

## *Жертва и долг в «Дяде Ване»*

Гольштейн В.

В одном из своих стихотворений в прозе Тургенев приводит следующий диалог:

– Ты готова на жертву? – Да.

– На безымянную жертву? Ты погибнешь – и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить!

– Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени.

– Готова ли ты на преступление?..

– И на преступление готова.

– Дура! – проскрежетал кто-то сзади.

– Святая! – пронеслось откуда-то в ответ.

Со свойственной ему объективностью Тургенев отказывается однозначно ценить свою героиню, хотя, конечно, готовность молодой революционерки к жертве и преступлению, рассмотренные в контексте последующей русской истории, не могут не настораживать. Эту жертвенность в пользу насилия, этот отказ от себя («мне не нужно имени»), эту склонность молодого русского поколения превратить святость в глупость, следуя поговорке «заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибет», отмечали многие серьезные русские мыслители. Георгий Федотов, который специально изучал проблему жертвенности (кенозиса) в ее религиозном контексте, утверждал, что у радикальной интеллигенции кенозис выродился в жертву ради жертвы. Указывал на подобное явление и Сергей Булгаков. В своей «веховской» статье «Героизм и подвижничество» он подверг всестороннему анализу интеллигентский героизм и легкость, с которой этот героизм искажает христианский идеал подвижничества. Критиковал злоупотребление жертвенностью и Чехов. Рассмотрению того, как эта критика осуществляется в его пьесе «Дядя Ваня», и посвящена настоящая статья.

В разговоре с Буниным Чехов однажды заметил: «Есть большие собаки и есть маленькие собаки, но маленькие не должны смущаться существованием больших: все обязаны лаять – и лаять тем голосом, какой Господь Бог дал».

Искусство «лаять» своим голосом – искусство сложное, ибо велик соблазн спрятаться за авторитет, повторить модную фразу, сделать, как все. Если Чехов в своей жизни «выдавил из себя раба», т. е. обрел собственный голос и как писатель, и как человек, то большинство его героев этого не делают. Иными словами, чеховские герои – это маленькие собаки, которые всеми силами хотят лаять, как большие, стараясь тем самым избежать своего голоса, т. е. своей личности.

Герои Чехова редко обретают свой голос, редко становятся собой. Они отказываются от собственной личности, жертвуя ею ради любви, идей, идеологии, из-за робости или непривычки. На символическом уровне это выражено в том, что чеховские герои не имеют своего имени, и потому его рассказы и пьесы наполнены «толстыми», «тонкими», «душечками», «бронзами», «дядями ваями», «тремя сестрами», «мисюсями», «чайками» и т. д. «Я Чайка – нет, не то», – могло бы воскликнуть большинство чеховских героев. Эти герои не хотят помнить о голосе, который им дал Бог, и мечтают «лаять», как Шопенгауэр, Достоевский, Тургенев и проч. Но ведь это и есть «не то». В последнее время принято с пиететом цитировать ответ няни из пьесы «Дядя Ваня» на типичный вопрос жертвенного сознания: «Те, для которых мы пробиваем дорогу, упомянут ли они нас добрым словом», – вопрошает Астров, на что няня отвечает: «Люди не помянут, зато Бог помянет». Пути Господни, как известно, неисповедимы, но ведь если бы Бог хотел, чтобы мы лишь пробивали дорогу другим, он бы сделал нас отбойными молотками или бульдозерами, а отнюдь не уникальными свободными личностями по Своему образу и подобию.

## Комедия Имени

«Евгений Онегин», «Анна Каренина» – такие названия сразу же обращают внимание читателя на то, что мы имеем дело с личностью, которая характеризуется и фамилией и именем, т. е. и семейным и личным началом. Там, где личность главного героя не столь важна или не интересна, появляются такие названия, как «Медный всадник» или «Пиковая дама». Не случайно, мы даже не знаем фамилии Евгения. Чехов описывает драму Ивана Петровича Войницкого, который не стал собой, а стал лишь дядей Ваней, что и подчеркивается названием пьесы.

