

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 7

И Ю Л Ь



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929 ЛЕНИНГРАД

Театр Чехова.

В. А. Павлов.

(К 25-летию со дня смерти А. П. Чехова.)

I.

Критическая литература о Чехове обошла такой важный момент в творчестве писателя, как его драматические произведения. Единственно серьезным фактом в этой области являются беглые заметки В. Воровского, оценки В. М. Фриче в его интересном¹ биографическом этюде о Чехове и аналитическая работа С. Балухатого, пытающегося раскрыть художественную природу пьес Чехова. Но если разбор пьес Чехова у В. Фриче является лишь попутным, поскольку автора в данном этюде интересовала прежде всего биографическая сторона писателя, — то работа С. Балухатого для широкого круга читателей вообще неинтересна: она очень специальна, а кроме того рассматривает свою тему с узко-формальной точки зрения.

Между тем не подлежит никакому сомнению, что эта сфера в творчестве Чехова представляет собою чрезвычайно важное явление, и не только для самого писателя, но и для всей позднейшей русской драматургии и в особенности театра. Вся новейшая история русского театра показывает, что театр Чехова оставил знаменательный след в театральном искусстве и драматургии, значительно повлияв даже на такого художника слова, как М. Горький. Поэтому, если говорить вообще о значимости Чехова-писателя, то особенно тщательно следует изучать его драматургию, которая является поистине творческой квинт-эссенцией писателя. Недаром сам Чехов придавал огромное значение драматическому искусству и великолепно сознавал, что пьеса требует от автора несоизмеримо больше творческого напряжения, чем беллетристика.

«Чтобы написать для театра хорошую пьесу, — говорил он, — необходимо иметь особый талант; можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожницкие пьесы; написать же плохую пьесу и потом стараться сделать из нее хорошую, пускаться на всякие фокусы, зачеркивать, приписывать, вставлять монологи, воскрешать умерших, зарывать в могилу живых, — для этого надо иметь талант гораздо больший». И при этом, ссылаясь на свою только что законченную пьесу, он добавлял: «Я замучился, и никакой гонорар не может искупить того каторжного напряжения, какое чувствовал я в последнюю неделю»¹).

¹) См. письмо А. Чехова к Плещееву в связи с окончанием пьесы «Иванов».

Если внимательно проследить весь творческий путь Чехова, начиная от его студенческих опытов и кончая последними вещами, то станет видно, что писатель все время мучительно, но непреодолимо тяготел к театру.

II.

В нашей критике установился довольно прочный взгляд на Чехова как на певца «тоски». На эту же черту указывает и В. Всеволодский-Гернгросс в своей недавно вышедшей «Истории русского театра». «Пьесы Чехова, — пишет он, — это пьесы интеллигентской тоски... в условиях реакции русской жизни восьмидесятых годов»¹⁾.

Это, конечно, верно. Однако, если этого не уточнить, то это значит сказать о Чехове в общем правильную, но далеко еще не полную и не ясную мысль. Ведь интеллигентская жизнь 80-х годов не исчерпывалась мотивами, характерными для чеховских персонажей. Ведь была жизнь и дворянской интеллигенции, наконец уже появились зажиточные интеллигентные дельцы, которые имели очень мало общего с персонажами чеховских пьес, и, наконец, зарождалась революционно-марксистская интеллигенция, представлявшая собою разительный антипод первым. Поэтому, чтобы ознакомиться с жизнью интеллигенции 80—90-х годов, надо читать не только Чехова, но и Л. Толстого, изобразившего дворянскую интеллигенцию, и П. Боборыкина, давшего портреты буржуазной зажиточной интеллигенции.

Чеховские пьесы как раз не знали ни крупного дворянина, ни блестящего буржуазного адвоката или инженера, ни, тем более, революционного интеллигента, а если и касались их, то лишь вскользь, лишь постольку, поскольку их основным персонажам приходилось с ними сталкиваться. Зато как только кисть Чехова-драматурга касалась разорявшихся дворян и разночинного, мелкобуржуазного интеллигента, так на его полотне сейчас же возникали чудеснейшие и колоритные портреты, создавшие великолепную галерею типов.

