

НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ

СОДЕРЖАНИЕ

Письмо т. Сталину. Л. Авербах — За соби-
рание коммунистических сил в РАПП'е.
Из напостовского дневника: Смышляев в пьесе
Афиногенова «Чудак». Ю. Либединский и А. Фа-
деев. Ив. Остредов — Плехановское наследство
в опасности. А. Гурштейн — Переоценка ценно-
стей. Л. Тоом — Ольховая гегемония или...
липовая? И. Нович — О кружковой критике
«Кузницы». А. Михайлов — Против казенного
благополучия, против замазывания классовой
борьбы. М. Григорьев — Чехов-драматург.
Библиография: Отзывы о книгах: М. Шоло-
хова, М. Ушакова, А. Сытина, Н. Смирнова,
Зегерс. Хроника.

1929 ДЕКАБРЬ

24

МОСКВА
ГОСИЗДАТ

ЧЕХОВ-ДРАМАТУРГ

М. Григорьев

Как известно, Чехов был в восторге от пьес Метерлинка, они ему казались идеалом драматургического мастерства, и в них он искал указания на то, как надо писать пьесы вообще. Найдя, как Чехову казалось, шифр метерлинковского мастерства, он выразил его, например, такой формулой: изображай самые обыкновенные стороны жизни героев; показывай, как герои разговаривают, едят, ссорятся и т. п. в самых обычных условиях, но показывай так, чтобы одновременно с показом этих самых обыкновенных черт слагался и обнаруживался жизненный смысл героя. Эта формула на первый взгляд производит впечатление ультра-реалистической формулы. Может возникнуть только сомнение, как мог Чехов вынести такое впечатление в результате изучения драматического творчества Метерлинка, яркого символиста?! При дальнейшем знакомстве с чеховской драматургией мы увидим, что эта формула только кажется реалистической формулой: при ближайшем знакомстве с тем, как эта формула Чеховым осуществляется, мы убеждаемся в том, что с этой ультра-реалистической формулой легко может ужиться символизм. Недаром драматургию Чехова, в некоторых отношениях находящуюся под влиянием Метерлинка, относят к пред- истории символизма; недаром историк символического стиля не может не указать в числе предшественников символизма Чехова-драматурга.

Ниже нами будет указано, в каком смысле и с какими ограничительными оговорками можно утверждать принадлежность чеховских пьес к символическому стилю. Теперь же убедимся в том, что сам Чехов в своем драматическом творчестве следует тем квази-реалистиче-

ским правилам, которые он вынес в результате изучения Метерлинка. Действительно, Чехов берет самое обыкновенное в жизни, лишенное всякого героизма (так что и в этом смысле чеховские персонажи не могут быть названы «героями»), настолько обыкновенное, что на вопрос, что в пьесе случилось, что произошло, — трудно ответить, трудно рассказать сюжет произведения: приехали, уехали, поссорились, мечтали, разговаривали и пр. Как в самой действительности сюжетная линия жизни человека не представляется сплошной, искусно построенной, рельефной, но насыщена разными на первый взгляд кусками, не пригнанными друг к другу, — кусками, разрозненными ритардационными моментами, разбавленными «сюжетной» водой, так и в чеховских пьесах не чувствуется твердого, четкого сюжета, который развертывался бы по определенным законам напряжения из акта в акт, который был бы связан с образом центрального героя (у Чехова нет центрального героя: даже в «Дяде Ване», где само заглавие как-будто указывает на главного героя, разве можно Войницкого считать центральной фигурой? А почему не Астрова? Почему не Соню?). У Чехова нет «остранения сюжета», — такого построения сюжета, которое заставило бы остро воспринимать сюжет пьесы, как отклонение от жизненного сюжета. В результате нет органической спайки между отдельными актами: отдельные акты воспринимаются не как акты, а как «сцены» пьесы, и было бы позволительно к большинству чеховских пьес прибавлять подзаголовок — «сцены», а не драма, не комедия. И если, тем не менее, пьесы Чехова производят цельное и единое впечатление,

а не впечатление разорванных кусков, то этим они обязаны каким-то другим сторонам своей структуры, о которых будет сказано ниже.

