

БЛОК И ЧЕХОВ

Статья З. С. Паперного

Эти два имени лишены привычной взаимосвязанности. В нашем сознании они находятся как будто на разных полочках¹. И когда ставишь их рядом, прежде всего резко проступают различия.

Блок — поэт, и не просто, а, если так можно сказать, сугубый поэт. Со стихий поэзии он не расстается, к художественной прозе не обращается.

Чехов — прозаик, и тоже «сугубый». Он, наоборот, никогда всерьез за стихи не брался. «Стихи не моя область, — признавался он в письме А. В. Жиркевичу 10 марта 1895 г., — их я никогда не писал...»

Но, может быть, еще важнее разницы «родовой» (стихи — проза) другая.

Чехов — реалист. Ничто не может поколебать его убеждения: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная» (письмо А. С. Киселевой 14 января 1887 г.). Исходное начало его творчества — верность действительности.

Для символиста Блока реальная действительность как бы не является конечной инстанцией — за ней он прозревает миры иные.

Еще одно различие, и тоже коренное. Взгляд Чехова на мир невозможно представить без юмора, без той «усмешечки», которая так не нравилась Марине Цветаевой. Не нужно доказывать, что юмор Чехова — первоотличительная его черта. По-разному он ощущается и в откровенно смешных вещах, и в самых трагических. Суровая и страшная повесть «В овраге» начинается с анекдотической истории о дьячке, который на похоронах всю икру съел. И само это сочетание похорон и съеденной икры — сразу вводит в чеховский мир, где с такой потрясающей невозмутимостью соседствуют горестное и смешное.

И здесь Блок оказывается антиподом Чехова. Он настолько строг, сосредоточенно и последовательно серьезен, что в иронии ему чудится нечто обманчивое и скользкое. Она — болезнь. «Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне», — пишет он в статье, которая так и называется «Ирония» и открывается Некрасовскими словами: «Я не люблю иронии твоей...» (V, 345).

А в записную книжку Блок заносит: «Бес смеха, отступи от меня и от моей мысли» (ЗК, 153), — слова для Чехова просто невозможные (речь тут идет о тенденции в творчестве Блока. Это вовсе не значит, что у него вообще нет юмора).

Все эти и другие различия глубоки, основательны, но не абсолютны.

Чехов действительно реалист. Однако жизнью как она есть, конечно же, его творчество не исчерпывается. Интересно взглянуть с этой точки зрения на его черновые заметки к пьесе «Три сестры». Первая: «Боже мой, как все эти люди страдают от умствования, как они встревожены покоем и наслаждением, которое дает им жизнь, как они неуспешны, непостоянны, тревожны; зато жизнь такая же, как и была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам» (XVII, 215)². Непреложная мысль о не зависящем от желаний людей, объективном ходе жизни, о ее «собственных законах». Однако рядом с этими словами Чехов записывает: «Человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек».

В записной книжке: «Без веры человек жить не может» (I, 53, 1); «Во что человек верит, то и есть» (I, 129, 9).

В этом сочетании правды и веры, всегда противоречивом и внутренне беспокойном, — тоже одна из первых отличительных черт Чехова. И она глубоко связана с тем, что хотел выразить Горький, говоря, что Чехов «убивает» реализм. Писатель остро чувствовал переходность своего времени, надвигающиеся перемены и вместе с тем, точнее говоря, в тесной связи с этим — исчерпанность старых, традиционных форм воспроизведения жизни, необходимость «новых форм». Глубоко чуждый символизму как направлению Чехов создавал по-своему символические образы.

С другой стороны, Блок был не просто символистом. Его муза жила не одними туманностями. Прорываясь сквозь них, поэт приближался к земным, реальным первоначалам.

Так оказывается возможной перекличка символических образов реалиста Чехова и земных мотивов символиста Блока.

Пытаясь установить некоторые точки их творческого пересечения, начнем с высказывания самого Блока. В статье «Душа писателя» (1909) он говорил о «последнем и единственно верном оправдании» для художника — о голосе читателя, о «легком дуновении души народной, не отдельной души, а именно — коллективной души» (V, 367). Писатель, который не слышит этого «дуновения», «народной санкции», не может внутренне расти, не в состоянии стать «больше себя».

«Всеобщая душа так же действительна и так же заявит о себе, когда понадобится, как всегда. Никакая общественная усталость не уничтожает этого верховного и векового закона. И, значит, приходится думать, что писатели недостойны услышать ее дуновение. Последним слышавшим был, кажется, Чехов» (V, 368).

Эти слова определяют масштаб сопоставлений творчества обоих писателей. Умение или, вернее, талант слышать «дуновение» коллективной души — это не просто мысль о народе, но понятие более сложное и объемное. Оно включает в себя и, если так можно сказать, чувство народа, его живое и непрестанное ощущение, чутье и слух к народной жизни, ее дыханию, «дуновению».

В чеховской записной книжке читаем:

«В имени дурной запах, дурной тон; деревья посажены как-нибудь, нелепо; а далеко в углу сторожика стирает целый день белье для гостей — и никто не видит ее; и этим господам позволяют говорить по целым дням о правах своих, о благородстве» (I, 123, 3).

Жизнь, запечатленная здесь, не просто несправедлива — она, если можно так сказать, социально некрасива и неэстетична — вплоть до нелепо посаженных деревьев. За фасадом жизни, одновременно внушительным и нелепым, — не видимая никому сторожика, обстирывающая гостей. И так же, как целый день она стирает, по целым дням говорят господа о благородстве.

А вот запись Блока:

«Мы тут болтаем и углубляемся в „дела“. А рядом — у глухой прачки Дуни болит голова, болят живот и почки <...> Надо, чтобы такое напоминало о месте, на котором стоишь, и надо, чтобы иногда открывались глаза на „жизнь“ в этом ее настоящем смысле; такой хлыст нам, богатым, необходим» (VII, 194).

Чувствуется разница в тоне записей. Голос Чехова звучит более решительно и сурово, лишен блоковской покаянности. Чехов не мог бы написать: «Надо, чтобы такое напоминало...» — он никогда об этом не забывал. Так же, как не мог бы он и сказать: «нам, богатым» — он всегда себя богатым противопоставлял.

Однако при всех различиях обе эти записи имеют прямое отношение к блоковским словам о способности услышать «дуновение» народной души. И там и тут — стремление сделать видимым невидимое, скрытое за фасадом, заглушенное болтовней господ: отзывчивость, сочувствие к страданиям тех, на ком все держится и кому ничего не достается.

С этой всегда тревожной и мучительной мыслью о судьбе и положении народа, о трагической нелепости социального уклада связаны раздумья о роли и назначении писателя. У Чехова они всегда одновременно высокие и печальные.

Лучше всего об этом сказал Томас Манн³: художник поставлен в положение учителя жизни, но он честно сознает, что не может дать ясного и полного ответа на ее «проклятые» вопросы. Он должен был отказаться от своей роли, но не имеет на это права.

В известном письме Чехова А. С. Суворину 25 ноября 1892 г., может быть, сильнее всего выражена горечь художника, неудовлетворенность тем, что он делает, что дает читателю. Он говорит о «вечных или просто хороших» писателях, у которых «каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели». Он не видит и не чувствует этого в творчестве своих современников и даже в своем собственном.

Это чувство, тревожное сознание того, что современная жизнь требует от писателя большего, чем он дает и способен дать, хорошо знакомо Блоку, который записывает о поэте: «Он, кого слушают и кому верят, большую часть своей жизни не знает ничего» (ЗК, 120).

Скромность чеховской писательской самооценки слита с глубоким недоверием к широковегетельным программам, догматической фракционности, идейной групповщине любого толка. Иначе говоря — к скороспелым, поверхностным, заранее заданным ответам на те вопросы, над которыми он, художник, так серьезно и, как ему кажется, безуспешно бьется.

Здесь тоже Блок близок Чехову. Отстаивая свободу творчества, он идет еще дальше, утверждает, что вообще «никакие тенденции не властны над поэтами» (V, 135). Однако жизнь вносит свои отрезвляющие поправки, и Блок оказывается в противоречиях. Он говорит в 1912 г., что искусство «не имеет ничего общего с политикой» (V, с. 475), и он же в 1919 г. заявляет: «Быть вне политики — тот же гуманизм наизнанку» (VII, 359).

Чехов настороженно относится к слову, точнее — к фразе. Мало кто из русских писателей так зорко, пронизательно и насмешливо распознавал «пустотельность» слова, его внутреннюю ненагруженность, холостой ход говорения, красноречия. «Боюсь речей», — признается он в письме М. О. Меншикову 4 июня 1899 г. А в одной из заметок высказывается еще более решительно: «Меня каждую минуту бьют по лицу хорошими словами» (XVII, 195) — не ругательствами, не оскорблениями, а именно хорошими словами, за которыми ничего не стоит.

Здесь тоже открывается внутреннее родство Чехова и Блока, который признавался в письме К. С. Станиславскому 9 декабря 1908 г.: «Я боюсь слов ужасно, в их восторге легко утонуть».

Всякого рода опьяненность, словесные излишества и взвизгиванность, любая попытка прикрыть словом дело безошибочно распознаются и отвергаются Чеховым. В этом отношении Блок не просто близок ему. Когда он говорит, что в словах «легко утонуть», он имеет в виду не кого-то другого, а самого себя, который действительно не раз «тонул» в словах — особенно в юношеских письмах, а иногда и в стихах.

Так что переключка двух высказываний писателей о «хороших словах», о боязни слов, конечно, неполная.

Глубокое, годами выношенное и выстраданное убеждение Чехова: счастья нет и не может быть в настоящем, в современной жизни со всем ее злом, насильем и ложью.

Когда черный монах нашептывает Коврину: «Разве радость сверхъестественное чувство? Разве она не должна быть нормальным состоянием человека?», «Радуйся же и будь счастлив» («Черный монах», VIII, 248), — в его словах одновременно и завлекательность, заманчивость, и гибельная обманчивость. Нельзя просто «быть счастливым». В одной из записей Чехова читаем: «Счастье и радость жизни не в деньгах и не в любви, а в правде. Если захочешь животного счастья, то жизнь все равно не даст тебе опьянеть и быть счастливым, а то и дело будет огорошивать тебя ударами» (I, 39, 2).

Очень по-чеховски выглядит оборот: «опьянеть и быть счастливым» — это почти синонимы.

В той же записной книжке: «Как порой невыносимы люди, которые счастливы, которым все удается» (I, 128, 18); «Господи, даже в человеческом счастье есть что-то грустное!» (III, 36, 3). Последняя запись относится к рассказу «Крыжовник», где Иван Иванович рассказывает о своем брате: «К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же, при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию» (X, 61—62) ⁴.

А Блок приводит в дневнике слова З. Н. Гиппиус о нем («думал больше о правде, чем о счастье») и добавляет: «Я искал „удовольствий“, но никогда не надеялся на счастье. Оно приходило само и, приходя, как всегда, становилось сейчас же не собою. Я и теперь не жду его, бог с ним, оно — не человеческое» (VII, 123).

Однако убеждение в том, что, говоря пушкинскими словами, «на свете счастья нет, а есть покой и воля» ⁵, — это убеждение не безысходно. В его тихой и скромной самоотверженности, боязни самоопьянения как самообмана есть просвет. Это — надежда на будущее. Не близкое, а то будущее, когда нас уже не будет. Но есть утешение в том, что оно настанет.