Когда анализируешь драматические произведения Чехова, то прежде всего бросается в глаза, что эти пьесы не имеют героев. Отдельные герои, характерные для пьес Л. Толстого, здесь отсутствуют, а вместо них перед вами предстает большая толпа равноценных персонажей.

Вспомните хотя бы «Вишневый сад» — эту пьесу, вообще завершающую литературную деятельность писателя. На вопрос, кто является героем «Вишневого сада», читатель затруднится дать ответ. Правда, сам автор, как видно из его письма к К. Станиславскому, центральной фигурой считал купца Лопахина, между тем как мы все великолепно знаем по спектаклю того же Московского художественного театра, что за героев легко можно принять Раневскую и Гаева. Почему в самом деле герой Лопахин, а не разорившиеся усадельные владельцы вишневого сада, которым автором уделено больше места и которые обрисованы им подробнее и целостнее? Недаром сами мхатовцы так и рассматривали это произведение, как поэму о былой барской жизни, которую приходится разрушать со слезами²⁾. Но в этой же пьесе можно найти еще и других героев. Очень легко предположить, что героями являются «дети» — студент Петя Трофимов с идеалом быть свободным, как ветер и Аня Раневская, с упоением вслушивающаяся в его наивные и абстрактные мечтания. И наконец, почему нельзя допустить, что герой пьесы — Фирс, который является

¹⁾ Всеволодский (Гернгросс), История русского театра, т. II, стр. 237, М., «Театропечать», 1929.

²⁾ К. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве».

по-своему символической фигурой осколка крепостнической жизни. Бесспорно, история с забытым в доме Фирсом — это тоже вполне самостоятельная драма, Фирс в своем роде не меньший герой пьесы, чем остальные.

Такую же картину встречаем мы и в остальных больших пьесах Чехова. Читатель, конечно, долго не может решить, кто, например, герой «Дяди Вани», хотя, казалось бы, тут уже само название указывает на Ивана Войничу. Однако стоит только перечесть эту пьесу, как впечатление начнет мгновенно дробиться, перескакивая с Ивана Войничу на врача Астрова, а с последнего — на самого профессора Серебрякова. У каждого своя драма, и каждая такая отдельная драма, хотя и механически, но удивительно дружно уживается с остальными, не дополняя, но и не нарушая основной мелодии пьесы. Сосредоточьте ваше внимание на Астрове и попробуйте взглянуть на пьесу под углом зрения «драмы Астрова» — и вы без труда получите в итоге ту же самую пьесу. Словом, как бы вы ни меняли по своему желанию ударения на отдельных внутрипесных драмах, — произведение в целом от этого не меняется.

Сосредоточьте в «Вишневом саду» фокус вашего внимания на Лопухине, который торжествующе вступает в купленный им на торгах вишневый сад, или переведите центр внимания на Гаевых, которые с наивной пассивностью побежденными выезжают из своего родового гнезда, или на Фирсе, который равнодушно примиряется со своей участью, — в последнем счете пьеса оставит все-таки одинаковое впечатление и овеет одним настроением, которое лучше всего охарактеризовать словами одного из чеховских героев: *н е у д а ч н и к и и л и ш н и е л ю д и*. Поэтому вполне понятно, что Чехов например прежде, чем выпустить в окончательной редакции «Иванова», долго варьировал развязку, колеблясь между духовной смертью Иванова, смертью от разрыва сердца и, наконец, самоубийством. Для писателя, видимо, было совершенно ясно, что Иванов — лишний человек и что он больше не жилец на этом свете, что его жизненная песня так или иначе спета. Но ведь Иванов тоже не герой своей пьесы, ибо если внутрипесовая драма самого Иванова кончается по последнему варианту текста самоубийством, то остальные герои упираются в жизненный тупик, и трудно сказать, кого больше жаль и чья драма центральнее и тяжелее. Между прочим это отличительная черта развязок пьес Чехова. Чеховские пьесы ограничиваются обычно, так сказать, «преддверием» той или иной гибели своих персонажей, предварительно развертывая свою тему положениями, обуславливающими либо выезд из родового гнезда, а стало быть разрыв со своей классовой основой, либо физическую, либо духовную смерть, либо, наконец, надлом их психической жизни. Такова основная схема тематического развертывания и финала всех больших пьес Чехова.