К такого рода построению пьесы, состоящей из сцен, внешне недостаточно связанных между собой (настолько, что читая, например, первый акт «Дяди Вани», никак нельзя предусмотреть, во что выльется второй и т. д.), без четкой сюжетной линии, без острого драматического конфликта, без героя Чехов пришел, конечно; не только под влиянием Метерлинка, но, что важнее, под внутренней принудительностью самого образа; потому такую формулу и сконструировал Чехов, якобы соответствующую драматическому творчеству Метерлинка, что эта формула технически подходила к внутренней сущности образа.

Что представляют собою герои чеховских пьес?—В большинстве случаев—это так называемая интеллигенция, но интеллигенция иного рода, чем, например, интеллигенция пьес Горького, иного классового генезиса. Если горьковская интеллигенция разночинского происхождения—«кухаркины дети» (сравни «Дачников» Горького), то интеллигенция чеховских пьес так или иначе связана с усадьбами, с «Вишневыми садами»: все это не крупные помещики, разоряющиеся под влиянием прихода новой экономической силы. Если к этому экономическому декадансу присоединить декаданс политический—тяжкую политическую реакцию конца века, то внутренний облик провинциального мелкопоместного интеллигента, неизбежно упадочный, можно наперед сконструировать.

За некоторыми исключениями (Астров из «Дяди Вани», Вершинин из «Трех сестер», Петя из «Вишневого сада») они чужды каких-либо социальных представлений; кажется иногда, что они даже не подозревают о существовании социальных задач. Вся их жизнь сосредоточена в кругу личных интересов. Недостаточность социального воздуха вызывает у них, как у всех декадентов всех эпох и народов, острую потребность в личном счастье, потребность наполниться, потребность уйти от ущербности. Необходимо все-таки отметить, что у

чеховских героев это стремление к личному счастью не носит того отвратительно эгоистического (да еще с философским обоснованием) характера, с которым мы встречаемся у матерых декадентов. Чеховские персонажи наивно, по-детски эгоцентричны: им, как детям, кажется, что все в жизни существует для того только, чтобы творить их личное счастье. Недаром и внешне многие из них похожи на детей: к Ирине, уже взрослой девушке, все относятся, как к ребенку, дарят ей на именины волчка и разноцветные карандашики; Аня, приехав из Парижа, в первую очередь с наивным детским восторгом рассказывает о том, как она поднималась на воздушном шаре; Гаев, в том же «Вишневом саду», на всю жизнь сохранил детскую привычку сосать леденцы и пр. Но если дети при нормальных социальных условиях и при нормальном воспитании очень быстро изживают иллюзию эгоцентризма, иллюзию, может быть, в большой мере психологического характера, то чеховские герои переживают эту иллюзию слишком поздно. В сущности говоря, все чеховские пьесы и показывают это крушение личной мечты в различных вариантах.

Для «Трех сестер» таким идеалом личного счастья был бы переезд в Москву. Чего они ожидают от Москвы конкретно,—трудно сказать. Но, как детям, представляется им Москва прекрасным, преображенным градом Китежем, где все будет иначе: даже плохая погода, и та не будет там замечаться. И уж, конечно, только там можно встретить его, прекрасного возлюбленного. Как школьники, отсчитывают сестры, сколько им осталось до отъезда, радуются всякому человеку, приезжающему из Москвы, и не в силах не поделиться сообщением, что и они тоже в скором времени будут в Москве. Но лежит на всем этом предпрятии печать какой-то исключительной неделовитости. Ведь, в самом деле, приезжает же сейчас в Москву из далеких окраин молодежь учиться, при чрезвычайно трудных, тяжких даже, жилищных и материальных условиях, всячески старается закрепиться в Москве, перенося лишения, и многим закрепиться удастся

потому что одушевляет их ясная задача учиться для какой-то определенной деятельности. Чеховские сестры, конечно, с гораздо большим успехом могли бы переехать в Москву, если бы по-деловому отнеслись к этому переезду, если бы такой переезд обуславливался какой-нибудь действительной необходимостью. Но драма сестер не в том, что им не удалось поехать в Москву, а в том, что по поводу частного случая они осознали иллюзорность замкнутого личного желания: «все делается не по-нашему» — таков вывод, к которому приходят сестры и который им трудно перенести.

