

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155
EDN PABEPZ
УДК 821.161.1-2

М. Г. Литаврина
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Бегство из сада. (К 120-летию пьесы «Вишнёвый сад»)

АННОТАЦИЯ

Статья вызвана к жизни размышлениями автора после обмена мнениями о Чехове и его драматургии со студентами и молодыми театральными деятелями. В современном театре, наряду с отдельными творческими «прорывами», можно наблюдать, что чеховская драма сегодня порой ставится как коммерческая пьеса и / или играется «первым планом». В итоге ситуация заставила снова обратиться к чеховской поэтике, основным классическим произведениям этого ключевого русского драматурга для мирового театра XX века, прежде всего — к «Вишнёвому саду», премьере которого исполняется 120 лет, и в целом — к забытым или редко упоминаемым обстоятельствам чеховской биографии, которые получают новую интерпретацию. Анализируется сама пьеса в контексте чеховского творчества и в исторической перспективе российских и мировых событий XX века, приводится полемика вокруг творчества писателя в России и за рубежом, доказывающая актуальность переключек проблематики пьесы и современности. Контекст знаменитой мхатовской премьеры пьесы января 1904 года реконструируется на основе различных свидетельств и собственных высказываний Чехова с точки зрения расхождения отношения к пьесе театра и автора. В заключительной части публикации воспроизводятся малоизвестные факты последних дней жизни писателя, почерпнутые из не так давно опубликованных зарубежных источников, позволяющие раскрыть причины непреходящей актуальности наследия Чехова и обнаружить реальную связь его пьес с текущей культурной ситуацией, «столкновением цивилизаций», с современностью вообще, многие события которой обнаружили в авторе «Вишневого сада» настоящего пророка.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Чехов, «Вишнёвый сад», русский театр, русская литература, русская эмиграция, поэтика драмы, интеллигенция.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155
EDN PABEPZ
УДК 821.161.1-2

Marina G. Litavrina
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Escape From the Garden (Homage to Chekhov's *The Cherry Orchard* 120th Anniversary)

ABSTRACT

The article was inspired by the talks and arguments with students and young theatre managers. The author is reflecting the widespread misunderstanding of the basic principles of Chekhov's drama. Thus, the reference to Chekhov's plays, such as *The Cherry Orchard*, and its analysis, was inevitable. Along with stage achievements in this sphere, some current interpretations present the plays of the most world-popular Russian playwright of the 20th century merely as an example of commercial drama. Author's vision therefore is focused upon the key principles of Chekhov's drama poetics, and mainly upon the actuality of *The Cherry Orchard*, that was written 120 years ago. The structure of the article deals with three main parts and points: the first one is devoted to drama analysis and contemporary eco of its problematics, including discussions in Russian criticism and current foreign interpretations. The second part draws attention to the circumstances of the famous opening night at the Moscow Art Theatre, January 1904, and analyses the reasons for disagreement between the author of the play and his beloved theatre. In the third part the author is presenting and quoting newly published or forgotten documentary materials on the last days of the writer, who died in Badenweiler, Germany, July, 1904. This research about *The Cherry Orchard* brings the author to a conclusion that the play is the greatest Chekov's drama work in multiple and new senses. It is a real author's insight, as Chekhov proved to be an outstanding prophet in the field of the 20–21st century history, and forecasted the future being and state of mind of Russian intelligentsia.

KEYWORDS

A. P. Chekhov, *The Cherry Orchard*, Russian theatre, Russian literature, Russian emigration, drama poetics, intelligentsia.

У меня всегда случается что-нибудь с пьесой. . .

А. П. Чехов — К. П. Пятницкому.
19 июня (2 июля) 1904 г., Баденвейлер¹

Станиславский рассказывает эту историю так: «Как-то во время спектакля он зашел ко мне в уборную и с торжественной улыбкой присел к моему столу. < . . .

— Послушайте, не Вишневы сад, а Вишнёвы сад, — объявил он и закатился смехом.

В первую минуту я даже не понял, о чем речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название, напирая на нежный звук “ё” в слове “вишнёвый”, точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость. Вишневы сад — это деловой коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь². Но “Вишнёвы сад” дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо. . .» [2, с. 466].

В свете вышесказанного тот сад, который в пьесе покупает Лопухин, на самом деле совсем не вишнёвый. А именно вишневы. И хотя у Ермолая Алексеевича не по-купечески изящные пальцы и тонкая душа, он ошибается, когда думает, что его долгожданное приобретение и есть то самое, «прекраснее которого нет на свете». Карета превратится в тыкву. И хватит топором он по вишневному саду. Настоящему, обиденному. А душа вишневого, «нездешнего», топору неподвластного — уже отлетела со звуком лопнувшей струны. Он этого не знает (как, впрочем, и все остальные — «если бы знать»). Как и не осознаёт полного масштаба своего «преступления»: «Кто купил? — Я купил». В давнем знаменитом спектакле Анатолия Эфроса, полном дурных исторических предчувствий, это место в исполнении А. Демидовой и В. Высоцкого звучало односторонне, как выстрел: «Кто убил? — Я убил».

Из последней пьесы Чехова, да и не только одной, проглядывает общий, гигантский, всепоглощающий архетип осени. Не просто конца огромного пласта жизни России, утрачиваемого на глазах культурного мифа. Осени культуры вообще. Все возможные «урожаи собраны». Красоты — утрачены. Осталось огромное пустое место. Заморозок — призрак конца. Не отдельных жизней или одной семейной саги. В начале XX века, весьма задолго до Хантингтона и Фукуямы, до серии страшных войн и революций, Чехов предчувствовал конец истории. Общей. Конец этой цивилизации. Атмосферу огромного всечеловеческого «склона жизни». И заколоченный Фирс — ее, этой цивилизации, «последний человек».

1 [1: 12 П, с. 127]. Здесь и далее цитаты из произведений и писем А. П. Чехова даются по этому изданию с обозначением после двоеточия цифрами номера тома и буквами «С» — полного собрания сочинений, «П» — полного собрания писем.

2 Станиславский явно отдает здесь и ниже дань советским идеологическим инвективам.

Потому и было этот сад не спасти. Все аргументы, целесообразности, закономерности, расчеты — это не сюда. Как принципиально *недосягаема* в чеховской художественной логике Москва трех сестер, что показал психолог Л. Выготский («В драме Чехова <...> устранены все те черты, которые могли бы хоть сколько-нибудь разумно и материально мотивировать стремление трех сестер в Москву <...> Москва трех сестер <...> остается немотивированной, как немотивированной остается невозможность трех сестер попасть туда...» [3, с. 320–321]), так принципиально *не спасаем и его вишнёвый сад*. «Дивный, прекрасный», он давно отчужден от своих номинальных владельцев. И Раневскую «не материальная нужда ставит в драматическое положение» [3, с. 322] — потому бессмысленно спекулировать о размере ссуды ярославской бабушки или подсчитывать реальную стоимость сада и точное количество десятин земли (гектаров, соток, в конце концов) во владении Раневской.

Уходящая натура, ускользающая, неотвратимо обреченная красота-миф.

Собственно, тема ухода у Чехова начала звучать еще раньше. В финале упомянутых «Трёх сестёр»: «Наши уходят». «Наше» уходит. «Вишнёвый сад» — это уже личное переживание автором темы и предчувствие собственного конца. И имение или «дача», предлагаемые на продажу, появлялись неоднократно в рассказах и пьесах и раньше, в «Дяде Ване» в частности. И юная героиня бежала вон из родительского имения в большой и, казалось, такой многообещающей мир, за любовью и славой — в «Чайке».

Но помимо ухода есть и тема *прихода*. Потому что у Чехова является делец в жилетке и желтых ботинках и при деньгах, знающий, «как надо». И, как пристало дельцу, начинает «размахивать руками», мерить и считать. В последнее время режиссеры возложили на него особенные надежды: «Смотрите, кто пришел!» Дает план «спасения»! Дело знает. Он уже не «хищный зверь», а ладный современный деловой человек. За ним просматривается новый русский, менеджер, в великолепно сшитой тройке, с дипломатом в руке, будто сошедший со страниц журнала *Нотте*. Роль и так всегда отдавали лучшим. Играть на сцене его стали популярные кинокрасавцы, как Данила Козловский. На него стали смотреть чуть не с восторгом — или как на «последнюю жертву», *вкупе* с раневскими и гаевыми. Примечательный тренд. Аллюзии прозрачны.

Один знакомый молодой режиссер мне недавно сказал: «Я только что поставил за пару недель Островского в городе N». Я удивилась: «Так быстро?» «Да, — говорит, — потому что Островского стало теперь намного легче играть. Как развилось у нас это... — он подбирал слово, — капитализм, так теперь уже не темный текст про проценты, акции там всякие... Островский же — это про деньги».

«Про деньги», вероятно, станут ставить Чехова, хотя и Островский уж совсем не про деньги только. Катастрофа.

В пьесе Лопахин аттестует себя: «мужик мужиком». Притом что, по-чеховски, «обходителен», «ведет себя барином» — «необязательно, чтобы это был купец». Нас уверяют: «нежная душа» [4] ...

Как еще заметила умнейшая актриса МХТ Н. С. Бутова, в «Вишнёвом саде» несчастны теряющие, но несчастливы и приобретающие [5, с. 78]. Не к радости «приход» — оттого лопахинский «надрыв» 3-го акта.

Только вот еще один важный нюанс. В главном произведении школьной программы возникло одно слово, которое даже гений русского языка и светило поэзии затруднялся перевести: «Люблю я очень это слово, / Но не могу перевести <...> Зовется *vulgar*» [6, с. 172]. Но у Чехова Лопахину это слово перевели. «Дачи и дачники — это так пошло, простите».

И хотя Чехов поначалу хотел, чтобы Лопахина играл Станиславский (сам якобы «купец»), тот отказался и взял себе Гаева. И — не случайно. «Дачников» они, мхатовцы, сторонились.

Итак, Чехов слово назвал, а Горький следом уже целую пьесу написал. Хорошую. «Дачники» называется. Многих просто «пробрало» от узнавания неких отечественных реалий, даже ставить страшно стало. Постановка у Комиссаржевской стала сенсацией. Потом у Бабочкина, Товстоногова...

Ну дайте им, чеховским, умереть спокойно, не на арендованных чужих дачах!

Все, что советует Ермолай Алексеич, его языком выражаясь, «не в кассу». И втуне вовсе не только для раневских и гаевых.

Ведь в чеховском «саду», помимо золотых десятин, еще много чего «закопано». Что хорошо бы вытащить на свет ради того самого будущего. И здесь речь пойдет только об одном, мало освещавшемся, ракурсе.

«Вся Россия наш сад». Что это для многих сегодня, как не пафосная, красивая, но неловкая к произнесению на нынешней сцене фраза?

Но вы вникните и посмотрите на дело по-другому: ведь «сад» продают, рубят, бросают, от него уезжают... А если он, *этот* сад, «наш» — то есть «вся Россия»?

Обвинявшийся в незнании законов драмы, в аморфности картины повседневности и отсутствии действия, Чехов пришел в «Вишнёвом саде» к кристальной ясности формы и почти античной архитектонике пьесы. А точнее — *философской притчи*. Национального мифа.

Жан-Луи Барро указал в свое время на «нанизанность» всего чеховского драматического текста на дамоклов меч неотвратимого *события*. Схема действия по актам здесь корреспондентна временным глагольным грамматическим формам. Отсчет «действий» пьесы — от глагола *продать*:

- Вишневому саду грозит продажа.
- Вишневый сад скоро будет продан.
- Вишневый сад продан.
- Вишневый сад был продан... [7, с. 166–167]

Четыре действия — четыре части — «симфония Чайковского» (Мейерхольд).

Чувствуя близость конца, запах тления и перезрелой, несобранной вишни, обитатели сада переживают ситуацию и реагируют на нее очень по-русски. Их Дом заколачивают, они в ответ бросают ключи, а сами бегут. Перемещаются в пространстве, свято веря, что, как в поговорке, там, где нас нет, — *хорошо*. Без свободы двигаться куда хочешь — никак. Потому что в этих краях другая поговорка — не так живи, как хочется, — большей частью воспринималась именно так: «не там живи, где хочется». Дескать, это *здесь* мы живем не так, как хотим, носим не что хотим, делаем, говорим по привычке банальное и опостылевшее... А вот там, то есть в Москве, надеется Ирина, «мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила...». И они верили в эту фата-моргану. Вершинин увещевал сестер, тоскующих о Москве: «Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней». Но его, тоже ушедшего восвояси, не слышали героини пьесы, было смирившиеся с немосковским бытием, но все же бегущие — так по-человечески понятно! — за новые горизонты-обманки.

