



## В. В. ГУЛЬЧЕНКО

### Две фигуры: Лир и Фирс

Чехов и Шекспир воспринимаются как два противоположных полюса художественного освоения мира. Современник Чехова М. Гершензон выразил эту всеобщую точку зрения в своей статье «Видение поэта»: «Искусство слова знает два способа раскрытия и обнаружения человеческой души. Для зоркого глаза внутренний склад наблюдаемого человека обнаруживается в самых ничтожных и обыденных внешних проявлениях, в ординарном поступке, в незначащей фразе, в манере закуривать папиросу или поправлять волосы. Подобрать такой букет этих мелочей и так их изобразить, чтобы чрез них зрителю или читателю стал до осязаемости ясен внутренний мир изображаемого лица, — это один из двух способов, притом труднейший; лучшим его представителем у нас является Чехов. Есть и другой путь, более благодарный. В жизни человека бывают потрясения, когда глубокое волнение, охватывающее его душу, выносит на свет все тайное ему и нам, что таилось в ее глубине, — когда она расщепливается до дна так, что каждый может видеть ее недра. Таков весь Шекспир; Гамлет, Брут, Отелло, Лир — он рисует их не в обычных условиях их жизни, но в час грозного испытания, выбирая для каждого такое, которое способно наилучше обнаружить основные свойства данного характера»\*.

Однако Чехов и Шекспир — не только два полюса мировидения, но и два постоянно манящих и притягивающих к себе центра сближения, сопоставления и даже порою тождества. Потому мы можем смело рассуждать и о гамлетизме Треплева, и о треплевизме Гамлета. Как пронизательно заметил В. Шкловский, «Треплев из той же реки, на берегу которой жил и погиб Гамлет»\*\*.

Следя за фабульной судьбою Треплева, доведшего себя до самоубийства, мы все больше увлекаемся сюжетными приключениями

---

\* Гершензон М. Видение поэта. М.: 2-я типолитогр. МГСНХ, 1919. С. 14–15.

\*\* Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1983. С. 581.

его растерявшейся и отчаявшейся души, мы проникаемся сочувствием к человеку, попытавшемуся было устроить «мышеловку» другим, но самому попавшему в нее. У Чехова «Треплев болит», как «болит» Платонов, как «болит» Иванов, как «болит» Войницкий, исчерпавшие себя в себе прежде собственной смерти. Все они — будничные, земные персонажи. Всем им одиноко противостоит старина Фирс из последней пьесы Чехова, в которой он оставил своего эпического героя на вечные времена вместе с недосрубленным вишневым садом. Это обитатели проданной-купленной усадьбы его вольно или невольно заперли, автор же своего героя именно *оставил* — наедине не с собой, а с нами. Автор оставил его угасающим, но не угасшим; едва живым, но *живым* — таким очеловеченным знаком препинания в виде многоточия. Строго говоря, у пьесы «Вишневый сад» нет финала как такового, есть лишь обещание финала, его мираж и его тень. «Вишневый сад» — пьеса без конца...

«Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну» (13, 199). Лукавый Чехов: Фирс опирается на тирс. Ведь в переводе с древнегреческого это и посох, вернее жезл (с разъяснением: «украшенный, увенчанный цветами» или увитый виноградной лозой и плющом, атрибут бога Диониса), но это и мужское имя, о чем уже не раз писали, первоисток которого связывается со святым мучеником Фирсом, проповедовавшим христианство и подвергнутому за это жесточайшим пыткам и истязаниям. Стало быть, Фирс опирается на тирс. Для нас Фирс и есть опора, надежность, стойкость. Стойкость несломленного духа. Фирс, между прочим, ни в каком «освобождении» не нуждается, ибо не ощущает себя «в заточении». Это Яша — раб, холуй. Фирс — слуга: это не должность, а предназначение, выбор судьбы. Если что и угнетает Фирса, так это опыт долгих прожитых лет, о которых сам герой отзовется, между прочим, откровенно по-философски: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» (13, 254). Призрачен не герой — призрачна жизнь, которая, увы, прошла...

Великий эпический собрат Фирса Лир выведен у Шекспира не только отставленным от трона королем, но также *оставленным* наедине с собой. Раба и господина различают социальные характеристики, эпохи и места пребывания, но сближают эти *оставленность*, одиночество, мудрость растревоженного, но не утратившего ясности ума и выносливость души. Их сближают испытания, которые у Фирса выведены формулой «враздробь», а у Лира — «Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!»\* (В конце концов, фирсовское «всё враздробь» переключается

---

\* Шекспир В. Король Лир / Пер. с англ. Б. Пастернака // Шекспир В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 10. М.: «ТЕРРА» — «TERRA», 1995. С. 104. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

и с шекспировским же «распалась связь времен», а еще и с толстовским «всё переверотилось».) Оба героя на закате жизни окончательно прозревают — открывают неписанные законы бытия. Фирс не примиряется с судьбою, но и не протестует, вернее, внутренний его бунт — именно в отказе от бунта внешнего, своей душевной стойкостью он отрицает сложившийся непорядок вещей. Для Лира — это многожды «враздробь». Лир рядом с Фирсом выступает предельно активной фигурой, бесстрашно требующей порядка от самих небес:

<...> Ты, гром,  
В лепешку сплусни выпуклость вселенной  
И в прах развей прообразы вещей  
И семена людей неблагодарных! (106)

Но, в конце концов, и Лир вынужден сблизиться с точкой зрения Фирса: ветер дул, дул, дул — да немного надул. Но сама позиция Лира внутри трагедийного сюжета решительно меняется, он уже смотрит на мир глазами «нагого», «неоснащенного» человека:

Богач надменный! Стань на место бедных,  
Почувствуй то, что чувствуют они,  
И дай им часть от своего избытка  
В знак высшей справедливости небес (113).