В заметках, относящихся к «Трем сестрам»: «Не рассчитывайте, не надейтесь на настоящее; счастье и радость могут получаться только при мысли о счастливом будущем, о той жизни, которая будет когда-то в будущем, благодаря нам» (XVII, 215). Последние слова — «благодаря нам» — связывают человека с тем временем, когда счастье настанет, но уже без него, и это все-таки дает ему сознание, что он к этому счастью причастен.

Приведенная запись прямо в пьесу не войдет — автор использует ее для разговора Вершинина и Тузенбаха о будущем (Т у з е н б а х. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовляться к ней, нужно работать...) — (XIII, 132).

Чехов и Блок принадлежат к разным временам, но в широком историческом плане — это одна эпоха, переходная, переломная. И знаменательно, что для обоих писателей, хотя и по-разному, будущее становится не просто далеким ориентиром, но и своего рода художественным измерением. Та же пьеса «Три сестры» трагична, почти безысходна. Но в этом «почти» — вся суть. Мечта трех сестер поехать в Москву рухнула, Тузенбах убит, Маша навсегда рассталась с любимым Вершининым и осталась с нелюбимым мужем. Но в финале три сестры, прижавшись друг к другу, словно возносясь над всем, что произошло и происходит, говорят, что страдания их перейдут в радость для тех, кто будет жить после них.

«О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена» (XIII, 188), — восклицает Ольга, и в этих словах — открытость финала пьесы, его устремленность к тому, что будет дальше, завтра, послезавтра, через много лет.

Этого не поняла современная Чехову критика, писавшая, что в «Трех сестрах» его пессимизм достиг своего зенита. «Тоска», «гнетущее впечатление», «безысходная грусть», «беспросветное уныние» и даже «нытье», — такими словами пестрили рецензии на пьесу и на спектакль.

Известно, что один из немногих, кто выступил против такого заунывного истолкования пьесы, был Леонид Андреев: «Тоска о жизни — вот то мощное настроение, — писал он, — которое с начала до конца проникает пьесу и следами ее героинь поет гимн этой самой жизни».

Блок был близок к такому ощущению пьесы. Возвращаясь из-за границы в 1909 г., он записывает 21 июня: «Уютная, тихая, медленная слякоть. Но жить страшно хочется („Три сестры“)» (ЗК, 152). Здесь имеются в виду слова Вершинина в III действии («Хочется жить чертовски...») — XIII, 163). Но дело не в одной цитате, а в том общем восприятии пьесы, которое дает себя знать в блоковской записи.

Несколько раньше, 12—13 апреля 1909 г., Блок пишет матери письмо из Петербурга, где проходили гастроли Художественного театра: «Вечером я

воротился совершенно потрясенный с „Трех сестер“. Это — угол великого русского искусства <...> Я не досидел Метерлинка и Гамсуна, к „Ревизору“ продирался все-таки сквозь полувековую толщу, а Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души, и разделил его слезы, печаль и унижение» (VIII, 281).

Если бы мы не располагали никакими другими свидетельствами об отношении Блока к Чехову — одного этого высказывания было бы достаточно, чтобы ощутить закономерность темы — Чехов и Блок. Причем это высказывание не противоречит записи, приведенной выше. Два этих высказывания помогают почувствовать противоречивое единство и богатство пьесы «Три сестры».

Чеховская мечта о будущем, воплощенная в самом строе его произведений, наследуется Блоком.

«Жить можно только будущим», — записывает он в ходе рассуждений о причинах самоубийств. И дальше говорит о тех, которые «живут, т. е. смотрят в будущее» (VII, 135).

Чехов не дожид до коренных перемен в строе, укладе жизни России. Он только думал о них. Вот одно из свидетельств этих раздумий — заметка, связанная с работой над «Рассказом неизвестного человека»: «Я думал, и мне казалось, — говорит герой, ведущий повествование, — что мы некультурные, отживающие люди, банальные в своих речах, шаблонные в намерениях, заплеснели совершенно и что пока мы в своих интеллигентных кружках роемся в старых тряпках и, по древнему русскому обычаю, грызем друг друга, вокруг нас кипит жизнь, которой мы не знаем и не замечаем. Великие события застанут нас врасплох, как спящих дев, и вы увидите, что купец Сидоров и какой-нибудь учитель уездного училища из Ельца, видящие и знающие больше, чем мы, отбросят нас на самый задний план, потому что сделают больше, чем все мы вместе взятые <...> И я думал также, что прежде чем заблестит заря новой жизни, мы обратимся в злоеущих старух и первые с ненавистью отвернемся от этой зари и пустим в нее клеветой» (XVII, 195).

Конечно, так сказать, для полного порядка было бы лучше, если бы вместе со словами о новой жизни не упоминался бы купец Сидоров. Но так уж Чехов написал, и суть приведенного отрывка не в купце. Читая эти строки, ощущаешь настойчивую и тревожную мысль писателя о том, что будет, когда будущее настанет, когда произойдут, как говорит герой, великие события.

Чехов умирает, узнавая тревожные вести с фронтов русско-японской войны. Один год отделяет его смерть от первой русской революции.

У Блока иная судьба. Он переживает 1905 год, февральскую революцию, Октябрь и умирает, прожив первые четыре года при советском строе.

О том, как автор «Двенадцати» встретил Октябрь, можно не говорить — об этом свидетельствует сама поэма, да и писалось об этом немало. Но иногда получалось так, что Блок, мечтавший о будущем, теперь получил его и на этом успокоился. Однако в действительности, приняв Октябрь, прославив революцию в «Двенадцати», Блок не утратил своего кровного чувства будущего.

4 августа 1920 г., выступая на первом вечере Союза поэтов, он сказал: «Современная русская жизнь есть революционная стихия. Мы знаем, что наши товарищи вошли в революционную эпоху каждый — своими путями, что они дышат воздухом современности, этим разреженным воздухом, пахнущим морем и будущим; настоящим и дышать почти невозможно, можно дышать только этим будущим». И дальше он говорил о «трепете и вере в величие эпохи» (VI, 437).

Одно из последних стихотворений Блока — «Пушкинскому Дому» (11 февраля 1921 г.) — позволяет глубже, уже не в устном высказывании, а в самом строе стиха ощутить, что значит для Блока дышать будущим; позволяет еще раз почувствовать всю широту, размах блоковских требований к жизни, высоту его идеалов.

«Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни», — пишет Блок в статье «Интеллигенция и революция» (9 января 1918 г.). И поясняет: «все или ничего; ждать неожиданного; верить не в то, чего нет на свете», а в то, что должно быть; пусть сейчас этого нет, и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она — прекрасна» (VI, 14).

Безмерность требований к жизни, презрение к компромиссам, к либеральной половинчатости — тут Блок тоже во многом шел по чеховским стопам.

Чехов не разделял революционных идей. Но он, как никто, умел издеваться над господами, играющими в свободолобие, над всякого рода попытками освободить народ путем мелких реформ, улучшить его жизнь посредством аптек и библиотечек.

В записную книжку он заносит:

«Умный говорит: „это ложь, но так как народ жить без этой лжи не может, так как она исторически освящена, то искоренять сразу ее опасно; пусть она существует пока, лишь с некоторыми поправками“. А гений: „это ложь, стало быть, это не должно существовать“» (I, 116, 2).

В этом смысле и Чехов и Блок были против либеральных «умников», они были «гениями».

Есть еще одна точка пересечения творчества двух писателей. Кровно близкий Блоку автор «Чайки» и «Трех сестер», многих других произведений, столь же нежно любимых и почитаемых, оказывается для него верным критерием в литературно-критических оценках.

В 1907 г. появляется статья Блока «О реалистах», вызвавшая, как известно, резкие отзывы его собратьев по символизму. Спор с Андреем Белым по поводу этой статьи чуть ли не дошел до дуэли. Д. Мережковский отозвался о статье глумливым фельетоном, вызвавшим убийственный отзыв Блока (см. ЗК, 104). Блока обвиняли в «заискивании» перед Горьким, перед реалистами, перед демократическими силами литературного движения.

Одним из главных ориентиров, точек отсчета при оценке современной прозы для Блока является Чехов. Блок судит его наследников строгим судом: «Они как-то мягкосердечнее и охотно растворяются в жалостливости, так что и страницы наводняют какими-то общими лирическими наблюдениями» (V, 110). У Ю. Слезкина, например, — «мелкая, мелкая, будто бы „чеховская“ наблюдательность» (V, 113). Но именно будто бы. У Арцыбашева — «приемы Чехова» (V, 118). Но на поверку оказывается опять-таки «будто бы». С такою же уничтожающей иронией отзывается Блок о повестях «реалистов-бытовиков», наследников Чехова (V, 119).

И каждый раз основанием для строгой и резкой оценки оказывается сопоставление с Чеховым.

«Опасность „чеховцев“ <...> заключается в том, что они подходят к жизни с приемами Чехова, но без его сил» (V, 117).

Так же последовательно судит и мерит Блок наследников Чехова Чеховым в статье «О драме», напечатанной, как и статья «О реалистах», в журнале «Золотое руно» за 1907 г. Мы ощущаем тот же подход: «Лирика преобладала особенно в драмах Чехова, но таинственный ее дар не перешел ни к кому, и бесчисленные его подражатели не дали ничего ценного» (V, 172).

Заходит речь о драматургии Горького. Блок ее недооценивает. Но говоря о ней, он бросает весьма важное замечание:

«Обойтись без „героя“, как обходился Чехов, Горький не умеет, как не умеет никто из современных реалистов. Но от большинства из них Горький отличается тем, что он и не хочет обойтись без героя» (V, 173).

Здесь Блок, правда мимоходом, отмечает одну из главнейших особенностей чеховской драмы — ее «безгеройность»: в том смысле, что пьесы Чехова последнего десятилетия лишены одного единственного, главного героя, определяющего собою ход действия. И очень верно замечание о том, что открытие Чехова не получило продолжения и развития: «современные реалисты» не смогли обойтись без героя, а Горький — не захотел. Драматурги «Знания», правда,

отказались от героя и в этом смысле пошли чеховским путем. Но и «развязать ремни обуви» Чехова они не достойны (V, 176).

Общий вывод статьи: драма Чехова «не стала догматом; предшественников не имел, последователи ничего по-чеховски сделать не умеют» (V, 169).

Нам важен здесь даже не сам вывод, но подход Блока к творчеству своего старшего современника. «По-чеховски» — для него это совершенно определенное, очень весомое понятие, помогающее разбираться в современной литературе, определяющее его критические оценки и симпатии.

Эти факты и соображения по поводу них непосредственно подводят к теме «Блок и Чехов». Речь шла пока о сравнительно общих идейно-художественных предпосылках, дающих основание для сопоставительного анализа их произведений. В этом свете уже не выглядит случайной известная преемственность, связывающая отдельные темы, образы и мотивы у Чехова и Блока. Никак не претендуя на полноту, обратимся к нескольким образным мотивам, художественным особенностям, на наш взгляд, достаточно характерным и знаменательным.

Две образные темы, два поэтических измерения — взаимосвязанных и контрастно сопоставленных — дают себя знать в творчестве Чехова 90-х и 900-х годов: дом и сад.