В чеховских «Сценах из деревенской жизни» ощущение личности, ее индивидуальность теряются. Войницкий представлен через отношения с другими: через родственную, племенную связь. Он жертвует собой для семьи: для сестры, которую с такой нежностью любит, для мужа этой сестры, для матери и т. д. Но при этом Войницкий оказывается у разбитого корыта. Посвятив свою жизнь служению другим, он, кроме как брюзгой, никем стать не сумел. Задолго до Чехова о подобной растрате себя писал Герцен. В послесловии к повести «Долг превыше всего» Герцен так характеризует своего героя: «Мне хотелось в Анатоле представить человека, полного сил, энергии, способностей, жизнь которого тягостна, пуста, ложна и безотраднa от постоянного противуречия между его стремлениями и его долгом... Он совершает героические акты самоотвержения и преданности, тушит страсти, жертвует влечениями и всем этим достигает того вялого, бесцветного состояния, в котором находится всякая посредственная и бездарная натура... Этот характер и среда, в которой он развивался, – наша родная почва, или, лучше, наше родное болото, утягивающее, морящее исподволь, заволакивающее непременно всякую личность, как она там не бейся».

Герценовское описание характера героя и его среды вполне соответствуют ситуации «Дяди Вани». Войницкому было у кого учиться жертвенности: и у матери, служащей прогрессивным идеалам, и у сестры, отдавшей все Серебрякову, и у племянницы, жертвующей собственным поместьем для мачехи. Мачеха, впрочем, тоже спешит пожертвовать своим «я» ради служения человеку науки, отказывается ради него от музыки (то есть от голоса) и тратит свою жизнь на пустяки, чем и достигает «того вялого, бесцветного состояния», которое описывает Герцен. Неудивительно, что многие действующие лица пьесы имеют несколько имен: Елена и Helene, Жан и дядя Ваня и т. д. Эта множественность подчеркивает их неопределенность, неясность того, кто они есть и какую роль зграют.

Если верить Достоевскому, что «надо выделаться в человека», то на символическом уровне это значит, что и свое имя тоже надо заработать. Иначе суждено Ольге Племянниковой быть Душечкой и петь голосом своих мужей, а Ивану Петровичу Войницкому – дядей Ваней. Ольга Племянникова (а связь племянницы с дядей прямая) вспоминается неспроста.

Как и дядя Ваня, Ольга не заслужила своего имени и вошла в наше сознание как Душечка. Подобно Соне и дяде Ване, уступившим большую часть поместья и доходов с него Серебряковым, Душечка отдает свой дом ветеринару, а сама ютится во флигеле. Дядя Ваня распространяет свою любовь на все, связанное с сестрой, Душечка же любит ветеринара, а потом сына этого ветеринара. Соня повторяет за Астровым; Душечка повторяет за всеми, кого любит.

И дядя Ваня и Душечка видят себя частью семьи и рода (ср. «Три сестры»), они обретают «я» в служении другим, но по большому счету гремление к такому обезличиванию является пародией на христианское обезличивание, ибо в последнем случае личность отказывается от себя (от своего имени – ср. «Отец Сергей») для Бога; в случае же чеховских героев не-личность, минуя Бога, начинает служить другим, вовсе того не стоящим. О подобной пародии, в которую интеллигенция обратила идеал христианского служения, писали Тургенев, Достоевский, Георгий Федотов и многие другие русские мыслители, в том числе участники знаменитого сборника «Вехи».

Кроме того, как в случае с Душечкой, так и в случае с дядей Ваней, трагедия заключается в том, что эгоисты и демагоги – в лице профессора, ветеринара или государства с его идеологической машиной – эксплуатируют самое лучшее, что есть у человека: способность к самопожертвованию. Чеховская пьеса заканчивается на той же грустной ноте, что и рассказ «Душечка». Пустой двор, пустая усадьба, пустая судьба. Не случайно, что и Оленька, и герои «Дяди Вани» пусты, бесплодны. Их жертвенный, по сути своей материнский инстинкт, тратится на «чужих детей», а Телегин и Душечка делают это в буквальном смысле. Как члены семьи и рода они приносят жертву другим, ничего не оставляя себе. Это и есть величайшее злоупотребление, к которому привлекает наше внимание Чехов.

В своем «Послесловии к рассказу Чехова «Душечка» Толстой замечает, что и Оленька, и ее мужья смешны, но «не смешна, а свята, удивительна душа «Душечки» с своей способностью отдаваться всем существом своим тому, кого она любит (...) В этой любви, обращена ли она к Кукину или к Христу, главная, великая, ничем не заменимая сила женщины».