«Последняя пьеса Чехова, — пишет Б. И. Зингерман, — связана с классической театральной традицией не только через старинный водевиль, комедию Ренессанса и барокко. В заметках о чеховской пьесе Джорджо Стрелер говорит, что в его представлении она близка шекспировскому “Королю Лиру”. Кажется, эта аналогия должна прийти в голову каждому, кто размышляет о “Вишневом саде”»\*.

Зингерман прав: подобные мысли часто приходят на ум и теоретикам драмы, и практикам театра; другое дело, что разбираться в сложных потаенных связях двух этих разделенных веками пьес — занятие не из простых. «Чайка», напрямую связанная с «Гамлетом», и та все продолжает питать пытливого воображение. А тут «Вишневый сад», где Чехов тему «Лира», как пишет Б. Зингерман, «переоркестровал и перестроил еще решительнее, чем тему “Гамлета” или “Отелло” в прежних пьесах. У Чехова есть капризные легкомысленные господа и верные слуги, есть шут, но нет честолюбцев-самодуров и честолюбцев-злодеев.

---

\* Зингерман Б. И. О «Вишневом саде» // Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 364.

Есть Кент, но не найдешь Эдмонда. Есть дочерняя преданность — нет дочерней неблагодарности. Никто не подталкивает Раневскую и Гаева к катастрофе — все хотят их спасти. <...> Трогательную чистоту и дряхлость старого мира Фирс воплощает куда истовее и основательнее, чем его беспечные господа. Фирс — это как бы и есть король Лир “Вишневого сада”, но он не прозрел, ничего не понял, почуял только идущую на него беду. Никто не собирается убивать Фирса или заточать в темницу — его просто забывают в пустом, оставленном, заколоченном доме. Хорошие артисты смерть Лири играют так же, как в Художественном театре играли угасание старого Фирса, патриарха барского дома»\*.

Главное отличие Лири от Фирса в том, что король существует с осознанием вины; Фирс же, напротив, никакой вины за собою не ощущает, разве что готов признать собственное бессилие перед судьбою, свою личную неспособность спасти дом и сад от гибели, от разоренья.

«Вина в “Вишневом саде” — это не искупленное, не изжитое прошлое. Возмездие, которого боится чуткая душа Любови Андреевны (“Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом”), грядет оттуда”\*\*.

Фирс не может быть повинен перед самим же собой, ибо он и есть то самое преданное, поруганное прошлое, Фирс у Чехова не случайно относим к числу не действующих, а *бездействующих* лиц, лишенных возможности продолжать действовать именно потому, что он всецело и всемерно укоренен в прошлом, живой памятник ему. Фирс остается не в запертом доме, а в *запертом времени*: ему нет места и нечего делать в новой, наступающей жизни — но ему и некуда отступать, ибо он навечно укоренен в этом самом «довраздробном» прошлом, где все было при всем и все были при всех: «мужики — при господах, господа — при мужиках». Фирс верит в ритуал как в священное писание.

Но тот же Зингерман связывает Фирса не только с Лиром. «У Раневской и Гаева, — указывает он, — есть свой Кент — верный Фирс, шут — Епиходов и Яша — наглый холуй, похожий на Освальда. И подобно тому, как душа Корделии разрывается между отчим домом и Францией, где правит ее муж, душа Раневской болит за вишневый сад и за того, кто остался в Париже. Вместо бедного Тома, сумасшедшего бродяги, — полупьяный прохожий, судьба которого так же реально грозит Гаеву, как Лиру — судьба бедного Тома; король тоже станет бездомным и безумным»\*\*\*.

Вот, собственно, завязка нашего сюжета. А в развитие темы хотелось бы добавить следующее.

---

\* Там же. С. 365.

\*\* Там же. С. 346.

\*\*\* Там же. С. 364.

Все эти вышеперечисленные линии, мотивы и ряды нуждаются в дальнейшем осмыслении, а иногда — и в дополнении. Например, рядом с Фирсом есть еще и Шарлотта, выполняющая функции шута при госпоже Раневской в гораздо бóльшей, на наш взгляд, степени, нежели вышеназванный Епиходов. Есть местность, которая, как и местность другой великой пьесы, присутствует в нашем воображении в некоем тождественном пространстве. По сути, это — одна и та же — разделенная веками времени, но ничуть не изменившаяся *степь*. Огромная, необъятная, не имеющая горизонтов...

