

ЛИТЕРА ТУРНАЯ УЧЕБА

ЖУРНАЛ ПОД РЕДАКЦИЕЙ

М. ГОРЬКОГО

10

О Г И А

Л Е Н Г Р И Х Л

1 9 3 3

ЧЕХОВ-ДРАМАТУРГ

Драматургическое наследство Чехова вошло в сознание до-революционного читателя и зрителя в виде двух ничем друг с другом не связанных частей: с одной стороны — чеховские «драмы», воспринятые через трактовку Художественного театра, с другой — «комедии», ставшие достоянием провинциальной любительской сцены. Между «драмами» о тоскующих людях и вишневых садах, драмами, подпернутыми лирической прутью, и «комедиями» о свадебных генералах и легкомысленных вдовушках существует якобы непроходимая пропасть, проложить мост через которую не пытался не только беспечный зритель, но и многочисленные исследователи чеховского творчества.

Эта традиция в значительной степени сохранилась и по сегодня, несмотря на то, что чеховский юбилей 1929 г. прошел под знаком переосмотра многих традиционных положений о творчестве Чехова. В частности в статьях М. Кольцова, Ю. Соболева и др. был подвергнут критике установившийся взгляд на Чехова как на «пессимиста», «поэта безвременья», была установлена дистанция между Чеховым и его тоскующими героями.

И несмотря на эту полезную работу, приблизившую к советскому читателю и зрителю Чехова, очищенного от ржавчины традиционного восприятия его буржуазным зрителем, значение драматургического наследства Чехова до сих пор не уяснено. До сих пор не установлена связь между «драмами» и «комедиями» Чехова, несмотря на то, что широко известен конфликт между Чеховым и Художественным театром, истолкованным как «драмы» ряд пьес, которые сам Чехов трактовал комедийно.

До сих пор не уяснено значение драматургического наследства Чехова для советской драматургии. Чему может научить молодого советского драматурга драматургический опыт Чехова? Можем ли мы на том основании, что Художественный театр и вся буржуазно-дворянская интеллигенция опоэтизировала то, что Чехов хотел осмеять в своих пьесах, объявить «драмы» Чехова ненужными нам? Можем ли мы на том основании, что буржуазно-любительская сцена опошшила чеховские водевили, объявить бесплодной «учебу» советских драматургов-сатириков у Чехова-водевилиста?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно предварительно выяснить исторический смысл чеховского драматургического новаторства.

Чехов вписал в историю драматургии театра новую страницу. Чеховские пьесы потребовали актеров иной школы, чем та, которая сложилась в дочеховском театре, и новых принципов режиссерской работы.

Новая драматургическая система была создана Чеховым не сразу. Путь Чехова-драматурга очень сложен и мучителен, обременен сомнениями, исканиями, сознанием трудности искусства драматурга по сравнению с искусством новеллиста, в котором Чехов чувствовал себя значительно более уверенно.

«Чтобы написать хорошую пьесу, — пишет Чехов А. Н. Плещееву, — нужно иметь особый талант, можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожничьи пьесы».

Аналогичных признаний, свидетельствующих о глубочайшем понимании Чеховым специфики драматургического искусства по сравнению с другими видами литературного творчества, в чеховских письмах очень много. Мастер короткого рассказа, Чехов чувствовал невозможность механического перенесения привычных повествовательных приемов в драматургию, располагающую рядом своих особых средств художественного воздействия, которых нет в распоряжении новеллиста.

«Повествовательная форма, — признается Чехов в том же письме, — это законная жена, а драматическая — эффектная, шумная, наглая и утомительная любовница».

Сложность драматургического искусства состоит в том, что драматург создает не только текст пьесы, но и прообраз будущего спектакля. Он должен видеть свою пьесу не только на бумаге, но и театрально реализованной. Вот почему для драматурга, кроме литературной техники, необходимо знание техники театра. Недаром крупнейшие драматурги прошлого были органически включены в работу театра (Шекспир, Мольер, Островский, Чехов). Указание Чехова о том, что «можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожничьи пьесы», следует хорошо запомнить каждому молодому писателю, приступающему к работе над пьесой. И в этой работе, требующей наряду со всеми теми литературными навыками, которыми должен обладать писатель, работающий в любом литературном жанре, еще дополнительного знания техники театра, — изучение богатого драматургического опыта Чехова может чрезвычайно помочь начинающему драматургу.

Но в идеологических надстройках, в частности в искусстве драматургии, техническая сторона не может быть оторвана от самого содержания. Если мы можем использовать на советском заводе машину, сделанную на капиталистической фабрике, то с использованием техники буржуазного писателя советским писателем дело обстоит значительно сложнее. Сказать, что у Чехова нужно учиться хорошему языку или искусству строить сюжет — значит, ничего не сказать, так как и язык и сюжетное построение произведений Чехова теснейшим образом связаны с их содержанием, не могут быть поняты вне этого содержания, не могут быть оторваны от него. Вот почему «учеба» у Чехова, как и у любого другого писателя, может быть плодотворна только на основе изучения писателя как определенного исторического явления, на основе понимания того, какими техническими средствами реализовал писатель свой идейно-художественный замысел. Вот почему ответ на вопрос о том, чему молодой советский драматург может учиться у Чехова, невозможен без уяснения исторического смысла чеховской драматургии и тех социальных корней, на которых она выросла.

