

РУССКИЙ ЯЗЫК В СОВЕТСКОЙ ШКОЛЕ

3

1 9 3 0

РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ

Социология чеховских пьес

Ю. Добранов

I

Вопрос о социологии чеховских пьес, как и более общий вопрос о социологии всего творчества Чехова, несмотря на обширную литературу, посвященную анализу чеховского творчества, разработан недостаточно.

Народнические и примыкающие к ним либеральные оценки социологии чеховского творчества господствовали в литературе, особенно учебной, до самого последнего времени, несмотря на ряд отдельных верных высказываний, затемняли истинную сущность социальной позиции Чехова и в силу самых своих методов не могли дать объективной истины о нем. В частности все чеховские пьесы в социологическом аспекте изучались обычно только попутно с другими произведениями Чехова и поэтому особенности их структуры выпадали из поля зрения изучающих Чехова авторов.

Из работ, посвященных изучению структуры чеховских пьес, наиболее серьезной является книга С. Балухатого «Проблемы драматического анализа». Эта книга дает очень детальное и продуманное описание приемов Чехова-драматурга, выясняет их новаторскую роль, показывая, где и в чем именно отходил Чехов от обычного типа драмы, господствовавшего в его время. Но в силу формалистских позиций автора и эта книга не дает ничего для выяснения вопроса о социологии чеховских пьес, а может сыграть только чисто-служебную и подсобную роль, так как эволюция структуры чеховской драматической формы взята ею, как это обычно у формалистов, только в виде чисто-литературного ряда, нигде не связанного с рядом социальным. Новый тип драмы, созданный Чеховым, и самая его эволюция объясняются Балухатым, в конечном счете, замыслом автора, увидевшего необходимость обновления уже недейственного драматургического трафарета.

Оставляя в стороне большинство особенностей чеховской драматической формы, остановимся при дальнейшем изложении нашей темы только на двух ее основных особенностях. Эти две особенности — статичность пьес Чехова, все резче выявлявшаяся по мере развития его творчества, и снижение роли героя, приведшее к отсутствию героя в обычном смысле.

Эти две особенности представляются нам вытекающими из социального ряда, обусловленными психондеологией Чехова. С этой точки зрения эволюция драматургии Чехова, путь, пройденный им от «Иванова» до «Вишневого сада», вызваны не необходимостью обновления драматического шаблона (объяснение ничего не объясняющее), а эволюцией психондеологии Чехова, социально детерминированной.

Раскрытие этой эволюции, как она отразилась в пьесах Чехова, и ее социальной детерминированности и есть предмет настоящей статьи.

II

При изучении «социального эквивалента» творчества того или иного писателя (независимо от того, изучается ли это творчество в целом или же в качестве материала для изучения выделяется какая-либо часть писательской продукции) существенно важными являются два вопроса: что изображает писатель и как он это делает, причем определяющим моментом является именно как. Конечно, и то, и другое — и что, и как — берется в этом случае не с точки зрения формальных элементов, но с точки зрения социальной.

Изучение выбора писателем того или иного материала — этого «что» писателя — есть уже первый, но, конечно, недостаточный для точного социологического анализа шаг к нему. «Что» писателя не может быть скинуто со счетов, так как самый выбор уже предполагает сознательную или бессознательную оценку материала, корни которой уходят в социальную основу писательского сознания.

Социальной средой, изображаемой наиболее охотно писателем, бывает обычно или его собственная социальная группа или группы и классы, наиболее тесно связанные с нею в процессе производственных отношений. Так, представители дворянской литературы (Л. Толстой, Тургенев и др.) особенно охотно занимались дворянством и производственно связанным с ним крестьянством; Максим Горький, писатель другого социального типа, особенно охотно берет для своих произведений городские низы — пролетариат, люмпен-пролетариат, городское мещанство.