В связи с нашим сюжетом стоит взглянуть на топоним *степи*, присутствующий в разных произведениях Чехова и одновременно играющий не последнюю роль в пространстве шекспировской трагедии о Лире.

Тут нельзя не вспомнить чеховские же сад и степь из рассказа «В родном углу», где вернувшаяся домой Вера Кардина заново открывает для себя сад — теперь он «старый, некрасивый, без дорожек, расположенный неудобно, по скату, был совершенно заброшен: должно быть, считался лишним в хозяйстве», а его окружает степь — и эта «нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто» (9, 315, 316). Причинные страхи героини привели ее к осознанию того, что «очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...» (9, 324). Вишневый сад в усадьбе Гаева и Раневской возникал, формировался в художественной памяти автора постепенно из многих источников, включая, например, и сад Песоцких в «Черном монахе», — и постепенно же множились, усложнялись, видоизменялись, набирались эпических соков отношения Сада со Степью. Возвращаясь к нашей теме, можно, наверное, сказать так: Фирс — это Сад, а Лир — это Степь. Перефразируя Шкловского, можно, пожалуй, и добавить, что бывшие владельцы вишневого сада оказываются в конце концов в той же степи, по которой когда-то бродил Лир...

В своей постановке шекспировской пьесы Стрелер вместе со сценографом Лучано Дамиани уделили первостепенное внимание этому топониму и уже потому, думается, достигли ощутимой художественной победы, не вписав, а прямо-таки *впечатав* поверженного титана в степную поверхность, напоминающую, по мысли постановщиков, некую внеземную территорию. Это пространство в фантазии сценографа и режиссера возникало как что-то вылепленное из крови и грязи, что-то, где сосуществуют смерть и возможность жизни, угасание и рождение одновременно. Это плоская голая твердь (прямо по Шекспиру: «в лепешку сплюснутая выпуклость вселенной»), залитая слепящим светом,

находящаяся как бы вне времени, извлеченная из него; поверхность, вызывающая чувство отчаянной пустоты, поверхность сцены-мира-театра, по которой бродят безумные и слепые, на которой раздражаются неподвластные человеку бури.

Эпическое пространство у Стрелера может жить само по себе, отдельной от персонажей психологической жизнью, борениями своих неразгаданных стихийных чувств. Актеры должны суметь очеловечить эту пустынную, эту «бесплодную» (Т. С. Элиот), эту отчаявшуюся «неоснащенную» землю. Нарисованный Стрелером образ наводит на мысль: первозданна ли эта пустота? А вдруг тут есть намек и на пустоту, возникшую уже *после* человека? После второго «звука лопнувшей струны»?..

На тему топоса степи размышляет и А. Драгомощенко: «Опущенным “звеном”, “дополнительно отсутствующим элементом” в пьесе “Вишневый сад” является собственно сад, незаполняемое и мерцающее в тяготении к свершению в нашем воображении значение. К неполноте которого стягивается действие, как лучи в линзу, в магическом поле которой возможно, кстати, разглядывать все без исключения творчество Чехова, включая рассказы из “Осколков”. Не такова ли “Степь”, совершенно колдовская вещь...»\*.

Сад, «прекраснее которого нет ничего на свете» и которого нет (почти нет) в яви самой пьесы, уподобляется лировскому королевству, которое только что было и которого только что не стало. И там и там, если хотите (и если даже не хотите) — вдруг разворачивается во всю ширь, обволакивая собою все новые горизонты какая-то бесконечная степь — не столько географическое, сколько психологическое, философское, поэтическое пространство. Там способны появляться призраки в виде тени Лира, дважды (трижды, четырежды) призрачного Прохожего, утонувшего мальчика Гриши, покойной матери Раневской и, по сути, кого угодно еще. Там возможен любой, самый фантастичный бал призраков, тщетно протестующий против грозных и неизбежных изменений жизни, — бал бессильных «великанов», которые, по словам Раневской, «только в сказках хороши, а так они пугают» (13, 224).

«Вишневый сад» — причудливая, неожиданная комедия о слугах, играючи одерживающих верх над господами. Функция Шута здесь возложена, как уже понятно, не на одного только конкретного персонажа, а на целую группу негоспод, в которой, безусловно, выделяется Фирс — не раб, а господин своего особого положения и в самой жизни и в сюжете пьесы. Так же, как Лир, например, — не господин, а именно раб собственной судьбы. Они оба словно бы меняются местами в сю-

---

\* Драгомощенко А. Превосходство Чехова // Фокин С., Драгомощенко А., Савчук В. Казус философии. Прения. Изд. 2-е. СПб.: РХГА, 2012. С. 24.

жетных пространствах пьес, но они же оба остаются их затворниками, пленниками, образно говоря — одиночками в степи (в этом смысле степь Лира и его спутников, повторим, ничем не отличается от малороссийской степи, куда, образно же говоря, выброшены обитатели Вишневого сада после его продажи и вырубки. В этой степи уже нет ни господ, ни их слуг: мужики оказываются при негосподах, а господа попадают в положение мужиков; здесь все уравнивается перед стихией Рока — как его ни называй: «бурей» или «волей». Ведь бездомные и обездоленные сироты Вишневого сада — тоже по-своему обретают «волю»; а «буря» разбушевавшихся событий делает вчерашнего короля всамделишно бездомным и голым. Буквально на наших глазах чеховская комедия взаправду становится трагедией: распадается не только «связь времен», но и обесмысливаются, т.е. лишаются смысла все прочие давно сложившиеся связи.