Таким образом каждую пьесу Чехова образуют несколько взаимно переплетенных драм, которые хотя и представляют собою самостоятельные драматургические звенья, но в общем являются цепью единой поэтической мелодии, обусловленной ее единой социальной сущностью. Правда, параллельные драмы находятся и в пьесах Шекспира. Но попробуйте там самостоятельно передвинуть одно из таких звеньев — и у вас разрушится все построение драматурга. Но у Чехова вы можете без труда не только переставлять, но даже устранять из его пьес отдельную внутрипесную драму. В самом деле, разве что-нибудь изменится в «Вишневом саду» от того, что вы уберете даже «центральную» фигуру Лопухина? По внутренней творческой логике этой пьесы легко можно допустить отсутствие самого Лопухина и лишь упоминания в репликах об его вмеша-

тельстве. Все равно, драма «Вишневого сада» совершится с одинаковым результатом, и помещики непременно со слезами навсегда покинут свой родовой дом, а зритель и читатель все равно почувствуют то же самое настроение. И это является специфической композиционной особенностью Чехова.

Иной тип построения и развития темы найдете вы у Толстого и Островского — ближайших предшественников Чехова. Всмотритесь внимательнее в структуру их пьес — и вы непременно увидите, что в них прежде всего есть некое ядро — герой, организующий все произведение, вокруг которого группируются все остальные персонажи и события. Вспомните хотя бы «Грозу» Островского. Вы без труда скажете, что героем пьесы является Катерина и что Кабаниха и Трифон — это персонажи, созданные специально для контрастирования основному герою и нарисованные через социально-психологическую призму именно Катерины, которая в данном произведении является стержневым образом. То же самое еще ярче вы найдете у Толстого. Читатель по первому взгляду определит героя «Живого трупа» и не сомневаясь скажет, что это одна из вариаций Левина.

Однако не то обнаруживают пьесы Чехова. Чехов — художник рядовой личности. В этом отношении его скорее можно сравнить с Гоголем.

Взор Гоголя, как правильно замечает В. Ф. Переверзев, уходит не вглубь, а вширь, и каждое его произведение возникает «путем коллекционирования все большего количества характеров, а не путем все большего углубления в данный характер»¹⁾. Совершенно ясно, что почти то же самое мы находим и в композиции Чехова. Гоголю также несвойственно чисто органическое единство в построении материала, которое характерно для произведений таких писателей, как Толстой, Лермонтов, отчасти даже Островский, которые предметом своего изображения брали эволюцию психической жизни определенного характера. И как Гоголь, изображавший отживавшую мелкопоместную глушь, был лишен возможности придать структуре своих произведений такой архитектурно-правильный стиль, какой позволяла среда высших слоев помещичьего класса или быт подымавшегося к командным высотам московского купечества, — так и Чехов, связанный преимущественно с разорявшейся мелкопоместной интеллигентской провинцией, наполненной безыменными людьми, принужден был развивать свою тему не вглубь, а вширь.

«Это был маленький городишко, скорее похожий на небольшое село, с одною только церковью, — рассказывает в своих воспоминаниях брат писателя о городе и той среде, с которой тесно сблизился Чехов в первые годы своего писательства. — Управлялся он полицейским надзирателем, которого звали «городничим»... Жить в нем было дешево и приятно... К тому же, общество было интересное и дружное... В городе стояла батарея, которой командовал симпатичнейший полковник Б. И. Мавевский. Было несколько офицеров и батарейных дам. Приехав в Воскресенск, А. П. застал у семьи Чеховых уже порядочный круг знакомых. Каждый вечер все вместе играли в крокет и совершали далекие прогулки». И пребывание это, как можно судить из писем самого писателя и по воспоминаниям его брата М. П. Чехова, не прошло для него даром. Тут Чехов впитал в себя многие соки интеллигентской провинции и получил готовый портрет для Вершинина, да и вообще многие картины для будущих «Трех сестер». После Воскресенска Чехов переехал в Звенигород на службу в земскую больницу. Но и это, как указывает М. П. Че-

¹⁾ В. Ф. Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 62, «Основа», 1926..