Центральной темой чеховских пьес была тема, выдвинутая социальной действительностью 80-х—90-х годов. Это тема «премудрых пескарей». Как известно, Салтыков-Щедрин в своей сказке о «премудром пескаре» дал сатиру на ту труппу интеллигенции, которая в 80-е годы ото-

шла от общественной борьбы и, засеяв в своих норах, пошла по пути обывательского перерождения. Не сравнивая сейчас позиции Салтыкова-Щедрина с позицией Чехова в трактовке этой группы интеллигенции (это мы сможем сделать лишь после того, как проанализируем чеховские пьесы),¹ нужно, однако, отметить, что обращение к этой теме и Щедрина и Чехова не было случайным. Тема эта уходила корнями в глубочайшие социальные сдвиги, характерные для эпохи Чехова.

Разложение феодально-крепостнического уклада, развитие буржуазно-капиталистических отношений, выступление на историческую арену пролетариата поставило перед революционной интеллигенцией, выступавшей в 60-е—70-е годы в качестве идейного представителя крестьянства, ряд новых задач. Народническое движение с его теориями об отсутствии в России капитализма потерпело поражение. Объективная действительность показала утопичность народнических теорий.

Отражая стихийный демократический протест крестьянства против крепостнической кабалы, пережитки которой не были ликвидированы «освободительными» реформами 61-го года, народники отражали одновременно и мелкобуржуазные предрассудки крестьянства, испуг и протест мелкого собственника против крупного капиталистического предпринимательства. Вот почему народничество не сумело создать революционной теории, способной правильно анализировать объективные условия борьбы. Вместо революционной теории народничество создало утопию о возможности некапиталистического развития России по сравнению с капиталистическим Западом, о крестьянской общине как о гарантии от всех капиталистических бед.

Эти народнические утопии были основаны не на трезвом анализе капиталистической действительности, давно вторгшейся в крестьянскую общину и разлагающей ее изнутри, а на романтических «заклинаниях» против капитализма, менее всего способных, конечно, остановить исторический процесс. В основе народнических утопий лежала, по существу, идеализация мелкобуржуазнической природы крестьянства, сплошное противопоставление «народа» капитализму, непонимание того, что мелкобуржуазническое крестьянское хозяйство «ежечасно и ежеминутно рождает из себя капитализм» (Ленин).

Чем глубже развивался капитализм, тем глубже должно было обнаруживаться противоречие между народническими иллюзиями и объективной действительностью. Разрыв между утопическими представлениями народничества о действительности и ее подлинной капиталистической сущностью привел к кризису народнического движения. Закрывать глаза на это противоречие стало невозможным.

Основная масса народнической интеллигенции была поставлена к эпохе 80-х гг. перед необходимостью пересмотра своих взглядов. Этот пересмотр пошел по разным линиям: так, ряд крупнейших художников народничества сумел, вопреки народническим теориям, отразить в своем творчестве процесс внедрения капитализма в крестьянскую общину и разложение ее, тем самым изнутри подрывая народничество (Глеб Успенский, особенно Салтыков-Щедрин). Наиболее революционное крыло народников — не-

¹ О сказках Щедрина см. статью А. В. Десницкого, напечат. в № 9—10 «Литературной учебы» за 1932 г.

посредственно политиков — сделало для себя выводы о необходимости пересмотра народнических теорий и, разорвав с ними, перешло на позиции пролетариата и его теории марксизма (группа «Освобождение труда»).

Но значительнейшая масса народнической интеллигенции пошла по иному пути, по пути отхода от революционной практики, по пути обывательского перерождения. Это был тоже «пересмотр», но пересмотр не реакционных утопических теорий народничества, а его революционных традиций.

Пути этого перерождения были очень многообразны: часть пошла по пути салтыковских «пескарей», т. е. запрягалась в свои норы и превратилась в незамаскированных обывателей. Другая часть очень трагически реагировала на «крушение идеалов» и, пройдя сквозь пессимистическую философию, дезертировала с поля битвы в искусство, в поиски новых форм его, в принципиальную антиобщественную позицию. Третья часть стала подводить под свое приспособление теоретическое обоснование — на этой почве выросла теория так называемых «малых дел», т. е. необходимости от революционных методов борьбы перейти к культурнической работе, т. е., по существу, заняться штокпой того самого капиталистического строя, который в теории был так ненавистен народникам.

Все эти пути, при всем их разнообразии, объективно означали одно — отход от революционной борьбы и замаскированное или открытое приспособление к капиталистической действительности. Революционное народничество 70-х гг., представлявшее интересы крестьянской революции, выродилось в 80-е—90-е гг. в «пошлый мещанский радикализм», по определению Ленина. Теории, развивавшиеся на страницах легально-народнической журналистики 90-х гг. («Русское богатство» Михайловского) уже не представляли интересов революционного крестьянства.

Все эти многообразные формы перерождения некогда общественно-активной интеллигенции и нашли свое отражение в пьесах Чехова. Чехов дал критику этой группы наряду с группой дворянской интеллигенции, в той ее части, которая не сумела приспособиться к новым общественным отношениям.

Для того, чтобы понять, почему разночинно-народническая интеллигенция поставлена Чеховым в один ряд с интеллигенцией дворянской, нужно принять во внимание то, что процесс перерождения народничества был лишь одной из сторон основного социального процесса — превращения феодально-крепостнической России в капиталистическую (насквозь пропитанную, однако, остатками крепостничества). Поэтому в пьесах Чехова тема о судьбах интеллигенции тесно переплетается с темой смены двух общественных укладов.

Если в тех пьесах, которые по традиции, идущей отнюдь не от самого Чехова, принято именовать «драммами», — в «Иванове», «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саде», — Чехов разоблачает обывателей, маскирующих свою никчемность субъективной «честностью», фрезерством, страданиями и тоской, то в своих водевилях — «Свадьбе», «Предложении», «Юбилее» и др. — Чехов разоблачает обывателей более примитивных, более «очевидных» в своей обывательской сущности.

