым писателем, в роскошной белой даче, плохо приспособленной для жилья, в провинциальном захолустном городке, возмнившем себя курортом, Антон Чехов, разбираясь в трагедии, случившейся с его семьей, понял то, что, может быть, примирило его с этой прекрасной и несчастной жизнью, — понял как художник. Не качества главы семьи, не чугуноволовость и «алювримантранство» Павла Егоровича, не несчастные пятьсот рублей оборвали жизнь таганрогских Чеховых, — а так было Богу угодно. Время вышло. Время вышло и для Чеховых, и для Раневских — время вышло для России. Время кончилось. Кончился век.