«У Чехова и его театральных героев поэтическая вера в чудо, торжествующая победу над логикой здравого смысла, над бедной пошлой обыденностью, имеет характер стойкого, осознанного ожидания»\*. Суеверный Фирс не верит в чудо и, в отличие от прочих персонажей этой пьесы, где «ожидание чуда спорит с ожиданием несчастья», не ожидает его. Идеологом и, если хотите, протагонистом чуда в этой комедии выступает Симеонов-Пищик, который из самой безнадежной ситуации сказочным образом выходит победителем: «дуракам везет» — это и о нем, Пищике, сказано. (Вообще Пищик, к слову сказать, тоже некоторыми своими чертами, пускай и слабо, неотчетливо напоминает нам шекспировского Fool'a.)

От внешнего великанства до внутреннего величия, духовной мощи всегда пролегают причудливые тернистые пути. Фигуры шекспировского Лира и чеховского Фирса сближаются, в частности, и этим — внутренним величием смятенного в кульминационных точках сюжетов духа. «Дуй ветер! Дуй...» и «звук лопнувшей струны» имеют сопредельно близкую художественную природу — не сказочно, но сказово их сближающую. Они оба, на наш взгляд, — великаны духа, титаны воли, непокорные, верней, непокоренные дети земли.

Лир и Фирс, словно атланты, продолжают держать «небо» на согнутых руках, прямо как в песне современного барда, «лирика»-«физика» из научной среды: «Забывтые в веках, / Атланты держат небо / На каменных руках». Важнейшая деталь в этой песне: «Стоят они, навеки / Уперши лбы в беду, / Не боги — человеки, / Привычные к труду»\*\*. «Упершие лбы в беду» человеки Лир и Фирс, напротив, уподобляются у Шекспира и Чехова богам — обретают права и обязанности эпических

\* Зингерман Б. И. О «Вишневом саду». С. 350.

\*\* «Атланты» — песня Александра Городницкого, написанная в 1962–1963 гг. «Атланты» считаются неофициальным гимном Санкт-Петербурга.

персонажей. Легко можно представить себе такой юмористический рисунок: на балконе старинного дома — Шекспир и Чехов всматриваются куда-то вдаль (в даль времен, надо полагать), а поддерживают этот балкон два окаменевших старика-атланта — Лир и Фирс: «Рядом с другими действующими лицами он кажется трогательным и странным анахронизмом, живой окаменелостью»\*.

Разница между ними и многими — очень многими другими примерно такая же, как между понятиями выносить и вынести: выносить для них обоих — значит выдерживать, сохранять в себе непереносимое, невозможное; вынести для других — это вынести что-нибудь, например, мусор жизни, избавиться, освободиться от него. Фирс же считал освобождение от добровольной неволи, от рабства несчастьем, волю он полагал бедою; король без королевства Лир, на воле утративший не только королевство, но и доверие к кровно близким, а в конце потерявший и преданную ему дочь (третью из трех сестер, две из которых предали его), — этот помудревший в безумии свихнувшегося времени и мира старик пришел к величественному осознанию сущего: «Чтобы поймать счастье, надо уметь бегать» (177). Он не смирился с выпавшей ему судьбою — но примирился с приговором вечности. Фирс и Лир, таким образом, — абсолютно эпические герои породивших и приютивших их сюжетов. Эпические — и уже в силу этого имеют, как выразится Яша, «преклонный возраст».

У Шекспира действует очень старый Лир, которому помочь нельзя и которому не могут помочь ни Кент, ни Шут — то есть они помочь могут только в случае, если Лир перестанет действовать как Лир, что недопустимо. У Чехова — очень старый Фирс, не старше и не моложе Лира, просто — очень старый: в этом возрасте конкретные даты жизни уже не имеют решающего значения. Но если все же поинтересоваться фактическим возрастом героев, то в самих пьесах они — ровесники: Фирсу, как мы знаем, 87, да и Лир «восьмидесяти с лишним лет».

Обнаруживший «закат Европы» Шпенглер остроумно заметил, что в крестьянских домах кипят такие же страсти, как и во дворце короля Лира. Главные свидетели страстей, чеховский Фирс и шекспировский Лир, в этом смысле уравниены самим накалом бушующих вокруг них событий. Да, масштабы происшествий и человеческих затрат разные. Да, в одном случае мы имеем дело с комедией, в другом — с трагедией бытия, так ведь и жанры, если приглядеться, смешаны: там — трагикомедия, здесь — комикотрагедия. И там и там вокруг центральных героев — сплошные «недотепы»... И финалы, по существу, сходные: жизнь Лира тоже *прошла*, он тоже «словно и не жил...»