Показ разных типов обывательщины требует и разных художественных средств. Одно дело — показать интеллигента, считающего себя солью

земли и в то же время объективно являющегося никчемным человеком, занимающегося анализом своего положения и состояния, самооправданием и самобичеванием, другое дело — показать самодовольного «существователя», перед которым и не стоит вопрос об «оправдании» своего существования. Объективно разница между этими двумя группами значительно меньше, чем полагают самобичующиеся интеллигенты, но художник творит не социальные схемы, а живые образы. И поэтому Чехов, реалистически показывающий своих героев, наделяет их всею конкретностью, соответствующей разным формам проявления обывательщины в этих разных прослойках.

Именно потому, что для буржуазно-дворянского зрителя чеховских пьес категория обывателей, выведенных Чеховым в «драмах», воспринималась, как высшая «порода» по сравнению с примитивными мещанами, буржуазная критика не заметила того, что сближало чеховские «драмы» с его водевилями. Между тем, если мы внимательно приглядились к чеховским пьесам, мы увидим эту близость не только в идейном содержании, но и в самой художественной структуре — в «драмы» сплошь и рядом вторгаются водевильные моменты.

Проследим же конкретный путь Чехова в разработке своей темы и в овладении новыми принципами драматургического искусства.

Уже первая из дошедших до нас пьес Чехова, написанная им в 1880/81 г., но неизданная при жизни,¹ ставит тему о смене помещичье-усадебного уклада и порожденной им психологии новым, капиталистически-буржуазным. Характерно, что и в этой пьесе дворянская и разночинная интеллигенция отнесена Чеховым в один лагерь и противопоставлена деловым практическим людям, капиталистам. Центральный герой пьесы Платонов по происхождению — дворянин, по положению — разночинец, учитель. Представители дворянской и разночинной интеллигенции показаны в разрезе вырождения, потери почвы под ногами, обреченности, растерянности. Платонов — наиболее яркое воплощение этого типа, — психологический потомок Печориных, человек, страдающий от своей никчемности, от своего никому не нужного ума, от своих «злодеяний», совершаемых без всякой цели. Окружающие его представители этой же интеллигенции, при всем разнообразии их индивидуальных характеров, объединены тем же отсутствием идеи, смысла, цели в жизни. Те, что поглупее, не замечают бессмысленности своего существования, те, что поумнее, ищут выхода в авантюризме, в фразерстве, в философии наслаждения жизнью и в других формах интеллигентского самооправдания. Образы купцов, буржуа, от которых зависит экономическое благополучие дворянской и разночинной интеллигенции, очерчены более бледно — ударение в пьесе сделано на критике вырождающейся интеллигенции, а не на проблеме положительных путей разрешения основного социального вопроса эпохи.

Драматургически эта первая пьеса Чехова еще не самостоятельна. Она промоздка по построению, несет на себе груз штампов современной

¹ «Неизданная пьеса» Чехова опубликована в 1923 г. в документах по истории литературы и общественности. Центархив, вып. V, изд-во «Новая Москва».

Чехову драматургической традиции, идущей от французской мелодрамы, и дает лишь зачатки того, что значительно более убедительно и художественно-обоснованно будет развито Чеховым в его последующих более зрелых произведениях.

За этой первой пьесой следует ряд водевилей, работа над которыми у Чехова в дальнейшем идет параллельно с работой над большими пьесами. К своим водевилям Чехов относился не как ко «второму сорту» литературы, в отличие от многих почитателей Чехова, игнорировавших эту водевильную линию в его драматургическом творчестве. Драматургу Щеглову-Леонтьеву Чехов советует: «Не бросайте, милый, водевиля. Поверьте, это благороднейший род, который не всякому дается». Водевиль Чехова не является бытовыми комедиями. Комедийность их основана на нелепости положений, вытекающих из нелепости самой общественной среды, рисуемой Чеховым. Материал дает Чехову мещанская среда («Свадьба»), чиновничье-бюрократическая («Юбилей»), помещичья («Медведь» и «Предложение»).

Используя приемы французского водевиля, Чехов в то же время переносит в водевили кое-что из своих рассказов; например, в ряде водевилей использованы сюжеты некоторых рассказов: в «Свадьбе» — рассказов «Брак по расчету» и «Свадьба с генералом»; в «Юбилее» — «Беззащитное существо», в «Трагик поневоле» — «Один из многих». Компактность, лаконичность построения, гротесковость — вот черты, сближающие чеховские водевили с его рассказами.

В ряде водевилей, так же как в рассказах, комедийные моменты перекрещиваются с трагедийными. Юмор сплетается с глубоким драматизмом («Лебединая песнь», «О вреде табака», «Татьяна Репина»). Так же, как рассказы Чехова, дающие порою мелкие незначительные «случаи из жизни», раскрывают картину потрясающей социальной силы, чеховские водевили, рассказывающие о «нелепых положениях» в жизни чиновников, помещиков, обывателей, вскрывают картину социального вырождения этих общественных групп. В дальнейшем мы увидим, что в больших пьесах Чехов на более сложной основе использует приемы, выработанные водевилями.

Вторая большая пьеса Чехова — «Иванов» (1887 г.) — дает вариант темы никчемного человека из интеллигенции.

«Я лелеял дерзкую мечту, — писал Чехов о замысле «Иванова» своему брату Ал. Павл. Чехову, — суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим «Ивановым» положить предел этим писаниям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов и взгляда на дело.