Их, бегущих, все больше. А пропади оно все! Прочь отсюда, в «новую жизнь». Кто за чем. Кто куда. Петя — за своей утопией будущего нового сада для всех, Яша — не дожидаясь, туда, где уже «все в полной комплектации». На место Москвы заступит Париж. Да и вообще — что угодно. Прочь! Так выпрыгивал в окно гоголевский Подколесин. «Разводить беду», решаться с выбором, долго и мучительно переустраивать все окрест «дома» — нет, помилуйте, ресурса не хватит. Ох, как у нас того не любят. А тут — всего лишь прыжок в Европу! (недаром называли ее в России с незапамятных времен тем же «окном», да еще «прорубленным»). Раз — и нет этой давно обрыдшей России, с ее вечными дорогами и дураками, вязкой трясиной столетиями не решаемых проблем, с этой бесконечной, парализующей волю чеховской степью, от вида которой у кого хошь опустятся руки. «Полет в Европу» — так потом назовет свой желчный очерк-рефлексию эмигрантского опыта русских писателей Зинаида Гиппиус (псевдоним Антон Крайний) [8, с. 366–373].

На *пространство* вся надежда, потому что со временем все ясно [9] — из него не выпрыгнуть: «времена не выбирают». Со временем — не повезло.

В конце «Вишнёвого сада» — завязка нового печального акта русской интеллигентской истории. Этот пятый акт «Вишнёвого сада» можно было бы назвать по имени пьесы культового советского драматурга, появившейся спустя 25 лет после чеховской: «Бег». Потому что в «Саде» есть «Бег». И даже, поверьте, — «Зойкина квартира». Другими словами, последняя пьеса Чехова — это пророчество (о) будущей русской эмиграции. Вещий сон о ней. (Как помнится, Булгаков определит жанр своего опуса: «восемь снов» [10, с. 123].) «К Рождеству мы будем в Париже...» — нет-нет, это не Раневская, это уже сутенерша-нэпманша Зоя Пельц! Как говорится, от великого до смешного...

Обосновавшись в русском Париже в начале 1920-х, коллеги Чехова по перу и многочисленные литературно-художественные журналисты и критики, справляя in memorem юбилеи недавно ушедшего современника (и отчего-то

уже классика) и воздавая оммажи, почему-то не могли удержаться от «ложек дегтя» и каких-то ревнивых примечаний, что называется, *ad marginem*. Иногда ловко запрятанных в юбилейные «пироги». В этой точке почему-то все сходилось: забывали литературные и идейные распри и дружно составляли реестр претензий к Чехову. Ничуть энергетически не уступая в злопыхательстве и пожеланиях писателю скорого забвения отпетой пролетарской критике на недавно советизированной родине. Даже те, кто был, казалось бы, и сам не обижен признанием, слыл верным поклонником Антона Павловича и добросовестным мемуаристом, нет-нет да и выдавали примечательные колкие реплики, свидетельствующие о какой-то необычайной уязвленности простым фактом того, что Чехов почил хоть и рано по человеческим меркам, но все же до «событий», успел-таки в последний вагон ушедшего поезда прежней культуры и оказался самым молодым классиком. И несмотря на то, что почил именно *за границей* (sic!), на родину, кардинально изменившуюся, все же «вернулся» и стал вскоре почитаемым харизматиком даже на советском пространстве. И потому любая антология на тему «Русское зарубежье о Чехове» [11], возможно, изданная с самыми лучшими и благородными намерениями, потенциально чревата жестоким разочарованием открывшего наудачу сборник читателя-неофита (например, студента гуманитарного вуза) — разочарованием, верю, не в Чехове, а в иных литературных авторитетах и особенно в их обнажившихся в данном пункте *человеческих* качествах. (В этом смысле есть отличие от общих собраний критических откликов [12].)

В числе их, придирчивых аналитиков драматурга, и друг Букишончик — нобелевский лауреат Иван Бунин, описавший как еще один, но уже страшный, «солнечный удар», как «ледяной бритвой по сердцу», *свое личное переживание* (на это именно обстоятельство обратил внимание князь-критик С. Волконский — что жалел Бунин при этом прежде всего *себя*) известия о смерти Чехова. Живо в своем мемуаре обрисовавший, метко хватая на лету, чеховские привычки, бытовые проявления и особенности семейной жизни... Так вот, почему-то именно Бунин предъявил предметные претензии к «Вишнёвому саду». В смысле самого объекта изображения, по мнению Ивана Алексеевича, вообще изначально сомнительного: дескать, не отмечено на широтах России никогда такого, — присоединяется к Бунину и Волконский, «да и где были сады, сплошь состоявшие из вишен?!» [11, с. 98], откуда Чехов взял! Одно-два деревца можно лишь заметить по дороге на юг, «при хохлацких хатах» (Бунин) ... Что же получается — не реалист, что ли, Чехов? Не реалист, так точно — подтверждает и Г. Адамович, и даже больше, добавляет Волконский — тут еще и «клевета на Россию!» [11, с. 100]. Бьет наотмашь: вспоминает при этом пушкинское «Клеветникам России!» Тяжесть вины Чехова усугубляется. Потому, наверное, так нравился он англосаксам, особенно «высоколобым интеллектуалам» — ставит точки над *i* М. Слоним (тем не менее сам преподававший русскую литературу в американских университетах) [11, с. 272]. А все эти хрестоматийные «многоуважаемые шкапы» и «человека забыли» — добивает Чехова Волконский [11, с. 98] — реплики вымученные, искусственные.

Чтоб расцветить неистребимую скучную «чеховщину». Дескать, не верьте: сады-то у него, так сказать, «липовые». (Д. Философов, тоже после смерти Чехова, отметится опусом «Липовый чай».)

А разве не росла вишня и в земных садах самого Антона Павловича (и речь далеко не только о таганрогской эпохе, задолго до Крыма), да и купивший подмосковное Мелихово сосед, некий г-н Стюарт (обнаруживший вскоре материальную несостоятельность), разве не рубил первым делом в купленном саду вишнёвые деревья, о чем доподлинно написано в примечаниях академических изданий Чехова? [1: 13 С, с. 477–489]. И о том, что здесь, возможно, и следует искать корни творческого замысла?

Не вступая в спор с классиком и номером первым литературной эмиграции, не могу не привлечь личный опыт — так сказать, эмпирические наблюдения. Помню детство, летние безмятежные месяцы напролет на Украине — многие десятилетия XX века спустя, в той стране, куда Бунин не вернулся. Но по-прежнему стояли густо обсыпанные ягодами вишнёвые сады. Копейки за десятилитровое ведро, помню — все через край, и вишню и шелковицу, раздавленные под ногами, и детские игры с ягодами, и «модную» раскраску щек и ногтей, и хронически иссиня-бордовые пальцы и губы, и насильственное кормление вишней кукол — девать было некуда, да и настоящие рецепты уже, видать, давным-давно позабылись... За свежесдобитыми буханками хлеба — да, выстраивалась в хрущевские 1960-е сельская очередь к часу привоза, но вишня уж никак невидалью не была.

Нет ли тут подспудного проявления конфликта «дворянина» и «мещанина», то есть разночинца Чехова, коему ничего не доставалось «задаром» и надо было тяжело карабкаться по скалам жизни, и аристократа Бунина, с его лениво разлитыми по страницам поместно-пейзанскими эротическими видениями?

Не говорю уже о Д. Мирском, с примечательным недовольством воспринявшем в 1920–1930-е годы рост популярности Чехова-драматурга в Европе, считавшего это временным недоразумением, «культом», особенно расцветшим «в сегодняшней Англии» [11, с. 24], — лично прилагавшем усилия в своих публикациях и университетских лекциях, дабы ликвидировать эту несправедливость! «Метод его опасен и подражать ему невозможно» [см.: 11, с. 40–41], — делает вывод о Чехове и Слоним. Оттого, наверное, будто в ответ, некоторые неординарные англичане, как Д. Б. Пристли, захотели забрать Чехова «к себе» — настолько им увлеклись, см.: [13; 14].

И если все более активное включение западниками-театралами якобы «неумелой» драмы Чехова в афишу воспринималось как досадное *misunderstanding* критиками эмиграции, встававшими на пути грядущего «века Чехова» на театре, то все копыя ошетинились враз по вопросу о месте Чехова в истории русской культуры — то есть в табели о литературных рангах.

Крайне невыгодное сопоставление Чехова с «солнцем русской поэзии», кумиром и консенсусом эмиграции, делает князь театра Сергей Волконский в работе «Пушкин или Чехов?». Вопрос риторический — ведь Чехов

«нытик, слабняк», а главное — о ужас! — «не государственник» [11, с. 98–99]. («Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно мы понимаем патриотизм...» — Чехов [1: 4 П, с. 140].)

Для русского национального классика он, Чехов, якобы слишком обыкновенный, «нормальный», и нет в нем ничего из ряда вон, особенного... Потому и «не первостепенный», а рядовой. И нечего пускать его в «храм славы». Никаких эксцессов, полагающихся настоящему русскому гению. Ни эпилепсии у него не было, ни второго тома «Мертвых душ»... Хоть бы «Чайку» сжег — зло фантазировала З. Гиппиус.

Словом, античеховские настроения в европейских культурных столицах русской эмиграции процветали. Они — из своей нынешней литературной колонии и зря на коллегу «сквозь страны дальны» — энергично отодвигали Чехова «на поля» отечественной классической литературы и отсылали в прошлое, отрицая реформаторство драмы и подчеркивая безыдейность и стилевую безликость прозы. Конечно, биографы и аналитики Чехова из числа серьезных писателей русского зарубежья, как Б. Зайцев, укажут критикам в своих чеховианах [11, с. 256 и др.], что, господа, вы опоздали: Чехов уже классик, и данный факт не имеет отношения к партиям, направлениям и др. (дома символисты, акмеисты и футуристы иск к Чехову-«натуралисту» предъявляли весь Серебряный век, эка невидаль).

Обозревая здесь *очень* кратко зарубежную российскую мемуарно-юбилейную чеховиану первой половины XX века, можно сделать несколько выводов, имеющих прямое отношение к нашей теме. Почему именно Чехов парижским авторитетам так не дает покоя? Потому что «свой», современник — а успел! А для них теперь совсем иные всемирно-исторические условия попадания на классические «скрижали». Не говоря уже о западном признании. «Имели ли мы, русские, хоть приблизительное представление о том, в какой степени наша литература неизвестна Европе? Просто не знакома — никто не смотрел, никто не видал...» [9, с. 372], — писала Гиппиус, сетуя, что здесь и местной культурной элите неизвестно, кто среди прибывших литераторов «ферзь», а кто — «пешка». Почему, например, юбилейные эссе и иные мемуары, изданные литераторами-соотечественниками зарубежья к очередной чеховской дате где-нибудь на Дальнем Востоке, содержат меньше и витиевато-фразеологического яда, и прямой, грубой категоричности? И как правило, они принадлежат перу менее именитых собратьев, лишенных парижских амбиций. О чем недавно появилась содержательная работа [15]. Но назовем и в чеховедческом смысле явно недооцененный, хотя и спорный в своей концепции подсознательной религиозности Чехова, малоизвестный даже продвинутому читателю текст «Сердце смятенное» [11, с. 108 и др.], принадлежащий перу Михаила Курдюмова (псевдоним М. А. Каллаш-Новиковой. — М. Л.).

Что же касается драматургии, то это у М. Курдюмова впервые — что «беспощадно уходящее время» и есть главный герой Чехова [11, с. 123].

А в целом — не потому ли мы слышим многоголосый раздраженный хор, что ни обретенная итоговая мудрость долгого чужестранного бытия,

ни даже выстраданные международные премии не могли утолить той естественной жажды постоянного диалога и признания своим, родным по языку и культурным корням читателем, огромная часть которого была теперь навсегда, казалось, от них отсечена. Читателем, единственно способным уловить *неуловимое*, главное, подтекстовое, чего «не поймет и не заметит гордый ум иноплеменный».

Легко сказать: «мы насадим новый сад, роскошнее этого». Тем более в чужую почву. Или на целине. (Что-то немного нашлось терпеливых садовников, даже на родине. Все больше мичуринцы-экспериментаторы и природные насильники.) Сады традиционно возделывают десятилетиями и столетиями, ревниво оберегают, не показывая даже бутоны и недозрелые плоды постороннему глазу до поры, лелеют, а потом так же ревниво охраняют, жестко не пуская разномастных *Прохожих*, способных вмиг растоптать. Даже там, где благодарный климат. И о сохранении своими руками выпестованного Чехов в Крыму тоже радел: «Послушайте, при мне здесь посажено каждое дерево. Но и не это важно. Ведь здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и чертополохе. А я вот пришел и сделал из этой дичи культурное и красивое место» [2, с. 427].

Это — личный сад, не «посланный» свыше «под старость лет», а своими руками возделанный из ничего, ключевые тут слова «я *пришел и сделал из этой дичи культурное место*». А что же говорить о великих садах, «краснокнижных», общественно значимых, знаменитых. Средств на поддержание и охрану красоты всегда, везде и всем не хватает. Пусть обветшалые и с разбитыми ступенями, они, легендарные сады-памятники и некрополи в сердце старой Европы, — места поклонения. Хранители ее величия. Это всегда вопрос национальной культуры, гордости и достоинства, государством охраняемое наследие, по-французски это вообще дословно не переводимый термин, происходящий от слова «родина» — *patrimoine*, — и тут в справедливой защите возделанной красоты легко перейти грань. И переходят. Я помню, как в одном из известных парижских кварталов меня остановила строгая уличная вывеска: «Проход запрещен для иностранцев, собак, лиц без гражданства и определенного места жительства». Я, как иностранка, поняла и поворотила назад, собаки — не знаю.