Следует согласиться с Толстым, различающим любовь, самопожертвование и объекты, на которые они направлены, и настаивающим на том, что даже если эти объекты смешны, сама любовь не смешна. В терминах чеховской пьесы можно сказать, что смешны и дядя Ваня, и Телегин, и Соня, но их способность жертвовать – не смешна. Тем не менее, понимая поэтику любви и жертвы, Чехов отказывается слепо превозносить ее, скорее наоборот: не отрицая бисера, Чехов учит нас не метать его перед свиньями.

Труднее согласиться с Толстым, когда он уравнивает любовь к Кукину с любовью к Христу. Ясно, что в любви к Кукину, какой бы святой она ни была, присутствует что-то комическое, а из-за злоупотребления этой любовью – и трагикомическое. Комизм противопоставления высокой риторики, высоких чувств и даже высоких действий смешным инконгруэнтным объектам этих чувств, т. е. то, что составляет основу чеховской драмы, не желают видеть многие интерпретаторы Чехова, особенно театральные. Отсюда и нечувствительность к целому пласту пьесы, к ее комедийной основе.

В своей книге о драматургии Чехова Анатолий Собенников отмечает, что в новом варианте «Лешего», т. е. в «Дяде Ване», автор «убирает комический элемент, людей среды, соседей Войницкого». Полностью согласиться с этим утверждением нельзя, ибо комическое изображение основных героев пьесы остается. Кроме того, остается и главный носитель комического элемента – сосед Войницкого Илья Ильич Телегин.

Чтобы лучше понять драму дяди Вани, следует вспомнить не только о Душечке, но и о его двойнике в самой пьесе – Телегине, носящем в первом варианте текста еще более говорящую фамилию: Дядин. Родство, как мы видим, полное, ибо красная, или по крайней мере, «этимологическая» нить соединяет Дядина с дядей Ваней.

Чувство личности у Телегина полностью отсутствует так же, как и имя, – его называют Иваном Ивановичем (опять сходство с дядей Ваней), Вафлей, приживалом и т. д. С момента своего появления Телегин поет / «лает» чужим голосом. Первая его фраза – повторение профессорской «чудесные виды»: «замечательные, ваше превосходительство». Во второй фразе Телегин перефразирует Пушкина: «Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство» (XIII, 66).

В своем же третьем заявлении Телегин объявляет программу, которой следует большинство персонажей чеховской пьесы, т. е. программу служения никчемным людям и никчемным целям, замаскированную риторикой веры и патриотизма: «Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству». Телегин продолжает, несмотря на протесты дяди Вани: «Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым

человеком. Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался... Что же у нее осталось?» (XIII, 68).

Интересно, что после этих слов на сцене появляются Соня, Елена и Мария Васильевна, каждая из которых по-своему воплощает идею служения никчемным, бессмысленным целям. Речь Телегина как бы подготавливает выход на сцену этих героинь. Более того, фигура Телегина и его брэнчанье на гитаре часто возникают именно в те моменты, когда риторика служения и жертвы достигает высочайшего накала. Это с особой очевидностью обращает на себя внимание в последнем монологе Сони, где говорится о небе в алмазах и о том, что они будут «трудиться для других» (трудиться для других мечтают все герои пьесы). За этим следует авторская ремарка: «Телегин тихо наигрывает, Мария Васильевна пишет на зольях брошюры, Марина вяжет чулок» (XIII, 116).

Появление Сони, Елены и Марии Васильевны под аккомпанемент речей Телегина далеко не случайно. Несмотря на то, что, по-видимому, эти героини вызывают разную степень симпатии у Чехова, а значит и у зрителя, в чем-то они похожи. Некрасивая Соня оглушает себя работой и тем, что, подобно Телегину, содержит чужую семью. Об отсутствии у Сони собственного «я» свидетельствует ее сходство с Душечкой: Соня часто повторяет за Астровым, а источником ее речи о светлом будущем о труде для других является оставшийся к моменту действия уже в прошлом идеализм дяди Вани. Недаром эта речь адресуется именно ему: «Мы, дядя Ваня, будем жить...» Монолог начинается с пресловутого «мы», столь любимого всеми, кто любит подавлять личность.