Чеховский Иванов, самой своей фамилией подчеркивающий свою типичность, массовость, в прошлом — общественник, правда, с весьма умеренной программой, в настоящем человек, проповедующий необходимость «смирения» перед обывательской судьбой:

«Не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стену... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей.

Новый вариант темы о «тоскующих и ноющих людях» в «Иванове» по сравнению с первой пьесой (Иванов — не «злодей», не «оригинал», подобно Платонову, а «принципиальный обыватель») художественно реализован в новых драматургических приемах, намечающих отход Чехова от традиционных драматургических форм. Если первая пьеса была чрезвычайно ходульна, мелодраматична, то «Иванов» свободен от этой внешней бутафории. Чехов подчеркивает сознательность своего художественного новаторства: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела, хотя не сумел воздержаться от шутов, никого не обвинил, никого не оправдал» (письмо А. П. Чехову).

Обыденность жизни, изображенной Чеховым в «Иванове» на почти бессюжетной канве, была неожиданностью, дававшей, по определению Чехова, «зрителю по морде». Недаром премьера «Иванова» в московском театре Корша прошла в обстановке дискуссии, под шипящие одной части зрителей и бурные аплодисменты другой.

Ты не можешь себе представить, что было! — пишет Чехов брату. — На первом представлении было такое возбуждение в публике и за сценой, какого отродясь не видел суфлер, служивший в театре 32 года. Шумели, галдели, хлопали, шикали; в буфете едва ли не подрались, а на галерке студенты хотели вышвырнуть кого-то, и полиция вывела двоих. Возбуждение было общее... На другой день после спектакля в «Московском листке» статья Петра Кичеева, который обзывает мою пьесу нагло-циничной безнравственной дребеденью.

Еще «определеннее» высказался рецензент «Русского курьера», обозвавший «Иванова» «недоношенным плодом противозаконного сожительства авторской невменяемости и самого тупого расчета».

Новизна чеховской пьесы, несмотря на то, что Чехов рассматривал ее как завершение старой темы о скучающих людях, заключалась в том, что ореол необыкновенности, в котором ходили «лишние люди» в дочеховской литературе, ореол, которого не могли разрушить даже тисатели, отрицательно относившиеся к своему герою, Чеховым был разрушен и при этом без противоположной тенденции: Иванов — не карикатура и не герой, а обыкновенный человек. В обыкновенности Иванова и заключается тенденция пьесы. Именно эту особенность чеховской пьесы имел в виду Лев Толстой, когда определял чеховские драмы как «трагедии на пустом месте».

Автор должен захватывать зрителя, — писал Толстой Чехову, — и не вежливо, под руку, а сильно, за шиворот. Автор должен вести зрителя за собой, куда он хочет, и не позволять оглядываться по сторонам. Он должен вести его за своими героями вперед и вперед. А куда я пойду за вашими героями? С дивана до нужника и обратно, потому что им и ходить-то больше некуда...

Новизна чеховской пьесы и заключалась в том, что он героем сделал человека, которому некуда ходить, нечего делать, который возвел этот свой путь «от дивана до нужника» в принцип и который в то же время — не злодей, не исключение, а типичный представитель определенной социальной группы. Именно той группы интеллигенции, которая, разочаровавшись в общественной практике, становилась обывательской, ухо-

дила от борьбы. Иванов Чеховым осужден, но осужден в форме объективистского показа.

Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов, идей и пр., — писал Чехов Суворину по поводу другого своего произведения. — Вы хотите, чтобы я, изображая конккрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть...

«Присяжные заседатели» восприняли чеховского «Иванова» как клевету на интеллигенцию, а подлинным судьей Ивановых оказался сам автор, отказавшийся от учительской роли, подошедший к своей задаче как «беспристрастный художник». На вопрос о том, почему Чехов в такой объективистской художественной манере реализовал свой идейный замысел, мы ответим ниже, после того как проследим развитие этой манеры в других пьесах Чехова, где она получила еще более полное выражение.

Если «Ивановым» Чехов дал показ одной из форм обывательского перерождения интеллигенции, некогда выступавшей в качестве общественной силы, то следующими двумя пьесами — «Чайкой» (1896 г.) и «Дядей Ваней» (1897 г.) (первый вариант «Дяди Вани» был создан Чеховым еще в 1889 г. в пьесе «Леший») — Чехов показал и осудил другие, более тонкие, сложные формы этого перерождения.

Герои «Чайки» Треплев и Нина Заречная — представители декадентствующей молодежи 90-х гг. В этих образах Чехов отразил одну из форм отхода интеллигенции от общественной революционной практики — уход в «чистое искусство», в поиски новых художественных форм. Через этот путь прошли многие и из бывшей народнической интеллигенции (Минский, Надсон и др.). Чехов показал иллюзорность этого выхода. Треплев и Заречная гибнут, непонятые своей средой и неудовлетворенные.

Доктор Астров — представитель старшего, по сравнению с Треплевом и Заречной, поколения интеллигенции 80-х гг. — герой «Дяди Вани», пытается также найти убежище в культе красоты.

Я никого не люблю и не полюблю, — говорит Астров. — Что меня еще захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней.

И вот Астров скрашивает свое существование без любви и ненависти эстетическим культом... лесов.

Русские леса трещат под топором, — протестует Астров, — исчезают безвозвратно чудные пейзажи... Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту... С каждым днем земля становится все беднее и безобразнее...

Здесь Астров выступает не только как эстет, но и как «охранитель» овейной романтики старины против покушающегося на нее деловитого, расчетливого капиталистического вторжения. Астров так же как и Иванов, Треплев, Заречная — вариант центральной темы чеховских пьес, — в тупике. Это характерный путь для оторвавшейся от жизни, живущей иллюзиями интеллигенции.