В рассказе «Учитель словесности» (1889—1894) они сначала как будто бы равноправны. «Никитину с тех пор, как он влюбился в Манюсю, все нравилось у Шелестовых: и дом, и сад при доме...» (VIII, 313). Но вот после объяснения в любви герои побежали в сад. Следует его описание — точное и достоверное: «Сад у Шелестовых был большой, на четырех десятинах. Тут росло с два десятка старых кленов и лип...» (VIII, 322). Затем повествование словно отрывается от земли. Местом действия становится не только сад, но и все пространство от темной травы до полумесяца:

«Никитин и Манюся молча бегали по аллеям, смеялись, задавали друг другу отрывистые вопросы, на которые не отвечали, а над садом светил полумесяц, и на земле из темной травы, слабо освещенной этим полумесяцем, тянулись сонные тюльпаны и ирисы, точно прося, чтобы и с ними объяснились в любви».

Пользуясь современным языком, можно сказать, что герои на миг вырвались из земного притяжения. Нет больше дома, нет обычного здравомыслия, даже общеупотребительного языка нет — одни лишь отрывистые вопросы, которые не требуют «полных ответов», да и вообще никаких ответов не предполагают. Все растворилось в слабом свете полумесяца, и все охвачено любовью, желанием любви — люди, сонные тюльпаны, ирисы.

Но тем резче переход, когда молодые герои возвращаются в дом. Никитин начинает разговор со своим будущим тестем, который всякий раз повторяет одно и то же слово «хамство». Затем Варя, сестра Манюся, кричит: «Папа, коновал пришел!», и начавшийся разговор обрывается.

Слово «коновал» вполне мотивировано — Манюся и ее отец страстные лошадики. Но дело не только в житейской мотивировке, а и в поэтическом, вернее, антипоэтическом звучании. Раньше была верховая прогулка, и Никитину казалось, что его конь «едет по воздуху и хочет вскарабкаться на багровое небо» (VIII, 313); затем — сцена в ночном саду. И вдруг — «коновал».

Читая рассказ, мы все больше отдаляемся от полуприснившегося героям сада и как будто оказываемся в домашнем заключении. Нет смысла подробно излагать развитие сюжета этого известнейшего рассказа⁶. Напомним только, что в новом доме, который получил Никитин в приданое, он чувствует себя сначала «мягко, удобно и уютно, как никогда в жизни» (VIII, 325), затем придет страдальческое чувство удушья от уюта, от мурлыкающего белого кота, от мягкого лампадного света, который так не похож на слабый свет полумесяца в саду. Кончается рассказ никитинской записью в дневнике о «скучных, ничтожных людях, горшочках со сметаной, кувшинах с молоком, тараканах, глухых

женщинах». Последняя фраза — «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (VIII, 332).

Дом и сад в «Учителе словесности» — два разных места, на которых развертываются совершенно разные действия. Это почти два разных мира. Отрывистые вопросы, понятные сердцу без ответов, и — «Хамство!», «Коновал пришел!».

В сущности, тот же принцип двуплановости в единой реалистической системе обнаруживается в рассказе «Ионыч» (1898). В одной из первых глав герой, влюбленный в Екатерину Ивановну, еще молодой душой, волнуясь, шепчет ей: «Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдите в сад!» (X, 29). И далее следует строго возвышенное, сдержанно поэтическое описание старого сада, тихого, грустного, потемневшего от ранних сумерек, с осенними листьями на аллеях. Проходит четыре года, и герои видятся вновь. Но Ионыч уже не тот, он постарел, кажется, не на четыре года, а на десятки лет. Екатерина Ивановна, которая раньше лишь дурачилась с ним и не отвечала на его признания, теперь сильно им заинтересована. И уже не он ей, а она ему, волнуясь, говорит: «Ради бога, пойдите в сад» (X, 38). Сад все такой же, тихий, темный, настороженно ждущий чего-то. Но ждать нечего. Сад кажется пустынным — это место действия, на котором действие уже не произойдет. Когда Ионыч и Екатерина Ивановна возвращаются в дом и он начинает прощаться, ее отец говорит, сыпя заезженными, расхожими шуточками: «Вы не имеете никакого римского права уезжать без ужина... Это с вашей стороны весьма перпендикулярно» (X, 39). После поэтического описания сада слова эти выглядят примерно как шелестовское «хамство» и «коновал». Дело тут, конечно, не в перекличке самих слов, но в сходном контрастном переходе от поэтического сада к пошлости домашнего мира.

«Дом» оттеснил собою «сад». В финале перед нами Ионыч, уже совершенно утративший все человеческое. Он скупает дома, «и когда ему в Обществе взаимного кредита говорят про какой-нибудь дом, назначенный к торгам, то он без церемонии идет в этот дом и, проходя через все комнаты, не обращая внимания на неодетых женщин и детей, которые глядят на него с изумлением и страхом, тычет во все двери палкой и говорит:

— Это кабинет? Это спальня? А тут что?» (X, 40).

И снова можно сказать: «Ради бога, пойдите в сад» и «без церемонии идет в этот дом» — на разных поэтических уровнях, как небо и земля.

В единоборстве этих мотивов у Чехова побеждает дом, вместилище скуки, праздности и пошлости.

В последнем рассказе Чехова — «Невеста» (1903) — соотношение двух мотивов меняется. С первых же строк мы ощущаем, как резко они сталкиваются:

«В саду было тихо, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле. Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть, за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать» (X, 202).

И как параллельный (но глубоко контрастный) идет второй поток повествования. До героини, стоящей в саду, доносятся звуки из дома: «Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке; пахло жареной индейкой и маринованными вишнями. И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!».

Резче, чем в предшествующих рассказах, подчеркнута даны два состояния души; можно даже сказать, два разных мироощущения. И они слиты с двумя поэтическими мотивами — домом и садом. Контраст доведен до предела. С одной стороны, жизнь, «таинственная, прекрасная, богатая и святая», с другой — «так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!».

Сад полон перемен. Вот туман, белый и густой, подплывает к сирени, хочет закрыть ее. Но наступает день, и все преображается.

«Скоро весь сад, согретый солнцем, облаканный, ожил, и капли росы, как алмазы, засверкали на листьях; и старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным» (X, 206).

А дом — нечто застывшее раз и навсегда, не знающее изменений.

«Сегодня утром рано», — говорит Наде Саша, — «зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей ломотья, вонь, клопы, тараканы... То же самое, что было двадцать лет назад, никакой перемены» (X, 203).

Надин жених демонстрирует ей новый дом, в котором им предстоит жить после венчания. Здесь уже нет ни вони, ни тараканов. «В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, рояль, пюпитр для скрипки <...> На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой» (X, 210).

Но во всей этой позолоченной роскоши, претенциозной красавости — та же безысходность. Наде хочется бежать из нового дома, в котором еще никто не жил, хочется так же, как хотелось Никитину, бежать из своего дома, полученного в приданое.

Надин жених, владелец роскошного дома, мечтает и о саде, но как карикатурна эта мечта.

«Когда женимся, — продолжал он, — то пойдем вместе в деревню, дорогая моя, будем там работать! Мы купим себе небольшой клочок земли с садом, речкой, будем трудиться, наблюдать жизнь... О, как это будет хорошо!

Он снял шляпу, и волосы развевались у него от ветра, а она слушала его и думала: «Боже, домой хочу! Боже!» (X, 211).

Наде нет места ни в старом доме с «вонью», ни в новом доме с «нагою дамой». Ее увлекают слова Саши о жизни, которая воцарится, когда «все полетит вверх дном, все изменится, точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады...» (X, 208).

Когда Надя спустя год после своего бегства снова возвращается ненадолго в родной город, все кажется ей старым, отжившим, а «дома маленькими, приплюснутыми». Они «точно пылью покрыты» (X, 217). Она думает о том, «когда от бабушкина дома, где все так устроено, что четыре прислуги иначе жить не могут, как только в одной комнате, в подвальном этаже, в нечистоте, — будет же время, когда от этого дома не останется и следа» (X, 219).

Перечитывая пьесы Чехова, особенно 90-х — 900-х годов, обнаруживаешь, что всех их роднит устойчивый образ дома, в котором все более неприятно и неприкаянно живут герои. Бернард Шоу тонко заметил: «Русский драматург Чехов создал четыре увлекательных драматических этюда. Дома, где разбиваются сердца»⁷.

В «Трех сестрах» это выражено особенно сильно и вместе с тем — сложно. Есть в этой сложности своя обманчивость. Вот что писал В. Ермилов: «Дом, где живут сестры Прозоровы и их брат Андрей, играет центральную роль в развитии сюжета пьесы. Ведь сюжет как раз и сводится к истории о том, как Наташа и Протопопов постепенно вытеснили, изгнали сестер из дома и воцарился в нем. Пьеса заканчивается апофеозом Наташи, ее восшествием на престол»⁸.

Внешне это выглядит убедительно. Действительно, если рассматривать пьесу житейски, в плане жилищном, все так и происходит. Остается только неясным: если дело в борьбе за дом и «вытеснении» трех сестер, то как быть с их мечтой — «В Москву! В Москву! В Москву!».

Наташа действительно «теснит» трех сестер, но вот что говорит оттесняемая ею Ирина: «я одна, мне скучно, нечего делать, и ненавистна комната, в которой живу» (XIII, 176). А Маша, ожидая Вершинина в финале, скажет: «Я не пойду в дом, я не могу туда ходить...» И, глядя на небо, мечтательно произносит вслед отлетающим птицам: «Милые мои, счастливые мои...» (XIII, 178)⁹.

Сюжет в «Трех сестрах» — разветвленно, многообразно несовершенствующееся действие, не-событие: не-отъезд трех сестер в Москву, не-выход Ирины замуж за Тузенбаха, не-профессорство Андрея, его не-уход, постоянные недоотравления жены Вершинина и т. д. А сводить сюжет к вытеснению трех сестер из дома — значит преувеличивать тот бытово-динамический сюжет, который в пьесе есть, но который растворен в общем напряженном «недействии», в том большом сюжете, который не получает событийного разрешения.

Движение сквозного образа пьесы заключается не столько в «оттеснении» трех сестер, сколько в их постепенном освобождении от дома, в их настойчивом и страстном стремлении вырваться из застойного домашнего быта, покончить с жизнью, как она есть, начать жить сначала. Это подчеркнуто, между прочим, и ремарками к первому и последнему действию.

I действие предварено таким описанием: «В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал...» (XIII, 119).

A IV действие открывается картиной: «Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки — лес. Направо терраса дома...» (XIII, 172).

Дом как будто сдвинулся. В конце пьесы герои вышли из его стен.

Писавшие о «Трех сестрах» не раз подчеркивали, что начинается пьеса весной, в майский день, а кончается осенью. Но не менее важно, что действие первого акта происходит в доме, а последнего — в саду.

В сцене, когда Тузенбах уходит на дуэль, между ним и Ириной происходит такой обмен репликами:

«Т у з е н б а х. Скажи мне что-нибудь.

И р и н а. Что? Что сказать? Что?

Т у з е н б а х. Что-нибудь.

И р и н а. Полно! Полно! (Пауза)».

Так это всегда публиковалось, так напечатано и в 20-томном собрании сочинений и писем Чехова (XI, 1948, 296).

Но в 30-томном издании дан точный текст, с восстановлением фразы, выпавшей из-за недосмотра наборщика:

«Т у з е н б а х. Скажи мне что-нибудь.