хов, был тоже «жалкий городишко». Все правительственные учреждения помещались там в то время в одном желтом доме на горе — в том самом, про который в одном из своих рассказов А. П. написал: «Здесь и юстиция, здесь и полиция, здесь и милиция — совсем институт благородных девиц». Заведуя звенигородской больницей, А. П. ездил по обязанности на вскрытия и близко ознакомился со всем укладом уездной чиновничьей жизни.

Это пребывание Чехова в Звенигороде, как узнаем из тех же источников, сослужило большую услугу писателю. Здесь он получил оригиналы для графа Шабельского («Иванов»), Гаева («Вишневый сад»), и, наконец, врача Хрущева («Леший») и врача Астрова (окончательный вариант «Лешего» — «Дядя Ваня»), которые, по утверждению брата писателя, явились alter ego самого Чехова.

Однако для того, чтобы убедиться во всем сказанном, вовсе не обязательно все это знать. Достаточно внимательно перечитать самые произведения Чехова, чтобы сразу понять, откуда, когда и кем навеяны все изображенные писателем портреты. Достаточно прочесть «Вишневый сад», «Лешего», «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Чайку», чтобы убедиться, что все эти картины навеяны деклассировавшейся дворянской интеллигентской провинцией 80—90-х годов России, с которой писатель очень сжился, которую прекрасно изучил и которая была ему наиболее доступна.

Здесь, если вы и встречаетесь с образованными людьми, то в конце-концов они не очень далеко ушли от психической жизни гоголевских персонажей, про которых сам Гоголь говорил, что они — «люди более или менее просвещенные», из которых «кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал». Конечно в общей своей массе «герои» Чехова образованнее гоголевских. Но в то же время нетрудно поверить, что хотя бы тот же сосед Гаевых — помещик Семен Пищик, приглашавший «на вальсишку», ведет свое происхождение от одного из знакомых Чичикова. Таким образом чеховские персонажи — это «дети» или «внуки» владельцев «Мертвых душ». Они — лишь заключающая ступень в эволюции провинциальной мелкопоместной психики, ступень, прибавившая лишь внешнюю комильфотность обращения. Правда, у Гоголя вы не встретите графов. Самыми светскими людьми у него оказываются Чичиков и Хлестаков. У Чехова мы встречаем в «Иванове» графа Шабельского, а в «Трех сестрах» — барона Тузенбаха. Но разве это такой граф, с которым нас знакомит хотя бы Толстой? Читатель легко убеждается в том, что чеховский граф Шабельский и барон Тузенбах — фигуры титулованные только по паспорту. Недаром, — как мы узнаем из воспоминаний М. П. Чехова, — один отставной провинциальный аристократ послужил для писателя оригиналом одновременно и для графа Шабельского и просто для дворянина Гаева. Вглядываясь в обе эти фигуры, вы действительно убеждаетесь в их большой социальной и психической схожести, и художник свободно мог нарисовать их либо с княжеской короной, либо просто в дворянской фуражке. Суть дела от этого не меняется.

Другое дело, когда Толстой выводил графов. Толстой мог даже не сообщать, что его герой — граф, — читатель все равно мог сам легко догадаться, что перед ним человек высшего света, стоящий на высоких ступенях общественной лестницы. Между тем Чехов показывал графа, от которого осталась одна оболочка и который по содержанию своему представлял уже обычного деклассированного провинциально-дворянского интеллигента. У чеховских графа и барона сословные особенности уже стерлись и потеряли свою подлинную действительную социальную

значимость. Вот почему, когда читаешь Чехова и встречаешь у него графа, то невольно воспринимаешь такую фигуру лишь механически, или вовсе пропускаешь и не обращаешь внимания на его титул, или если и замечаешь, то от этого изображаемый персонаж становится еще беспомощнее и по своей психической жизни примитивнее и смешнее. Но тут, вероятно, читатель возразит мне, напомнив о Лопухине, Астрове и Тригорине. Да, эти персонажи не дворяне, а по-своему, как уже говорилось выше, даже alter ego самого автора. Победный клич вступающего в вишневый сад купца Лопухина, как справедливо отмечает В. М. Фриче, «то победный клич самого Чехова — внука крепостного, разночинца, завоевавшего вишневый сад барской культуры». Но читатель, наверное, помнит, что Лопухин, побеждая, одновременно ронял и слезу по адресу бедных Гаевых и был вполне искренне преисполнен к ним большой любовью и привязанностью. «Чумазый» Лопухин, несмотря на то, что барин поглядывал на него все-таки свысока, не обращал на это внимания и относился ко всему этому глубже и практичнее.