В «Лешем», первом варианте пьесы, жертвенность Сони еще более очевидна. Обращаясь к Хрущову/Астрову, она заявляет: «Горе научило меня. Надо, Михаил Львович, забыть о своем счастье и думать только о счастье других. Нужно, чтоб вся жизнь состояла из жертв». На это Хрущоб справедливо замечает: «Ну, да... Над вами стряслось несчастье, а вы тешите свое самолюбие: стараетесь исковеркать свою жизнь и думаете, что это похоже на жертвы... Ни у кого нет сердца... Делается совсем не то, что нужно, и все идет прахом» (XII, 189). Чуть позже он добавляет: «Мы говорим, что служим людям, и в то же время бесчеловечно губим друг друга» (XII, 193). Подобно Соне, жена Серебрякова Елена оправдывает коверканье собственной жизни привычными призывами к жертвенности и служению. В ответ на домогательства Войницкого она замечает: «Скоро благодаря вам на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою» (XIII, 74). Как видим, эпатия собственная опрометчивость или слабость прикрываются риторикой жертвенности, ибо верность и чистота столь же похожи на жертву собой ради Серебрякова, как любовь к Христу похожа на любовь к Кукину.

Толстой, безоговорочно хваливший Душечку, тем не менее без восторга отмечал наличие в России подобного рода людей. 1 ноября 1853 года он записал в своем дневнике: «Есть разряд милых, благородных (хотя большей частью несчастных в жизни и неуважаемых), которые как будто живут только для того, чтобы выждать случая пожертвовать собой для другого или для чести, и которые живут только с той поры, с которой начинается это жертвование».

Герои пьесы, как и многих других произведений Чехова, соответствуют известной классификации Аполлона Григорьева и подразделяются на хищных и смиренных. Смирные жертвуют, хищные берут. К хищным следует отнести не только конкретных людей, но и те идеологии, которые требуют жертв, будь то наука, искусство и т. д. В письме Чехову по поводу «Дяди Вани» Горький отмечал, что жертвенные поступки являются основой пьесы: «Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу». Конечно, есть определенная ирония в том, что именно Горький размышляет о жизни, принесенной в жертву идолу. И по-видимому, идол представляется ему чем-то конкретным, Серебряковым, например. В то время как в чеховской пьесе присутствует множество идолов, заставляющих людей служить, жертвовать, отказываться от себя и потому оказываться несчастными.

В своих тетрадях Чехов отметил следующий парадокс, лежащий в основе многих событий как «Дяди Вани», так и «Чайки»: «Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как и он сам. Тайно по ночам он переплетает книги – это его истинное призвание; здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой» (XVII, 40). Чехов предельно демократичен: человек может найти себя, стать артистом в любой области, не обязательно в литературе или науке. В своем отношении к личной заинтересованности как к фундаменту любого дела Чехов напоминает Толстого: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (XVII, 8). Для Чехова, как мы видим, именно личное счастье является критерием истинного служения общему благу. Исходя из этого критерия Душечка, расцветающая в моменты служения, оказывается на своем месте, тогда как дядя Ваня, Соня, Елена или даже Астров, неоднократно подчеркивающий, как он несчастлив, на своем месте не находятся.

Поскольку поступки этих персонажей не соответствуют их призванию, не раскрывают их личности, они не могут сделать их счастливыми. Поэтому пьеса наполнена бесконечными жалобами, причем видеть в них трагизм, лирику, антимещанство, поиск смысла жизни или отображение драматического периода русской истории способны лишь недальновидные критики. В одном из писем Чехов вполне определенно высказывает свое отношение к подобного рода жалобам: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную... не верю даже, когда она страдает и жалуется» (VIII, 101). Поэтому можно согласиться с Томасом Манном, который считает, что чеховские описания интеллигенции и ее основных занятий, т. е. жалоб и философствования, следует воспринимать в комическом ключе: «Споры о смысле жизни выполняют предельно комическую художественную функцию». Кроме того, Манн отмечает в пьесах «подтрунивание над безграничной страстью русских к бесплодному философствованию». Анализу бесплодного философствования в пьесе посвящена и недавняя статья Гари Сола Морсона «Дядя Ваня» как метадрама прозаики».

\*\*\*

Проблема личности, проблема обретения своего «я» особенно остро встает с возрастом – от детей никто не ждет своего «я». Время же приносит расплату за потерю личности. Поэтому герои пьесы так часто жалуется на возраст, на то, что стареют, что все прошло, что служили не тому, что нужно, и т. д.