Недавно лидер европейской дипломатии Жозеп Боррель высказался насчет этой «ограждающей» позиции так: «Европа — это сад. Мы создали этот сад <...>. Большая часть остального мира — это джунгли. А джунгли могут вторгнуться в сад» [16]. Наверняка он бы, в отличие от чеховской героини, нипочем не отдал бы Прохожему золотой. Нетолерантность высказывания раздула уже всю полыхавший костер. Запоздалые оправдания и предложения насадить сад в джунглях вызвали отпор последних: дескать, мы сами сад, природный, и не лезьте сюда своими колонизаторскими ручонками. В итоге для восстановления порядка «садовники» применили силу. «Джунгли», в отместку за этот новопровозглашенный апартеид, восстали и, как мы видим, продолжили с большим усердием громить-поджигать столетние памятники

и города-сады. Куда «джунгли» сами давным-давно пришли. Но этот современный погромщик — уже далеко не романтический чеховский «босьяк» — проходной, скандирующий стансы, а так и не domesticiровавшийся варвар, страшно мстящий *urbi et orbī* якобы за рабство своих атавистических, порой мифологических предков по крови — и кому: не только и ни в чем не повинным рядовым аборигенам, но даже таким же, как он, случайно попавшим под его горячую руку беженцам со всего глобального мира, нашедшим здесь кров... Вот вам — за пресловутое «равенство» и «братство». За что боролись? Тупик. «Цивилизация и варварство». Стенка на стенку.

Мировой культурный центр и центр внесценического пространства пьесы — Париж. Русский миф Парижа у Чехова тоже подлежит деконструкции.

Если перемещение в пространстве в «Трёх сёстрах» как возможная перипетия к *лучшему* (то есть обратно Аристотелю) уже подвергалось изначально авторскому сомнению, то Раневская в последней пьесе совершает реальный «прыжок» в Европу, то есть бежит, забыв Фирса и не решив судьбы Вари. И даже не взяв с собой Аню, которая приедет «позже». Факт пьесы, часто упускаемый при постановке театрами. Сплошь и рядом они, мать и дочь, в спектаклях уезжают вместе — подразумевается, в Париж. Ностальгия по саду и всему, что с ним связано в семейной истории (муж, мама, Гриша и прочие тени прошлого), уступает место лозунгу *Vive la France*. Ну и, конечно, «да здравствует ярославская бабушка», на деньги которой предполагается парижское существование. Послушай героя Чехова — увидишь, он вот-вот сделает наоборот: «Я люблю родину, люблю нежно...» Потому уезжаю. Надолго ли — не знаю. Как сложится. Как денег хватит. Живем легко! Именно в этом смысле Раневская героиня комедии, даже больше, как говаривал, к частому неудовольствию исполнительницы и жены, Ольги Книппер, сам автор, — *комическая* старуха. Так и решил Люк Персеваль в своей театральной версии пьесы, которую скорее надо было назвать «Закат Европы» (Шарлотта и Яша тут были превращены в персонажа-кентавра, трансгендера на высоченных шпильках): Раневская (Барбара Нюссе) его спектакля в театре «Талия», похожая на окончательно состарившуюся Брижит Макрон, в неуместно короткой юбке твидового костюмчика над узловатыми старческими коленками и перекрученными колготками, уже была отчуждена от всего происходящего, от самой продажи сада, этого чемодана без ручки, — «отмороженная» живая мумия, смотрящая в зал стеклянными круглыми глазами и изредка сбрасывающая прокуренным голосом лишние интонации — здравствуй, Альцгеймер! — случайные реплики.

Что бы ни случилось, Раневская могла бы сказать словами другой героини из другой страны и другой истории: я подумаю об этом завтра. Такая хроническая прокрастинация, как теперь принято по этому вопросу научно выражаться. А пока объявлен «антракт» драмы, оркестр играет, общие танцы.

Эту мадам, — разъяснял Чехов в ответ на бесконечные расспросы, — «успокоит только смерть» [1: 13 С, с. 493]. «С Парижем кончено», — объявляет Раневская в начале пьесы. Рвет телеграммы. И уезжает напрямик туда в последнем акте. Собственно, откуда и приехала. Сажать «новый сад»? Нет, дача

возле Ментоны продана. Она оправдывает свой новый побег тем, что едет «спасать». Страдать во имя. Как и подобает женщине. Особенно русской. Впрочем, почему именно русской? О. Уайльд в своем известном произведении заметил: «Многие американские дамы, покидая родину, напускают на себя страдальчески-болезненный вид, считая, что это приобщит их к европейской культуре» [17, с. 52].

Она прекрасно представляет себе свой грех, свой «камень», который, как утверждает, «любит». Внесценический образ Парижа, возникающий в «Вишнёвом саде», обратим внимание, весьма далек от эмигрантской литературы. Никакого флера «задумчивой Сены», Больших бульваров и каштанов. Вообще у Чехова — никакого мифа Парижа. С другой стороны, ясно, что Раневская в Париже отнюдь не обитательница «русского мира», то есть не член диаспоры, тут нет и намек на русский приход на рю Дарю, на русские пансионы, прекрасно известные Чехову по Ницце и не вызывавшие у него никакой ностальгии... Она пытается усвоить *couleur locale*, вписаться в мир Парижа, адаптироваться, встать рядом со своим офранцузившимся любовником-альфонсом, как говорится, ловко устроившимся. И ей хочется быть европейкой, ей хочется войти в местный круг — ан нет... Уже в 1-м действии пьесы Аня, описывая Варю парижский быт Раневской, создает картину неюта и обочины: «пятый этаж» в каком-то нелучшем доходном доме с мезонином, не в самом первом аррондисмане. «Накуруно», «какие-то французы, дамы», «патер с книжкой», а никакой, заметим, не русский батюшка... Уже тогда ее существование подходит под определение *маргинальности*. Для бывшей российской аристократки — падение с культурных и родовых высот. Да и успешно эксплуатирующему и материализующему ее привязанность, окончательно ассимилировавшемуся за границей любовнику (почти анекдотический внесценический тип «француза» у Чехова) она дарит то, что и другие бедные аристократки изгнания, нашедшие потом свое призвание и применение в бесчисленных русских домах (ныне, подчеркнем, «русских» только по названию и привычке! И обходящихся современным клиентам в весьма круглую сумму!). И расходующие остаток души и жизни на призрение и уход за немощными — *par excellence* — чужеземцами.

Но это ведь так понятый ими и понятный другим *труд*, миссия, долг.

Обратим внимание: своей «последней странице жизни» Раневская не ровня. Не предмет страсти. Не жена, венчанная или невенчанная, а только русская любовница «ужасного» новообращенного европейца, скупердяя и нытика, которую призывают лишь в случае острой жизненной необходимости. Для неких бытовых функций, затруднительных к исполнению избалованными локальными представительницами прекрасного пола. Призывают как сиделку, как приживалку... Одна из исполнительниц определит это амплуа — «как русскую дуру». Никакой романтики и никакого пафоса в констатации сего профиля героини — по меркам *того времени* немолодой, но молодящейся — у Чехова, в отличие от беллетристики и журналистики эмиграции, в помине *нет*.

Да и заметим, Раневская — еще не эмигрантка. Она, что нынче называется, релокантка. Она в Париж — на время. Ее пока туда никто не гонит. Она — на это «пока». Пока все «переворотилось и только устраивается». Там, дома, с садом и т. д. и т. п. Да-да, «о, скорее бы все это прошло. Скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Ну кто-то бы пришел, изменил, расчистил, исправил — мы переждем! От нас же ничего не зависит! Куда-то бы, главное, исчез этот страшный человек, вульгарный и гнетущий, с которым связаны все муки и несчастья, — помните самую «чеховскую» пьесу Толстого, отрицавшего вообще драму Чехова, но безмерно по-человечески его любившего (см.: [18]), — «Живой труп», там герой Федя Протасов «исчезает» по заявке ближних, страдающих от самого факта его присутствия в жизненном пространстве. Это притом, что у Чехова на самом деле «нет виноватых», как отмечал А. П. Скафтымов, и никто лично не повинен в том, что «Медведенко любит Машу, а она его не любит, любит Треплева, а он ее не любит, любит Заречную, а Заречная любит Тригорина...» [19, с. 426]. И правда: никому не мешает уехать в Москву хабалка Наташа, и никак не запрещал Серебряков дяде Ване философствовать и становиться новым Шопенгауэром или Достоевским. «Плохой человек» — плохой «условно», то есть *другой*, чужой, не «свой», — в пьесах Чехова, обязательно присутствующий в пространстве его драматического текста, *никогда* не является корнем жизненного зла, а только «ухудшает общее положение, плохое уже само по себе» [19, с. 427]. Ему всегда дается автором — прямо как «анна на шею» — какая-либо примечательная, останавливающая глаз зрителя антропология и атрибутика: поза, аксессуар, болезнь, а также вздорная привычка, нелепый жест, кричащая деталь костюма, выделяющая его и делающая его явление в общем пространстве *диссонансным*.

Зеленый пояс Наташи («это нехорошо!»), подагра Серебрякова, желтые ботинки Лопухина, записная книжка Тригорина («ступает, как Гамлет»), да и в прозе — вспомним футлярные атрибуты Беликова (между тем точь-в-точь сам Чехов в пенсне, галошах, в шляпе и с зонтом в Ялте на всех фото). Вот здесь Чехов «наследник»³, а не новатор, умолчим о Гоголе, там просто кунсткамера; опять вспомним солнце русской поэзии: в хрестоматийно известном отталкивающем портрете правителя («Властитель слабый и лукавый...») что главное запоминается? Правильно: «плешивый щеголь». Уж в иные времена ищут внешнее сходство — значит, и про него...

Он, монстр, якобы и виноват в страданиях. Дефектная примета, странный аксессуар, как *авторский маркер* очередной «шельмы», приобретает в этом случае архетипический смысл и новое эмблематическое значение. Демонизируется причем исходно посредственное и банальное — для самоуспокоения героя и его самооправдания. Человеку свойственно искать и персонализировать причину своих страданий и собственной недоволенности. И связывать с ней весь жизненный негатив, виктимизируя себя и изображая жертву. По-рой — до гротеска и мрачной самоиронии. «Я странен,

³ Подробнее об этом см.: [20].

не странен кто ж...» — один из самых интересных для актера чеховских персонажей, Соленый, не дожидаясь молвы, сам у Чехова натянул на себя лермонтовскую маску.

А с другой стороны, моральная тирания авторитета в образованном кругу в России страшна. Восставая против Серебрякова, Ваня на самом деле бунтует не против «злодея», якобы укравшего у него жизнь, а против сотворенного всеми на семейной почве *кумира*. А Треплев говорит, что ему мешают захватившие власть в искусстве «рутинеры», и видит таких прежде всего в своей матери-актрисе и Тригорине. Наташа в семейном пространстве видимо теснит и подавляет сестер... В любом случае речь об остро переживаемой чеховским человеком нарушенной *свободе* индивида, даже на бытовом, семейном уровне, и о переходе *личностных* границ. И об обратном — о праве быть в любых обстоятельствах собой и свободе не «слушаться Александра!». Известнейшее высказывание на эту тему: «Моя святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» (А. Н. Плещееву, 4 октября 1888 г.) [1: 3 П, с. 11].

Чехов не случайно ездил на Сахалин, тем самым приблизив ужасным путешествием через Сибирь свой конец. Этот его поступок недостаточно изучен, и, главное, не оценен его многоплановый результат. Он — наш выдающийся русский *правозащитник*. Что не следует понимать «в лоб». И речь далеко не только об узниках царского режима, пленниках проклятого острова — хотя и о них тоже: «...мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски» — обратим внимание на это «*мы*», на принятие им вины *на себя*, а не списывание ее исключительно на «красноносых тюремщиков». И сгноили ведь — не однажды. Разделение с согражданами вины в вековом безвольном терпении, гражданской и нравственной тугоухости, согласном и бессрочном молчании: «...нам до этого дела нет, это неинтересно» [1: 4 П, с. 32]. «За человека страшно мне»...

И не вдруг после этого опыта он придет к своей новой *экзистенциальной*, цивилизационной модели драмы. Передавая героям собственные наблюдения над соотечественниками-собеседниками и диалоги-споры с ними. «Зачем толкаться, всем места хватит», — он будто сам говорил «голосом» Тригорина.

В образованной среде, которую описывает Чехов, в интеллигентском кругу, или, научно выражаясь, в «малой группе» лучших в своем роде, подспудно, до поры сокрыто и тихо, «воюют» не за деньги, не за земли и наследства, а за место в головах и жизнях других людей. «Люди обедают, только обедают, а в это время...» — как известно, записал за автором И. Гурлянд [21, с. 521]. А внешне посмотришь — на первый взгляд всего лишь «мелкие дразги между хорошими людьми», как сказано еще в «Лешем»...