«Все делается не по-нашему» могли бы сказать про себя и другие чеховские герои. Андрей, брат трех сестер, мечтает быть ученым, гордостью русской науки, а делается секретарем земской управы, и самое большее, на что он может надеяться, это сделаться членом управы: опускается, играет в карты, женится на мещанке. Сорин из «Чайки» сам характеризует себя — «L'homme, qui a voulu» (человек, который хотел). «В молодости когда-то хотел я сделаться литератором и не сделался; хотел красиво говорить и говорил отвратительно и бывало резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться и не женился; хотел всегда жить в городе и вот кончаю жизнь в деревне».

Крах личного счастья особенно нагляден, если обратить внимание на романы чеховских пьес: там нет ни одной удаливой, счастливой парочки: любовь не удается Соне и Астрову, Войничкому и Елене Андреевне, Нине и Треплеву и пр. и пр., не удается иногда по значительным причинам, а иногда и так, — неизвестно почему. Почему, например, не вышел роман Вари и Лопатина, когда Варя любит Лопатина, а Лопатин любит Варю?!

Жизнь на каждом шагу говорит бедным чеховским героям свое «нельзя». Это «нельзя», несколько раз встречающееся в чеховских пьесах («Дядя Ваня», «Три сестры», «Чайка»), носит символический характер: сестры не поедут в Москву; Тузенбах, Соня, Войничкий, Треплев не вкусят радостей разделенной любви; Сорин и Андрей не будут тем,

чем они хотели быть — «нельзя»... и чеховские герои покорно принимают это «нельзя» жизни; декадентство чеховских героев покорное, не бунтующее: у них нет религиозного бунта Ивана Карамазова или эротического бунта Брюсова. Какими же «героями» они могут быть? Какой же острый драматический конфликт может создаться? Понятно, почему у Чехова нет героев, а только хор; понятно, почему Чеховым избрана структура «сцен».

Не все чеховские персонажи одинаково безраздумно и фатально принимают распад личного счастья: некоторые из них пытаются размышлять, пытаются осмыслить происходящее с ними. Эта рефлексия либо мрачная, как у Чебутыкина и Маши, либо, повидимому (подчеркиваем это), бодрая, оптимистическая, как у Астрова и Вершинина. «Может быть», — говорит Чебутыкин, — нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет». Философский солипсизм признает все-таки носителя этой иллюзии — человека. Все обман, все призрак; но не иллюзия — носитель этого призрака, — сознание человека: оно одно есть, и все существует для него. Чебутыкин подвергает сомнению и эту реальность: «Может быть», — говорит он, — я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня руки и ноги и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю». И только воспоминания о тяжелом прошлом убеждают Чебутыкина в реальности его бытия и исторгают тогда вопль отчаяния: «О если бы не существовать!»

Рефлексия Вершинина повидимому, более бодрая. Вершинин, как и Тузенбах и как Астров, зовет к работе, к упорной каждодневной работе, которая должна искупить темное жуткое прошлое крепостников «Вишневого сада». Программа этой работы в ее практической части и в разных местах пьес развертывается Астровым и Вершининым и обнаруживается, как в программах земских «малых дел»: беречь леса, проводить дороги, строить фабрики и заводы, организовывать больницы и школы, реформировать быт. Но нет представления о тех социальных силах, которые всю

эту работу могут и действительно будут проводить, нет представления о социально-классовых процессах, которые приведут к переустройству общества. Передовые чеховские герои—типичные просветители, твердо убежденные в неограниченной мощи знания, которое, само по себе, является достаточно сильным оружием общественного переустройства. Вершинину направление общественного развития и самый процесс его представляется буквально с арифметической простотой. Когда Маша жалуется на то, что здесь, в провинциальном городке совсем не нужны их знания и способности: не зачем знать итальянский язык, не зачем хорошо уметь играть на рояли—все это здесь так же ненужно, как шестой палец на руке,—Вершинин в ответ развивает целую теорию прогресса, как ему кажется, арифметически ясную и, повторяем, типично просветительскую. «Знаете много лишнего,—говорит он Маше.—Мне кажется, нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы ненужен умный, образованный человек. Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-по-малу вы должны будете уступить и затеряться в столетней толпе, вас заглушит жизнь, но все-таки вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и т. д., пока, наконец, такие как вы, не станете большинством». «Человек,—говорит в другом месте Вершинин,—готовясь к будущему, должен видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец».