---

\* Зингерман Б. И. О «Вишневом саде». С. 371.

Задумывая свою вторую постановку «Вишневого сада», осуществленную в 1974 году, Стрелер писал:

«Не знаю почему, но, должен признаться, этот “Сад” совершенно другой, абсолютно непохожий на тот, что был, такой, каким он начинает передо мной вырисовываться, близок “Лиру”. Он *продолжает* (курсив мой. — В. Г.) начатый в нем разговор не формально, а по существу. Повторяю — не знаю почему. Может быть, данный разговор или какая-то его часть есть просто выражение духа времени.

Размышление о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость. “Зрелость — это все”, — говорит Эдгар. О надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан... В общем, не знаю сам... И о том, и об этом, и еще о многом другом»\*.

В «Вишневом саде» Стрелера сквозь дыхание конкретной жизни конкретных персонажей прорывается дыхание вечности. В его «Саде», как и в «Лире», присутствует тема, с наибольшей полнотой и откровенностью выраженная еще в знаменитом брейгелевском полотне, — тема зрячести и слепоты. Не видит очевидного Лир, не видит очевидного Раневская. Пережив, избыв слепоту, они получают прозрение. Надо ли еще раз повторять, какой дорогой ценой!..

Фабульные ряды чеховской пьесы намного проще, чем шекспировской: с Фирсом тут почти ничего внешне не происходит, а на самом деле происходит ВСЁ: он теряет связь с Садам, его отчуждают от Сада, хуже того: его прячут от Сада внутри самого Сада, гибнущего не на его глазах, но при слабых его ушах: стук топора набатом бьет в его барабанные перепонки, готовые лопнуть от «звука лопнувшей струны», переросшего, трансформировавшегося вот в этот последний, страшный, конечный ЗВУК, который уже не вмещается весь в человеческий слух!!! Как у Стрелера в его спектакле Fool и Корделия — ОДИН АКТЕР, так у Чехова в его комедии «звук лопнувшей струны» и стук топора тоже могут быть ОДНИМ ЗВУКОМ. Это нам подсказывает не только чья-либо остроумная режиссерская фантазия, но само вещество пьес.

Окружающие Фирса персонажи, как мы увидим, оказываются на поверку глухее всех глухих, если повести речь о человеческом внимании и о человеческой черствости. В подобном положении оказывается и старый Лир, но мощь и напор обоих сюжетов меньше всего мобилизуют заниматься морализаторством и распинаться о сочувствии добрым дедушкам.

К подобному поступку может подвигнуть, например, современная камерная пьеса Вадима Леванова «Смерть Фирса», авторским намерением и формой своей откровенно напоминающая чеховский же «Калхас»:

---

\* Стрелер Д. «Вишневый сад» Чехова // Театр для людей. М.: Радуга, 1984. С. 209.

герой ее — артист, играющий умирающего слугу, все репетирует и репетирует чужую смерть. Леванов и далее развивает эту набирающую силу тенденцию писания продолжений Чехова наподобие «Чайки-2», за которой могут последовать какой-нибудь очередной там «Вишневый сад – 22» или «Три сестры – 4». В другом своем сочинении из цикла «Фирсиада» под названием «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса» Леванов пишет монолог героя, на который, тем не менее, стоит обратить внимание. Вот его часть:

«...И был сон мне, вижу будто я сад... вишневый. И вишня будто цветет, и все-то окрест белым-бело... Лепестки цветков осыпаются мне на голову... И было раннее утро. И — весь мир — Сад! Все люди — стали деревьями или травой в огромном Саду, в бесконечном, безбрежном Саду; все люди — деревья, трава, кусты жимолости и жасмина, яблони, крыжовник, вишни. Люди-деревья шелестят листьями, словно шепчут, словно прощаются... Смерти нет, люди не умирают вовсе, а становятся облаками, травой, вишневыми деревьями и это и есть рай, райский сад из вишневых деревьев... И будто пошел дождь, сильный ливень... проливной... и с небес с водой падала рыба — холодная и скользкая в серебряной чешуе, и деревья трепетали своими листьями... И дождь обратился в град, большие градины с голову младенца падали с неба. А потом с небес повалились камни. И стало темно, скрылось солнце, словно — затмение, ночь среди дня, непроглядная темень заволокла Сад, всю землю кругом. И гремел гром страшным грохотом и поднялся ветер, и пыль взметнулась столбом, и горячий песок, принесенный ветром из огненных пустынь, обжигал лицо и листья. Да, был ураган... и деревья-люди стонали, и весь цвет облетел, и ветер ломал ветви, вырывал деревья с корнями и они умирали... А потом все улеглось, утихло, кругом стала тишь — по всей земле, затмение кончилось, проглянуло солнце... Только солнце было багряным, кровенилось, плыли окровавленные облака, и страшным было такое солнце и темно-красное небо... И сад — из белого стал кровавым... А потом солнце раскалилось, все стало плавиться, земля покрылась вся глубокими трещинами, стало не вздохнуть — воздух сделался горячий, расплавился, как стекло... И невыносимый зной опустился на Сад и опалил его... Сад умер под беспощадными лучами... Люди-деревья умерли опять... А потом настала ночь и с ней пришел холод — такой же жгучий, нестерпимый и яростный, как зной. И пошел снег... не видно ни зги и опять ветер, метель, вьюга выла на тысячи голосов, словно бесы куражились и мертвые заledenели, покрылись коростой льда... Но потом... потом почуялось приближение рассвета, и метель стала стихать... И сугробы быстро стаивали, и опять появилась трава из-под снега... И деревья ожили и на них стали набухать почки, и цветы расцвели, и весь Сад вновь стал белым-белым, каким был в снегу, только живым. И я стоял посреди Сада, и пели птицы, и я плакал от счастья... Я плакал от счастья...»\*.