Неспособность найти себя и является основной причиной всех несчастий героев пьесы. В определенном смысле их надежды, занятия и стремления так же далеки от насущных проблем, как Африка от русской провинции. Карта Африки, появляющаяся в конце пьесы, символична: герои заняты чем угодно, даже жарой в Африке, а вот на то, чтобы заняться тем, что Пушкин называл первой наукой – наукой «читать самого себя», – нет ни времени, ни сил. Чехов же настаивает на том, что герои сами должны искать свое призвание, а не стремиться к сцене, литературе, науке, самопожертвованию, любви или посадке леса только потому, что кто-то другой считает это необходимым.

В своей книге «Театр Чехова и его мировое значение» Б. И. Зингерман отстаивает серьезность духовных исканий чеховских героев типа дяди Вани и Пети Трофимова и заявляет, что писатель «изображает людей, у которых идеальная и обыденная стороны жизни тесно переплетены: будничное существование его героев одухотворено поисками смысла жизни и высших целей бытия, а духовные искания связаны с потребностями и драмами обыденности». Поэтому исследователь отвергает наблюдение Томаса Манна о комической функции интеллигентских разговоров: «В суждениях Томаса Манна о Чехове сказывается индивидуализм 19 века, принявший формы новейшего элитарного сознания, представленный на сей раз в немецком профессорско-кастовом обличье с характерным для него

преувеличенно воспаленным представлением о духе, о великой трагической миссии выдающейся личности и недоверием к силам простой и массовой жизни».

Не говоря о том, что крайне наивно звучит причисление владельцев большого поместья к представителям «простой и массовой жизни», позиция Зингермана, его недоверие к индивидуализму весьма показательны. Задача «выдавить из себя раба» и стать личностью – безусловно индивидуалистическая. В данном случае и Манн, и Чехов говорят на одном языке, даже если он и воспринимается современным ученым как «индивидуализм 19 века». С другой стороны, XX век дал миру восстание масс и преклонение перед ними, а значит и полный отрыв от уроков классической русской литературы, призывающей к деланию из себя человека. Отрыв этот, если мы вспомним наблюдения авторов «Вех», начала русская интеллигенция, желающая служить, жертвовать, спасать все, что угодно, но только не самих себя, и потому неудивительно, что дом Войничких, где процветает подобная идеология, назван в «Лешем» «гнездом интеллигенции» (XII, 151). Как заметил в своей «веховской» статье Сергей Булгаков, «крайне непопулярны среди интеллигенции понятия личной нравственности, личного самоусовершенствования, выработки личности, и наоборот, особенный, сакральный характер имеет слово «общественный». Томас Манн, разделяющий точку зрения Чехова и Толстого, заявившего в 1895 году, что «вместе можно делать только зло; все хорошие дела делаются в одиночку», конечно же, лучше понял Чехова, чем Зингерман, критикующий немецкого писателя за недоверие к силам простой и массовой жизни. У пережившего фашизм Манна были причины не доверять массовой жизни.

Чеховские герои низводят поиски смысла жизни и высших целей бытия до уровня жалоб, жалости к себе и изобретения средств для самоодурманивания. К таким средствам самообмана принадлежат не только служение утопическому «небу в алмазах», науке, театру, «новым формам», но и служение одному из главнейших идолов человечества – идолу любви, тем «пяти пудам любви», без которых не обходится ни одна из чеховских пьес.

За любовь, как за средство забыть о себе и о своей обязанности быть собой, хватаются многие герои Чехова, хватаются, как утопающие за соломинку, как будто любовь может помочь Елене, Астрову или дяде Ване обрести себя.

Говоря о любви, герои «Дяди Вани» используют лексику, которая их выдает: «прыгнуть, как в омут», «увлечься», «забыться», «дурман» и т. д. Любовь, как водка, является для них средством забыть о неудов-летворяющей жизни. О таком отношении к любви наиболее ярко свидетельствует именно дядя Ваня, который является главным героем пьесы еще и потому, что воплощает не только саму болезнь (жертвует своей жизнью идолу), но и неправильные методы ее лечения (желание служить новому идолу). К неправильным методам лечения прибегает и Елена. Разочаровавшись в прежнем объекте своего поклонения, она опять готова влюбиться в талант, на этот раз в талант Астрова. Любовь продолжает восприниматься как способ служить – таланту или красоте, но только не себе.