«Ваш брат вот, Леонид Андреич, — заявлял Лопухин Гаеву, — говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно все равно. Пускай говорит. Хотелось бы только, чтобы вы мне верили попрежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза, — продолжал он, обращаясь к Раневской, — глядели на меня, как прежде. Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше чем родную».

Вы думаете, это говорит действительно серый купец Лопухин? Нет. Это мелкобуржуазный интеллигент благодарит в лице Гаевых дворянскую интеллигенцию, которая оказалась его крестной матерью на поприще культурного роста. Таким образом единственный во всех пьесах Чехова более или менее четкий антипод дворянству — Лопухин и тот оказывается сросшимся с идеологией дворянских группировок. Недаром Чехов устами Трофимова отмечал, что у Лопухина «тонкие, нежные пальцы, как у артиста» и «тонкая, нежная душа», а в письме к К. Станиславскому уже сам Чехов указывал, что «Лопухин, правда, купец, но порядочный человек, во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно».

В связи с указанными особенностями Чехова-драматурга строит еще одна черта.

Его пьесы статичны. Это обстоятельство роднит Чехова с писателями помещной среды, которым некуда было торопиться, ибо жизнь их усадебных героев текла медленно и лениво. Но статика Чехова имеет в то же время свою особенность, которая отличает его от старопоместных писателей. Жизнь города, рост капитализации страны — все это естественно вызывало в писателе свои ритмы и, вторгаясь в обреченные тихие дворянские гнезда, разительно нарушало прежнюю торжественную неподвижность дворянской поэзии. Ведь та же Раневская вылетела из своего помещного гнезда не только тогда, когда ее усадьбу купил Лопухин, а тогда, когда она вторично вышла замуж за человека новой, зажиточной интеллигентно-буржуазной формации, который на прежнюю усадьбу смотрел уже не как на источник дохода, а в лучшем случае — как на приятную игрушку. Читатель, вероятно, помнит, как сама Раневская «душой» была уже в Париже и как ее англазированный лакей Яша — правда, в примитивной форме, — но все же как бы читал вслух ее собственные мысли: «Здесь мне оставаться положительно невозможно. Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука...» Вы думаете, это говорил действительно лакей

Яша — крестьянин из усадьбы «Вишневого сада»? Конечно, нет! Это автор из-за того же, как и Лопахин, добродушный и жалости к бедной доброй помещице нарочно заставил сказать эти несколько грубые слова именно мужика, которые на самом деле по всей внутренней логике развертывавшейся темы, конечно, принадлежали думам самой Раневской. А что думала Раневская в тот момент именно так, это ясно из всех ее планов на будущее, которые характерны для общего положения тогдашнего дворянства, когда, по словам Плеханова, дворянские деньги «частью были истрачены за границей, частью прокучены в увеселительных заведениях русских столиц, наконец часть их попала в руки буржуазии и купечества, которые вообще только выигрывали от распродажи с молотка дворянской верности¹⁾».

Но почему же тогда у Чехова преобладает статика, когда его стержневые персонажи уже отлетели от своих гнезд, а стало быть и в психике их уже явно начинал доминировать город? В том-то и дело, что творчество Чехова охватывало как раз тот период, когда баре еще только расставались со своими гнездами, а если и кутили по Парижам, то лишь дорастрачивая свои последние закладные под те же вишневые сады, так что социальной почвой их была, с одной стороны хотя и захудалая, но усадебно-дачная жизнь, а с другой — уже пожиравший ее капиталистический город. И понятно поэтому, что Раневская, несмотря на все свое устремление в Париж, в решительный момент все-таки *говорит*: «Без вишневого сада я не понимаю своей жизни, если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом», а на деле покорно уступает своей судьбе, и когда нет уже вишневого сада, готовится к отъезду в Париж.