Чехов вытащил это потаенное знание о человеке на свет божий. Интеллигенция это считала. Ситуация, как часто в России, обостряется тогда и там, где волевая, творческая, интеллектуальная конкуренция и постоянное стремление к доминированию оказались *единственным* и *главным*, что им

оставалось, даже в самом малом и тесном публичном пространстве, — это вызвало немедленное *узнавание* и особенно острый ответ.

Что же говорить об эмиграции, этой «лейденской банке», сквозь которую, по образному выражению одного писателя, пропускают электрический разряд, — где в замкнутом пространстве колонии напряжение зашкаливало, ибо количество культурных «миссионеров» и идейных авторитетов на квадратный километр русского Берлина или Парижа оказывалось порой почти фантастическим.

Чехов, в том числе в «Вишнёвом саде», странным образом открыл нечто русской культурной эмиграции о самой себе. Получилось, что высказанные им догадки и меткие детали были восприняты на свой счет адресатами спустя годы. Реакция их не заставила себя ждать.

Однако вернемся к героине. Для любой исполнительницы роли Раневской важно поймать авторскую интонацию. Тонкая грань, актрисе так легко выдать пошлость! Она же, по Чехову, *немножко mauvaise*. Или, как говорит Гаев, «порочна». Что это значит? Перевести тут следует на французский. Она богемна. «*La bohème, la bohème / Ça voulait dire...*» Вспоминаю рыжую бесстию Раневскую Нины Ургант в обтягивающем не по возрасту бархатном туалете, выдававшем сохранившиеся формы, с игривой искрой в глазах, лихо отплясывающую на балу — прощании с садом. Ай-яй-яй: «Вишневый сад продан — а они танцуют. Сад продан. Танцуют» [22, с. 126], — как писал Мейерхольд в письме Чехову 8 мая 1904 года. И танцуют «до обморока», даже вразнос пляшут, заглушая тягостное ожидание развязки. Еще у Андрея Лобанова в радикальном «антимхатовском» прочтении 1933 года, по воспоминаниям участницы постановки Марии Кнебель, Раневская — А. Делекторская отплясывала со своим лакеем канкан.

Как хороший портной, Чехов «отшивал» свои характеры постепенно, все точнее и точнее обеспечивая с каждой правкой, то есть примеркой, «посадку». Ближе и ближе к телу. Которое знал. И не только тело. И смирившись с тем, что Раневской станет Книппер («играть будешь ты...»), эту *богемность* прочертил, «выкроил» и вытащил на сцену из природы собственной супруги. Которая уж и спустя годы, уж вдовой классика, возрастной и увенчанной всем чем только можно «народной карамелью»⁴, с легкостью могла на театральных тусовках танцевать до утра.

«Веселье, в котором слышны звуки смерти» [22, с. 126]. Она, Раневская, их слышит, эти звуки, явственно чувствует холодок по спине и панически боится в разгар этого всеобщего «топотанья» подбирающегося Ужаса: струны лопнули. Потому хочет заглушить этот животный страх шампанским, «Парижем», канканом и мимолетной «наркотической» страстью. Апропо, как обычно даже у главных героинь русской классической литературы — к недостойному. А достойных нет вокруг. И давно. Со времен пушкинской Татьяны. Толстовской Анны. Чеховской Нины. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто.

⁴ «Народная карамель» — так Книппер в шутку называла себя после присуждения ей звания народной артистки Республики в 1928 году.

Нет больше кавалеров, рыцарей, светочей, да и вообще — мужчин. Нигде. Ни в каком качестве. «Богатыри не вы». Русский муж «страшно пил», заграничный любовник «обобрал», «сошелся с другой». Ни брат Гаев, ни недотепа Петя, ни парижский бонвиван на главную роль Мужчины не годятся. А когда-то Чехов над предрассудками на сей счет смеялся. Помните, Николай Хмелев — Беликов, «футлярный человек», неподражаемо говорил в экранизации сего рассказа: «Мужчина состоит из мужа и чина...»

А теперь — ни мужа, ни чина. Остается Яша, «молодой лакей». Кто-то же должен носить чемоданы!

Фирс уже не жилец. Он в финале у Чехова почти по-модернистски, по-кафкиански «опредмечивается». Превращается в вещь, мебель, атрибут старого Дома. Вот кого точно продадут «вместе с ним». Не случайно в недавней театральной чеховской трилогии Андрона Кончаловского Фирс вылезает из шкафа... Странно, что эту предхлебниковскую метаморфозу Фирса, этот чеховский «трюк» футуристы вовремя не разглядели.

Когда-то Витторио де Сика, будущий знаменитый итальянский кинорежиссер-неореалист, в интервью гордился тем, что в труппе эмигрантки Татьяны Павловой играл Яшу и «носил чемоданы Раневской». У Татьяны Павловой в антрепризе «Вишнёвый сад» ставил Немирович-Данченко — в муссолиниевской Италии в начале 1930-х. Пьеса впервые «засверкала комедийностью». И находил, что у артистки-эмигрантки Павловой, «лучшей актрисы Италии» [23, с. 400], было то, чего не было у наших актрис [24, с. 189–190]. Вот той упомянутой *тонкой* грани: между жалким, трогательным, соблазнительным, порочным, комичным, нелепым... тех переливов. (NB. Первоначальное прозвище героини в чеховских записных книжках — Варвара Недотепа.) Она же чертовски обаятельная недотепа. И грации *естественно* моложавой, и парижского шика, и «осиной талии» в сорок лет, как он писал о Павловой С. Л. Бертенсону [24, с. 189], еще поди сыщи!

Своим Яшей Чехов тоже заглянул за горизонт, в эмигрантскую среду нового века. Выезжали из России в начале XX века далеко не только культурные светочи и преследуемые политические деятели. (И Дуньку-Дуняшу чуть было не «пустил в Европу» задолго до советского автора тоже он, Чехов, — своей пошлостью, будто нехорошей болезнью, уже заразил сию девицу его Яша. Чехов прекрасно знал: «прислуга» вообще легко переимчива и подвержена подобным инфекциям — и гротескно имитирует стиль жизни «хозяев», чему несть примеров в мемуаристике «экспортированных» после 1917-го русских аристократов.) «Лакей», кстати, наряду с «веткой цветущих вишен» появляется первым к упоминанию в самом черновом, начальном замысле пьесы. В «Вишнёвом саде» автор опять-таки предвосхитил *явление*. Прямым наследником Яши станет вскоре эмигрант Бунчук в одноименной комедии Всеволода Хомицкого [25], которого Н. Н. Евреинов считал открытием русской зарубежной сцены. Молодой российский поросенок с Елисейских полей, ставший в парижском милье, если использовать старинный стиль журналистики Радищева — Новикова, «совершенную свинью».

Недоразумением началось, недоразумением и кончится...

А. П. Чехов

На январь 1904 был назначен чеховский юбилей и подгадана дата премьеры.

Прежде чем говорить о «юбилее» — одно наблюдение.

Обвиняемый часто даже близкими соратниками и коллегами в «холодной крови», отстраняющийся от своих персонажей и критически смотрящий на деяния их, описываемый в жизни *post factum* иными наблюдателями как несимпатичный «хитрован» («... хитрый, лукавый человек. Если говорил, что пойдет направо, то сам шел налево» [2, с. 33]), Чехов-писатель в последний год жизни пережил странную метаморфозу. Его персонажи вышли из авторского управления и перешли личностные границы своего создателя, точно куклы-маски в еще не написанном блоковском «Балаганчике». Такой пронизательный автор, безжалостный диагност человеческой природы (тут порой и Достоевский «отдыхает» по жестокости к «русской душе») — и на тебе! Такое впечатление, что в заключительном акте жизни Чехов сам временами оказывается «в руках» у своих героев, начинает повторять их поступки — слава богу, не «бац, не попал», но досадные заблуждения. К созданиям его пера присоединяются и тени прошлого русской литературы, тут и там пристраиваются знакомые паясничающие «двойники». Мы привыкли, что в произведении преломляется эмпирический опыт автора, возникают автобиографические параллели и др. Наоборот! Чехов словно «отыгрывает» в собственной жизни то, что сам же не так давно написал. И идет той самой «торной» дорогой, что и герои. И становится и Шипучиным, и «дачным мужем», и... кем только не становится. Игровое пространство им созданного захватывает пространство его оставшегося земного бытия.

«Юбилей», как известно, одноактная пьеса Чехова, «шутка в одном действии». Ранняя. Автограф видела в Санкт-Петербургской театральной библиотеке. С резолюцией-дозволением цензора № 259 от января 1891 года (дату запомним). Про то, как в день долго и суматошно готовившегося и наконец состоявшегося злополучного юбилея директору банка Шипучину служащие поднесли альбом и серебряный жбан. Купленные самим юбиляром.

Самый лучший день, подготовленный праздник «обратился в фантастический фарс». Нет, это цитата не из Чехова, а уже из Набокова [26, с. 145]. У Чехова в финале — «Я несчастный человек! <...> Депутация... репутация... оккупация».

Сыграли. В Обществе литературы и искусства в 1900 году. Потом отпраздновали свой «Юбилей» александринцы — театр, писали рецензенты, не помнил такого хохота, действие напоминало «щекотание под мышками». Чехов, в жилах которого стыла кровь при мысли о первой постановке «Чайки», боялся имперской сцены и писал Книппер: «Опять будут говорить, что это моя новая пьеса...» [1: 12 С, с. 398]. Но — обошлось.

И вот кому-то вскоре — и через годы от написания — пришла в голову злокозненная мысль наяву повторить. То есть справиться в театре натуральный юбилей автора «Юбилея».

Спрашивается: ну куда он сам-то смотрел, Чехов? Как не почувствовал подвоха? Ведь даже называл юбилеи свинством. . .

Не хотел же праздновать, говорил — неправильно отсчитывают, и настаивал, чтобы отложили до 1905 года. (Эка куда метнул!) Но. . . согласился.

Четвертый или пятый, не это главное. Почему просто не сказал вовремя: «Не буду я Шипучин!»

Театр решил — «будешь». Как говорила одна из трех сестер другой, «тебя выберут».

Выбрали день именин. 17/30 января. Антон — прибавление дня.

Юбилей, однако, не «прибавил» никакой радости. Даже убавил.

Премьерный, с «Садом» — подарком, праздник «вышел торжественным, но оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами» [27, с. 474].

Так свидетельствовал сам режиссер Станиславский и, по Чехову, истинный «виновник» сего «торжества». Похоронивший пьесу «могильщик».

«Сгубил мне пьесу Станиславский» [1: 12 П, с. 74].

Чеховский приговор спектаклю, впервые обнародованный в 1914 году, цитировать не любят. Как обычно, театральные люди лепят из автора — что Чехова, что Булгакова — «человека со стороны», то есть непрофессиональное, ничего не соображающее в лицедействе, постороннее делу сцены существо, не способное понять многотрудный процесс и оценить его чарующий результат. А он, отравленный театральной «бациллой», порвать со сценой уже не может — и терпит эту боль. И не понимает, как это они *не понимают* — если «все написано».

Кстати. Другие, буквальные «подарки» оказались не лучше и ложились к его ногам, как венки на гроб.

А некоторые даже «рассердили его своей банальностью». «Нельзя же, пожалуйста, подносить писателю серебряное перо и старинную чернильницу. — А что же надо подносить? — Клистирную трубку. . .»; «Так научите, Антон Павлович, что же надо было преподнести? — Мышеловку, — серьезно ответил он, подумав» [2, с. 471].

Он допрыгается с этими удочками и мышеловками. Судьба отомстит ему чувствительно, уже на смертном одре.

«. . . Мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, <он> не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками. . .» [2, с. 471].

Василий Иванович Качалов: «Когда первый оратор начал, обращаясь к Чехову: “Дорогой, многоуважаемый. . .”, то Антон Павлович тихонько шепнул нам, стоящим поблизости: “Шкаф”» [2, с. 471–472].

Из публики кричали «Сядьте!» — но он продолжал стоять. А притом никто и не подумал вынести на сцену для юбилера стул. Это Театр! «Любите ли вы театр так, как я люблю его. . .»

А ведь он предчувствовал, что все шло к тому. Весь этот «распорядок действий» с его неотвратимым премьерным концом он забраковал с самого

начала, когда настойчиво, поначалу с недоумением, потом с раздражением, вновь писал и писал Книппер: а) о распределении ролей, б) о трактовке жанра пьесы. О том, что и то и другое в интерпретации театра ошибочно.

Чехов, уже с «Трёх сестёр» писавший роли «на актера», изначально планировал так: Лопахин — Станиславский, Трофимов — Качалов, Яша — Москвин, Фирс — Артем, Варя — Книппер, Аня, «почти ребенок», — «любая молоденькая актриса».

«В спектакле роли были распределены иначе: Лопахин — Леонидов, Раневская — Книппер, Гаев — Станиславский, Аня — Лилина, Варя — Андреева, Шарлотта — Муратова, Епиходов — Москвин, Яша — Александров». «Совпали» Трофимов, Пищик, Фирс, Дуняша [1: 12 С, с. 496]. На репетициях Чехов из театральных решений с особенным восторгом принял Москвина — Епиходова. «Чудесно, послушайте!» — это «чудесно» у него всегда высшая похвала.