---

\* Леванов В. Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса. Из цикла «Фирсиада». URL: <http://art101km.ru/drama/levanov/firsiada.htm>

Вишневый сон Фирса, как видим, достигает тут своего безусловного лироподобия: это многожды мощнейшее торнадо: «Дуй, ветер! Дуй...» Курьез, похоже, переводит нас в серьез. Серьез — в осознании одиночества обоими нашими героями и перехода в связи с этим их состояния в иные поэтические регистры: в чистую эпiku.

Еще одна современная пьеса с участием Фирса — «Чехов ex machine», румынского драматурга-абсурдиста Матей Вишнека, живущего во Франции, содержит в себе такой, например, эпизод запоздалой — спустя век — встречи персонажа с породившим его автором:

Ф и р с. Знаете, о чем я думал, пока вы не пришли? Здесь, в темноте, о чем я думал?

Ч е х о в. О чем?

Ф и р с. Я думал, Антон Павлович, почему мы все так несчастны...

Ч е х о в. Кто мы?

Ф и р с. Мы все. Люди.

Ч е х о в. И что? Есть ответ?

Ф и р с. Да.

Ч е х о в. И... почему?

Ф и р с. Это все из-за конечности времени...\*

Конечность времени Фирс, полагаясь на свой скромный старческий опыт, неизбежно связывает с той или иной «бедой», периодически наступающей впадающее во все большее одиночество человечество.

В связи с этим нельзя здесь не упомянуть мысль А. Драгомощенко: «Одиночество не состояние, не место, а турбулентная зона растения»\*\*. А обосновывает он это таким пониманием вышеназванной психологической субстанции: «...иногда думается, что пресловутое одиночество есть не что иное, как постепенная утрата некоей “материальности” собственных представлений о самом себе. Это совершенное иное, нежели оказаться вне чего-то или вне кого-то, это не исключение, не изоляция, не отъединение и т.д. Одиночество — это некое разрастание изнутри, раздвижение привычных пределов, границ, устоявшихся в осознании собственного существования. Однако этот, если будет позволено выразиться, процесс совершенно не “линеен”, никуда не ведет, поскольку лишен какой бы то ни было телеологичности и опять-таки ниоткуда не изводит»\*\*\*.

Мы не можем себе представить такой, допустим, финал «Вишневого сада», где покинутый всеми Фирс вдруг просыпается неким утром на руках вернувшейся в дом Раневской: недопустим даже подобный

\* Вишек Матей. Чехов ex machine // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 50.

\*\* Драгомощенко А. Местность как усилие. С. 57.

\*\*\* Там же.

сон. Но в финальных сценах «Лира» происходит подобное чудо: отец пробуждается на руках любимой дочери. Стрелер описывает это так: «Старик — отец, девушка — дочь. Старик, которому дарит жизнь дочь, которая его “всегда любила”. Вечная дочь-мать. Круговорот жизни и юности-старости, замыкающийся этим жестом. Жестом любви»\*.

Один из парадоксов этой шекспировской трагедии еще и, например, в том, что *троесестрие* (Регана, Гонерилья, Корделия) здесь впрямую сталкивается с *троешутием* или, если быть точнее, с *троеFoolием*. Уточнение подсказывается все тем же Стрелером, выделяющим разные оттенки слова Fool: «Безумцев тут три: Лир, Эдгар, Шут. А градации такие: 1) тот, кто сходит с ума в самом деле (во всяком случае, на какое-то время), — это старый король, сумасшедший; 2) тот, кто притворяется, тоже на какое-то время, что он сошел с ума, — это молодой герцог, который прикидывается сумасшедшим, бедным Томом; 3) тот, кто безумен по профессии, и это уже навсегда, — придворный шут, юродивый»\*\*. Если же сюда еще прибавить, что Fool'а и Корделию должен играть один артист, то, стало быть, креативной этой двуликости противостоит двунатурность, двусущность некоего странного, выведенного в творческой пробырке Стрелера существа, именуемого Злой и Добрый Лир.

«...Fool, — подчеркивает режиссер, — это настойчивость и *постоянство* добра, которое всегда остается, даже будучи изгнанным. Есть в отношениях между Fool'ом и Лиром какое-то сложное и трудновыразимое ощущение привязанности, союзничества и даже, в определенном смысле, нежности. И так как добро для нас — это Корделия, которая изгнана, и Кент, который тоже изгнан, вот Fool-то по-своему их и замещает. Fool — это добро, оставшееся рядом с Лиром. То есть именно постоянство добра»\*\*\*. Постоянством добра в еще большей степени наделен чеховский Фирс.