Таким образом основным предметом изображения у Чехова была все-таки усадьба-дача, хотя и распадавшаяся и уже поставленная под топор какого-нибудь дельца. Отсюда понятно, откуда у Чехова статичность темы, медлительность ее развертывания и почему она в то же время покрыта флером лирико-бытового настроенчества. Чехов, видимо, сам сознавал особенность своей композиции: «Пейзаж (вид на озеро), — писал он Коммиссаржевской по поводу заканчивавшейся им «Чайки», — много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви». И разговоры действительно составляли в такой среде, пожалуй, единственное жизненное оправдание ее обитателей, а поэтому густо наполнили собой не только «Чайку», но и вообще все пьесы Чехова. Об этом же очень убедительно говорит один из его героев: «Для нашего брата неудачника и лишнего человека — одно спасение в разговорах».

Эта особенность чеховской драматургии является плодом стыка двух социальных укладов, из которых один — капиталистический — уже повелительно внушал художнику необходимость фиксировать видимое отдельными впечатлениями и передавать его не размеренно монументальными изображениями, а прежде всего быстрыми штрихами, настроениями и эмоциями. Короче говоря, в этом стыке возникал русский импрессионизм в литературе и в театре. Поэтому пьесы Чехова кажутся по композиции хрупкими и нежными и в то же время часто утомительно медленными.

Еще один момент в композиции Чехова требует отдельного рассмотрения. Это — сращение его персонажей с мертвыми предметами. Если вы внимательнее всмотритесь в ремарки и в сопроводительные перед каждым действием сообщения автора о месте действия и

¹⁾ Г. Плеханов, Собр. соч. т. XXIV, стр. 163, Гиз, 1927.

окружающей обстановке, то вы наглядно убедитесь, как много места уделяет Чехов мертвому предмету, мелочам и всякой домашней утвари, которые в жизни его персонажей играют заметно важную роль. И это отнюдь не какие-нибудь добавочные иллюстрации к теме. Нет. Здесь почти в каждом предмете вы чувствуете кусочек «души» самих обитателей, и в то же время на каждом из таких персонажей вы, в свою очередь, ощущаете отраженный отблеск данных житейских мелочей. Анатомируя развитие темы у Чехова, вы убеждаетесь в том, что такое сращивание человека с мертвой вещью входит у него обязательным фактом. Оно пронизывает собою всю пьесу и неотрывно от всего происходящего в пьесе, вне его немыслима и сама тема. Поэтому, когда говорят о том, что Чехов — хороший художник миниатюры, что он особенно талантлив в изображении деталей и мелочей, то это значит, что в общем правильно подмечают сильные стороны его драматургии.

III.

До сих пор мы рассматривали Чехова-драматурга как композитора своих драматических произведений. Теперь посмотрим на Чехова как на психолога.

Существует мнение, что пьесы Чехова психологичны и что его драматургия якобы даже породила в театральной жизни целое течение под знаком «психологического театра». Но изучая художественную ткань произведений Чехова и анатомируя субъективный мир их персонажей, прямо поражаешься психологической бедности чеховских типов. Внутренние переживания и мысли персонажей Чехова не углубляются, как, например, у героев Толстого или Тургенева, а крайне укорочены и внешни. Они больше говорят о своих переживаниях, чем переживают в действительности, и охотнее рассуждают о высоких материях, нежели чувствуют и мыслят.

При этом, как ни многообразны чеховские фигуры, вы все-таки легко находите в них что-то близкое, общее. И это понятно. Общей, роднящей их чертой является, как говорил наш знакомый Лопехин: «существование неизвестно для чего», — которое выражается либо в замыкании в собственную раковину (Ивановы, Хрущевы, Астровы), либо в «хороших разговорах» (Гаевы), либо, наконец, в опрошенстве («Три сестры»). В большинстве это люди, никогда, ничем не выделявшиеся из своей среды.

Правда, в такой атмосфере человек легко срывался со своей нормальной психической оси и навеки уходил в различные иллюзорно-мистические благоглупости. Но все такие типы и случаи Чеховым не затронуты. Его творчество уверенно обошло их и даже как будто вовсе не заметило. Недаром он однажды довольно ядовито намекнул, что «интеллигенция... только играет в религию и, главным образом, от нечего делать».

Субъективимая жизнь обитателей чеховского мирка — это, прежде всего переливание из пустого в порожнее, это позднейшая фаза мелко-поместной сплетни гоголевских «мертвых душ».