Но многим был откровенно недоволен. Репетиции посещать перестал.

Заметим, что театр получил пьесу 18 октября 1903-го и тут же приступил к репетициям. По мхатовским меркам, времени на освоение сложнейшей новой пьесы было в обрез. Недопонимания обнаружились сразу. Театр упорствовал в своем видении. Известное высказывание Станиславского: для вас, мол, гения, все это комедия, а для нас, «простых людей», — трагедия [27, с. 266].

Напомним, что писал Чехов пьесу долго, «вяло», работа не спорилась, откладывал — «душа не лежит»... Весь почти 1902 год тянул, филонил. Возвращался к ней, когда тормозил театр: «Немирович требует пьесы» [1: 13 С, с. 492] — тот, будто гоголевский Кочкарев, не унимался. Уверял: будет гвоздь сезона. Менялись, однако, и корректировались и замысел, и характеры.

Главная же штука была в том, что автор не хотел вначале, чтобы главную роль «комической старухи» играла его жена — первая актриса МХТ. Неоднократно говорил Станиславскому, что подходящей актрисы у них в труппе нет и надо бы «занять» у кого-то на стороне. Да и сама пьеса виделась отличной по настроению от прежних — комедией, энергичной: «последний акт будет веселый».

На основании того, что центральная роль — «комической старухи», отбивался от атаковавших его актрис Комиссаржевской и Яворской. Первой написал сам, что роль «пожилрой дамы» — «все в прошлом, ничего в настоящем» — совсем ей «не подходит», да и сама пьеса — вот уж интересное высказывание для автора! — «не представляет интереса» [1: 12 П, с. 8–9].

Ларчик открывался просто, и играть премьеру МХТ через пару недель уже должна была Книппер. Роль, как говорилось, была «перешита» на нее. Вообще, годы работы над пьесой были временем серьезных испытаний для их «гостевого» брака: несостоявшийся Памфил, тяжелая болезнь Книппер, когда они словно поменялись местами и он уже на время стал сиделкой у постели тяжело больной... Плюс периодически обострившиеся отношения Ольги с Машей. К 1904 году стало ясно, чему не бывать, и всё между ними как-то «устаканилось». Ей было важно после этого работать, играть — и поддерживать дипломатическую миссию супруги «автора театра».

В тот сезон ей пришлось и в собственном театре проявлять бойцовские качества. Первоначально планировалось, что младшую дочь Раневской будет играть Главная Соперница — М. Ф. Андреева, ровесница Книппер! Такого допустить было нельзя. Вскоре, как известно, М. Ф. Андреева покинет труппу, а тогда ее перевели на Варю, а «ребенка» Аню сыграла М. П. Лилина (жена Станиславского!), выступив в амплу трагести.

Книппер «отваживала» возможных соперниц и самостоятельно, а не только с помощью Чехова и Немировича. Особенно актрис из чеховского прошлого. Ольга Леонардовна потом в письмах Чехову докладывала о выигранных «поединках». Причем «тумаки» и «хуки», которые наносила его «бесподобная лошадка» соперницам, иногда его даже приводили в смущение.

Но главное — автора не устроило общее звучание пьесы в исполнении МХТ.

Худшие его предчувствия сбылись. Уже в ходе петербургских гастролей 1904-го он написал Книппер: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя» [1: 12 П, с. 81]. Станиславский — тут «Алексеев» — назван по своей фамилии «в миру», то есть как *театральный* кумир разжалован.

Позже Книппер признавала, будто оправдываясь за театр: «Первое представление “Чайки” было торжеством в театре, и первое представление его последней пьесы тоже было торжеством. Но как непохожи были эти два торжества!.. в воздухе висело что-то зловещее» [2, с. 468].

Немирович, отношения которого со Станиславским после премьеры «На дне» сильно осложнились, теперь всячески вытаскивал Чехова в Москву, в Художественный театр. Он был одним из ярых противников Ялты как постоянного чеховского местожительства, не верил доктору Альтшуллеру и считал, что Чехов напрасно тому доверился и обрек себя на «теплую Сибирь».

Беспокойство о спектакле совпало с хлопотами по найму подходящей квартиры в Москве и — по совету Немировича — загородного дома в Подмосковье. Режиссер и литературный друг бросил клич: «В Москву, в Москву!» Чехов воодушевился, поддался. Что делают бывшие владельцы проданных садов и имений? Правильно, ищут дачу. И если с московской квартирой все проволочки, вызывавшие недовольство Чехова, все-таки достаточно быстро уладились, и была нанята квартира на третьем этаже в Леонтьевском переулке (недалеко от места, где ныне, как широко известно, дом-музей Станиславского, и это его последний московский адрес уже советского режиссера), а конкретно — в доме Катька, там снимал апартаменты и Шаляпин (удалось найти место с «подъемной машиной»), то с дачей долго не складывалось. Рекомендовали Царицыно.

Уже давно находящемуся в Москве юбиляру Чехову представилось необходимым, как знающему толк в сельских постройках хозяину, осмотреть предлагаемое в аренду жилище. Просили много — 11 тысяч. «В Царицыно тем хорошо, — рассуждал Чехов, — что близко от станции, можно пешком

ходить» [1: 12 П, с. 61], да и «до Москвы рукой подать» [1: 12 П, с. 93]. Поехали с Книппер. Дело было, понятно, зимой. Обратный путь превратился в дорожный кошмар, ибо из-за железнодорожной аварии отменили поезда, и чашоточник Чехов вынужден был провести несколько часов на морозе прежде, чем удалось найти лошадей. А на другой день следовало отбыть в Ялту... Воротившись наконец домой, Чехов в тот же вечер написал несколько писем, рассказав корреспондентам о случившемся.

В отличие от тех идиллических видений, о которых поется в романах про «упойительные вечера» и «хруст французской булки», в быту императорской России, несмотря на многие прогрессивные внедрения, далеко не все еще было в полной европейской комплектации. Особенно в плане бытовых удобств для людей, живущих в скверном климате. Потому внезапная дорожная оказия (даже вблизи Москвы) могла нарушить любые планы и подставить незадачливого путешественника под погодный апокалипсис. Даже чеховский Епиходов, недотепа, и тот не любил «нашего климата». Не упоминаю уже о досточтимом Мелихове, где совсем недавно довелось побывать примерно в те же зимние дни очередного сто-с-лишним-летнего чеховского юбилея. Зима в тот год вышла гадкая, слякотная, все развезло — на дорожках сада грязный снег, глина пополам со льдом. Побывайте там в эдакую-то пору и ныне — и фраза дяди Вани «В такую погоду хорошо повеситься» обретет для вас совершенно прямой, глубоко прочувствованный смысл.

Поездка в Царицыно вышла боком, он отбыл в Ялту отогреться, и решение о переезде в Москву временно пришлось отложить. А дача вскоре «уплыла».

Со второй половины февраля 1904-го Чехов планировал в Ялте работать, но одолевали бесконечные визитеры, плотным кольцом обступавшие и готовые довести до состояния, близкого персонажу «Юбилея» — где Хирин гонялся за домашними с ножом («Гости, гости, гости без конца, не дают писать, портят настроение» [1: 12 П, с. 39]). В конце февраля пожаловал и брат Александр, с семейством: Натальей Александровной и сыном-гимназистом Мишей. Тем самым — Михаилом Чеховым, тогда отроком почти 13 лет. Чехов к племяннику внимательно присматривался, он его занимал. И вышел, как всегда, пророком. «Миша, — писал он ранее, — удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность...» [1: 6 П, с. 21]. И предсказывал — из нашего подростка выйдет «талантливый человек». Мише он подарил «Каштанку» с автографом (потом в каждом новом поколении чеховского клана в зарубежье все начиналось с «Каштанки» — рассказывала мне актриса и внучка Михаила Александровича Вера Чехова в Берлине). А Миша подарил дяде Антону сделанную им самим фотографию ялтинского дома. При этом отношения братьев, Антона и Александра, оставляли желать лучшего: их переписка опубликована, в оригиналах этих эпистолярных тут и там обценная лексика. Чехов не мог простить брату — литератору, подписывавшемуся «А. Седой», — безобразной бытовой разнузданности, семейного насилия, рукоприкладства. Ушедшего в глубокий запой Александра обнаруживали где-то в сточной канаве

в полуста верстах от Петербурга. Впрочем, алкоголизм в семье Чеховых был присущ отнюдь не только Александру.

Однако на сей раз братец сообщил, что «завязал», и был «как стеклышко».

Семья, и Александр в первую очередь, понимали, что эта встреча с Антоном — вероятно, последняя.

Еще не уехал Александр — явился на гастроли старый должник и обожатель, артист-холерик Орленев с труппой и новой премьершей и женой — Аллой Назимовой. Позвали на свой ибсеновский спектакль, «Искупление», то бишь «Привидения» — Орленев был мастер на уловки протащить через цензуру запрещенную пьесу.

Ибсена Чехов терпеть не мог, нашел пьесу «дурной», игру посредственной, но с «ребятами» встретился и даже отобедал. И — о чудо! — Орленев вернул долг. Это было кстати, ибо артист сообщил о намерении отбыть в Америку.

В целом же Ялта, куда все по наивности ехали за теплом и весной, в очередной раз разочаровала. Многое вычитывается из писем Книппер этой неласковой последней весны: и «постель жесткая, холодная», и «в комнатах у нас 15 градусов» [1: 12 П, с. 47–48 и др.], и в кабинете никак не протопят, «сыро». . . И кухарка «неважная»: диетическое готовить не умеет, есть невозможно, а пережаренное ему нельзя. Когда «дуся» и «немецкая лошадка» подолгу, закрутившись, не слала ответных писем, она превращалась моментами в «дрянь, собаку». Еще больше, конечно, становится понятно на месте: вспоминаю неформальную экскурсию знатока чеховских материй, тогдашнего главного хранителя его дома-музея в Ялте А. В. Ханило, развеявшую многие популярные мифы о крымском быте писателя. После женитьбы он вложил в ялтинский дом огромные деньги. Однако закупленные дорожные котлы, привезенные бог весть откуда, новейшие печи и прочий комфорт и прогресс были не в радость: местные, попросту говоря, топить и правильно пользоваться новинками не умели.

Письма Чехова к жене-актрисе, впоследствии в большинстве своем опубликованные [28] (издание переписки началось еще под ее надзором, и это вообще требует особого разговора), как вообще письма к самым близким людям, всегда более, чем интимными выражениями чувств, напитанные обыденностью и интересной только двоим и только им понятной рутинной, — не очень щедрое на глубинную информацию чтение. «Поел очень плохого борщу», «сегодня буду мыть голову», «зубы чищу» [1: 12 П, с. 36 и др.], в носке дырка, в Ялте нет туалетной бумаги и т. д. и т. п. Интерес читателя к интимным перепискам вообще-то не есть всегда и обязательно тяга к «альковным тайнам». Не говоря уже, что в научной биографике личное как предмет исследования изначально неотделимо от творческого и объясняет последнее [29]. И сколько тайн всех этих чеховских «многоугольников» — связей, привязанностей, странных дружб — зашифровано в еще не обнародованных или затерявшихся в зарубежье переписках⁵. Одни рассыпаны по миру, другие канули

в Лету. Но искать — надо. Не бояться найти то, что может поколебать и даже опровергнуть привычное. Но и уже обнародованное заждались анализа.

⁵ См. об этом: [30; 31].

Между тем есть в опубликованных письмах последней ялтинской весны еще что-то, сегодня заслуживающее внимания. И хотя Бунин писал, что Японская война в чеховских письмах не отразилась [32], это не так. Отразилась.

К начавшейся войне поначалу Чехов серьезно не отнесся. Он верил в силу и легендарную славу русского оружия. Он успокаивал Книппер (воевал ее дядя А. И. Зальца): дескать, все закончится быстро. Надеялся: «Скорее бы побити японцев, а то как-то странно и в газетах, и в обществе, много вранья...» [1: 12 П, с. 40].

Даже жалел «япошек», которых вот-вот разгромят наголову: потом Бунин (опять-таки противоречие!) выделял особо чеховское письмо, написанное «с грустью за Японию, чудесную страну, которую конечно разобьет и всюю своей тяжестью раздавит Россия» [11, с. 99], впоследствии разобранный на цитаты. (Эти высказывания Чехову посмертно припомнили. Прибавили в сочиняемый «антигосударственный» профиль писателя.)

Вышло на деле, однако, наоборот. Позор поражения Чехов переживал остро. Уже после первых потоплений флагманов российского флота закралось подозрение: а где же мощь морской державы? Захотел, при его-то болезни, выехать «на место» хоть в качестве военкора, хоть военврача («врач увидит больше, чем корреспондент» [1: 12 П, с. 85]), чтобы *самому разобраться*. Ведь он знал Дальний Восток еще с путешествия на Сахалин, тем более уже озвучивались вслух первые версии происходящего, для имиджа страны весьма неутешительные...