\* \* \*

В заключение хочется вернуться к проблеме жанра чеховской пьесы. Ясно, что «Дядя Ваня», как и большинство драматических произведений Чехова, является комедией. Тем не менее, благодаря тому что следует назвать «энергией заблуждения» Станиславского, мишень чеховской сатиры – русская интеллигенция с ее страстью к мелодраматическим крайностям – сумела победить Чехова. Один из историков русского театра назвал В. Э. Мейерхольда «темным гением». Таким «темным гением» для Чехова является безусловно Станиславский, превративший его комедии в душещипательные мелодрамы. Подобная трактовка явно противоречит духу Чехова, ибо, начиная с «Чайки», именно страсть героев к мелодраматизации собственной жизни и является объектом его сатиры, о чем убедительно пишет Кэррол Стронгин в своей статье «Ирония и театральность в чеховской «Чайке»». Тут следует вспомнить и статью Анны Линден «Чехов против Горького и Московского Художественного театра», в которой на примере театральной и литературной истории «Вишневого сада» прослеживается роль Станиславского и его театра в процессе превращения чеховских пьес в мелодрамы.

Москва, как известно слезам не верящая, в случае постановок Станиславского им поверила и продолжает сочувствовать Маше Медведенко, дяде Ване, Треплеву, Гаеву или Раневской. Прислушаемся к записанным Л. А. Сулержицким словам Станиславского о Чехове: «Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его «Три сестры», а впоследствии «Вишневый сад» – что это тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услышал такой отзыв о своей пьесе».

Увы, вежливый голос Чехова, несмотря на весь его жар, потонул в шуме и гаме театральной пиротехники Станиславского. Его слышали лишь такие люди, как известный режиссер Питер Брук, с блеском поставивший «Вишневый сад», но, к сожалению, до сих пор это глас вопиющего в пустыне. Брук отмечал: «С самого начала я хотел избежать сентиментальности, псевдочеховской манеры, которая отсутствует в тексте самой пьесы. Это не мрачная, романтическая, длинная и медленная пьеса. Это комедийная пьеса о реальной жизни».

В тексте «Дяди Вани» есть отсылка к гоголевскому «Ревизору». Подобно Хлестакову, Серебряков является не тем, за кого его принимают. Но чеховская пьеса повествует не только об обманщиках, но и об обманутых, о том, что «обмануть меня не трудно!.. Я сам обманываться рад». Хотят быть обманутыми не только дядя Ваня, Соня и Елена, но и зрители, которые в свою очередь обмануты дядей Ваней, Астровым и их бесконечными жалобами и несчастьями. Поэтому до тех пор, пока мы не увидим тут комедии, пока будем воспринимать серьезно и сочувственно то, над чем следует смеяться, Чехов останется неслышанным.

Знаменитый английский сатирик Джонатан Свифт оставил после себя не только бессмертного «Гулливера», но и блестящий сатирический памфлет под названием «Скромное предложение» (1729). В этом памфлете, не содержащем ни одного указания на то, что автор шутит, рекомендуется решить проблему голода в Ирландии следующим, весьма неординарным, образом: поеданием детей бедноты. Мало того, что детское мясо, настаивает автор, вкусно и питательно, такой подход приведет к сокращению голодных ртов в будущем. Эту злую сатиру на отношение богатой Англии к нищей Ирландии многие, к сожалению, восприняли буквально. Раздались призывы судить самого автора-каннибала, а его книгу запретить. Как заметил в свое время Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени», читающая публика «молода и простодушна» и «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана». Продолжая свои нападки на публику, Лермонтов добавляет: «Наша публика похожа на провинциала, который, подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы». Такую же нежнейшую дружбу увидела публика в отношении Чехова к действующим лицам его пьес.

Чехов, который тоже не любил ставить нравоучения в конце своих басен, оказался, подобно Свифту и Лермонтову, не понятым. Там, где была насмешка, усмотрели лиризм, там, где была безжалостность (Чехов хотел, чтобы те, кто читает его «Лешего», поняли, что пьесу писал «хитрый и безжалостный человек» (III, 169; Письма)), увидели сентиментальность, и наконец, растяп и неудачников превратили в героев, занятых поиском смысла жизни.

Однажды у Оскара Уайльда спросили, что он думает о постановке новой пьесы. «Пьеса была блестящей, а вот зрители совершенно провалились», – ответил Уайльд. Увы, начиная с первой постановки «Чайки», большинство зрителей блестящих чеховских пьес продолжает проваливаться.