Другой герой «Дяди Вани», по имени которого названа пьеса, — Войничский, пытается найти выход в маленьком деле. Некогда «общественник», дядя Ваня остаток своей жизни посвятил управлению имением профессора эстетики, казавшегося ему гением. Но даже в этом своем маленьком деле дядя Ваня оказался обманутым, а «деятельность» его обесмысленной, так как профессор оказался не гением, а ничтожеством. И после бесплодного кратковременного «бунта» дядя Ваня смиряется, осознав бессмысленность своего существования и невозможность изменить его. Попытка его найти ответ на вопрос о том, как «начать новую жизнь», сталкивается с ответом Астрова, являющимся по существу самоответом: «А ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, — безнадежно!» Астров и дядя Ваня приходят к тому же, к чему пришел Иванов, — к принципиальной обывательщине, несколько более, чем у Иванова, замаскированной. С героическим прошлым народнической интеллигенции их связывает лишь вера в то, что «через тысячу лет человек будет очастлив», хотя для этого будущего они ничего не способны отдать, кроме своих страданий.

Критическая тенденция по отношению к своим героям в «Чайке» и «Дяде Ване» подчеркнута самыми жанровыми подзаголовками, которыми снабжает эти пьесы Чехов: если «Иванов» имел подзаголовок «драма», то «Чайка» именуется Чеховым «комедией», несмотря на трагический финал (самоубийство Треплева), а «Дядя Ваня» имеет подзаголовок «Сцены из деревенской жизни», снижающий трагедийный план субъективных переживаний героев. Тем не менее разоблачение и в «Чайке» и в «Дяде Ване» дается также без излишних нажимов, разоблачительная тенденция не «привешена», а раскрывается в самом нарочито спокойном и «беспристрастном» показе героев, которые, по замыслу автора, должны говорить сами за себя.

Замаскированность обывательской сущности героев «Чайки» и «Дяди Вани» ввела в заблуждение присяжную критику: если Иванов, открыто декларирующий свой отход от «высоких идеалов», расценивался этой критикой как клевета на интеллигенцию, то герои «Чайки» и «Дяди Вани» получают иную оценку. Буржуазная интеллигенция 80-х—90-х гг., увидев в героях этих пьес свой портрет, не только не обиделась, но осталась весьма довольна — какие все-таки милые, светлые, страдающие гуманые люди! А то, что они совершенно оторваны от жизни, так в этом они не виноваты, такая эпоха. В этом эпизоде — одна из самых злых шуток, сыгранных Чеховым со своим читателем и зрителем. К сожалению, такое переистолкование Чехова, превращение его из критика «премудрых пескарей», хотя бы и облаченных в тогу благородного страдания, в их апологета, стало не только обывательским «общественным мнением», но и через трактовку Чехова Художественным театром надолго вошло в критическую литературу о Чехове. Подробнее на вопросе об истолковании Чехова Художественным театром мы остановимся ниже, в связи с разбором «Вишневого сада».

Итак, «Чайкой» и «Дядей Ваней» Чехов увереннее утвердился на тех путях, которые были намечены «Ивановым», дав разоблачение более сложных форм обывательского перерождения интеллигенции. Те драматургические приемы, которые намечались «Ивановым», получают в «Чай-

ке» и «Дяде Ване» более последовательное и смелое выражение. О «Чайке» Чехов писал: «...страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (видна озеро), много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» (письмо к Суворину 21 октября 1895 г.). Это посягательство на «условия сцены», предусматривающие обязательность внешнего действия, «значительность» поступков и разговоров, вытекало из ставки Чехова на обыденность, неисключительность того, что изображается им в своих пьесах.

Не надо ни реализма, ни романтизма, не надо подгонять ни под какие рамки, надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные, —

— писал Чехов, противопоставляя свои драматургические принципы принципам современных драматургов, которые «начинают свои пьесы исключительно ангелами, поддечами и шутами — поди-ка, найди сии элементы в России. Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам».

Ключ к пониманию специфичности чеховского реализма в драматургии дают те замечания, которые Чехов делал актерам по поводу исполнения ими отдельных ролей. Так, по поводу того, что в «Дяде Ване» актриса Художественного театра, исполнявшая роль Сони, становилась на колени и целовала у отца руки, Чехов писал:

Этого не надо делать, это ведь не драма. Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до того момента, драма будет после этого, а это просто случай — продолжение выстрела.

Это замечание помогает понять художественный замысел Чехова. Пьесы дают не «события», не сконцентрированные драмы, а куски жизни, которые могут и не совпадать с наиболее резкими периодами в жизни героев. Это может быть кусок, на протяжении которого не произошло ни одного события в собственном смысле этого слова. Отсюда насыщенность «Чайки» и «Дяди Вани» «разговорами о литературе», заменяющими действие.

До предела этот драматургический принцип раскрывается Чеховым в следующей его пьесе — «Три сестры» (1901 г.). В «Трех сестрах» выведены представители буржуазной и военной интеллигенции, вся жизнь которых — в том куске, который воспроизведен автором в пьесе, — заполнена только этими «никого слишком не задевающими, никого особенно не волнующими» разговорами. За исключением самоубийства Туленбаха в пьесе ничего не происходит (вообще самоубийства — это единственные «поступки», которые совершают чеховские герои).

В плане идейном «Три сестры» дают одну из наиболее ярких картин того тупика, в который зашла задержавшаяся на устаревших идеалистических позициях интеллигенция. В качестве выхода ряд героев «Трех сестер» предлагает труд. Они мечтают о работе как о лекарстве, которое способно их излечить.

Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги.

Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то что человеком, лучше быть волом, лучше быть просто лошадью, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... О, как это ужасно —

тоскует младшая из трех сестер — Ирина. Но как только она соприкасается с трудом, она разочаровывается в его целительных свойствах. И так же, как герои «Дяди Вани», герои «Трех сестер» оправдывают свое существование тем, что их страдания учтутся в далеком светлом будущем, когда всем людям будет хорошо. Правда, это будущее для них еще более отдаленно и неопределенно, чем для доктора Астрова. Вершинин мечтает о нем как о почти несбыточном:

Через двести, триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — станет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, мы страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть, не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье — это удел наших далеких потомков.

Эта жертвенность для будущего, отодвигаемого Вершининым на столетия, заменяет для чеховских героев конкретную работу, участие в борьбе за это будущее.

Показ этой формы обывательского перерождения интеллигентами в «Трех сестрах» художественно реализован в доведенных до максимального раскрытия драматургических принципах, намеченных предшествующими «Трем сестрам» пьесами. Вот начало третьего действия в передаче режиссера театра Немировича-Данченко:

Говоря о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на рошение волос, о новом командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, как пришла на телеграф женщина и не знала, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не выходит потому, что валет оказался наверху, чехартма — жареная баранина с луком, а черешма — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д. и т. д. Все действия так переполнены этими как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но без всякого сомнения схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора, и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой. Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он оглядывается на свой личный пройденный путь в жизни, на радостные сны и постоянные крушения иллюзий, все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, попавших в авторский дневничок, — оно то и составляет все подзудное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее действие.

Оставляя на совести Немировича-Данченко последнюю часть его расуждения, приписывающую Чехову настроение его героев, нельзя не отметить меткость первой части его характеристики. Действительно, разговоры героев чеховских пьес не подчинены сюжетному единству. Мотивировкой их является незаполненность жизни героев делом. Это дело заменяют разговоры.

В «Трех сестрах» особенности стиля Чехова, намеченные «Чайкой» и «Дядей Ваней», развернулись с наибольшей полнотой. То, что Немирович-Данченко и Художественный театр «подводное действие» пьесы увидели в единстве настроения, объединяющего якобы Чехова с его героями, — такое восприятие пьесы менее всего соответствовавшее намерениям автора, — явилось толчком к пересмотру Чеховым некоторых сторон своего художественного метода, оказавших ему «медвежью услугу».

Чеховский объективизм привел к тому, что сатирический удар Чехова в «Трех сестрах» оказался слабее авторского намерения. И эту пьесу зритель воспринял как «лирическую».

Чехов остался недоволен «Тремя сестрами» и произведенным ими впечатлением. Работая над следующей своей пьесой — «Вишневый сад», (1904 г.), он, учтя опыт «Трех сестер», усиленно занят поисками новых драматургических форм, которые бы наиболее полно передали его замысел.

Характерно, что именно в этот период Чехов обращается к переработке старого водевиля («О вреде табака»), написанного 16 лет тому назад. В своих письмах этого периода он неоднократно указывает на желание написать обязательно веселую пьесу.

«Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу», — пишет он О. Л. Книппер. Эта же оценка повторяется Чеховым, уже после того, как им написаны три акта «Вишневого сада»: «Последний акт будет веселый, и вся пьеса веселая и легкомысленная». Характеризуя отдельных персонажей пьесы, Чехов подчеркивает комичность образа Раневской — помещицы, которая первоначально задумана была как старуха, но затем «омоложена» автором вследствие отсутствия в ансамбле Художественного театра актрисы, подходящей для роли старухи.

«Вишневый сад» — это пьеса об уходящем, исторически обреченном дворянско-помещичьем укладе и идущем ему на смену торжествующем капитализме. Таким образом в этой последней своей пьесе Чехов возвращается к теме первой. Но если в разработке линии, связанной с разоблачением дворянской интеллигенции, Чехов продолжает уже начатое предшествовавшими «Вишневому саду» пьесами, то разработка положительной программы того, что Чехов противопоставляет критикуемым «тоскующим людям», является новым моментом в последней пьесе Чехова.

Эта положительная программа в пьесах, предшествовавших «Вишневому саду», почти отсутствовала. Правда, в первой пьесе Чехов на ряду с беспочвенными интеллигентами показал и простых, неотесанных, но деловитых, практичных и независимых купцов, но там эти герои еще не выступали отчетливо как носители положительных тенденций автора. Наоборот, подчеркивалась даже грубость, хищничество их.

Эта трактовка буржуазных героев стояла в связи с тем неприятием грубо хищнических форм капитализма, сквозь которое прошел Чехов на ранних этапах своего творчества и которое нашло отражение и в ряде его рассказов. По мере того как мировоззрение Чехова все больше и больше освобождалось от иллюзий (разоблачение которых Чехов дал в своих пьесах об интеллигенции), все отчетливее вырисовывалась и положительная программа, получившая в «Вишневом саде» свою художественную реализацию в образе купца Лопухина, противопоставленного Раневским, Гаевым и другим обитателям вишневых садов.