И р и н а. Что? Что? Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат...» (XIII, 180).

Герои прощаются как будто в живом окружении природы, сада, и тогда оправданнее звучат прощальные слова Тузенбаха: «Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет...». И еще резче, контрастнее окажутся слова Наташи несколько минут спустя: «Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен...» (XIII, 186).

Слова Тузенбаха: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» (XIII, 181) — и фраза Наташи о клене: «По вечерам он такой страшный, некрасивый...» (XIII, 186) — это, конечно, два взгляда на жизнь, можно даже сказать, два мира.

Так что точнее говорить не о вытеснении трех сестер из дома, но шире — об оттеснении символического (и в то же время жизненно достоверного) образа дома. На первый план выходит образ сада, трагически-прекрасного, так много говорящего одним героям и столь недоступного для восприятия других.

В финале «Трех сестер», в последнем разговоре Ирины и Тузенбаха, происходящем в саду, в словах Наташи («Велю прежде всего срубить эту еловую аллею...»), — во всем этом уже заложены ростки, которым суждено разрастись «Вишневым садом».

Было время, не столь давнее, когда о содержании и смысле последней пьесы Чехова писали в одних только восторженно-оптимистических, даже бравурных тонах. На разные лады перепевались в закавыченных и раскавыченных цитатах слова Пети Трофимова: «Вся Россия наш сад» (XIII, 227) — и Ани: «Мы посадим новый сад, роскошнее этого» (XIII, 241).

Весь акцент переносился на то, как радостно приветствуют герои новую жизнь и как легко, «смеясь», расстаются они со своим прошлым. Однако на деле гораздо сложнее содержание пьесы и образ сада, давшего ей название и определившего весь ее строй. Как бы комедийно, почти фарсово ни рисовался Чехову замысел последней пьесы, смысл ее оказался гораздо более драматичным, трагически-напряженным.

Образ сада слит с мечтой о будущем России. Но вместе с тем сад принадлежит и прошедшему. Тонкая, еле уловимая граница разделяет живое и умершее в этой пьесе: она начинается с того, что Раневская принимает белое склонившееся деревце за покойную маму, идущую по саду в белом платье (XIII, 210). А кончается тем, что выходит в белой жилетке Фирс, забытый всеми, и не то замирает, не то умирает.

В прозе Чехова 90-х — 900-х годов, в рассказах «Учитель словесности», «Ионыч», «Невеста», образы дома и сада даны в сопоставлении, доходящем до контраста. В пьесах тоже чувствуется этот контраст, но в последней пьесе он уже перекрыт другим образным конфликтом: дом и сад, как они были, их «изжитость», обреченность и — мечта о жизни, которая будет совсем иной, непохожей на эту, со вновь построенными домами, заново посаженными садами.

В «Невесте» разрыв героини со старым бабушкиным домом происходит решительно и безоглядно; в «Вишневом саде» — страдальчески-мучительно.

Вот последние строки рассказа:

«Она вошла в Сашину комнату, постояла тут.

«Прощай, милый Саша!» — думала она, и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее.

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими, и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда» (IX, 220).

Разрыв — полный, и в этом смысле фразу Нади Шуминой: «Прощай, милый Саша!» — интересно сравнить с возгласом Ани: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» — и Раневской: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!..» (XIII, 253).

Надя мысленно прощается с одним только Сашей, научившим ее, как перевернуть свою жизнь. Все остальное — перечеркивается. У героев же пьесы «Прощай» обращено к дому, к саду, к прошлому, ко всей старой жизни.

Тональность финалов «Невесты» и «Вишневого сада», произведений близких друг другу по теме, расстановке образов (Надя и Саша, Аня и Петя Трофимов), — глубоко различна.

После заключительного монолога Фирса, бормочущего свои последние слова, идет одна из самых знаменитых авторских ремарок в русской драматургии:

«Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» (XIII, 254, см. с. 224, ср. с описанием «отдаленного звука», во втором действии).

В «двоезвучии» финала скрыта важная особенность построения пьесы, где все время сталкивается предметное, бытовое с чем-то, пользуясь чеховским словом, «отдаленным». В этом смысле «Вишневый сад» оттеняет своеобразие всего творчества Чехова, особенно последнего десятилетия.

«Отдаленный звук, точно с неба» и — стук топора в саду, сад Шелестовых и — «Папа, коновал пришел!» («Учитель словесности»), сад Туркиных и — пошлость домашнего быта, заезженных шуточек, занудного балагурства хозяев («Ионыч»), сад с каплями росы, засверкавшей на листьях в утреннем свете, и — претенциозно-банальные разглагольствования надинного жениха («Невеста») — все это примеры несхожие, однако они несут и некую общую печать двуплановости чеховского изображения жизни, не разрывающего реалистической системы, но как бы вносящего в нее новое напряжение.

Здесь — грань, которая одновременно сближает и разделяет Чехова и Блока. «Отдаленный звук, точно с неба» — это уже близкое к Блоку; и в то же время одно только слово «точно» все ставит на свое место. Не голос с неба, «оттуда», из дальних миров, но звук «точно с неба».

Когда мы читаем в одном из самых блоковских стихотворений «В ресторане»:

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари,

(III, 25)

— нам кажется, что «раздвинувшееся» бледное небо, желтая заря и — уличные фонари соединились неразделимо. В таком контексте воспринимается и «черная роза в бокале // Золотого, как небо, ай». Не чеховское «точно с неба», но — взаимоотражение золотого напитка и горящего неба.

За двумя оборотами — «точно с неба» и «как небо» — две разные системы изображения: реалистическая, с контрастным столкновением предметного, бытового, существующего и — «отдаленного», предчувствуемого, ожидаемого; и символистская, с таинственной переключкой мира этого и — нездешнего, фонарей и — желтой зари, золотого ай и — озаренного неба.

Скажем еще раз — это различие двух «систем» — реалистической и символистской — едва ли не более существенно для сопоставления творчества Чехова и Блока, нежели разница «родовая» — прозы и стиха.

Часто цитируются слова Блока, что стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Но прочитаем эту запись полностью: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь» (ЗК, 84).

Суть не в том, что некоторые слова стихотворения выделены, что они, как острия, на них растягивается поэтическое «покрывало». А в том, что они, эти слова, «светятся, как звезды», в том, что они оказываются как бы в двойном подчинении: они и под покрывалом и — одновременно — на небосводе.

В том же 1906 г., к которому относится запись о стихотворении-покрывале, Блок заносит в записную книжку: «О том, как мы сажали розы, лилии, ирисы; делали дренажи, возили землю, стригли газон. Утомившись, ложились на спину в траву. Небо было глубокое, синее, и вдруг вздувалось на нем белое облако. И я сказал: что́ нам сажать розы на земле, не лучше ли на небе. Но было одно затруднение: земля низко, а небо — высоко. И пришлось учиться магии — небесное садоводство» (ЗК, 75).

Обращает на себя внимание, с одной стороны, будничная, деловитая конкретность записи (дренаж, стрижка газона). С другой — совершенно полярная черта: устремленность к небу. От столкновения этих двух противоположностей рождается на редкость своеобразная, странная интонация повествования. Кажется, поэт уже совсем готов сажать розы на небе, но вот одно только затруднение: земля низко, а небо — высоко. Словно речь идет о какой-то внешней помехе, препятствии, которое можно устранить. И поэт верит: можно — нужно только учиться магии.

«Небесное садоводство» — при всей неожиданности и даже, казалось бы, бессмысленности этого выражения — рождается с той же неизбежностью, поэтической обусловленностью, как и «звездные стихи», и «черная роза в бокале // Золотого, как небо, ай».

У Чехова столкновение образов дома и сада, поэтическая двуплановость не разрывают реалистической системы. Это не приводит к двум разным мирам — они остаются сопряженными, ибо не отлетают от той земной основы, на которой зиждется вся система изображения.

Образы дома и сада у Чехова символичны, они значат больше, чем непосредственно обозначают, полны недосказанности.

Обращаясь к Блоку, мы вступаем на совсем иную почву. Поэт писал: «Если есть несказанное, — я согласен на многое, на все. Если нет, прервется, обманется, забудется, — нет, я «не согласен», «почтительнейше возвращаю билет» (VII, 176).

Художественная атмосфера у Чехова исполнена многоговорящей недосказанности; у Блока — несказанности.

За недосказанным — скрытый подтекст, нечто недоговоренное. За несказанным — вообще невыразимое, то, что нельзя «договорить». Перед нами принципиально разные явления.

Обо всем этом надо помнить, сопоставляя образы дома и сада у Чехова и Блока. Различие тут настолько велико, что сравниваемое кажется почти несравнимым.

Блок наследует то «изживание» дома, которое дает себя знать в творчестве Чехова последнего десятилетия¹⁰. Он начинает с того, к чему приходят герои «Учителя словесности» и «Невесты», последних пьес¹¹.

Один из самых важных мотивов лирики Блока — уход из дома. И даже не просто уход, а разрыв с самим этим «началом», с ненавистными путами жизни в заключении, в безнадежной запертости.

Покидай же тлетворный чертог,
Улетай в бесконечную высь. . .

(1899, I, 25)

Ты ли меня на закатах ждала?
Терем зажгла? Ворота отперла?

(1903, I, 74)

Открыли дверь мою метели,
Застыла горница моя. . .

(1907, II, 216)

Милый друг, и в этом тихом доме
Лихорадка бьет меня.
Не найти мне места в тихом доме
Возле мирного огня!

(1913, III, 286)

Даже на примере этих нескольких цитат видно, как туманятся очертания покидаемого дома — «чертога», «терема», застывшей «горницы» и т. д. У Чехова действительно можно было говорить о некоем образе дома, образе сада. Здесь же — не образ, но предельно условный символ. Определение «чертог», «терем» утрачивает свою значащую терминологичность, оно, если так можно сказать, обозначает необозначаемое.

Еще один поворот в развитии образа-символа дома: дом — могила.
В «Гимне»:

Все испуганно пьяной толпой
Покидают могилы домов. . .

(1904, II, 151)

Я в четырех стенах — убитый
Земной заботой и нуждой.
А в небе — золотом расшитый
Наряд бледнеет голубой.

(1906, II, 197)

Последнее четверостишие особенно знаменательно: я, поэт, в четырех стенах, а в небе... Строфа словно раскалывается на две половины, за каждой из них — свой мир. Дом — преграда на пути поэта к небу, к жизни без стен. Союз «А» в начале третьей строки звучит с подчеркнутой выразительностью: не «но в небе» с прямым противительным смыслом; не «И в небе» — соединительный союз здесь был бы вовсе неуместен. Казалось бы, нейтральное «А в небе...» с огромной силой выражает несводимость убитого в четырех стенах поэта и — голубого, расшитого золотом небесного наряда.

От дома для поэта нет никаких «переходов» к небу, к большому миру, к свободе духа. Есть только один выход — уход, решительный и безоглядный.

И здесь Блок не одинок в русской поэзии начала XX в. Его слова: «Современный художник — бродяга, ушедший из дома тех, кто казался своими, еще не приставший к истинно своим...» (V, 10) — могли бы стать эпиграфом ко многим стихотворениям младших современников поэта.