Однако, как постоянно указывается в марксистской литературе, одного только выяснения писательского «что» недостаточно для выводов о социальном генезисе творчества писателя. Окончательно судить о последнем можно только тогда, когда анализ художественного материала вскрыет авторское отношение к изображаемой им среде, вскрыет авторское «как».

III

С этой именно точки зрения мы и постараемся разобраться в чеховских пьесах, посмотреть, куда был направлен интерес писателя, что обусловило именно это направление его интереса и как, извне или изнутри, подошел он к изображаемой им социальной среде, т. е. отождествился ли в чеховских пьесах автор с изображаемой средой, а если не отождествился, то с каких социальных позиций обозревал он изображаемое.

Во всех больших пьесах, разделенных по времени написания почти пятнадцатилетним промежутком, внимание Чехова приковано к одной и той же среде, существенные черты быта и психологии которой он выслеживает и изображает с необыкновенным упорством. Эта среда — поместное оскудевающее дворянство конца XIX века, притом дворянство среднее и отчасти крупное и обязательно достаточно культурное. Во всех пьесах, кроме «Трех сестер», действие происходит в усадьбе, да и в «Трех сестрах» мы хотя и видим губернский город и несколько иной быт (служба в гимназии, в земстве, офицерство), но по существу там те же помещики-дворяне, но уже вытолкнутые силой экономики из своих оскудевших поместий и принужденные искать заработка в городе.

В чеховских пьесах показаны всевозможные способы приспособления к действительности поместного дворянства в новую пореформенную эпоху и коренное редко устранимое противоречие всех этих способов приспособления основному содержанию дворянской психологии, унаследованному от иной социальной формации.

Часть дворян служит в земстве (Иванов, Лебедев), сохраняя в то же время еще видимость хозяйничанья (на самом деле помещичье хозяйство

их ведется Боркиным у первого и женой Зинаидой Саввишной, этой новою разновидностью помещицы-выжиги, у второго), часть уже перешла в город на службу — в государственную (Сорин) и общественную (Прозоров) бюрократию; часть («Дядя Ваня»), в страшном разладе со всей своей культурностью, ненужной в данных условиях: университетской подготовкой, барскими привычками и идеалами, — стремится вести кулацкое по существу хозяйство: «Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы точно кулаки торговали постным маслом, горохом, творогом, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему».

Часть же, вообще ни к какому приспособлению неспособная, или доматывает наследственное добро (Раневская, Гаев), или, уже домотав, превратилась в приживалов и мечтает поправить свои дела женитьбой на купчихе (граф Шабельский), или живет в долг, откровенно надеясь только на случай (Симеонов-Пищик); часть уходит — иногда удачно (Аркадина), иногда неудачно (Треплев) — в искусство.

Герои чеховских пьес живут, конечно, не изолированно, а в известном окружении.

Это окружение исключительно бытовое. Тут обилие врачей (Львов, Дорн, Астров), связанных с дворянством бытом (любовь, водочка), и слуги, причем портреты слуг по мере эволюции драматического творчества Чехова становятся все конкретнее и живее, а врачи все симпатичнее; здесь приживалы — Телегин, Епиходов и, наконец, буржуазия (Бабакина, Лопухин) и интеллигенция недворянского происхождения (профессор Серебряков — «сын простого дьячка, бурсак»; близкий автору Тригорин).

Однако, в центре авторского внимания, освещенные наиболее яркими лучами, везде остаются помещики-дворяне: мотивы остальных социальных групп только вплетаются в эту основную дворянскую тему.

Чем же объяснить этот исключительный интерес Чехова к дворянству? Может быть, он коренится в условиях объективного порядка, в действительности последнего пятнадцатилетия XIX века?

Припомним расстановку классовых сил в то время.

Это было время бурного роста русского капитализма, время все увеличивающегося значения городской жизни и двух ее полюсов — буржуазии и пролетариата, время начинавшегося рабочего движения, широкого проникновения марксизма и зарождавшейся социал-демократии. И одновременно это было время расслоения деревни, помещичьего оскудения и умирания старого народничества.