Все это очень трогательно и напоминает величественные идеалистические системы, в которых также постепенно просветляются сознанием отдельные части мироздания, пока, наконец, весь космос не превратится в мировую интеллигенцию. О реально-классовых противоречиях чеховские герои-просветители ничего не знают!..

И все-таки эта, казалось бы такая ясная теория, мало утешает как тех, кото-

рые слушают ее, так и тех, которые ее проповедуют. Внутренним пессимизмом окрашены видимо бодрые слова Вершинина о труде. Сознание необходимости работать связано у Вершинина с другим безрадостным сознанием—невозможностью счастья. «Мои волосы седеют,—говорит он,—я почти старик уже, но знаю мало, ох, как мало! Но все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас. Мы должны только работать и работать, а счастье—это удел наших далеких потомков». Вот это сознание, неизбежное для человека погибающего класса, сводит на-нет даже то, на первый взгляд ценное, что заключено в рассуждениях Вершинина о работе. Будущее, во имя которого создается творческая деятельность человека, если это будущее реально сконструировано, если оно выводится из тех возможностей, которые есть в настоящем, в противоречиях настоящего, должно осмысливать жизнь человека, должно уже сейчас делать жизнь человека насыщенной и его работу радостной, уже сейчас должно перестроить его сегодняшний день. Только при этом условии возможен пафос социального творчества — иначе нет гарантии, что человек, подобно Ивану Карамазову, начнет поносить будущее за те жертвы, которые во имя его приходится приносить, или, подобно Оконному в трагедии Сельвинского «Командарам», станет ненавидеть «жирных свиней» будущего и революцию, которая, как негритянский бог, требует кровавых жертв.

«Лет через сто, через двести жизнь будет прекрасна»—таков лейтмотив, который настойчиво повторяется почти во всех пьесах. О прекрасной жизни через сто, двести лет чеховские герои грезят тогда, когда они особенно устали и особенно несчастны. Сто, двести лет конечно не реальное время, не астрономические годы,—этот лейтмотив говорит только о достаточно далеком. И так как в пьесах не указано, как же реально подойти к этому прекрасному будущему, какие реальные силы приведут к нему, то самое мечтание о лучезарной жизни

через сто, двести лет приобретает характер известных у декадентов и символистов эсхатологических ожиданий, ожиданий чудесных свершений, которые должны переродить всю жизнь, превратить волков в овец, распространить «на земле мир и в человецех благоволение». «Мы отдохнем,—говорит Соня дяде Ване.—Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, согласной. Я верую, верую...». Достаточно внимательно прочесть этот знаменитый заключительный монолог из «Дяди Вани», чтобы понять, что перед нами типичная эсхатология, только лишенная, может быть, тех мистических элементов, которыми были насыщены ожидания «второго пришествия» декадентов.

Здесь мы вплотную подходим к вопросу о символизме чеховских пьес, потому что именно этот лейтмотив совместно с некоторыми другими моментами сближает чеховские пьесы с символизмом.

Но предварительно необходимо познакомиться с тем, как эту идеологию отречения от личного счастья Чехов сценически оформляет. Познакомившись с этими приемами, мы поймем секрет впечатления, производимого чеховскими пьесами на зрителя, поймем секрет так называемого «настроения» чеховских пьес и их психологизма.

О чеховских пьесах, как пьесах настроения, писалось много. К сожалению, при этом мало обращалось внимания на механизм, с помощью которого настроение вызывается, на технику приемов настроения. Было бы неправильным рассматривать эти приемы, как какое-то внешнее дополнение к идеологии чеховских пьес, как какое-то добавление к сущности образа. Только в неразрывной связи с природой образов чеховских пьес становятся понятными функции приемов настроения. Раскрываем смысл этих приемов наперед, раньше их описания. Если образы пьес Чехова изображают крушение личного счастья, если они настойчиво говорят о том, что личного счастья сейчас не может быть, то, с

другой стороны, всеми приемами, описание которых будет дано ниже и которые условно можно было бы назвать приемами сценического оформления, и в зрителе и в действующих лицах разжигается чувство личности. Благодаря этим приемам начинает ярко гореть пламя личности: и только тогда и зритель, и действующее лицо начинают чувствовать, как трудно отказаться от личного счастья, начинают эмоционально воспринимать происходящее, как катастрофу.