Когда обрел зрелость Лир, устроивший дочерям “love-test” и тем самым накликавший беду на свою седую голову, он был тоже приветствован суровым вниманием донельзя разбушевавшихся стихий. Буря, охватившая душу Лира, тоже, как и «звук лопнувшей струны», внешне грянет не сразу — она вырвется наружу лишь в третьем акте. Страданьям старца вторят небеса:

Вой, вихрь, всюду! Жги, молния! Лей, ливень!  
Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне,  
Я вас не упрекаю в бессердечье.

\* Стрелер Д. «Король Лир» Шекспира // Театр для людей. М.: Радуга, 1984. С. 270.

\*\* Там же. С. 269.

\*\*\* Там же. С. 281.

Я царств вам не дарил, не звал детьми,  
Ничем не обязал. Так да свершится  
Вся ваша злая воля надо мной!  
Я ваша жертва — бедный, старый, слабый.  
Но я ошибся. Вы не в стороне —  
Нет, духи разрушенья, вы в союзе  
С моими дочерьми и войском всем  
Набросились на голову седую.  
Подобную моей. Не стыдно вам? (106)

Зрелость Лира далась ему ценой союза трех «духов разрушенья» с тремя сестрами. Позднее обнаружится, что с двумя из трех. Тут подмывает перевести молнию в разряд «духов созиданья» и уподобить ее Корделии, чье искреннее участие в судьбе Лира ярко «высветлило» под конец жизни его помраченный, натруженный скопившимися недоумениями ум.

Подводим итоги. Лир и Фирс как поэтические фигуры более всего сближены, сроднены постепенно накапливаемым в них осознанием одиночества. Да, одиночество Лира и одиночество Фирса — разные и обусловлены часто несходными фабульными обстоятельствами и неблизкими чертами индивидуальных их характеров. И тем не менее, как подмечает Б. Зингерман, «...это безотчетное ощущение близости между кровавой трагедией Шекспира и комедией Чехова, это волнующее загадочное ощущение возникает — само собой — не из-за сходства сюжетных ситуаций и образов, скорее всего случайного, а вследствие общности поэтической темы (курсив наш. — В. Г.), что и имеет в виду Стрелер. <...> В “Вишневом саде” разрушается мир, по-своему не менее патриархальный и эпический, чем тот, что погибает в шекспировской трагедии. Мир-остров, запоздало уцелевший, заливаемый волнами, вот сейчас они его затопят, снесут с лица земли. У Шекспира, у Чехова есть льющийся с неба свет, есть радостная истина, не подлежащая порче, красота, не вызывающая сомнений: Корделия, вишневый сад»\*.

Но как Корделия — это Лир, так вишневый сад — это Фирс, влекомые небесным светом и озаряемые им. Лир и Фирс — становые опоры данных сюжетов, источники подтекстовой и надтекстовой их энергии. Внутри этих сюжетов происходит процесс по канонам китайского философа Чжуан-цзы, на которого ссылается тот же А. Драгомощенко в своей статье «Местность как усилие»: «Каждая вещь — это “я”, но каждая это и “не-я”. Каждый не видит свое “не я”, но поймет это, лишь познав себя как “не-я”. Поэтому и говорится: “не-я” появляется из “я”, а “я”

\* Зингерман Б. И. О «Вишневом саде». С. 364, 365.

также — следствие “не-я”. Учение гласит: “я” и “не-я” выявляются в сравнении друг с другом<sup>\*</sup>. Тут не столько процесс раздвоения, сколько, напротив, — *сдвоения*, взаимопроникновения одного в другого.

Осознание (проживание) одиночества Лиром и Фирсом — это путь от «я» к «не-я»; путь от жизни к ее угасанию (к смерти), замедленно, рапидно представленной (каким контрапунктом выступает тут фраза: «Жизнь-то прошла, словно и не жил» (13, 254). Масштабировать одиночество каждого из них — занятие малоперспективное: достаточно признать, что в обоих случаях оно более чем глубокое, скажем еще открытее — оно *предельное* и потому становится несущим элементом трагедии.

Справедливости ради, к Лиру следует прибавить еще и Глостера, составившего в спектакле Стрелера отличную пару герою. Пару отцов, которые обманывались, да не обманулись в детях. Режиссер сознательно пошел здесь даже на внешнее сходство персонажей, доходящее порою едва ли не до тождества. В одной из последних сцен эти изнуренные выпавшими испытаниями старики, слепой и безумец, с выбеленными гримом самой жизни лицами и в одинаковых лохмотьях, ведут беседу, словно два мирно отдыхающих где-нибудь на бульваре пенсионера. Как будто и не было никаких испытаний, как будто вообще ничего трагического не произошло.

Меж тем параллельные истории Лиры и Глостера — трагедия в квадрате: «В наш век слепцам безумцы вожаки» — это слова самого Глостера.

Корделия и Эдгар, дети, невинно страдающие за своих отцов, — однополюсные персонажи многосложного этого сюжета.