Владимир Маяковский начинается там, где обрывался путь Блока: он не выбегает на улицу — кажется, там и родилась его поэзия. Вот названия первых стихотворений: «Порт», «Уличное», «Из улицы в улицу», «Вывескам», «По мостовой...», «Шумики, шумы и шумище», «Адище города». Позднее в «Про это» он восклицает:

Исчезни, дом,
родимое место!
(IV, 159)¹²

Для Блока улица — пугающе странный мир. Маяковский появляется здесь как свой поэт, уличный, почти «площадной».

По-иному раскрывается та же сквозная тема века у Есенина. В отличие от Маяковского он не мыслит жизни вне дома — «золотой бревенчатой избы», и все-таки:

Я покинул родимый дом
Голубую оставил Русь...¹³

Родной дом оставлен, но он не забыт, боль воспоминаний не изжита. Поэт ушел из дома, но дом не уходит из его стихов.

Книга Марины Цветаевой «Версты» начинается словами:

Мировое началось во мгле кочевья...¹⁴

Блоковская тема «художника-бродяги», покидающего дом, получает в ее творчестве обостренно-трагическое преломление. Цветаевские «версты» — это дороги и бездорожье, пути и распутия, и все это промерено не колесами, а собственными ногами. Нет другого поэта, у которого так развито было чувство бездомности, неуместности, «невписанности в окоем», как у Цветаевой.

Еще в юности она напишет:

Будет скоро тот мир погублен.
Погляди на него тайком —
Пока тополь еще не срублен
И не продан еще наш дом.

Когда думаешь о творчестве самой Цветаевой и многих ее современников, стихи эти кажутся пророческими.

Тема «мирового кочевья», начатая Блоком, по-разному продолженная Маяковским, Есениным, Цветаевой, многими другими поэтами, — одна из самых глубинных в русской лирике начала XX в., времени социальных потрясений, революций и войн¹⁵.

Эта тема принадлежит не только литературе. Уход Льва Толстого — знамение времени. Именно так он был воспринят многими современниками писателя.

Вот что писала мать Блока А. А. Кублицкая-Пиоттух М. П. Ивановой 17 ноября 1910 г.: «Разве нельзя, горячо любя своих, семью, жену, детей, друзей, в то же время всеми силами души стремиться вон из дома, от условностей домашнего, от точек зрения, от мировоззрения близких, хотя бы и горячо любимых, к подвигу, к духовной свободе, к тому, что всю жизнь горело в сердце?»

И еще по поводу выступления в «Новом времени» В. В. Розанова, осуждавшего уход писателя: «И вот, в минуту важнейшего момента человеческой жизни, когда другой, гениальнейший, стоящий еще выше и виднее, совершает подвиг (уход из горячо любимой семьи в 82 года), тот, другой, Розанов в распространеннейшей газете, которую жадно читают тысячи, кричит: зачем ушел? Лучше у печки сиди!»¹⁶

Параллельно с «образом» дома развивается в поэзии Блока столь же условный, символический «образ» сада.

Дом и сад — темы смежные, сопредельные. Они связаны уже просто тем, что дом окружен садом — факт, так сказать, не научный, а житейски-реальный. И в то же время понятия эти глубоко различны. Дом — дело рук человека, в доме он живет. А сад — творение человека, созданное «в соавторстве» с природой. Это уже другой мир. В саду нет быта, если не считать вынесенного для чаепития столика. В саду человек не «бытует» в том смысле, в каком он повседневно и повсенощно пребывает в доме¹⁷.

Вот почему, например, фраза из чеховского «Ионыча»: «Ради бога, пойдемте в сад» — звучит неоднозначно, есть в ней скрытый поэтический подтекст. Достаточно представить себе, что героиня сказала бы Ионычу: «Ради бога, пойдемте в дом», чтобы сразу же почувствовать, насколько изменился бы смысл фразы. Звучание этих слов тем более выразительно, что героиня, как мы видели, повторяет слова самого Ионыча. Они меняются ролями.

У Блока дом запирает человека наглухо, мешает его выходу к иному миру, к небесам. Совсем другое дело — сад.

Я буду факел мой блюсти
У входа в душный сад.
Ты будешь цвет и лист плести
Высоко вдоль оград.

Цветок — звезда в слезах росы
Сбежит ко мне с высот.
Я буду страж его красы —
Безмолвный звездочет.

Но в страстный час стена низка,
Запретный цвет любим.
По следу первого цветка
Откроешь путь другим.

Ручей цветистый потечет —
И нет числа звездам.
И я забуду строгий счет
Влекущимся цветам.

(1902, I, 246)

Стихотворение это — живой пример блоковского «небесного садоводства». Хотя оно и начинается романтически приподнято («Факел мой блюсти»), все-таки повествование пока не выходит за границы реальности, жизненного правдоподобия. Но уже со второй строфы все метафорически осложняется. Одна только фраза: «Цветок — звезда в слезах росы» — представляет собою сгусток метафор. Недаром в авторском экземпляре «Собрания стихотворений» (1911) против этого стихотворения — помета: «Метафора на метафоре» (I, 615).

Цветок — небесный, он — звезда, но эта звезда в росинках, в слезах росы. И этот многосложный метафорический «цветок» не растет — он сбегает с высот, открывая путь другим звездным цветам.

Если теперь, прочитав это стихотворение, мысленно сопоставить его с блоковскими стихами о доме, «чертоге», «тереме», «темнице», «горнице», явственно проступит разница между первым и другим поэтическими мирами. В отличие от Чехова у Блока действительно двоемирие дома и сада, их разорванность, контрастная противопоставленность друг другу.

В стихотворении об умершей девушке «Она веселой невестой была» в старом доме остается одна только старая мать; старуха уже забыла «счет годин»; в доме нет ничего живого, разве что мухи да мыши.

И глубже, и глубже покоев ряд,
И в окна смотрит всё тот же сад,
Зеленый, как мир; высокий, как ночь;
Нежный, как отошедшая дочь. . .

(1905, II, 64)

После описания дома с его безжизненной затхлостью, запертостью, глухой запущенностью — сад с его безмерностью, он сопоставлен с «ночью» и «миром».

Стихотворение «Иванова ночь» тоже начинается как будто вполне обычно, в духе романа: «Мы выйдем в сад с тобою, скромной». Но с каждой новой строфой повествование преодолевает эту романсовую традиционность. Заканчивается стихотворение так:

Но если ночь, встряхнув ветвями, И в новых небесах увидишь
Захочет в небе изменить,
Я загляну в тебя глазами Лишь две звезды — мои глаза.
Туманными, как эта ночь. Миг! В этом небе глаз упорных
Ты вся отражена — смотри!

И будет миг, когда ты снидешь И под навес ветвей узорных
Еще в иные небеса, Проникло таинство зари.

(1906, II, 96—97)

Снова сад оказывается местом свидания человека и неба. В глазах отражаются небеса, подобно тому как раньше сближались звезды и цветы.

Тысячи раз в поэзии изображалось небо, столько же раз описывались глаза, но «небо глаз» — истинно блоковский образ, хотя, конечно, сравнение глаз и звезд имеет самую богатую поэтическую предысторию.

На память приходят слова Блока: «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформливает новое. «Чтоб он, воскреснув, встать не мог» (моя), «Чтоб встать он из гроба не мог» (Лермонтов, — сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — «содержание», что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса. Бог есть форма, дышит только исполненное сокровенной формой» (ЗК, 378).

Вот почему «твои глаза — как небо» у какого-нибудь восточного поэта, «глаза-небеса» у Маяковского (VIII, 294) и блоковское «В этом небе глаз упорных» — все это совершенно разные глаза, поэтически, как он сам пишет, «совершенно разные мысли».

Чехов и Блок завершают развитие образа сада произведением, где этот образ, развернутый, разветвленный, оказывается основой всего художественного создания. У Чехова это «Вишневый сад» (1903), у Блока — «Соловьиный сад» (1915).

Читая «Соловьиный сад», мы вступаем в безлюдный, бездомный мир. Синее море и — сад. Не жизненное пространство, а какое-то маложизненное. Никакого жилья, только «хижина тесная», в которой ютится герой, «бедняк обездоленный» (III, 241). В черновом автографе это даже не хижина, а «шалаш» (III, 582). В конце поэмы исчезает и это жалкое жилище:

Где же дом? — И скользящей ногою
Спотыкаюсь о брошенный лом. . .

(III, 244)

Герой бежал из своей хижины в соловьиный сад, потом оставлял сад и в итоге оставался один, вдали с пустынным морем. В финале поэмы он — воплощенная бездомность и неприкаянность.

Позади остался сад с его красотой, поэзией, любовью, с его «призывным кру-
жением и пеньем» (III, 241). А впереди — ничего.

А с тропинки, протоптанной мною,
Там, где хижина прежде была,
Стал спускаться рабочий с киркою,
Погоняя чужого осла.

(III, 245)

Нет больше ни работы, ни дома, ни пристанища. Нет места герою в той
жизни, к которой он возвратился, бежав из соловьиного сада.

Писавшие о Блоке нередко изображали разрыв героя с садом односторон-
не: это, мол, бегство из душевного плена, порыв к бескрайнему морю жизни и
т. д. Особенно пышно расцветало подобное «тамбур-мажор-блоковедение» в
40-е и 50-е годы.

Однако соловьиный сад в поэме — не просто дьявольский соблазн, наваж-
дение, от которого герой благополучно исцеляется.

И в призывном кружении и пеньи
Я забытое что-то ловлю,
И любить начинаю томленье,
Недоступность ограды люблю.

(III, 241)

Достаточно произнести эти строки вслух, чтобы почувствовать тончайшую
звучность, разлитость слова «люблю», повторенного в рифме, в аллитерациях;
соловьиный сад не просто «плен», в котором оказывается герой, — он в полном
смысле слова пленителен, забирает всю душу влюбленного героя.

В первоначальном варианте приход героя к дверям сада изображался так:

Не стучал я, мне так открыли
Двери — белые руки твои,
Обвились благовония лилий,
Оглушили меня соловьи.

(III, 583)

В окончательном тексте:

Правду сердце мое говорило,
И ограда была не страшна,
Не стучал я — сама открыла
Неприступные двери она.

Вдоль прохладной дороги, меж лилий,
Одновучно запели ручьи,
Сладкой песнью меня оглушили,
Взяли душу мою соловьи.

(III, 242)

Тем больше подвиг героя, его самоотверженность, жертвенность, что душа
была отдана соловьиному саду. И уходя, он словно отрывает себя с кровью.

Образ сада контрастно соотнесен в поэме с образом моря, с которым связаны
представления о тяжком труде, нужде, заботах и страданиях. Если сад поэти-
чески «оркестрован», овеян прекрасной звучностью, то строки о море звучат
совсем по-иному:

Закарабкался краб всколыхнутый
И присел на песчаной мели.

(III, 245)

Напряженность поэмы, определяемая контрастным двоемирием (сад и море),
усиливается еще одной особенностью. Повествование строится так, что рас-
сказ о саде и море идет не раздельно, но каждый раз входит в одну и ту же

строфу. Отсюда повышенное напряжение, поэтическое «давление» в строфе, состоящей из двух полярных двустуший.

И кричит, и трубит он, — отрадно,
 Что идет налегке хоть назад.
 А у самой дороги — прохладный
 И тенистый раскинулся сад...

Крик осла моего раздается
 Каждый раз у садовых ворот,
 А в саду кто-то тихо смеется,
 И потом — отойдет и поет.