Чеховские герои напоминают заведенные граммофоны с раз навсегда установленными шаблонными пластинками на тему: «как нескладна и несчастлива жизнь», «зачем жить, но надо жить», «будем утешать оставшуюся хорошую чистую душу». И герои Чехова собственно не живут, а прозябают. Даже наиболее активный из них — Петя Трофимов — и тот мечтает о страдании как о желанном искуплении. «Ведь так ясно: чтобы начать жить в настоящем, — учил он свою возлюбленную, — надо сна-

чала искупить наше прошлое... а искупить его можно только страданием... Поймите это, Аня». И примерно то же самое мы слышим от своеобразного «мудреца жизни» — симпатичного полковника Вершинина. «Участвовать в этой жизни мы не будем, — говорил он трем сестрам, предполагая «будущую жизнь» через двести, триста, наконец тысячу лет, — но мы для нее живем теперь, работаем, ну — страдаем... И в этом одном — цель нашего бытия, и, если хотите, наше счастье».

Еще дальше договариваются знаменитые своей тоской по Москве, прозябающие в провинции сестры Прозоровы. «Лучше быть волком, лучше быть простой лошастью... чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе; потом два часа одевается... О, как это ужасно!..» — восклицает одна из сестер, Ирина Прозорова. Если такие натуры и существуют, то действительно только потому, что «надо жить». А поэтому их существование крайне упрощено, трафаретно, механично. Они действительно живут, как говорит один из героев «Чайки», словно в каком-то чаду и часто сами не понимают того, что делают. Возьмите хотя бы того же Вершинина. Он мыслит, если хотите, даже вразумительно и, во всяком случае, честно. Но в то же время вы неустанно чувствуете, что его слова как-то мертвенны и что за ними нет никакого конкретно-живого содержания. И таковы все герои чеховских пьес, выражающие собою хотя и по-разному, но в общем именно то настроение, в котором признался Иванов, сказав: «Всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство и отвращение к жизни».

Вполне понятна отсюда и другая особенность эмоций и характеров таких героев. Они не видят окружающей их жизни, а то, что замечают, встает в их близоруких глазах либо в тумане, либо само по себе представляет мелочь. В их восприятии даже природа и пейзажи блеклы, унылы и холодны. Вспомните, как почти одно и то же повторяет Хрущев из «Лешего» и его позднейший вариант — врач Астров. «50 лет тому назад половина всей площади была занята лесом, — говорит Астров. — Птицы всякой была сила, видимо-невидимо. Кроме сел и деревень, там и сям разбросаны выселки, хуторки, раскольничьи скиты, водяные мельницы. Рогатого скота и лошадей было много». А потом? «Леса трещат под топором, — продолжает он, — гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи. От прежних выселков, хуторов, скитов, мельниц — и следа нет». Другими словами, здесь речь идет об активном наступлении капиталистического хозяйства, которое не только вытряхивало из поместных гнезд их растерявшихся обитателей, но начинало перекраивать на свой лад и всю природу. Но подавляющее большинство героев Чехова этого не понимает. У них, как сказал бы Астров, «свободного отношения к природе и людям уже нет.. Нет и нет!» Из всей реальной жизни им дороги только мелочи да мертвые вещи. Все же остальное либо исчезает, либо погружается в тона безысходной тоски.

Гоголь, как позднее Чехов, так же мало интересовался фигурами, в той или иной мере выделяющимися из общей массы его мелкопоместной среды. Мир неведомых, безымянных людей, на которых особенно выпукло выступала вся бессмысленность их существования, в одинаковой степени привлекал и Чехова и Гоголя, и оба они, хотя и в разные периоды, черпали свои образы в последнем счете из одних социальных мотивов. Поэтому неудивительно, что мы находим много общего не только в натурах, созданных обоими художниками, но, в известной мере, и в манере изображать такие типы и картины из их жизни. «Гоголь мало интересовался действительно отрицательными людьми крепостной поры,

плохими и духовно изуродованными представителями душевладельческой среды, — говорит В. Ф. Переверзев. — Он все время брал в герои нормальных и в сущности хороших представителей этой среды. Оттого-то Гоголь не сатирик, а юморист, оттого-то он не бичует, не мечет негодованием, а смеется, жалеет и плачет над своими героями: не за что бичевать их, нет в них ничего порочного».