Почему же из всего этого социального комплекса Чехов, разночинец по происхождению и воспитанию, далекий дворянству, взял в качестве материала для своих пьес именно это оскудевающее, деградирующее дворянство? Лишь в самом конце своей деятельности он дал яркую фигуру нового поднимающегося хозяина жизни в Лопухине и совсем обошел своим писательским вниманием пролетариат и новое революционное движение, опирающееся на рабочих. Ведь ему, как представителю непривилегированных классов, казалось бы, естественнее было дать изображение именно их растущей силы.

И все же он выбрал дворянство. Почему? Причиной этого могло быть или отождествление Чехова с чуждым ему по происхождению дворянством, что теоретически, конечно, возможно, ибо иначе не было бы у классов идеологов другого классового происхождения; или какое-то другое, более сложное отношение к дворянству, вытекающее из иных, недворянских, но почему-то особенно заинтересованных дворянством, классовых позиций писателя.

Ответить на вопрос, что именно обусловило интерес Чехова к дворянству, можно только, выяснив, как изображал Чехов дворянство и какова

была эволюция авторского отношения к дворянству, выраженная в последовательности его изображений.

Прежде всего постараемся выяснить, изнутри или извне изображал Чехов дворянство, т.е. отождествляя себя с ним или с иных социальных позиций? Такая постановка вопроса предохранит нас от возможной предвзятости суждения, основывающейся на традиционной оценке и мелкобуржуазном происхождении автора. Ответ на этот вопрос легче всего может быть дан разбором «Вишневого сада», представляющего итог эволюции отношения Чехова к дворянству.

В самом «Вишневом саду» остановимся на двух крайних социальных полюсах — Раневской и Гаеве, с одной стороны, и Лопухине — с другой.

IV

Историко-литературная, в основном народническая и либеральная традиция в оценке «Вишневого сада», особенно театральная традиция (интерпретация пьесы Художественным театром), не должны затемнять самого литературного факта, т.е. пьесы, как она вышла из-под пера Чехова. Более того, традиция эта должна быть решительно пересмотрена. Традиция эта, с ее односторонне-лирическим толкованием по существу юмористических образов Гаева и Раневской, с ее стремлением, вопреки авторскому замыслу, как он выражен в пьесе, представить Лопухина подобием Колупаевых и Разуваевых народнической литературы, делала из комедии «Вишневый сад» лирическую драму, какое-то драматизированное «Дворянское гнездо».

Сам Чехов отлично уяснил театральное искажение своего замысла, и в известном письме к О. Л. Книшнер-Чеховой от 10 апреля 1904 года выразил это в следующих словах:

«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».

Раневская и Гаев с их психической неустойчивостью, с их постоянными переходами от слез к смеху, с невозможностью для них сколько-нибудь глубоко пережить какое бы то ни было чувство, с их житейской неприспособленностью, непрактичностью и расточительностью (золотой Раневской, данный случайному пьянице, и балы накануне разорения) жалки; то чувство сострадания, которое они возбуждают, ближе к презрению, чем к сочувствию.

Их лирическая привязанность к «Вишневому саду», их несогласие на предложение Лопухина вырубить его и раздавать вырубленные участки в аренду дачникам есть следствие не столько бескорыстной привязанности к старому дворянскому укладу, сколько следствие автоматизма мышления и эмоций. Трудно иначе объяснить факт устройства полушутливого бала накануне продажи самого любимого, самого дорогого в жизни; в силу внутренней опустошенности для них уже нет ничего по настоящему любимого — ни сына (Раневская), ни сада. Предпоследняя сцена IV действия, где Гаев и Раневская после продажи «Вишневого сада» бросаются друг к другу на шею и «рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали» — только мимолетное, хотя и потрясающее прозрение своего конца. Пройдет немного времени, и Раневская забудет это прозрение в сутолоке Парижа, а Гаев сделается тем «освобожденным от земли» и философствующим обывателем, псевдо-горожанином, которых такое количество вывел тот же Чехов в «Трех сестрах».