В своей переписке с актрисой Художественного театра Книппер Чехов неоднократно подчеркивает значение образа Лопухина в качестве одного из центральных образов пьесы. «Если Лопухин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадут и роль и пьеса». Подчеркивает Чехов и необходимость отказаться от традиционной трактовки «грубого купца». «Лопухин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах. Держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, но мелко, без фокусов... Это мягкий человек». В этих замечаниях Чехова об исполнении роли Лопухина сквозит забота о том, чтобы привлечь симпатии зрителя на сторону героя. Лопухин выступает законным владельцем в покинутый его легкомысленными хозяевами вишневый сад. Образ Лопухина вырастает в символическую фигуру законного наследника богатств, оставленных дворянской культурой, богатств, которые не могли быть использованы самим дворянством. Лопухин — не враг Раневских и Гаевых, наоборот, он всячески готов им помочь. Он лишь представитель исторически неизбежной общественной силы, которая враждебна дворянству лишь постольку, поскольку оно не хочет приспособиться к новым капиталистическим условиям.

На ряду с дворянской интеллигенцией, с одной стороны, и Лопухиным — с другой, в «Вишневом саде» выведен и представитель разночинной молодежи — «вечный студент» Трофимов. Эта фигура оставалась наименее ясной для зрителя и наименее выясненной в критике. По содержанию речей, которые Чехов вкладывает в уста Трофимова, в особенности после восстановления вырезанных в свое время цензурой мест, совершенно очевидно, что Трофимов задуман как представитель революционной молодежи. На это намекает сам Чехов в письме к Книппер. «Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как изобразить сии штуки?» Цензура вымарала два места из высказываний Трофимова. Первое: «У всех на глазах рабочие едят откровенно, спят без подушек по тридцати, по сорока в одной комнате»; второе вычеркнутое цензурой место: «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих. Так что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что вы живете в долг на чужой счет, на счет тех людей, которых вы же не пускаете дальше передней». Если Лопухин входит полноправным хозяином в вишневый сад, то Трофимов зовет дочь Раневской — Аню покинуть среду его обитателей.

Каково же отношение Чехова к этому новому для него персонажу?

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но Трофимов при всей противоположности его социальной программы взглядам Раневских и Гаевых, по существу, в трактовке Чехова ближе к ним, чем Лопухин. По

замыслу Чехова Трофимов со своими революционными стремлениями — такой же мечтатель, такой же беспочвенный человек, как и владельцы вишневого сада. Они беспочвенны потому, что вишневые сады перешли в руки новых владельцев, он беспочвенен потому, что для его революционных стремлений в жизни нет реальной почвы. Деловой, практичный Лопухин, знающий, что нужно делать, выражает исторически необходимые жизненные тенденции. Раневские и Трофимовы с разных, даже противоположных, позиций внежизненны, беспочвенны, обречены. Путь второго также осужден Чеховым, как и путь первых. Революционный разночинец оказался в трактовке Чехова в одном ряду с представителями дворянской интеллигенции.

Раньше чем сделать окончательный вывод о том, интересы какого же класса отразил Чехов в своей положительной программе, вернемся к вопросу о конфликте между Чеховым и Художественным театром в связи с постановкой «Вишневого сада».

Несмотря на то, что Чехов в своих письмах и в самой художественной реализации своего идейного замысла делал ударение на необходимости комедийной трактовки пьесы, Художественный театр и на «Вишневый сад» перенес те приемы, в которых были поставлены «Дядя Ваня» и «Три сестры». Руководитель Художественного театра Станиславский отмечал, что

Чехов никогда не умел критиковать свои пьесы и с большим интересом и даже удивлением слушал мнение других. Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его «Три сестры», а впоследствии «Вишневый сад», что это тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услышал такой отзыв.

И действительно, Чехов до конца своей жизни не мог простить Станиславскому искажение своей пьесы. По поводу премьеры «Вишневого сада» Чехов пишет И. Л. Щеглову: «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому неважное». В письмах к Книппер он отмечал: «Немирович и Алексеев (Станиславский) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал. Я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы». Это расхождение между своим замыслом и его реализацией в Художественном театре дало Чехову повод для пессимистического вывода о природе театра вообще, которую он определил, как «эшафот, на котором казнят драматургов». По поводу статьи Эфроса о постановке «Вишневого сада» в Художественном театре, целиком совпадающей с трактовкой Станиславского, Чехов писал: «У меня такое чувство, точно меня помоями облили».

Расхождение с Художественным театром в трактовке «Вишневого сада» было особенно острым, потому что Чехов в этой пьесе учел те стороны «Трех сестер», которые ослабляли критическое отношение автора к своим персонажам (объективизм показа). В «Вишневом саде» Чехов идет по линии значительно большего нажима на комедийные моменты, связывая их с обличительными сторонами идейного замысла пьесы.

Ряд сцен носит совершенно водевильный характер, весь фон второстепенных персонажей подчеркнута комичен (Шарлотта Ивановна, Епиходов, Симеонов-Пищик, Яша, Прохожий, Почтовый чиновник) и даже в характеристике основных персонажей допущены в отдельных моментах гротесковые штрихи. Эти новые качества в художественном методе Чехова осложнены в «Вишневом саду» еще одной чертой: если и в пьесах, предшествовавших «Вишневому саду», Чеховым был подчеркнут обобщающе типический характер персонажей то в «Вишневом саду» это обобщение поднимается до социальной символики. Самый вишневый сад дан как пейзажный символ дворянско-помещичьего уклада, основные группы персонажей показаны как носители определенных социальных тенденций, наконец, самый характер «никого не задевающих» разговоров приобретает иногда социально-символический смысл, никогда, впрочем, не разрушая реалистической основы и индивидуализации героев.

В то же время, идя по пути социальной символики, Чехов все время сохраняет дистанцию, отделяющую его от социальных штампов, характерных для второстепенной драматургии его эпохи. Подчеркивая, что «никакие условия сцены не допускают лжи», Чехов пишет в письме к своему брату:

Лакеи должны говорить просто, без пуцай и теперича. Отставные капитаны с красными носами, ноющие репортеры, голодающие писатели, чахоточные жены-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни, — все это должно быть обьежаемо, как яма.