Начнем с музыкального аккомпанимента. До Чехова русская драматургия не знала систематического введения в строй пьесы музыкальных элементов: если музыка и встречалась в пьесах Островского или Тургенева, то случайно, не систематично. Чехов впервые последовательно вводит музыку в ткань пьесы. После него музыка становится обязательной в символическом театре (по общему принципу символистов *«de la musique avant tout chose»*) и в футуристическом театре (где, правда, музыка выполняет иные функции). Достаточно припомнить символические и футуристические постановки В. Э. Мейерхольда.

Кто не испытал эмоциональной власти музыки? Музыка повышает эмоциональную восприимчивость даже в тех случаях, когда жизнь спокойно бежит по утоптанной, привычной колее, без толчков, без резких поворотов. В тех же случаях, когда многогранный лик жизни встает перед нами своей грозной и страшной стороной (а разве не имеем мы в чеховских пьесах постоянную жизненную катастрофу?)—усиливается над нами власть музыки, и даже такие примитивные инструменты, как балалайка или гармоника, даже музыкальные шумы способны тогда повышать и обострять нашу эмоциональную восприимчивость.

Можно утверждать, что все пьесы Чехова идут под музыкальный аккомпанимент. Это утверждение не следует понимать буквально, ибо не задачу мелодизации преследовал Чехов, но лишь стремился создать музыкальный фон. Для этого не нужно, чтобы музыка была сплошной: достаточно, чтобы она звучала лишь по временам, оставляя отзвук,

подобно замирающей струне. Тембр чеховского оркестра разнообразен: тут и пианино, и виолончель, и скрипка—целый еврейский оркестр, тут и примитивные инструменты, тут, наконец, как уже указывалось, музыкальные шумы—завывание ветра, стук топора, звук лопнувшей струны. Появление музыки в тексте пьес не случайно: оно подчеркивает те или иные ситуации героев, музыка настраивает не только зрителей, но и самих героев. Из всех музыкальных нюансов Чехов больше всего любит диминуэндо, постепенное стихание звука, сведение его на нет. Самая пьеса обычно оканчивается диминуэндо, тишиной, подчеркиваемой Чеховым в репликах. Эта тишина в конце пьесы не представляет собою отсутствия звука, но лишь минимальное звучание: так искусный скрипач при постепенном ослаблении звука последний раз проводит смычком по воздуху, создавая иллюзию минимальной силы звука. У Чехова тишина в конце пьесы обычно подчеркивает покинутых, оставленных. Этому искусному музыкальному аккомпанименту соответствует и стилистика. В конце «Вишневого сада» остается горько плачущая Любовь Андреевна. У Чехова имеется ремарка—«Тихо играет музыка». И под тихий аккомпанимент кончается акт мечтаниями Ани о новом будущем: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час». Характерны стилистические обороты, соответствующие тихому аккомпанименту: радость тихая опустится на душу, как солнце в вечерний час—тихое солнце в час, когда все затихает.

Ритмичность прозы, которой говорят чеховские герои (почти чистым ямбом говорит Ирина «Душа моя, как дорогой рояль, который заперт, и ключ потерян»), особенно тогда, когда они жалуются или мечтают о будущем, еще более увеличивает музыкальное впечатление.

Второй прием условно можно было бы назвать приемом «проводов и встреч». Почти все пьесы Чехова идут на фоне этих проводов и встреч: начинается обычно пьеса встречей героев, затем

развертывается действие, кончающееся отъездом части героев. При этом тот музыкальный прием диминуэндо, о котором говорилось выше, — прием постепенного ослабления музыкального аккомпанирующего звука соответствует падению действия. Всем известно по опыту, что в непрерывном и сплошном потоке времени некоторые моменты имеют для человека особое значение, когда мы как-то сосредоточиваемся во времени и пытаемся сопоставить свое настоящее со своим прошлым и будущим. К таким моментам относятся проводы и встречи, главным образом, проводы. Радость при встрече, тревога при расставании—кому непонятны эти чувства, в чем эмоциональном ящике не припрятано соответствующего опыта, кто не переживал «сжимания сердца» при проходах на станции железной дороги хотя бы мало знакомого человека?!