Скрытый лирической бутафорией ужас «Вишневого сада» ясно видит Чехов и так выражает его словами Трофимова, который несмотря на всю

растрепанность своей идеологии, выражает то, что всегда было особенно дорого Чехову — веру в прогресс, в широкий демократизм.

«Подумайте, Аня; ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов?.. О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло и, кажется, вишневые деревья видят во сне, что было сто, двести лет назад, и тяжелые виденья томят их».

Эта тирада очень далека от какой бы то ни было идеализации дворянства. Точно так же и Лопухин (с дворянской точки зрения варвар и хам) дан Чеховым совсем по-иному: как живая сила, как человек пусть еще не достаточно культурный, но ясно сознающий свою некультурность, даже преувеличивающий ее, готовый учиться, способный на всякое хорошее и тонкое чувство (трогательная благодарность к Раневской, пронесенная с детства) и главное умеющий, как никто в «Вишневом саду», работать, а не только говорить о труде.

«Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера, ну, у меня постоянно деньги свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных порядочных людей. Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты и, живя тут, мы сами должны бы по настоящему быть великанами...»

Конечно, Лопухин — хищник, но хищник иного, неколупаевского порядка. Он буржуа, культуртрегер, один из создателей капиталистического прогресса; на фоне дворянской помещицкой России — он явление прогрессивное.

И Чехов с явным сочувствием, слабо прикрытым знаменитой чеховской объективностью, следит за Лопухиным, когда тот после покупки им «Вишневого сада», придя в радостное неистовство, кричит:

«Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (топочет ногами). Не смейтесь надо мною! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекраснее которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...»

И дальше:

«Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья. Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь».

В то время, когда разница между Россией привилегированной и непривилегированной чувствовалась еще так остро, Чехов, как и Лопухин, бывший потомком рабов, не мог не сознавать и действительно сознавал, что на пути к утверждению кровно близкой ему буржуазной демократии разросся дряхлый дворянский «вишневый сад», который надо вырубить.

С дворянством Чехов себя не отождествлял; только ложная традиция постаралась сделать из «Вишневого сада» своеобразную «лебединую песню» угасающего дворянства, а из Чехова — певца этого дворянства, обливающегося слезами над его угасанием.

«Почему же, — писал Чехов В. И. Немировичу-Данченко, — в телеграмме говорить о том, что в пьесе много плачущих? Где они? Только одна Варя, но это потому, что Варя — плакса по натуре, и слезы ее не должны возбуждать в зрителях унылого чувства».

Чехов — не пассеист, идеализирующий дворянство, а демократ и прогрессист.

Откуда же тогда самая возможность ложно толковать «Вишневый сад», как это сделал Художественный театр? Она не могла быть привнесена

ной целиком извне; она не могла не заключаться в какой-то недоговоренности, в какой-то двойственности самого чеховского текста.

Эта двойственность в «Вишневом саде» действительно есть: Чехов всю жизнь почти до конца был пленен красотой дворянской культуры, хотя никогда не сливался с ней, всегда противопоставляя ей свою демократичность, независимость и веру в прогресс. Умом понимая необходимость уничтожения «вишневого сада» — этого ужасного, но прекрасного призрака прошлого, он сердцем жалел его. Оттого как трогателен у него единственный бескорыстный и до конца цельно-преданный дворянскому прошлому старик Фирс, символически заканчивающий своим монологом пьесу, оттого Чехов вместе с Фирсом слышит при конце «вишневого сада» этот «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Чехов, как истый представитель мелкобуржуазной интеллигенции, не имевшей ни своего культурного прошлого, ни своего культурного будущего, и принужденной вследствие этого всегда находиться в орбите чужого культурного влияния, был пленен дворянской культурой.

Это и понятно.