Отношение его к войне менялось быстро. Роковой красной линией стала гибель броненосца «Петропавловск», на борту которого находились вице-адмирал С. Макаров и знаменитый художник-баталист В. Верещагин. Воистину, «апофеоз войны»... Информации отчаянно не хватало: в Крыму вообще говорили о войне, жаловался Чехов, «черт знает что» [1: 12 П, с. 41]. Потому каждый чеховский адресат, направлявшийся в горячую точку, вызывал его острый интерес и получал немедленные наставления (Б. Лазаревскому, едущему во Владивосток прокурором: «Если случится бомбардировка или что-нибудь вроде, то опишите...» [1: 12 П, с. 87]). У самого же работа не шла, сетовал: «мешает война...»

Настроения и в обществе — «ужаснейшие», докладывала Чехову со столичных апрельских гастролей 1904 года Книппер.

«Новости дня» рапортовали, что в связи с событиями на Дальнем Востоке театральные сборы ослабли. Правда, гастроли МХТ ситуацию в театре изменили, стали петербургским событием. Пьеса, в отличие от второго гастрольного спектакля «Юлий Цезарь», прошла много лучше, чем в Москве, что-то в ней в новом контексте как раз взволновало. То ли публика в Питере тоньше, уловила подтексты — гадала в письме-отчете о гастролях Книппер. В телеграмме Чехову Немирович писал, что Книппер-Раневскую петербургская критика в большинстве своем приняла, назвав «превосходной актрисой» (и он, и Станиславский выслали автору рецензии). Сама Книппер утверждала в письмах Чехову: «...такого успеха ни одна наша пьеса не имела в Петербурге <...»

...даже наши враги сложили оружие после «Вишневого сада» [1: 13 С, с. 499]. Что было некоторым преувеличением, но брешь в броне питерской критики, конечно, была пробита. Не сдавались некоторые старые и молодые зубры, издавна пристрастное суворинское «Новое время» выдало рецензию Ю. Беляева, находившего пьесу «квинтэссенцией всех новейших сочинений Чехова», но отмечавшего, что Книппер не все удалось: «У нее всегда удачны выражения легкомыслия и беспечности, но там, где требуется сердечная теплота, таковой в наличии не оказывается» [1: 12 П, с. 326].

Военная ситуация все же наложила серьезный отпечаток на сценическую судьбу только родившейся пьесы, ее восприятие, звучание, в котором далеко не сразу расслышали лопнувшие исторические струны и вострубившие военные оркестры, знаки большей, *грядущей* беды. Думали в основном, как Станиславский, о прошлом. О старом, «бесконечно любимом», но утраченном — дескать, знакомая песнь! Горький, чью последнюю пьесу «Дачники», как раз читанную труппе на гастролях МХТ, Немирович не принял, выражался о «Вишнёвом саде» неопределенно и пожимал плечами: мол, опять «зеленая тоска». «А о чем тоска — не знаю» [33, с. 291].

Знал. Лукавил. Иначе бы так не стремился заполнить в свое «Знание» новую чеховскую пьесу. Которая бы стала, современно выражаясь, «хитом» номера.

Иначе не вышла бы из этого предприятия история, для репутации Чехова не вполне благоприятная. Она же и не самая известная. Об одном торге.

Вкратце, если совсем просто сказать, то Чехов и сам продавал вишнёвый сад.

Точнее, *звучит* это — на слух — так: Чехов продал Горькому вишнёвый сад. За 4 тысячи 500 рублей.

Сумма по тем временам, заметим, немаленькая.

Это не анекдот из серии: «Приходит Пушкин к царю и спрашивает: “Где моя жена?”» и т. д., это факт. Все так *звучит* — *если просто сказать, произнести*.

На самом же деле, в написании, не вишнёвый сад, а «*Вишнёвый сад*».

То есть сад, как выражался небезызвестный персонаж «поэмы» другого классика, мастер купли-продажи, «не существующий». Вернее, существующий только на бумаге. Но бесценный.

Итак, правильно: Чехов продал, а Горький купил «Вишнёвый сад».

Ну и что? «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать».

Представьте всем знакомый «иконостас» русских писателей-гениев в любом школьном классе. Так вот, два соседних портрета сходят со своих мест, так сказать, «пьедесталов», и вступают в сделку. Гоголевщина, булгаковщина какая-то?..

Все бы ничего, но вот получилось, что «Сад» продан им *дважды* и в не совсем правильном, то есть юридически некорректном в смысле авторского права, порядке.

А. Ф. Маркс, имевший исключительное право на издание всех чеховских сочинений (за что наш классик должен был потом в общей сложности получить 75 тысяч рублей, при этом оговаривались драконовские неустойки

за нарушение договора, заключенного в 1899 году), определил автору за «Сад» 2500 рублей, а Горький, искушая своим популярным до чрезвычайности «Знанием», предложил 4500 рублей. Арифметика. Как свидетельствует опубликованная переписка Чехова с порученцем Горького и управляющим делами «Знания» К. П. Пятницким, 4500 Чехов взял (см. письмо Чехова оному с благодарностью от 31 мая 1904 года).

Спрашивается: а какова роль Горького?

Как «буревестник», Горький вообще всегда тяготел к романтизму. Типичный мелодраматический сюжет, так и просится на сцену. Кумир либерального общества Горький в роли демона-искусителя честного, но простодушного литератора-провинциала Ч.? Справедливости ради заметим: Горький давно советовал Чехову расторгнуть договор с Марксом. Тот все тянул.

Потому предполагалось в идеале так: автор Чехов, бесконечно вносящий в текст поправки, подчиняющийся требованиям ноябрьского цензора (по роковому совпадению тоже Верещагина), затянув процесс насколько возможно, наконец передает Марксу экземпляр, и последний производит на свет долгожданную пьесу не ранее глубокой осени 1903-го. А первым, до того, «выстреливает» горьковское «Знание», у которого, верил Чехов, другой, прогрессивный и массовый читатель.

Что правда, то правда: экземпляра пьесы (отдельного авторского автографа) Чехов Горькому не давал, тот получил его из Художественного театра в копии, неофициально, от Немировича. По нему и издавал. (И там в тексте тоже будет масса изменений! Но о них не в этот раз.) Потом, после премьеры, с копиями пьесы, произведенными МХТ, могли ознакомиться по запросу вообще все желающие. Прежде всего — зрители спектакля.

Но предполагавшегося хеппи-энда не получилось. Сценарий не сработал.

Потому что «выстрелил» первым Маркс (роковая «революционная» фамилия!) и в не запланированном сценарием месте действия, словом, как говорят в театре, — произошла накладка. Осечка. Участники заигрались.

Чехов, как честный человек, предложил вернуть Горькому 4500 рублей.

Но тот якобы сказал: «Меня больше устроит суд...»

Как в свое время было принято говорить, вот где пьеса!

Фантазия. В «Пучине», отличной, но малоизвестной пьесе Островского, к честному, не берущему взяток, нищему чиновнику Кисельникову приходит персонаж — прямо лермонтовский Неизвестный, и искушает: испорти, говорит, документ — озолочу! Тот долго колеблется, но портит. И тогда «Неизвестный», весь в черном, как подобает законам мелодрамы, объявляет торжественно: «И Владимирки не минешь!» То есть еще и открыто издевается.

Самое главное, как мы помним, у Чехова-драматурга — интонация. Вот очень интересно было бы узнать, с какой интонацией другое «действующее лицо» разыгравшейся «пьесы» и будущий классик, более прогрессивный и народу близкий, согласно официальному литературоведению середины XX века и школьной программе, про суд-то грядущий говорил! «Если бы знать...»

Чехов-драматург Горькому симпатизировал, радовался успеху пьес и сразу предупредил: успеха этого, громкого, массового, тому не простят.

Между тем дело с публикацией «Сада» затягивалось. Наступил 1904 год... Злополучный текст в издании А. Ф. Маркса и номер горьковского «Знания» вышли в свет практически одновременно.

29 мая поступил в продажу сборник «Знания», выпуск 2 за 1904 год!

31 мая Чехов написал А. Ф. Марксу, что у него договор с книжной торговлей «Знание», — и оттого просил «не выпускать пьесы до определенного срока» [1: 12 П, с. 110].

И уже отчетливо осознавал, что опоздал. Тогда же он скажет Горькому, что готов стать подсудимым. Платить издержки, если пострадает реализация.

Маркс напомнит, что Чехов передал ему 17 марта 1904 года «Вишнёвый сад» «в полную и вечную литературную собственность»⁶.

2 июня Чехов писал Пятницкому: «Виноват во всем этом, конечно я, так как не задержал у себя корректуры, виноваты и вы, что напомнили мне об этом задержании, когда “Сборник” уже вышел...» [1: 12 П, с. 112]. И сообщил об отъезде за границу — дал адрес: Баденвейлер.

2 июня Маркс ответил в запоздалой телеграмме Чехову, что «при всем желании теперь не могу ничего сделать», — и сообщил, что уже отпечатано около ста тысяч экземпляров, часть которых разослана... На обложке популярнейшего в то время журнала для семейного чтения «Нива» (№ 23, 1904) появилось через пару дней рекламное объявление о только что вышедшем у Маркса отдельным изданием «Вишнёвом саде» по цене 40 копеек за книжку.

3 июня Чехов сел в берлинский поезд. И уехал из России. Как выяснится — безвозвратно. Из Германии написал, что «или мирным порядком возвращает 4500 и убытки», «или же дело решается судебным порядком». И о том, что разрывает отношения с Марксом. Просил Пятницкого не поминать лихом: «Я в худшем положении, чем вы...» [1: 12 П, с. 127]. Но это все будет, думал он, по возвращении. А пока... Ольга «впрыскивала морфий» почти ежедневно.

Окно в Европу было, благо, открыто. И он выпрыгнул из этой ситуации.

Но его личное окно в жизнь 2/15 июля захлопнется. Навсегда.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ПОСЛЕДНИЙ БЕГ

...Человек смертен, но это было бы еще полбеды.

Плохо то, что он иногда внезапно смертен.

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

«Ваши русские деятели, — говорил мне знакомый французский славист, когда мы сидели на печально известной Гревской площади (в течение пяти веков была местом казней), — приезжали в Европу умирать».

В голове пронеслось: кто умер здесь, во Франции, — Бунин, Южин, Сухово-Кобылин, Луначарский...

⁶ См. об этом: [1: 12 П, с. 360].

Я сначала подумала: это он, наверное, говорит оттого, что мы действительно приехали с официальной делегацией на печальную церемонию — перезахоронение праха Александра Васильевича Сухово-Кобылина и воздаяние прочих оммажей в ходе проводимых во Франции «дней наследия».

Однако по размышлении вспомнила, как однажды попала на всемирный съезд славистов в Эдинбурге. Организаторы-шотландцы — аборигены, женатые на русских, — были искренне милы, дружелюбны и симпатичны. И даже оплачивали дорогу. Что же касается нахлынувших славистов, хлебом насущным которых была русская культура, то мероприятие напомнило мне скорее съезд матерых патологоанатомов с заточенными, опасными режущими инструментами, готовыми к бою и пускаемыми в ход при «препарировании» или даже простом упоминании имени очередного русского классика.

То есть, уяснила я, все эти в бозе почившие за границей наши отечественные гении совершили тем самым ужасную *бестактность*, то есть непростительную и, понятное дело, непоправимую ошибку.

Случилось так, что и Чехов должен быть присовокуплен к этому списку.

А он и не скрывал: «Еду умирать» [2, с. 477].

Трезво, как врач, осознавая, что дни его сочтены — несмотря на многочисленные упоминания в письмах из Германии об отличном аппетите и намечаемых планах по возвращении, — Чехов почему-то почти бежал из России в Германию.

То есть никак не желал дома уйти из жизни, в выращенном собственными руками саду, на семейном одре, в кругу многочисленных родных и почитателей. Так смертельно раненное или больное животное, предчувствуя конец, ищет для последнего вздоха укромный, никому не известный дальний угол. И всегда это случается неожиданно.

Он долго тянул, несмотря на настояния врачей, выбирал: может, озеро Комо или знакомая Ницца, но остановились на немецком Баденвейлере, как предполагалось, подходящем курорте для чахоточных больных. (Хотя на самом деле, тогда курорт это был сердечный, а не легочный.)

Место ухода Чехова требует отдельного разговора.

В тот год выдалась страшная, не европейская, а африканская жара.

Это только доктор Астров, в русскую распутицу и без «огонька», с завистью думал об Африке, где «жарища — страшное дело».

Пески Аравии своим раскаленным дыханием задули на Европу — наверное, по наущению красноглазого дьявола, «отца вечной материи» из пьесы Треплева. И Европа раскалилась докрасна.

Глобальный юг пошел в климатическую атаку, таким образом, вовсе не сегодня. (Как становится понятным нынче, его хватка только усиливается.)