(III, 240)

Вспомним еще раз четверостишие Блока:

Я в четырех стенах — убитый
 Земной заботой и нуждой,
 А в небе — золотом распитый
 Наряд бледнеет голубой.

(II, 197)

Мы видели, как внешне нейтральный союз «А» подчеркивал разительность перехода от комнаты-могилы к небосводу. Так и здесь. Верный строгой, сдержанной манере, поэт совмещает в одной строфе две сквозные полярные темы повествования, и это резко повышает выразительность стиха.

Особенно наглядно видно это в строфах, где герой в саду прислушивается к шуму моря.

Как под утренним сумраком чарым
 Лик, прозрачный от страсти, красив!..
 По далеким и мерным ударам
 Я узнал, что подходит прилив.

(III, 244)

Здесь даже никакого союза нет между двумя фразами. Кажется, словам в каждой половине строфы так тесно, что для союза «и» места не остается. Переход от одной фразы к другой, от одного сквозного образа к другому тем более крут и резок, что он никак не отмечен, не подготовлен никакими словами вроде «а», «но» и т. п.

Дальше следуют строфы, из которых каждая представляет собой своего рода противоборство двух частей:

Я окно распахнул голубое, Крик осла был протяжен и долгов,
 И почудилось, будто возник Проникал в мою душу, как стон,
 За далеким рычаньем прибоя И тихонько задернул я полог,
 Призывающий жалобный крик. Чтоб продлить очарованный сон.

Контраст подчеркнут рифмами: «голубое — прибоя», «стон — сон».

Герой действительно бежит из сада. Неизбежность бегства выражена в строфе, в которой контрастность двух частей доведена до предела:

Пусть укрыла от дольного горя
 Утонувшая в розах стена, —
 Заглушить рокотание моря
 Соловьиная песнь не вольна!

(III, 243)

В одном из набросков к поэме сказано было еще более ясно:

Потому что от жизни и горя
 Не спасет никакая стена.

(III, 582)

Блок отказался от этого варианта — может быть, из-за того что стихи звучали здесь с неуместной публицистичностью и назидательностью.

В финале герой побеждает себя самого, свою любовь, томление, свою тягу к соловьиному саду, к его хозяйке. Но меньше всего герой похож на победителя. Он ступает на «берег пустынный», где остался его «дом и осел». Всё как во сне —

Или я заблудился в тумане?
Или кто-нибудь шутит со мной?

(III, 244)

Герой бредет, оставив «душу» в соловьином саду.

Черновые автографы поэмы показывают, что первоначально все повествование шло в третьем лице. На это обратил внимание Вл. Орлов, подготовивший текст и примечания III тома Собрания сочинений в 8 томах (см. III, 580).

Первая строка поэмы звучала так:

Он ломает графитные скалы. . .

В окончательном тексте:

Я ломаю слоистые скалы. . .¹⁸

Сопоставление этих двух вариантов наглядно показывает, как рождалась музыка стиха Блока. В окончательном тексте слова как будто сливаются в одно, так тесно они сближены по звучанию.

Вл. Орлов указывает на зачеркнутую помету Блока к первым четырем строкам первой главки: «Сделать бы из этого „рассказ в стихах“» (III, 580). «Он ломает графитные скалы» — начало рассказа в стихах, повествование о герое, увиденном объективно. «Я ломаю слоистые скалы» — рассказ героя о себе. Уже в этой первой строке заключено глубочайшее противоречие: речь идет о самом тяжелом труде — человек выламывает железным ломом куски мрамора на дне моря. И вместе с тем звучит в первой фразе такая музыка, что произнести ее мог только поэт. Это противоречие пройдет сквозь всю поэму. С одной стороны — «осел мой усталый», «бедняк обездоленный», «хижина тесная», «тяжкий, ржавый» лом. С другой — музыка стиха такая, что даже у Блока, редкого мастера звукописи, кажется чудом.

Отсюда совершенно неповторимая интонация:

Размахнувшись движеньем знакомым
(Или всё еще это во сне?),
Я ударил заржавленным ломом
По слоистому камню на дне. . .

(III, 244)

Вторая строчка — почти цитата из «Незнакомки» («Иль это только снится мне?» — II, 186). Остальные строчки — рассказ о самой грубой работе. Однако «Или всё еще это во сне?» и «ударил заржавленным ломом» — столь разные, как будто несогласуемые строки в действительности связываются воедино.

Нам открывается внутренняя конфликтность, драматическая напряженность поэмы. Это не воспевание соловьиного сада. И не прославление ухода из сада. С такими односторонними определениями к поэме не подойдешь.

И конец «Соловьиного сада», как мы видели, никак не назовешь «апофеозой».

«Вишневый сад» и «Соловьиный сад»... Думал ли Блок о переключке этих названий, озаглавливая свою поэму? Неизвестно. Однако переключка объективная есть. Оба писателя прощались с миром красоты и поэзии, как будто отрывая его от сердца; и обращали лицо к жизни —

Потому что от жизни и горя
Не спасет никакая стена.

Но сходство еще резче оттеняет различие. Образ сада у Чехова — это мечта о жизни и сама жизнь. Воспоминания о прошлом и — мечта о прекрасном будущем. Это — «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!..» (Раневская, XIII, 253). И это: «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...» (Трофимов, XIII, 227).

Соловьиный сад у Блока — часть двоemiрия, соотношенная в разительном контрасте с морем жизни. Он противостоит жизни и отстоит от нее. Расположенный «у самой дороги», он, кажется, на тысячи верст отдален от жизненных дорог:

Не доносятся жизни проклятья
В этот сад, обнесенный стеной...
(III, 241)

В примечаниях к «Соловьиному саду» в восьмитомном собрании сочинений сказано: «В пейзаже поэмы отразились воспоминания Блока о местечке Гетари в Южной Франции (на Бискайском побережье Атлантического океана), где он жил с женой летом 1913 г.» (III, 585). Однако в образе сада есть и другой аспект — шахматовский. И расставание с садом, царством роз и лилий, «круженья и пенья», — все это суждено было испытать Блоку не в поэтическом воображении только, а и в самой жизни.

Когда пишут о разграблении Шахматова и о том, как отнесся к этому Блок, обычно приводят свидетельство К. И. Чуковского: поэт отнесся безразлично, как к должному. И действительно, Блок увидел в разгроме родного гнезда историческое возмездие. В статье «Интеллигенция и революция» (9 января 1918 г.): «Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа. Почему валяют столетние парки? — Потому что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью. Всё — так» (VI, 15).

Все — так, однако это еще не все. Было понимание того, что невозможно иначе, все исторически закономерно, предопределено. И была еще боль, тоска, страдание, плач по ночам о родном Шахматове.

Вот что записал Блок в дневнике 6 января 1919 г., спустя год, без трех дней, после того, как была написана статья «Интеллигенция и революция»: «Несчастный Федот <крестьянин, участвовавший в разграблении Шахматова> изгадил, опоганил мои духовные ценности, о которых я *демонически* же плачу по ночам» (VII, 353). И тут же, как сказал бы Маяковский, наступая на горло собственной песне, Блок пишет о своей исторической вине перед миллионами «Федотов» — «не смею я судить».

Еще два года спустя, 3 января 1921 г., запись в дневнике — о маленьком пакете, спасенном из шахматовского дома: «листки Любиных тетрадей (очень многочисленные). Ни следа ее дневника. Листки из записных книжек, куски погибших рукописей моих, куски отцовского архива, повестки, университетские конспекты (юридические и филологические), кое-какие черновики стихов, картинки, бывшие на стене во флигеле.

На некоторых — грязь и следы человеческих копыт (с подковами). И все» (VII, 389).

А вот отрывки из заметок в «Записных книжках» Блока:

30 августа 1918 г. — «Дневники Любы, где все наше, пропали в Шахматове» (ЗК, 424).

22 сентября 1918 г. — «Тоска. Какие-то всеобщие военные обучения, занятия квартир, сбор теплых вещей... а ужас старого мира налезает. — Снилось Шахматова-а-а-а...» (ЗК, 428).

12 декабря 1918 г. — «Отчего я сегодня ночью так обливался слезами в снах о Шахматове?» (ЗК, 439).

Меньше чем через месяц после этой записи будет написана статья «Интеллигенция и революция» со словами, которые приводились выше, — не о слепой ярости и мести народа, но о возмездии.

Действительно, разрыв с прекрасным садом Блок пережил дважды — сначала поэтически, в рассказе о бегстве героя из соловьиного сада, затем — в жизни, оплакивая судьбу родного гнезда и утешая себя, что это исторически оправданно.

В поэме рисовалась странная местность с прекрасным садом и «пустынным» морем. История как будто сама дописала сюжет поэмы. Взбунтовавшееся море затопило соловьиный сад, опрокинуло все ограды и стены, увитые розами.

Так что драматизм блоковской поэмы не только в ней самой, но и в том, как она прочитывается в контексте всей последующей биографии Блока, поэта, который «пострадал» в первые дни Октября и тем не менее благословил революционный переворот. Говоря его же словами — стал больше себя.

Сад для Блока — родное с самого детства. В статье «О реалистах» (1907): «Мы, всосавшие „культуру“ с молоком матери, носим эти бремена, боимся, сомневаемся, мучаемся» (V, 102). И одним из таких «бремен» был сад, усадьба, Шахматово. Неслучайно в автобиографии как одно из первых поэтических впечатлений приводится:

Снится мне: я свеж и молод
Я влюблен. Мечты кипят.
От зари роскошный холод
Проникает в сад.

(VII, 13)

Сад — один из самых устойчивых образов в поэтическом словоупотреблении Блока. Например: «Творчество *больших* художников есть всегда прекрасный сад и с цветами и с репейником, а не красивый парк с утрамбованными дорожками» (VII, 365). Это записано 1 апреля 1919 г., когда известие о разгроме Шахматова уже было получено.

Интересно, что в статье «О реалистах» после слов: «Мы, всосавшие «культуру» с молоком матери...» — идет: «И откуда было набраться *такого* страха нашим трем большим писателям — Чехову, Горькому и Андрееву? У них *свой* страх, их грузные корабли на свои мели садятся, и тоска и одиночество у них свои» (V, 102).

Действительно, Блок пишет в автобиографии о своем детстве: «„Жизненных опытов“ не было долго. Смутно помню я большие петербургские квартиры с массой людей, с няней, игрушками и елками — и благоуханную глушь нашей маленькой усадьбы» (VII, 13).

У Чехова — все наоборот. И жесточайшие «жизненные опыты» с самых малых лет, вместо «больших петербургских квартир» — маленький саманный домишко, в котором он родился, никаких нянь — где уж там «благоуханная глушь» усадьбы!

Это если говорить о детстве. А затем, спустя годы, Мелихово, сад, посаженный своими руками, усилиями всех домочадцев; и еще позднее ялтинский сад, тоже не доставшийся в наследство от отцов и дедов, но рукотворный, разбитый на диком пустыре, продуваемом ветрами, засыпаемом дорожной пылью.

Сад у Чехова и Блока — разные сады. Они по-разному звучат для писателей, по-разному ими воспринимаются. У Блока, получившего сад как родовое имение, сильнее выражено чувство несправедности жизни в «соловьином саду», неизбежности расставания; ощущение, что никакая стена не укроет «от дольного горя». У Чехова тихо и настойчиво звучит мысль о том, как поэтичен сад и как прозаична жизнь рядом — жизнь людей, живущих не по-людски. «На-

кие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» (Тузенбах, XIII, 181).