Чехов чрезвычайно искусно владеет этим приемом. Он знает, как при расставании затягивается последний момент, как прощающиеся стремятся затянуть его, как с большим трудом и только после паузы находят слова, как стараются говорить самые обыкновенные, протокольные слова, чтобы прикрыть внутреннее волнение. При расставании возникает целый ряд тревожных вопросов: увидимся ли когда-нибудь, и тревожных опасений—может быть, нет... Чувства при расставании обостряются, люди, даже не очень близкие, становятся гораздо более откровенными, чем обычно, и говорят то, чего при обычных условиях не сказали бы. Так, в «Чайке» Маша вряд ли, если бы не расставание, рассказала Тригорину о самом интимном своей души—о безнадежной любви к Треплеву; так расставание обостряет чувства Нины к Тригорину. Чехов великолепно умеет изобразить суету расставания, когда беспокоятся—не оставлено ли что-нибудь, не нужно ли захватить с собой ягод и конфет, когда в лихорадке расставания произносятся незначущие слова, трафаретные—«письмом бы осчастливили» и рассказываются никому ненужные анекдоты, чтобы скрыть волнение. Если тяжелы вообще проводы, то неизмеримо более тяжелое

впечатление производят у Чехова забытые, оставленные. Вот почему так невыразимо грустен в конце «Вишневого сада» Фирс.

Третьим приемом, выполняющим те же самые функции разжигания интимно-личных чувств, является прем «домашнего сундука». Этот прием особенно соответствует природе чеховских героев, стремящихся спастись в ковчеге семьи от жизни, стремящихся приккрыть в семье свои головы. Чехов мастерски умеет передать интимную атмосферу семейного уюта, того «домашнего сундука», на котором в семье Ростовых («Война и мир») собирались дети после вечеров, чтобы поделиться своими радостями и своим горем. Чехов мастерски умеет передать ту семейную атмосферу любви, которая связывает людей друг с другом и людей с вещами в неразрывную связь, делает вещи как бы одушевленными, принимающими отпечаток людей. И так как чувство семьи есть в аффективной памяти почти каждого человека в большей или меньшей степени, то достаточно Чехову обнаружить несколько черточек этой семейной атмосферы: любовное подтрунивание, тревожное опасение, горечь за неудачу, привязанность к своей вещи и т. д., чтобы зритель насторожился, начал мимировать и почувствовал происходящее на сцене близким и родным себе. Как и предыдущий прием, этот также действует не только на зрителя, но и на самих героев. Припомните «Дядю Ваню», эту знаменитую сцену ночной закуски у буфета Сони и Астрова. В эту тревожную ночь, когда болен отец Сони, Серебряков, и когда пришлось бодрствовать в напряженном состоянии, вопреки всем неприятностям пред'являет свои требования голод. И это ночное закусывание—именно у буфета—настраивает на интимный лад откровенности не только зрителя, но и самое Соню, которая при других обстоятельствах, может быть, не сказала бы Астрову того, что она говорит ему здесь.

Обычность, обыденная жизненность того, что происходит, подчеркивается Чеховым еще и тем, что он постоянно в ткань пьесы включает элементы смешного. Трагедия еще у Шекспира знала эле-

менты комического, но там выделяются отдельные комические сцены, у Чехова же комические элементы, как мы указали, органически включаются в ткань пьесы. Для примера достаточно припомнить «Дядю Ваню», где в тот момент, когда напряжение достигает высшей степени, и вот-вот должен раздаться выстрел Серебрякова, поднимается нелепый Вафля и говорит о своих «родственных» чувствах к науке.

Мы не претендуем на то, чтобы полностью перечислить все приемы чеховских пьес, вызывающих так называемое настроение. Наша задача заключалась в том, чтобы на нескольких примерах показать метод организации этого настроения, показать, как самые обыкновенные переживания приобретают форму психологизма и как они вызывают сильное сопереживание зрителя.

Было бы эстетически невозможным, если бы Чехов, с одной стороны показывая интимно-личную катастрофу и внушая мысли о ее неизбежности, с другой стороны, разжигая интимно-личные чувства зрителя, не нашел бы какого-нибудь синтеза, не примирил бы как-нибудь и героя и зрителя, раздираемых противоречиями. И примирение у Чехова имеется, мы уже указывали на него: зрителя и героев примиряет с катастрофой созерцание будущего, прекрасного, как небо в алмазах, будущего, в милосердии которого потонут все страдания людей. Это же примирение вносит специфический оттенок в «настроение» чеховских пьес, сближая чеховские пьесы с символизмом.