Однако другие местные «сувениры» не столь негативны. Не знаю, как Астров, но любой отечественный ценитель лесов был бы впечатлен Шварцвальдом навсегда. Вот где воочию можно видеть исполинскую мощь леса — огромного, бесконечного, величавого черного бора. Сквозь который прорублен железной рукой «Дойче Бундесбан». И когда по нему едешь, понимаешь — прорублен

не для того только, чтобы легко передвигаться в целом европейском пространстве сквозь скалы и непроходимую чашу, но и чтобы любопытствующему пассажиру, в оторопи обзирающему из окна эту силущу и красоту, соразмерять с ней свои жизненные ресурсы и планы.

И им, наверное, тоже казалось, что под покровом этого леса-великана можно наверняка укрыться от испепеляющего зноя... Надежды не оправдались.

Потому что, вероятно, когда-то кому-то, сумрачному и германскому, тут захотелось Солнца. И был вырублен на горе дремучий лес, и образовалась «пролысина» — так, что посреди мрачных вертикалей обнаружилась широкая ярко-зеленая солнечная поляна, высоко вознесенная и подставленная светилу как ладонь. (Захватывающий вид на окрестности со смотровой площадки старинного замка.) Наверное, решили: будет город-сад! Город солнца, «где на маленьких клочках земли зеленеют любовно разбитые огороды, а рядом пышно цветут — лилии, розы, гвоздики»; «кругом — большой сад, за садом горы, покрытые лесом...» [1, 12 П, с. 122].

Солнце ведь полезно приехавшим за исцелением курортникам. Так думали и тогдашние доктора, и тем более их пациенты, пускаясь в долгий путь через Шварцвальд. И даже мировой «туберкулезный» авторитет, доктор Роберт Кох, утверждал, что солнце уничтожает бацилл. Вот и отель, куда заселились Чехов с Книппер, назывался как тут подобает: *Sommer*.

Лето, солнце, курорт — для русской глубинной природы слова-пароли, синонимы чаемого счастья. Путь к сердцу отечественного обывателя, жителя холодной северной страны. Всегда — и сегодня. Отдадут за это дефицитное тепло всё — не отпугнет ни цунами, ни землетрясение, ни бомбардировка.

Но с самим Чеховым вышло по-чеховски. «Нельзя состричь ядовитей».

От страшного, прямого, «радиоактивного» зноя было не укрыться. Оказалось, у них даже не было запасено подходящей одежды, и Книппер пришлось срочно ехать в город и заказывать легкий костюм Чехову. Съедаемый, как червоточинной, от разбушевавшейся жары болезнью изнутри, пергаментный Чехов в три дня загорел до бронзового колера, просто сидя у окна или на балконе — он практически не выходил из комнаты.

По таким скорбным местам лучше путешествовать в одиночку, не в составе организованных туристических групп, не в ходе пресловутых культурных программ научных конференций. Я тогда находилась на стажировке в Германии.

...Нелегко взобравшись на курортное плато под палящим солнцем, я подошла ближе к небольшому светлому дому в колониальном стиле. Табличка у балкончика второго (по нашему счету) этажа отеля гласила: тут умер русский шрифтиштеллер Чехов. Сказали — комната пуста, там ничего нет и долгое время располагалась ординаторская. Это было почти тридцать лет назад и ровно девяносто после печального события в Баденвейлере. Что там сейчас внутри — не знаю. Зато в городке появился в самом конце XX века музей Чехова (то есть «Чехов-салон». Как утверждают — единственный в западном мире. Там стали потом проводиться и разные мемориальные мероприятия).

У дорожки внизу расположился и сам Чехов-памятник, смурной и истощенный, — но, что и говорить, выставленный у нас в Камергерском переулке и известный ныне всем москвичам-театралам его художественный «собрат» «истощен» художественно больше. В обоих случаях, скажем мягко, на любителя.

Но вернемся в лето 1904 года.

Местные доктора, будто состоявшие в тесном контакте с ялтинскими и петербургскими, продолжали прежнюю тактику и прописывали то же самое. «Знаменитости» отказывались даже комментировать ситуацию: поздно.

Он их быстро раскусил, хотя уже сам знал «по нотам», как профессионал, все стадии развития патологического процесса.

Однако курортные чудеса делали свое дело. Временами уже казалось, что больной поправляется, в письмах его появились жизнеутверждающие ноты... И даже — планы. Не тут-то было.

Чаемый ранее как «райское местечко», Баденвейлер между тем превращался в раскаленную сковородку. Хотелось одного — бежать отсюда куда глаза глядят. Но куда? В Италию, на юг, — но газеты писали, что там еще хуже, что жара охватила весь Старый Свет и спасу от нее нет. Европа не годилась вся.

У человека *бегущего* удивительная планида. Он никогда, даже имея заранее точный адрес и представление, куда бежит (что случается далеко не всегда), не останавливается на одном месте. Однажды оторвавшись от своей земли и побежав восвояси, он, как правило, меняет за жизнь три-четыре страны пребывания как минимум, не говоря о внутренних локациях. И каждое перемещение затевается, разумеется, с надеждой на лучшее. «Наш бог бег...»

И тогда Чехову приходит в голову спасительная идея — а что, если действительно как можно дольше находиться в *пути*, в путешествии. Его неоднократно посещала идея кругосветного плавания. Сесть на какой-нибудь чудесный белый корабль и выйти в открытое море... Чайки, прохлада, простор. Дух захватывает. Куда плыть? Как куда — домой, конечно.

Он прослышал, что один его коллега-врач уже так путешествовал и хвалил идею, всем советовал. Морские круизы в начале XX века активно входили в европейскую моду. Строились фантастические гигантские лайнеры.

За четыре дня до смерти Чехов написал письмо в Россию доктору Россолимо:

«Вы как-то рассказывали мне вечером про свое путешествие мимо Афона, с Л. Л. Толстым... Вы шли из Марселя в Одессу? На австрийском Ллойде? Если это так, то, ради создателя, берите перо и пишите мне, в какой день пароход выходит из Марселя и в каком часу, сколько дней идет до Одессы, в какой час дня или ночи приходит в Одессу, можно ли на нем иметь комфорт, например, каюту для меня и для жены, хороший стол, чистоту... вообще остались ли вы сами довольны. <...> Здесь жара невыносимая, хоть караул кричи, <...> Что за отчаянная скучища этот немецкий Баденвейлер» [1: 12 П, с. 130, 132]. Продублировал, для гарантии, поручение Маше в Ялту. Чтоб тоже искала этот чудесный пароход («в вагоне теперь задохнешься...» [1: 12 П, с. 132]).

Комфорт нужен не потому, что болен, а оттого, что еще «не нагулялся» на свободе. Ведь он был по натуре — *европеец*, и гораздо более, чем многие

местные жители. Его тянуло туда, где, как он выразился, «от каждой собаки пахнет цивилизацией» [2, с. 402]. И он, и Южин, и мхатовцы — всем им нужно было, как говорил Немирович уже в советские годы, «немножко Европы». Оставьте, дескать, форточку. (Заметим, для них новое правительство ее благосклонно оставляло, уже опустив железный занавес.)

Этот сын провинциального богобоязненного лавочника, рожденного крепостным, всю дорогу упорно и небезуспешно «выдавливавший из себя раба», был на самом деле гурман, эстет, любитель шелковых пижам и хороших женщин, которых смолоду *употреблял* (его слово), особо не церемонясь, с оттенком некоего врачебного цинизма и мизогинии, см.: [34].

И уже у гробового входа, в упомянутом письме М. П. Чеховой, с досадой писал — Баденвейлер плох уже тем, что здесь «ни одной прилично одетой немки» [1: 12 П, с. 133].

А что до сучищи — так она ранее подолгу бывала и в российской Ялте, и во французской Ницце...

Мечта о путешествии, о корабле у него появилась на самом деле давно. Ибо, уже объявив, что более пьес не пишет, он, по апокрифу, записанному Станиславским, говорил, что непременно напишет драму об экспедиции на Северный полюс, историю неких мужественных путешественников-соперников, о кораблекрушении во льдах, о северном сиянии и видении белого призрака любимой женщины перед концом. По-моему, эту (ну или *очень* похожую) пьесу потом написал Набоков, называется «Полюс».

В жизни вышло, однако, по-другому. Рано утром 2/15 июля Чехова не стало. Как недавно выяснилось, умер он от кровоизлияния в мозг, а чахотка была лишь сопутствующим диагнозом. Минуты перед смертью хрестоматийно известны, описание со слов Книппер превратилось в миф, и повторять его — про черную бабочку, бокал шампанского и «Ich sterbe» — мы не будем.

В нашем контексте обратим внимание на другое, гораздо менее известное.

Это для нас в Баденвейлере умер, несправедливо рано, как всегда в российской практике, великий писатель. («Чехов для интеллигенции икона».)

Для тогдашнего немецкого курорта это обстоятельство выглядело иначе.

Коротко говоря, произошла та самая (см. выше) *бестактность*.

Лето, солнце, курорт, кругом немецкие и чужеземные бюргеры отдыхают — и на тебе! Для репутации здравницы — нехорошо.

Но русский шрифштеллер уже был известен, даже переведен на немецкий, и случившийся факт трудно было спрятать и замести, как мусор под кровать.

Хозяину гостиницы пришлось выкручиваться и придумывать конспиративную операцию: как незаметно вынести тело покойного в часовню. Участник этого необычайного и притом банального по атрибутам действия (в атмосферу похорон и прощания всегда проникают нелепые случайности, элементы черного юмора, гротеска и абсурда, просто не все их замечают. Но с Чеховым *должно* было произойти так!) Л. Л. Рабенек детально описал «перенос тела в маленькую часовню» — «причем это должно было произойти поздно ночью, когда все в отеле уже спят». «Ночной швейцар пришел известить нас с братом,

что носильщики пришли. Мы вошли в комнату Антона Павловича. При нас эти люди внесли вместо обычных носилок большую длинную бельевую корзину. Я помню, как брата и меня этот способ перенесения глубоко оскорбил. Мы безмолвно должны были смотреть, как останки нашего любимого русского писателя переносятся в бельевой корзине. Переносчики бережно подняли тело и стали укладывать его в корзину, но, к удивлению, длина этой корзины все же не оказалась достаточна, чтобы тело могло лечь вполне горизонтально и пришлось его пристроить в полулежащем положении.

Наблюдая за переносчиками, укладывавшими тело покойного, мне на одну минуту показалось, что я вижу на лице Антона Павловича едва заметную улыбку, и мне стало чудиться, что он ухмыляется тому, что судьба и на этот раз не могла разлучить его с юмором, устроив перенос его тела не по-обычному, а в бельевой корзине. Мы вынесли корзину с телом Антона Павловича на улицу. Ночь была темная. Переносчики стали двигаться по дороге к часовне. Путь освещали два идущие по бокам факельщика. Придя в часовню, мы с братом уложили тело Антона Павловича на место, уготовленное для покойного, обложили его цветами и, молитвенно простившись с ним, пошли домой. <...> Через несколько дней мы провожали гроб с телом Антона Павловича на станцию железной дороги» [2, с. 497 – 498]. Остальное известно. Потому — по comment.

Обратим внимание лишь на один штрих: далекие от театра люди и не самые близкие Чехову лично (российские студенты-эмигранты), став участниками этой опошленной крайней житейской прозой и вульгарностью способа утилизации тела процедуры, и, как видим, этим фактом глубоко уязвленные, все же постарались придать происходящему максимально возможный в этих обстоятельствах торжественный и *церемониальный* характер. Театральный.

Хотя его самого уже ничто ни унижить, ни «опустить» не могло.

«...Он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» («Архиерей») [1: 10 С, с. 200].

Заглянув с палубы своего скитальческого воображаемого судна за какие-то немислимо далекие исторические, а не географические горизонты, он понял одну главную вещь. Понял перед самым концом. Когда предвидел Русь *бегущую*. Собственно, она давно, по наблюдениям другого классика, уже зрившего ее из своего прекрасного итальянского далека, снялась с места и понеслась... Но в его поры еще не так массово и не так лихо и многообразно одаривали собой русские характеры «другие народы и государства».

Чехов эту мысль буквально не сформулировал, не озвучил, не успел, но она логически вытекает из всего им написанного и из его личного опыта.

Принять такой вывод нелегко. Но ведь чеховская драма вообще *драма приятия неизбежного*: времени, пространства. И побуждения к *возможному*.

Так что в итоге?

Что по большому счету русскому человеку бежать — *некуда*.

Почему — об этом можно написать тома, опираясь на итоги не только XX, но уже и первой четверти XXI века. И верно, они будут написаны.

— Что вы хотите этим сказать? Что же нам делать? Сидеть тут и ждать «неба в алмазах»?! — девушка-интервьюер (совсем недавняя студентка) была явно раздосадована итогом разговора.

— Почему... Делать — что всегда. На этот счет все уже давным-давно сказано: «возделывать свой сад». «Работать над собой»...

— И только?! Да-да-да. Еще скажите, что нам «надо работать и работать», а счастье — это удел каких-то там... этих... потомков! — она источала откровенный сарказм, благо оператор давно выключил камеру и сматывал удочки. Раздраженная гримаска исказила ее стильный телевизионный *look*.