Если мысленно сопоставить все сказанное о мотивах дома и сада у обоих писателей, можно теперь сделать вывод: у Чехова — двуплановость этих образных мотивов в прозе («Учитель словесности», «Ионыч», «Невеста») и в драме («Три сестры»). У Блока — подготовленное этой чеховской двуплановостью двоемирие, при котором два мира как бы расколоты, резко и непримиримо противопоставлены друг другу.

В «Вишневом саду» граница конфликта происходит не между домом и садом, но как бы внутри самого образа сада. В этом смысле блоковский образ соловьиного сада весьма заметно отличается от чеховского — он далеко отстоит от «моря» жизни. Он в совершенно ином поэтическом измерении. И сопряженность двух несоединимых миров придает поэме «Соловьиный сад» необычайный драматизм.

Сходное соотношение — чеховская двуплановость и последовательно проведенное двоемирие у Блока — дает себя знать, когда мы обращаемся к сатире Чехова и некоторым произведениям Блока.

Особый интерес представляет одноактная пьеса «Свадьба», написанная Чеховым в 1889 г. Конец 80-х годов — напряженнейшая пора в его творческом развитии. Впервые в жизни он пишет одну за другой две значительные пьесы: «Иванов» (1887—1889) и «Леший» (1889—1890). Так же, один за другим, следуют водевили: «Лебединая песнь» («Калхас», 1887), «Медведь» (1888), «Предложение» (1888), «Трагик поневоле» (1889).

«Свадьба» представляет собою переделку юмористических рассказов 1884 г. — «Брак по расчету» и «Свадьба с генералом». Можно сказать, что в чеховской одноактной пьесе перекрещиваются две линии: одна — водевильно-юмористическая, вторая — «серьезная», связанная с большой драматургией Чехова. Перед нами особый жанр: названная автором сценой в одном действии «Свадьба» не простой водевиль и не обычная пьеса, но — пьеса-водевиль.

Действие здесь строится на иронических «перебоях»: поэзия, или, вернее, нечто претендующее на поэтичность, перебивается грубой и пошлой прозой.

В начале жених Апломбов требует у тещи два выигрышных билета, обещанных вместе с приданым. «Я вашу дочь осчастливил», — патетически восклицает он и тут же добавляет: «И если вы мне не отдадите сегодня билетов, то я вашу дочь с кашей съем. Я человек благородный!» (XII, 109—110).

«Я вашу дочь осчастливил» и — «я вашу дочь с кашей съем» — такое сочетание, комическое противопоставление определяют весь разговор участников семейного торжества.

Сугубо поэтичная, требующая «атмосферы!» Змеюкина кажется воплощением благородных порывов. Правда, по профессии она акушерка. Но она довольно мило поет. Влюбленный в нее телеграфист Ять умоляет ее спеть, ну хотя бы издать одну только ноту. И замечает: «С таким голосом, извините за выражение, не акушерством заниматься, а концерты петь в публичных собраниях! Например, как божественно выходит у вас вот эта фиоритура...» (XII, 111). «Божественно», «фиоритура» и — «извините за выражение», акушерство.

«З м е ю к и н а. Махайте на меня, махайте, а то я чувствую, у меня сейчас будет разрыв сердца. Скажите, пожалуйста, отчего мне так душно?»

Кажется, ясно, отчего — оттого, что ее мятущаяся душа жаждет атмосферы. Но простодушный Ять отвечает: «Это оттого, что вы вспотели-с».

Она шокирована его вульгарностью и с новой силой требует «поэзии, восторгов! Махайте, махайте...» (вместо — «Машите». Персонажи «Свадьбы» говорят очень красиво, но не очень грамотно).

Разыгрывается ссора между женихом Апломбовым (зовут его не как-нибудь, а Эпаминонд, правда, Максимович) и телеграфистом Ятем. Апломбов ведет себя так, как и приличествует человеку с таким именем и с такой фамилией.

Он горделиво бросает в лицо своему сопернику (Ять раньше ухаживал за его невестой) такие красивые слова: «Желаю, чтобы и вы были таким же честным человеком, как я! Одним словом, позвольте вам выйти вон!».

Следует ремарка: «Музыка играет туш» (XIII, 114).

Что же отвечает Ять Апломбову под музыку, играющую туш? «Извольте, я уйду... Только вы отдайте мне сначала пять рублей, что вы брали у меня в прошлом году на жилетку пике, извините за выражение. Выпью вот еще и... и уйду, только вы сначала долг отдайте».

Таков этот скандал в благородном семействе, который начинается громовыми словесами Апломбова и кончается смиренно-прозаическим ответом «человека-буквы» Ятя насчет того, чтобы получить пятирублевый долг и выпить перед тем, как «выйти вон».

Основной принцип драматургического повествования в «Свадьбе» — ироническая двуплановость, настойчиво повторяющиеся переходы, перебои: «я вашу дочь осчастливил» и — «я вашу дочь с кашей съем»; «божественно» и — «акушерство»; «отчего мне так душно?» и — «оттого, что вы вспотели-с»; «позвольте вам выйти вон!» и — «Выпью вот еще и... и уйду, только вы сначала долг отдайте».

Можно было бы сказать, что в «Свадьбе» идет спор поэзии и прозы. Но, конечно же, это не так. Змеюкина и Апломбов — не поэзия. Это обыватели, претендующие на поэзию и на благородство. Перебои «поэзии» и прозы помогают автору показать: обыватель пошел не только в своей пошлости, но и в своих претенциозных потугах выйти за пределы пошлости, стать, как Змеюкина, страстной, «знойной», неземной женщиной, жаждущей поэзии, бурь, восторгов, или, как Апломбов, торжественно благородным, красиво порядочным человеком.

Чеховская «Свадьба» оставила глубокий след в русской литературе XX в. Ее отзвуки слышатся у Маяковского в «Клопе», в свадебных рассказах Зощенко. И — в пьесе Блока «Незнакомка» (1906).

С первых же строк, даже с перечисления действующих, лиц мы попадаем в таинственно-условный мир. Персонажи тут безымянны: «Незнакомка», «Голубой», «Звездочет», «Поэт». Из них одна «Незнакомка», женщина-звезда избирает себе имя:

Мне нравится имя «Мария»...

«Мария» — зови меня.

(IV, 89)

Первое действие или, как называет его автор, «видение» происходит в уличном кабаке. И разговор собутыльников заставляет вспомнить реплики персонажей чеховской «Свадьбы». Осоловевший от пива семинарист старается говорить как можно красивей и поэтичней: «Скажу я вам, вы нежных чувств не понимаете. А впрочем, еще бы пивца...» (IV, 75). Или: «Танцевала она, как небесный, скажу вам, ангел, а вы, черти и разбойники, не стоите ее мизинца. А впрочем, выпьем» (IV, 77).

И так каждый раз — начиная с ангела, он кончает чертями и предлагает выпить. Собутыльники смеются над ним и зовут «мичтателем». Эта «мечта» через «и» по-разному пародийно раскрывается в первом видении, не раз заставляя вспомнить о чеховской «Свадьбе».

Там, у Чехова, в компанию обывателей, претенциозных пошляков, манерных, как Змеюкина, величественно-идиотических, как Апломбов, попадал капитан второго ранга, «старый человек, моряк, заслуженный офицер» Ревунов. Он ничего общего не имеет со всей этой компанией пошлости, попал случайно, благодаря предприимчивости неутомимого агента Нюнина. Вместе с тем Ревунов тоже человек, есть у него свои недостатки, долгими военно-морскими разглагольствованиями он мешает течению свадьбы, не дает никому слова сказать.

Совсем иное у Блока. Первое «видение» кончается тем, что вдруг «весь кабачок как будто нырнул куда-то», стены расступаются, за наклонившимся потолком открывается небо, и действие переходит на иные — астральные — подмостки.

Во втором «видении» по небу, описывая медленную дугу, скатывается звезда. Она оборачивается прекрасной женщиной.

В третьем «видении» она приходит в великосветскую компанию молодых людей «в безукоризненных смокингах». Но эти салонные завсегдатаи разговаривают между собой так, что то и дело повторяют реплики посетителей уличного кабачка. Приходит в гостиную и звездочет, встревоженный исчезновением звезды. Он говорит: «Извините, я в вицмундире и запоздал. Прямо из заседания. Пришлось делать доклад. Астрономия...». Хозяин, подходя к нему, отвечает: «Вот и мы только что говорили о гастрономии» (IV, 101). И предлагает приступить к ужину.

«Астрономия — гастрономия» — своеобразная поэтическая модель, по которой строится «Незнакомка».

Астрономия —

Протекали столетья, как сны.
Долго ждал я тебя на земле.

(IV, 85)

«Падучая дева-звезда» (IV, 86), «Звездный напиток — слаще вина» (IV, 87).

И гастрономия — из общего говора доносятся слова: «рокфор», «камамбер». Вдруг толстый человек, в страшном увлечении, делая кругообразные жесты, выскакивает на середину комнаты с криком: «Бри!» (IV, 100—101).

Есть еще один аспект, позволяющий увидеть родство «Незнакомки» не со «Свадьбой» только, но шире — с большой драматургией Чехова. Мы уже говорили, что первое «видение» (уличный кабачок) и третье (светская гостиная) тщательно соотнесены друг с другом. Создается впечатление, что в гостиной заново, но уже на ином социальном уровне повторяется то же действие.

Разговор в первом видении начинался с шубы («меньше тридцати ни за что не уступлю» — IV, 73). Так же начинается беседа о шубе хозяина с гостем в третьем «видении» («А сколько платили?» — «тысячу»).

Когда один из гостей восхищенно говорит о том, как танцевала Серпантини, его называют: «Мечтатель!» На этот раз уже через «е».

На таких параллельно-контрастных переключках и повторах строится все третье «видение». Совпадения настолько очевидны, что поэт, прислушиваясь к светской болтовне, «с мучительным усилием припоминает что-то» — «Мгновение кажется, что он вспомнил все» (IV, 100—101).

В этом искусстве повторяющихся деталей, многозначительных повторов, служащих не для простого повторения, но для сложного уподобления и расподобления одновременно, — во всем этом Блок опирался на опыт Чехова, автора «Чайки», «Трех сестер», «Вишневого сада».

При всей своей загадочности, таинственной недоговоренности «Незнакомка» построена по твердому плану, в ней есть свой строй, первое и третье «видение» строго соразмерны, соотнесены. Вспоминаются слова Блока:

Строй находить в нестройном вихре чувства...

(III, 27)

Чеховская двуплановость, столкновение поэзии и прозы (или сатирическое развенчание псевдопоэзии — прозой) помогали Блоку в создании произведений, построенных на символическом двоemiрии. Конечно, куда выигрышнее было бы показать, что Чехов-реалист помогал Блоку прийти к реализму. Это могло бы послужить вполне подходящей иллюстрацией ко многим работам не слишком давнего времени, где путь Блока изображался как некая прямая,

по которой он двигался к реальности и к реализму. Поэт действительно шел к реальности, к «непроглядному ужасу жизни»; однако увидеть этот ужас еще не значит стать реалистом. Скажем больше: принять революцию — тоже еще не значит автоматически стать на путь реализма.