В контексте всего сказанного становится понятным, что привлекло Чехова в символизме Метерлинке и что Чехов у Метерлинка взял. Если приводимую выше формулу—«изображай самые обыкновенные поступки героев, но так, чтобы в это время обнаруживался смысл их жизни», применить, например, к «Interieur'u» («Внутри дома»), то получим следующее. В пьесе Метерлинка «Внутри дома» показана семья, сидящая на стеклянной веранде. То обстоятельство, что зритель не слышит разговора персонажей, а только видит их жесты через стекло, еще сильнее подчеркивает обыч-

новенность происходящего на балконе: сидят за столом—кто работает, кто читает; иногда перебрасываются фразами... А в это время в саду, куда выходит веранда, происходят события, которые сейчас по-новому осмысляют всю жизнь героев: толпа несет по саду одного из членов этой семьи, утонувшего в озере... У Метерлинка поток временных и незначительных событий углубляется и осмысливается внедрением в него рокового абсолютного начала, по отношению к которому текучее временное становится символом. Надо, чтобы и зритель и сами действующие лица почувствовали во временном потоке присутствие этого абсолютного начала—такова задача Метерлинка-драматурга. Метерлинк-мистик эту задачу выполнил последовательно и ярко: этот мистический символизм отчетливо обнаруживается не только в «*Interieur'e*», но и в «Слепых» и в «Сестре Беатрисе», и в «Чуде святого Антония».

У Чехова, творчеству которого мистицизм в широкой мере повидимому был чужд, символистические тенденции не так явно обнажены, как у Метерлинка, но все же в пьесах они бесспорно имеются. В результате всех размышлений героев, и пессимистических и бодрых, звучит этот лейтмотив: «лет через сто, через двести жизнь на земле будет прекрасна». Будущая прекрасная жизнь выполняет здесь функции абсолютного начала символистическое: она осмысляет и объединяет частные события, оканчивающиеся трагически для героя; она, как высший синтез, заставляет и зрителя и героев примириться с катастрофой личного счастья, несмотря на то, что эта катастрофа остро ощущается пламенем личности, разожженным всеми приемами сценического мастерства чеховских пьес. Недаром этот примиряющий лейтмотив ярче всего звучит под занавес, в заключительных монологах последнего акта. Но и в середине пьесы сплошь и рядом встречаются приемы этого своеобразного символистического катарзиса, когда герой, задумываясь над какой-либо стороной происходящего, пытается осмыслить

его с точки зрения вечности, с точки зрения будущей прекрасной жизни. Вершинин в «Трех сестрах», рассказывая о пожаре, сопоставляет настоящее с прошлым: «Когда мои девочки стояли у порога в одном белье и улица была красна от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал. Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было» (разрядка наша). Но Вершинин не ограничивается сопоставлением прошлого с настоящим и, несколько спустя, замечает, что еще большая разница существует между тем, что есть и тем, что будет. «Лет через сто, через двести жизнь будет прекрасна»,—заканчивает Вершинин. Все такого рода места тем более символически звучали в Художественном театре, что там они подчеркивались особым приемом пауз. Знаменитые чеховские паузы, являющиеся одним из специфических приемов игры художественников, делаются до конца понятными в контексте символистического стиля и особенно в связи с одной из статей Метерлинка «О молчании» (в сборнике «Сокровище смиренных»), независимо от того, были ли Чехов и Художественный театр знакомы с этой работой Метерлинка или нет. Метерлинк, подобно другим мистикам и символистам, скептически относился к рациональному познанию и в частности к слову, как к одному из орудий рационального сознания. Мы лучше всего, по мнению Метерлинка, можем познать друг друга в молчании: слова—пыль, которая поднимается по дороге и мешает дороге видеть. Но ведь такой же смысл имеют и паузы Художественного театра: остановись на мгновение, чтобы в молчании лучше почувствовать дыхание прекрасной вечности. «Какие красивые деревья»,—говорит Тузенбах и делает паузу. «И, в сущности говоря,—продолжает он,—какая должна быть около них—и делает еще большую паузу, затем заканчивая—красивая жизнь...»