В его время буржуазная культура еще совершала путь своего восхождения, пролетариат культурно был еще классом «в себе», и только дворянство обладало завершенной, хотя и оскудевающей культурой, давшей великую литературу и эстетически все еще сильно действенной. Чехов не мог не подпасть под ее влияние, но как чуткий художник сознал ее бесперспективность и старался всю жизнь освободиться от ее чарующей и притягательной силы.

Процесс этого освобождения и определяет как эволюцию содержания его пьес, так и эволюцию их структуры.

V

В «Иванове» Чехов еще весь в оковах традиции. Выход из нее намечается только в постановке задачи, но не в ее разрешении.

Из всех его пьес «Иванов», как показывает самое ее название, единственная пьеса с ярко выраженным наличием «героя», т.е. с центральным характером, определяющим тематические и сюжетные линии пьесы.

В это время Чехов еще ищет героя, пусть разочарованного, пусть усталого, пусть гибнущего в дворянской среде. «Лишний человек» из дворян еще не развенчан им до конца, хотя, правда, сам он думал иначе:

«Я делал дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях и своим Ивановым положить предел этим писаниям».

В «Иванове» Чехов «дерзкой мечты своей» не осуществил и предела писаниям о ноющих дворянах не положил. Наоборот, тема «Иванова», тема деградирующего дворянства, вместе с постепенным преодолением художественного очарования для Чехова этой темы, наполнила все его пьесы.

«Иванова» Чехов возвышает над окружающей средой и пытается сделать из него образ сильного человека, надорвавшего свои силы большим делом и трагически гибнущего. Вот как раскрывает Иванов себя в автохарактеристике, сравнивая свое состояние с надорвавшимся поднятой непомерной тяжестью рабочим:

«Мне кажется, что я тоже надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты. Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде».

В Иванове, по замыслу Чехова, должна была быть какая-то большая и незаурядная обаятельность. Недаром так бескорыстно преданы ему, так отдают ему свою жизнь две хорошие женщины. Но ничего из этого за-

мысла не вышло, так как среда деградирующего дворянства была в это время по существу уже «безгеройна», должностующие быть трагическими повествования Иванова о надорванности, о своей незаурядности, давшие повод Воровскому остроумно заметить, что недорого стоит своеобразный подвиг Иванова — женитьба на еврейке, не могут дать представления не только о трагедии, но и о драме, ибо в Иванове нет основного элемента трагического — борьбы.

Все же на этой начальной стадии чеховской эволюции сочувствие автора на стороне своего псевдо-героя. Социальная и психологическая антитеза Иванова — Львов — сделан в тонах нарочитого шаржа на тупую честность.

Попытка дать героя тесно связана в «Иванове» с некоторою мелодраматичностью пьесы, с ее ярким динамизмом, выраженным в эффектных концах актов, в наличии традиционных перипетий и кульминации в единственном подлинно драматическом акте — самоубийстве героя.

VI

Следующая по времени написания пьеса — «Чайка» — дает уже значительное снижение высокой тематики «Иванова».

Переноса действие в среду иной модификации дворянства, давая дворян, ищущих материального и духовного спасения от социальной смерти своего класса в искусстве, Чехов уже не ищет трагического героя, хотя и не может еще обойтись без него.

Треплев — герой «Чайки» в качестве центрального характера пьесы — по существу более незаурядный человек, чем Иванов. Его воля к утверждению нового декадентского искусства, выражения в писательстве, пусть даже и малозначительном и недаровитом, его сильная и безнадёжная любовь к Нине Заречной делают из его характера материал, гораздо более пригодный к созданию образа действительного героя драмы, чем характер Иванова. Но Чехов не идет по этому соблазнительному пути, ибо он сам уже не тот, что был, когда создавал «Иванова», ибо для него уже начинает проявляться вовсе негеронческая обреченность дворянской культуры, ибо мелкобуржуазный интеллигент в нем начинает освобождаться от пленения дворянской культурой.