20(7) февраля 1918 г., т. е. уже написав «Двенадцать», Блок записывает: «Только — полет и порыв; лети и рвись, иначе на всех путях гибель» (VII, 326).

Сказано по-блоковски значительно и «крылато». Но в словах этих можно увидеть все, что угодно, только не программу реалиста.

И сопоставление творчества двух писателей помогает понять символистскую природу произведений Блока. Во многих стихах он как будто совсем «накрепчен» к реализму. Однако в целом автор «Соловьиного сада» и «Незнакомки» никак не может быть просто зачислен по реалистическому ведомству. Даже в «Двенадцати» еще слышатся отголоски символистского двоемирия.

Мы часто читаем: писатель пользуется такими-то средствами выразительности. К Чехову такое определение не очень подходит. Его читатель часто испытывает ощущение, как будто художник вовсе отказывается от видимых средств выразительности, настолько сложный и скрытый характер они имеют. Его суховатая, почти графическая манера изображения резко отлична от толстовской с ее буйной, богатой живописностью, полифонизмом выразительных средств. Сопоставляли «Анну Каренину» и «Даму с собачкой» (Г. П. Бердников, Б. С. Мейлах и др.). В сравнении с многообразным, непрерывно повторяющимся и столь же непрерывно меняющимся портретом толстовской героини облик Анны Сергеевны изображен с художническим аскетизмом. Чехов вообще писатель суровый. Хочется даже сказать «бедный» — но не совсем в обычном смысле слова: свободный от всего, что не крайне необходимо. «Бедный» — т. е. строгий, суровый, сдержанный. Прячущий свои богатства. Внешне простой и внутренне сложный.

Блок наследует эту чеховскую строгость: «тихость» писательского голоса.

О, как смеялись вы над нами,
Как ненавидели вы нас
За то, что тихими стихами
Мы громко обличили вас!

(III, 90)

Один из любимых эпитетов Блока — бледный.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар!

(III, 27)

«Тихие стихи» громко обличают, а за бледными заревами искусства — гибельный пожар. Впрочем, переключка с Чеховым и тут неполная. У Блока есть и «громкие» стихи. А «громкого» Чехова вообще нет.

В стихотворении «Сиенский собор»:

Молчи, душа. Не мучь, не трогай,
Не повуждай и не зови:
Когда-нибудь придет он, строгий,
Кристалльно-ясный час любви.

(III, 114)

Кажется, во всей мировой поэзии трудно найти стихи, где «час любви» определяется эпитетами «строгий» и «кристально-ясный». Но в мире Блока с его «бледными заревами» эти эпитеты не выглядят неожиданными.

Строгость определяет и лирический автопортрет Блока. И не просто строгость — суровость, сдержанность, даже «недвижность».

В одном из ранних стихотворений:

Мой голос глух, мой волос сед.

Черты до ужаса недвижны.

(1902, I, 231)

В стихотворении «Инок»:

... Лик мой строг.

(1907, II, 283)

В одном из более поздних стихотворений дается своего рода обоснование замкнутости, чуть ли не программа:

Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух,

Да, таким я и буду с тобой:

Не для ласковых слов я выковывал дух,

Не для дружб я боролся с судьбой.

А в последней строфе стихотворения — итог:

Ты — железною маской лицо закрывай... .

(1916, III, 156—157)

Блок не раз говорит о своих «восковых чертах» (I, 274; ср. письмо С. М. Соловьеву 20 декабря 1903 г., VIII, 79). Однако все дело в том, что «недвижность» облика поэта в стихах не абсолютна. То и дело она нарушается каким-то намеком, деталью, выдающей «тайный жар» души. Вспомним все то же стихотворение «В ресторане»:

Но была ты со мной всем презрением юным,

Чуть заметным дрожаньем руки... .

(III, 25)

Без этого «чуть заметного дрожания» нельзя себе верно представить блоковского портрета.

Интересно с этой точки зрения прочитать письмо Блока Л. Д. Менделеевой 29 августа 1902 г.

«...Вы подходили неподвижно. Иногда эта неподвижность была до конца <...> И вдруг, страшно редко, — но ведь было же и это! — тонкое слово, легкий шепот, крошечное движение, м. б. мимолетная дрожь, — или все это было, лучше думать, одно воображение мое» (ЛН, т. 89, с. 49).

Последние слова особенно важны: Блок сам пишет, что все это, быть может, одно его воображение.

С «маской лица» у Блока связано и то, что можно назвать маской стиха. Мы имеем в виду подчеркнутую нейтральность повествования, если можно так сказать, невозмутимость поэтического размера. Это сквозит в знакомой нам формуле: «Строй находить в нестройном вихре чувства». Строй и — строгость.

Стало неким общим местом рассуждение о связи содержания и формы. Иногда это понимается довольно односторонне: содержание предопределяет форму и — все. Однако в действительности соотношение между этими двумя сторонами всякого явления, и в частности явления художественного, оказывается куда более сложным. И движение тут не только одностороннее — от

содержания к форме. Происходит, если так можно выразиться, взаимоактивное воздействие содержания и формы.

У одних писателей волнующее их содержание более непосредственно и прямо выливается в лирических, публицистических формах повествования. У других — это относится к Чехову и Блоку — мы сталкиваемся с неким как бы «отстоянием» формы от содержания. Словно бы какой-то зазор возникает между ними.

У Чехова это — бесстрастный, ровный, негромкий голос в тех местах, где, кажется, надо кричать, например в сцене убийства маленького Никифора («В овраге»); подчеркнуто нейтральные концовки — автор как будто отказывается разделить с читателем его чувства по поводу рассказанного; строгость построения, соотнесенность деталей, сближающая прозаическое повествование со стихотворным.

Иными словами, кажущееся несоответствие формы и содержания — как выразительный прием воздействия на читателя. Говоря о «несоответствии», мы понимаем, конечно, что перед нами — особый пример соответствия, сложного взаимодействия содержания и формы.

И Блок здесь многое берет у Чехова.

Вернемся опять к «Соловьиному саду».

Как под утренним сумраком чарым
Лик, прозрачный от страсти, красив! .
По далеким и мерным ударам
Я узнал, что подходит прилив.

Два мира столкнулись в строфе в отчаянном противоборстве. Может быть, лишь один тончайший намек: в словах «по далеким и мерным ударам», в равенности этих слов, в повторяющемся звуке «м» — напоминание о ритме морского прибора.

В предисловии к поэме «Возмездие» Блок писал: «При систематическом ручном труде развиваются сначала мускулы на руках, так называемые — бицепсы, а потом уже — постепенно — более тонкая, более изысканная и более редкая сеть мускулов на груди и на спине под лопатками. Вот такое ритмическое и постепенное нарастание мускулов должно было составлять ритм всей поэмы» (III, 297).

Мы говорили, что слова «средства выразительности» в их обычном, традиционном значении не совсем подходят к Чехову и Блоку. Вернее было бы говорить о микросредствах выразительности.

Таковы некоторые переклички мотивов и художественных особенностей двух писателей: образы дома и сада; чеховская двуплановость и — двоимирие у Блока. Сходное соотношение: в пьесах Чехова, в «Свадьбе» и — в «Новознакомке», кажущаяся нейтральность формы повествования у Чехова и поэтическая «маска» у Блока.

Все это — лишь часть того материала, который может быть привлечен. Но и она помогает понять, как много стоит за словами Блока: «Чехова принял всего, как он есть в пантеон своей души».

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Творческие переклички двух писателей, отдельных образов и мотивов — все это не было предметом специального исследования. Тем не менее можно назвать работы, в которых начато изучение темы: А. И. Р о с к и н. Александр Блок обращается к Чехову. — «Лит. критик», 1939, № 2; Т. М. Р о д и н а. Александр Блок и русский театр XX века. М., «Наука», 1972, с. 181—183; Э. А. П о л о ц к а я. «Вишневый сад». Жизнь во времени. — В кн.: «Литературные произведения в движении эпох». М., «Наука», 1979, с. 255—258, а также нашу заметку «„Вишневый сад“ Чехова и „Соловьиный сад“ Блока». — В кн.: «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тезисы о Всесоюзной (III) конференции. Тарту, 1975, с. 116—117.

² Произведения Чехова цитируются по его Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (1974—1983). В цитатах из записных книжек указывается номер книжки, страницы и записи.

³ Томас М а н н. Чехов.— «Новый мир», 1955, № 1.

⁴ Интересно, что в 1910 г. Н. Н. Гусев, находившийся в ссылке, прислал Льву Толстому выписку из рассказа «Крыжовник»: «Счастья нет и не должно быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом». Толстой ответил: «Как хороша Ваша выписка из Чехова! Она просится в „Круг чтения“» (письмо от 25 февраля 1910 г.).

⁵ Блок приводит и разбирает эти слова в статье «О назначении поэта» (VI, 167).

⁶ Блок хорошо знал его и цитировал — V, 580.

⁷ Бернад Ш о у. Предисловие к пьесе «Дом, где разбиваются сердца». — «Лит. газета», 1956, 26 июля, № 88. Речь идет о пьесах «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад».

⁸ В. Е р м и л о в. Драматургия Чехова. М., «Сов. писатель», 1948, с. 159.

⁹ И потом, после расставания с Вершининым, на слова Ольги: «Пойдем в дом» — отвечает: «Я в дом уже не хожу, и не пойду...» (XIII, 185). Эти слова вставлены автором в новой редакции (см. XIII, 432).

¹⁰ «Чеховская «антидомашность», — справедливо замечает Т. М. Родина, — выражена у Блока предельно, возведена в основу психологической характеристики современного человека» (Т. М. Р о д и н а. Александр Блок и русский театр начала XX века, с. 181).

¹¹ В «Трех сестрах»: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку, и уходи... уходи и иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше» (Чебутыкин — Андрею, XIII, 178—179). В «Вишневом саде»: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер» (Трофимов — Ане, XIII, 228).

¹² Владимир М а я к о в с к и й. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. IV. М., ГИХЛ, 1957, с. 159.

¹³ Сергей Е с е н и н. Собр. соч. в 5 томах, т. II. М., «Худож. литература», 1966, с. 70.

¹⁴ Марина Ц в е т а е в а. Избр. произв. М.— Л., «Сов. писатель», 1965, с. 111.

¹⁵ О развитии этой темы см. в нашей статье «Дом и мир». — В сб.: «Единое слово. Статьи и воспоминания». М., «Сов. писатель», 1983.

¹⁶ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 535, л. 24—25 об.; л. 27—28 об. Сообщено Л. М. Розенблюм.

¹⁷ Совершенно особый случай — сад, описанный в рассказе Чехова «Черный монах». Это удивительное «царство нежных красок» (VIII, 227). Но в декоративной его части растут деревья, переделанные до неузнаваемости: «Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой!». И далее описываются шаровидные дубы и липы, зонты из яблони, арки, вензеля, канделябры. Садоводство утрачивает свою поэзию, становится затейливо-ремесленным занятием. Хозяин сада Песоцкий называет его «целым учреждением» (VIII, 237). Для него самого сад — не источник радостей, а непрерывный повод к раздражению, неудовольствию, к претенциозно-полюемическим статьям против коллег и т. д.

¹⁸ Ср. в том же стихотворении «В ресторане»: «Сожжено и раздвинуто бледное небо». Даже при «пожаре зари» небо остается бледным. Блок здесь прямо противоположен Маяковскому с его закатами в «сто сорок солнц».