Все эти обстоятельства, по-моему, как нельзя лучше обнаруживают близость между обоими художниками и в то же время убедительно вскрывают в творческой природе пьес Чехова внутреннюю логику сочетания смеха и жалости. Между тем на этой почве всегда происходили недоразумения между автором и театром. Чехов, например, назвал свой «Вишневый сад» — комедией. Однако Московский Художественный театр обратил ее в типичную слезно-лирическую мелодраму. И театр был по-своему прав. Я помню, как уже совсем недавно уверенно аргументировал это В. И. Немирович-Данченко. «Какая же это комедия, когда в тексте у самого автора на каждом шагу то плачут, то всхлипывают, то говорят сквозь слезы». Но в то же время прав и С. Балухатый, когда отмечает сочетание в этой пьесе лирико-драматических мест с оригинальными комедийными средствами ее воплощения.

Что же в таком случае представляет собою «Вишневый сад»? Изображая здесь смену двух хозяйственно-общественных укладов, Чехов воспользовался для этого средствами юмора и элегической лирики. Первопричина этого состоит в том, что драматург, происходя из одного класса, в то же время был неразрывно связан с той средой, которая, находясь в условиях начавшегося господства капитализма, в своем большинстве являлась еще дворянской, хотя и приходившей в оскудение.

Дело в том, что изображаемая среда заставляла своего изобразителя смотреть на жизнь глазами мелкобуржуазного интеллигента в дворянстве, который по своей социальной чуткости с одной стороны остро подмечал в дворянских «мездрюшках» смешное, но, в силу уже известного нам чувства жалости и благодарности, смягчая это смешное, а с другой стороны, будучи разочарованным в ближайших перспективах своего класса, еще в то время туго зажатого в тиски полицейски-бюрократического самодержавия, неизбежно начинал видеть окружающее через стекло тоски и печали.

Мысль дать законченную картину смены двух жизненных укладов с самого начала и до конца дней не покидала Чехова. Еще в своей студенческой пьесе без названия он вчерне набросал будущий «Вишневый сад», явившийся заключающим произведением его творчества. Далее, почти в каждом новом драматическом произведении он возвращается к этим мотивам, видимо, чувствуя, что его творческая фантазия призвана для их художественного выражения. И, действительно, нигде Чехов не достигал такой художественной выразительности и цельности, какой сумел достигнуть в изображении ненужного существования мозглявеньких. Этой же теме, хотя и в другом варианте, он посвятил в начале своей литературной деятельности еще одну пьесу, по словам его брата М. П. Чехова, «очень трогательную пьесу «Барин», которую, однако, Чехов, сам уничтожил».

Правда, в первый момент его жалостливая драматургия была еще беспомощна. Но зато когда знакомишься уже со «смешными водевилями», то сразу чувствуешь, что читаешь произведение оригинального и тонкого художника. Между тем и в этих водевилях темой для Чехова служила обывательская жизнь разорявшихся мелкопоместных интеллигентов-провинциалов. Но писатель недолго задерживается на смешном.

Все ближе знакомясь и роднясь с этой средой и все глубже вникая в смысл классовой действительности, в Чехове все чаще стали подниматься ноты печали и грусти, как-то уже своеобразно сплетаясь со струей «смешного» и вместе складывая единую творческую ткань писателя. Неудивительно поэтому, что первая большая пьеса Чехова — «Иванов», — обнаружила уже заметный перевес драматической струи, которая достигает своего предела в «Трех сестрах».

Из всех произведений Чехова «Вишневый сад» является синтетическим и во всех отношениях центральным произведением его драматургии, в котором читатель находит уже законченное социально-обусловленное соотношение гротеска с драмой и исчерпывающее, специфически чеховское многообразие организующих его творчество социально-психологических мотивов.

В пьесах Чехова читатель и зритель не найдут героев, вызывающих бодрые чувства, пробуждающие к политической борьбе за светлое будущее, но зато найдут здесь родственников «мертвым душам» Гоголя, найдут душную мещанскую жизнь тусклых «мозглявеньких» людей, которая невольно будит в читателе чувства гневного отвращения к житейской пошлости. В этом значение чеховских пьес.