Образ Треплева представляется явно сниженным по сравнению с действительным содержанием его характера.

Ему противопоставлен и над ним поставлен образ Тригорина — писателя-профессионала. Тригорин побеждает Треплева везде — в любви Нины, в литературе, в привязанности собственной матери Треплева, уже отошедшей от своего класса, уже ищущей новой социальной среды, как в своем собственном театральном профессионализме, так и в привязанности к Тригорину. Образ Аркадиной — этой двойной «репегатки», как матери и как дворянки, — дан Чеховым в тонах холодного эгоизма. И Тригорин побеждает Треплева не потому, что он лучше Треплева, — нет, он холоден, слабоволен, труслив, — но потому, что он труженик, профессионал и новый человек.

Самый конец Треплева, его самоубийство, дан Чеховым без всякой мелодраматической бутафории, за сценой, в то время как на сцене все занято игрой в лото.

Вместе со снижением центрального образа Чехов вполне закономерно повысил в качестве и ранге все остальные образы. Традиционный врач в «Чайке» уже не тупой и пошлый «честный человек» из «Иванова», а умный, слегка ципичный, холодный и обаятельный Дорн.

VII

Третья пьеса — «Дядя Ваня» — решительный шаг вперед.

Это уже не драма и даже не комедия. Это просто «сцены» из деревенской жизни в 4-х действиях. В них впервые нет героя. Чехов уже не ищет его в дворянстве, хотя все еще не может подвести итог своим думам о судьбе дворянства, все еще пленен его старой культурой.

Ноющий, влюбленный и жалкий «Дядя Ваня», загубивший свою жизнь из чувства преданности и восхищения к бездарному профессору Серебрякову, «пишущему *perpetuum mobile*» — второе, но уже разоблаченное от всяких иллюзий, от всяких «возвышающих обманов», издание Иванова. Никакие Сонины «небеса в алмазах» не спасут дядю Ваню от безнадёжного и жестокого разоблачения еще не переставшим его жалеть Чеховым.

В этой пьесе нет ни самоубийств, ни убийств. Есть только покушение на убийство, покушение такое же жалкое, как и сам покушавшийся: револьверы еще стреляют в «Дядю Ваню», но уже не убивают. Сочувствие Чехова окончательно переходит от дворян-помещиков к традиционному врачу, вновь повышенному в ранге и качестве.

Астров, такой близкий к Дорну, уже не Дорн. Может, он будет Дорном, когда состарится, но в «Дяде Ване» он теплее и привлекательнее Дорна. Это — умный позитивист, выученик Писарева, законный сын Базарова, разоблачивший эстетику, без широких перспектив, добросовестный работник, культуртрегер (его увлечение лесами), тоскующий, как полагается порядочному русскому интеллигенту, по хорошей, светлой жизни, но не видящий путей решительной борьбы за нее.

Культуртрегерство, «малые дела» без единой и освещающей их большой цели скучны. Пути официальной науки непривлекательны, даже осмеяны в лице профессора Серебрякова. Путь революции — вне поля зрения как Астрова, так и самого Чехова.

Чехов не видел пути революции, и эта слепота его не случайна. Прикованный долготлетним интересом к дворянской усадьбе, к провинциальному городу, Чехов не мог видеть подымавшееся в 90-х годах рабочее движение, протекавшее главным образом в столицах и крупных промышленных центрах, и отождествлял революцию с народничеством, уже мертвым после разгрома Народной воли. Увлеченный же народничеством он не мог, так как в нем, последовательном позитивисте, не было ничего от философского идеализма, бывшего идейной основой народничества.

VIII

«Три сестры» — новое разоблачение дворянства, окончательно вытолкнутого силою экономики в город и пополнившего ряды интеллигенции.