Эдгар, как и Глостер, значительно укрупнен Стрелером и в какой-то степени, кажется, даже замещает Корделию. Впрочем, в какой-то степени он замещает и Лиру — Лиру второй части спектакля.

Слова Лиры о «неоснащенном» человеке, который «всего лишь бедное, голое, двуногое животное», со всей возможной зримой полнотой и воплотились в Эдгаре. Вся его роль, по существу, и есть баллада «неоснащенного» человека.

Следующая в череде «неоснащенных» персонажей — Корделия. Искренность и наивность Корделии не уступают мудрости ее отца. Не случайно к финалу трагедии они словно поменяются местами.

По силе своей естественности Корделия сравнима разве что с Шутом.

Стрелер сознательно назначил на роли Шута и Корделии одну актрису — Оттавию Пикколо. И тогда получалось, что оба персонажа вместе — эпическая и лирическая ипостаси самого Лиры. Они — его духи, материализовавшееся двухголосие потревоженной его совести.

Шут, отмечал Стрелер, появляется при первом же признаке беды.

---

<sup>\*</sup> Драгомощенко А. Местность как усилие. С. 51.

Шут и Корделия оказываются рядом с Лиром на трагическом перекрестке его судьбы. Шут провожает его на этот перекресток. Корделия — там встречает. Принимает эстафету от Шута.

По словам прислуживающего Лиру рыцаря, Шут после отъезда молодой госпожи во Францию все время хандрит. Он и возникает на сцене уже после отъезда Корделии. А когда в один прекрасный момент Шут бесследно исчезнет — он, наверное, навсегда переселится в Корделию. По ходу действия они дважды сменяют друг друга.

Прозревая, то есть впадая в безумие, Лир мечется между Шутом и Корделией, будто между двумя полюсами. Рядом с ними он не обречен, рядом с ними — он непобедим. Нищий, сумасшедший и нагой, то есть «неоснащенный», — он снова король. Теперь уже совершенно полновластный властелин своего положения.

Они лежат ногами в разные стороны и голова к голове — умиротворенная Корделия и вконец обессиленный безмятежный Лир. Трагическая идиллия. Поодаль от них, справа и слева — мертвые тела Реганы и Гонерильи. Вся семья в сборе...

Фирс обрел зрелость еще в канун отвергнутой им «воли» и с тех пор «живет долго». Мудрость Фирса сродни мудрости шекспировского Шута, интеллектуально всегда королевствовавшего над Лиром, превосходившего его.

Фирс, который, как уже говорилось, тоже своего рода шут Гаева и Раневской, и ведет себя подобно Шуту и исчезает подобно Шуту.

После продажи имения на торгах, где мужик Лопухин лишил господ Гаева и Раневскую их владения, Фирс не может (не имеет права) наблюдать далее их унижение, увенчавшееся крушением Дома, и предпочитает исчезнуть с глаз долой. Навсегда. В финале третьего акта Фирс *в последний раз* пребывает среди людей. Далее (очень важное обстоятельство) о нем ни разу не вспомнит непосредственный его подопечный — взрослое дитя Гаев. «Дальше — тишина», «дальнейшее — молчанье»: укрывшись в разоренном Доме, Фирс *остается наедине с Садам*. Сада скоро не будет, но пока он *есть — есть* и Фирс.

Величие (эпичность) Фирса, в частности, и в том, о чем уже доводилось писать ранее: он — единственный из числа всех персонажей, кто улавливает приближение «звука лопнувшей струны» раньше, до момента, когда его услышат другие. Этот уникальный миг приближения звука сравним с пространственно-временным разрывом между молнией и громом: ведь молния всегда сверкает прежде возникновения грома. В этот напряженнейший миг в сознании Фирса и осуществляется переход из «я» в «не-я»; далее этот процесс повторяется и расширяется — вплоть до финала пьесы, где во второй раз вводится «звук лопнувшей струны», только на сей раз, на наш взгляд, он возникает, но не заканчивается,

он как бы замирает, застывает, зависает подобно файлу на экране компьютера. Это — эпический жест самого автора пьесы, демонстрация его желания не поставить точку, а ограничиться многоточием. Дело, оговорим это особо, не в самой ремарке про «звук», а в том, что чеховский Фирс готовится к смерти и, кажется, готов к ней — но все же как-то замешкивается: он ни жив, ни мертв — он, как пишет Чехов, «лежит в неподвижности». Да, «наступает тишина», но не полная: «и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» (13, 254). Кажется, это сам автор, словно телеграфист, наподобие дуняшиного кавалера — чиновника с почты, знай выстукивает свои многоточия.

Фирс не сдается.

Покидая бранный мир, он остается непокоренным.

Умирая, он не уходит в землю — он возносится к небесам.

Вознесение Фирса по-своему равновелико и равноподобно вознесению Лира.

Ветхие, искалеченные жизнью старики остаются такими, какими они родились.

Мы продолжаем слышать тяжелое их дыхание: они устали, как устала приютившая их на время планета.

Возносясь к другим мирам, они благословляют нас...