— А насчет «только». Ну, как правило, отпущенного времени на это не хватает.

— А я не три сестры! Нужен мне билет — иду в кассу и покупаю! (Опять «касса»!)

— Туда билетов ни в какой кассе нет.

...

Мы живем в условиях *давно* проданного сада. Метроном стучит.

Что осталось? Остальное. Как сказал тот же цитированный французский режиссер, «*quand au reste, la vie*» («Остальное — жизнь») [35, с. 120].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1988.
2. Чехов без глянца: проект Павла Фокина. СПб.: Амфора, 2009. — 510 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. — 410 с.
4. Минкин А. Нежная душа. М.: АСТ: Астрель, 2009. — 416 с.
5. Режиссерские экземпляры Станиславского: в 6 т. Т. 3. 1901–1904. Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишнёвый сад». М.: Искусство, 1983. — 494 с.
6. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 6. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. С. 1–205.
7. Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. — 303 с.
8. Крайний А. [Гиппиус З. Н.]. Полет в Европу. О молодых и средних // Литература русского зарубежья: антология. Т. 1. Кн. 2. М.: Книга, 1990. С. 366–381.
9. Зингерман Б. И. Время в пьесах Чехова // Очерки истории драмы XX века. М.: Искусство, 1979. С. 143–145.
10. Булгаков М. А. Пьесы. М.: Советский писатель, 1986. — 654 с.
11. Русское зарубежье о Чехове. Критика, литературоведение, воспоминания/сост., предисл., прим.: Н. Г. Мельников. М.: Дом русского зарубежья им. А. И. Солженицына, 2010. — 304 с.
12. Ле Флеминг С. Господа критики и господин Чехов: антология. СПб.; М.: Летний сад, 2006. — 672 с.
13. Шерешевская М. А., Литаврина М. Г. Чехов в английской критике и литературоведении // Литературное наследство. Т. 100. Чехов и мировая литература. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 406–453.
14. Priestley J. V. Anton Chekhov. A Biography. London: International Textbook, 1970. — 87 p.
15. Хабарова Ю. Театр А. П. Чехова в восприятии эмиграции в «Русском Харбине» // Человек и культура. 2021. № 5. С. 13–21.
16. European Diplomatic Academy opening remarks by High Representative Josep Borrel at the inauguration session of the pilot programme // EEAS Press team. Bruges, 2022. October 13. URL: <https://www.eeas.europa.eu/eeas/>

- europa.eu/eeas/european-diplomatic-academy-opening-remarks-high-representative-josep-borrell-inauguration_en (дата обращения: 15.08.2023).
17. Уайльд О. Кентервильское привидение // Английская новелла. Л.: Лениздат, 1961. С. 51–79.
 18. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. М.: Советский писатель, 1975. — 456 с.
 19. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М: Художественная литература, 1972. — 544 с.
 20. Стрельцова Е. И. Наследник. Пространство чеховского текста. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. — 284 с.
 21. Арс. Г. [Гурлянд И.]. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство, 1904. №28. 11 июля. С. 520–522.
 22. Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы Чехова «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. — 593 с.
 23. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2. 1910–1943. М.: Искусство, 1979. — 742 с.
 24. Аренский К. Письма в Холливуд. По материалам архива С. Л. Бертенсона. Мюнхен: [б. и.], 1968. — 263 с.
 25. Хомицкий В. И. Эмигрант Бунчук // Отрыв: театр. сб. Берлин: [б. и.], 1938. С. 189–258.
 26. Набоков В. В. Пьесы. М.: Искусство, 1990. — 288 с.
 27. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М: Искусство, 1960. — 792 с.
 28. Чехов А. П. Переписка с О. Л. Книппер: в 2 т./сост. и комм. З. П. Удальцовой. М.: Искусство, 2004. — 463 с.; 501 с.
 29. Петровская И. Ф. Биографика. Введение в науку и обозрение источников исторических сведений о деятелях России 1801–1917 годов. СПб.: ИД «Петрополис», 2009. — 381 с.
 30. Gregory S. Antosha and Levitasha. The Shared Lives and Art of Anton Chekhov and Isaac Levitan. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2015. — 264 p.
 31. Rayfield D. Anton Chekhov: A Life. New York: Henry Holt, 1998. — XXIII, 674 p.
 32. Бунин И. А. О Чехове. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. — 412 с.
 33. Горький А. М. К. П. Пятницкому. 21 или 22 октября 1903 г. // Горький А. М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 28. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 291–292.
 34. Maegd-Soëp C. de. Chekhov and Women. Women in the Life and Works of Chekhov. Columbus: Slavica Publ., 1987. — 373 p.
 35. Гительман Л. И. Русская классика на французской сцене. Л.: Искусство, 1978. — 175 с.

REFERENCES

1. Chekhov A. P. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols.]. Moscow: Nauka, 1974–1988.
2. *Chekhov bez glyantsa: proyekt Pavla Fokina* [Chekhov without Gloss. Project by Pavel Fokin]. St. Petersburg: Amphora, 2009. 510 p.
3. Yygotsky L. S. *Psikhologija iskusstva* [The Psychology of Art]. St. Petersburg: Azbuka, 2000. 410 p.
4. Minkin A. *Nezhnaya dusha* [Tender Soul]. Moscow: AST: Astrel, 2009. 416 p.
5. *Rezhisserskije ekzemplary Stanislavskogo: v 6 t. T. 3. 1901–1904. Pjesy A. P. Chekhova "Tri sestry", "Vishnevyy sad"* [Director's Copies of Stanislavsky: in 6 vols. Vol. 3. 1901–1904. Plays by A. P. Chekhov's *Three Sisters, The Cherry Orchard*]. Moscow: Iskusstvo, 1983. 494 p.
6. Pushkin A. S. *Evgenij Onegin* [Evgeny Onegin]. In: Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenij: v 16 t. T. 6* [Complete Works: in 16 vols. Vol. 6]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1937, pp. 1–205.
7. Barrot J.-L. *Razmyshleniya o teatre* [Reflections on the Theatre]. Moscow: Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1963. 303 p.
8. Krayniy A. [Gippius Z. N.]. *Polet v Yevropu. O molodykh i srednikh* [Flight to Europe. About Young and Middle-aged People]. In: *Literatura russkogo zarubezhja: antologija. T. 1. Kn. 2* [Literature of Russian Abroad: Anthology. Vol. 1. Book 2]. Moscow: Kniga, 1990, pp. 366–381.

9. Zingerman B. I. *Vrem'a v pjesakh Chekhova* [Time in Chekhov's Plays]. In: *Ocherki istorii dramy XX veka* [Essays on the History of Drama of the Twentieth Century]. Moscow: Iskustvo, 1979, pp. 143–145.
10. Bulgakov M. A. *Pjesy* [Plays]. Moscow: Sovetskii pisatel, 1986. 654 p.
11. *Russkoje zarubezhje o Chekhove. Kritika, literaturovedenije, vospominanija* [Russian Abroad about Chekhov. Criticism, Literary Criticism, Memoirs]. Moscow: Dom russkogo zarubezhya imeni A. I. Solzhenitsyna, 2010. 304 p.
12. Le Fleming S. *Gospoda kritiki i gospodin Chekhov: Antologija* [Gentlemen of Criticism and Mister Chekhov: An Anthology]. Compilation, preface, notes by N. G. Melnikov. St. Petersburg; Moscow: Letniy sad, 2006. 672 p.
13. Shereshevskaya M. A., Litavrina M. G. *Chekhov v anglijskoj kritike i literaturovedenii* [Chekhov in English Criticism and Literary Criticism]. In: *Literaturnoje nasledstvo. T. 100. Chekhov i mirovaja literatura* [Literary Heritage. T. 100. Chekhov and World Literature. Book 1]. Moscow: Nauka, 1997, pp. 406–453.
14. Priestley J. B. *Anton Chekhov. A Biography*. London: International Textbook, 1970. 87 p.
15. Khabarova Yu. *Teatr A. P. Chekhova v vospriyatii emigratsii v "Russkom Kharbine"* [A. P. Chekhov's Drama Perception of Emigration in "Russian Harbin"]. *Chelovek i kultura*. 2021, no. 5, pp. 13–21.
16. European Diplomatic Academy opening remarks by High Representative Josep Borrel at the inauguration session of the pilot programme. *EEAS Press team. Bruges, 2022. October 13*. Available from: https://www.eeas.europa.eu/eeas/european-diplomatic-academy-opening-remarks-high-representative-josep-borrell-inauration_en [Accessed 15th August 2023].
17. Wild O. *Kentervilskoje prividenije* [The Canterville Ghost]. In: *Anglijskaja novella* [English Short Story]. Leningrad: Lenizdat, 1961, pp. 51–79.
18. Lakshin V. Ya. *Tolstoy i Chekhov* [Tolstoy and Chekhov]. Moscow: Sovetskii pisatel, 1975. 456 p.
19. Skafymov A. P. *Nravstvennyje iskanija russkikh pisatelej* [Moral Quests of Russian Writers]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 544 p.
20. Streltsova E. I. *Naslednik. Prostranstvo chekhovskogo teksta* [Heir. The Space of Chekhov's Text]. Moscow: GCTM im. A. A. Bakhrushina, 2021. 284 p.
21. Ars. G. [Gurlyand I.]. *Iz vospominanij ob A. P. Chekhove* [From Memories of A. P. Chekhov]. *Teatr i iskusstvo*, 1904, no. 28, July 11, pp. 520–522.
22. *Chekhoviana. "Zvuk lopnuvshej struny": k 100-letiyu p'esy Chekhova "Vishnyovyj sad"* [The Sound of a Broken String: To the 100th Anniversary of Chekhov's Play *The Cherry Orchard*]. Moscow: Nauka, 2005. 593 p.
23. Nemirovich-Danchenko V. I. *Izbrannye pis'ma: v 2 t. T. 2. 1910–1943* [Selected Letters: in 2 vols. Vol. 2. 1910–1943]. Moscow: Iskustvo, 1979. 742 p.
24. Arensky K. *Pis'ma v Hollywood. Po materialam arkhiva S. L. Bertensona* [Letters to Hollywood. Based on Materials from the Archive of S. L. Bertenson]. Munich, 1968. 263 p.
25. Khomitsky V. I. *Emigrant Bunchuk*. In: *Otryv* [Detachment]. Berlin, 1938, pp. 189–258.
26. Nabokov V. V. *Pjesy* [Plays]. Moscow: Iskustvo, 1990. 288 p.
27. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 7*. [Collected Works: in 8 vols. Vol. 7]. Moscow: Iskustvo, 1960. 792 p.
28. Chekhov A. P. *Perepiska s O. L. Knipper: v 2 t.* [Correspondence with O. L. Knipper: in 2 vols.]. Comp. and comm. Z. P. Udaltsova. Moscow: Iskustvo, 2004. 463 p.; 501 p.
29. Petrovskaya I. F. *Biografika. Vvedeniye v nauku i obozreniye istochnikov istoricheskikh svedeniy o deyatelnykh Rossii 1801–1917 godov* [Biographica. Introduction to Science and Review of Sources of Historical Information about Russian Figures of 1801–1917]. St. Petersburg: Petropolis, 2009. 381 p.
30. Gregory S. Antosha and Levitasha. *The Shared Lives and Art of Anton Chekhov and Isaac Levitan*. DeKalb: Northern Illinois University Press. 2015. 264 p.
31. Rayfield D. *Anton Chekhov: A Life*. New York: Henry Holt, 1998. XXIII, 674 p.
32. Bunin I. A. *O Chekhove* [About Chekhov]. New York: Izdatelstvo imeni Chekhova, 1955. 412 p.
33. Gorky A. M. K. P. *Pyatitskomu. 21 ili 22 oktyabr'a 1903 g.* [Gorky A. M. to K. P. Pyatitsky. October 21 or 22, 1903]. In: *Gorky A. M. Sobranije sochinenij: v 30 t. T. 28* [Collected Works: in 30 vols. Vol. 28]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, 1954, pp. 291–292.
34. Maegd-Soëp C. de. *Chekhov and Women. Women in the Life and Works of Chekhov*. Columbus: Slavica Publ., 1987. 373 p.

35. Gitelman L. I. *Russkaya klassika na frantsuzskoy stsene* [Russian Classics on the French Stage]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 175 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Литаврина Марина Геннадиевна — доктор искусствоведения, профессор исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и театроведческого факультета Российского института театрального искусства — ГИТИС (кафедра истории театра России).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

ABOUT THE AUTHOR

Marina G. Litavrina — D. Sc. in Art Studies, professor at Lomonosov Moscow State University, professor of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 28.08.2023

Отредактирована: 01.11.2023

Принята к публикации: 11.11.2023

Received: 28.08.2023

Revised: 01.11.2023

Accepted: 11.11.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Литаврина М. Г. Бегство из сада. (К 120-летию пьесы «Вишнёвый сад») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 121–155.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155

EDN PABEPZ

FOR CITATION

Litavrina M. G. Escape From the Garden. (Homage to Chekhov's *The Cherry Orchard* 120th Anniversary). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 121–155.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155

EDN PABEPZ