Но и в новых костюмах — в офицерских мундирах, в форменных платьях учительниц гимназий — в этих людях полностью сохраняется их дворянская мечтательность, их тоска по недостижимому и милому. Тузенбах и Ирина тоскуют о труде, Маша — о любви, Ольга — о браке, все три сестры — о Москве, далекой и прекрасной. Тоска их безнадежна.

«Драматизм отношений в этих схемах построен на безвыходных положениях», замечает, анализируя пьесу с формальной стороны. Балухатый, и это верно. Мы знаем, откуда эта безвыходность. Корни ее в том, что милый и недостижимый идеал сестер и окружающих их офицеров — полубогатая в их представлении Москва, не впереди, а позади: это — их дворянско-помещичье и невозвратимое прошлое. Идеалы, которые лежат в невозвратимом прошлом, всегда порождают тоску, гибель, моральный распад. Тоскуют сестры, гибнет Тузенбах, морально гибнет Prozоров.

Об этом хорошо говорит Вершинин:

«Если послушать здешнего интеллигента, штатского или военного, то с женой он замучился, с домом замучился, с именем замучился... Русскому человеку свойствен в высшей степени возвышенный образ мысли, но скажите, почему в жизни он хватается так невысоко? Почему?»

Кто же доволен, кто благоденствует в «Трех сестрах», в этой безнадежнейшей пьесе? Довольны и благоденствуют двое: чиновник (вероятно, из мещан) учитель Кулыгин и несомненная мещанка (стоит вспомнить розовое платье с зеленым поясом и пристрастие к французскому языку и титулованию!) Наталья Ивановна. Они довольны настоящим, так как у них нет идеалов ни в прошлом, ни в будущем. Мещанство к концу XIX века стабилизировалось, проявляя некоторую экономическую экспансию и расширяя свои позиции за счет деградирующего дворянства. Это вторжение мещанства, наглое и самодовольное, в дворянский быт символизировано в завоевательнице дома Prozоровых — Наталье Ивановне.

«Три сестры» — окончательное разоблачение дворянства, окончательное преодоление Чеховым своей плененности дворянской культурой. Это — мрачный *requiem* по дворянству, который не спасает даже интеллигентско-офицерский маскарад.

В полном соответствии с этой тематикой пьесы в ней находит завершение тенденция Чехова к изживанию героя и все большей статичности построения. Четыре героини — это, по существу, отсутствие героя, ибо герой — потому и герой, что он один. Статичность же построения достигается перенесением всех драматических моментов (смерть Тузенбаха, измена Натальи Ивановны) за сцену с оставлением на сцене всего бытового окружения.

IX

«Вишневый сад», с которого мы начали анализ чеховских пьес, не только отпевает дворянство, но и намечает пути, по которым должна, по мнению Чехова, развиваться в дальнейшем русская культура. Пути эти намечены, правда, только эскизно. Это — развивающийся капитализм, символизированный фигурой Лопахина, и попытка его преодоления в лице Трофимова. Что это именно так, убеждает нас последний диалог Лопахина с Трофимовым.

ЛОПАХИН. — Я весной посеял маку тысячу десятин, и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина! Так вот я, говорю, заработал сорок тысяч и значит предлагаю тебе взаймы, потому что могу. Зачем же не брать? Я мужик... попросту.

ТРОФИМОВ. — Твой отец был мужик, мой — аптекарь, и из этого не следует решительно ничего. (Лопахин вынимает бумажник). Оставь, оставь... дай мне хоть двести тысяч, не возьму, я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы, все богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах.

ЛОПАХИН. — Дойдешь?

ТРОФИМОВ. — Дойду (пауза). Дойду, или укажу другим путь, как дойти.

В этом диалоге Чехов, уже изживший дворянские иллюзии, намечает те два пути, по которым только и могла идти Россия. Первый путь — путь капитализма, второй — путь революции. Но этот второй путь — не путь Чехова, ибо он не видел, не знал того класса, который только и мог возглавить революцию в России, — он не видел и не знал пролетариата.