Это отталкивание от штампов, господствующих в современной драматургии, определяет своеобразие чеховского реализма. Каждую категорию людей он изображает в тех специфических внешних проявлениях своих переживаний, которые свойственны бытовому поведению этой группы. Он просит актера, изображающего интеллигента, —

не быть резким в изображении нервного человека. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где на улицах и в домах вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову. Страдания надо выражать так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом, не жестикующей. Тонкие душевные переживания, присущие интеллигентным людям, и выражать надо тонко.

Эти полутона, боязнь резкости, тенденциозности несколько сглаживают комедийные моменты, которые заключены в «Вишневом саду». И за них-то ухватился Художественный театр как за основной принцип трактовки пьесы, игнорируя те указания, которые были сделаны Чеховым по поводу характера ее.

Конкретный анализ основных чеховских пьес подвел нас к возможности сделать вывод о том, с позиций какого же класса разоблачает Чехов дворянскую и разночинную интеллигенцию, голосом какой социальной группы говорит он в своих пьесах?

Критиковать бесплодность интеллигентски народнического мечта-

тельства в эпоху 80-х—90-х гг. можно было с разных классовых позиций: можно было критиковать его с позиции признания капитализма прогрессом и на этом поставить точку, а можно было сделать и иные выводы — увидев прогрессивность капитализма в росте производительных сил, понять необходимость революционной борьбы пролетариата. С первой позиции критиковали народничество идеологи буржуазии, со второй — идеологи пролетариата. Промышленный подъем 90-х гг. активизировал буржуазно-либеральные группы, с одной стороны, и пролетариат — с другой. Народнические утопии обнаружили свою полнейшую несостоятельность перед лицом четко обозначившихся капиталистических противоречий. И критика народничества ведется с позиций двух основных классов капиталистического общества — буржуазии и пролетариата.

В политической и экономической литературе наиболее ярким выражением буржуазной борьбы с народничеством была критика Струве — «легального марксиста», критиковавшего народников с позиций утверждения прогрессивности капитализма. Но Струве не видел капиталистических противоречий, не делал революционных выводов из утверждения о прогрессивности капитализма, ограничивался призывом идти к капитализму на выучку.

С прямо противоположных позиций критиковали народничество идеологи пролетариата, в первую очередь Ленин. В своей работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге Струве», выпущенной в 1894 г., Ленин дает критику и меланхолическим идеям позднего народничества и буржуазно-апологетическим идеям струвизма. Ленин указывает на то, что Струве подошел к критике народничества с позиций буржуазного объективизма:

Основная черта рассуждений автора, — пишет Ленин о Струве, — ...это его узкий объективизм, ограничивающийся доказательством неизбежности и необходимости процесса и не стремящийся вскрывать в каждой конкретной стадии этого процесса присущую ему форму классового антагонизма...¹

Ленин критикует народничество, противопоставляя его утопическим заклиниваниям против капитализма конкретный анализ современной стадии капиталистического общества в его основных противоречиях. Ленин делает революционный вывод о том, что только организованная борьба пролетариата, возглавляющего и борьбу распыленного мелко-собственнического крестьянства, может привести к осуществлению того, о чем народники могли только мечтать, но чего они не могли выполнить.

С каких же позиций критикует Чехов народническую интеллигенцию? Как соотносится его творчество с основными политическими и идейными спорами эпохи? Анализ произведений Чехова привел нас к следующим выводам. Чехов критикует дворянскую интеллигенцию, психология которой выросла на основе феодально-крепостнических отношений, уходящих в прошлое; Чехов критикует и мелкобуржуазные интеллигентские попытки закрыть глаза на происходящую смену одного общественного уклада другим, задержаться на идеалистически-народнических позициях; Чехов

¹ Ленин, Сочинения, т. I, стр. 356.

критикует уход от решения общественных вопросов в свой узкий круг психологических переживаний — «тоскующие люди» в изображении Чехова стали символами мещанского перерождения интеллигенции.

Всем этим разновидностям «внежизненной» интеллигенции Чехов противопоставляет капиталистический прогресс, но не в его грубых хищнических проявлениях, а в его сглаженной в сознании писателя, очищенной форме (образ Лопухина). Чехов не увидел противоречий капиталистического общества и той силы, которая созревала в нем для того, чтобы его взорвать — пролетариата. Чехов осудил не только мечтательство народнической интеллигенции, но и те революционные традиции, которые от народничества перешли к пролетариату. В образе Трофимова Чехов показал это свое непонимание принципиального отличия революционера от мечтателя-народника.

С точки зрения положительной буржуазной программы Чехова (в которой есть элементы утопизма, поскольку буржуазный идеал Чехова очищен от тех грубых хищнических, эксплуататорских тенденций, с которыми реальный капитализм неизбежно связан) и дворянская интеллигенция, и разночинцы — эпигоны народничества, — и пролетарские революционеры попадают за одну скобку «обреченных людей», людей без почвы, без будущего, без перспектив.

В плане этой классовой позиции Чехова, которую мы должны определить как либерально-буржуазную, окончательно сформировавшуюся в последний период его творчества (90-е и 900-е гг.), с учетом того, что идеологи класса не прямо тождественны его непосредственным практикам, мы и должны осмыслить особенности творчества Чехова-драматурга. Тот объективизм, который составляет отличительную черту чеховского реализма и который «подводил» и самого Чехова, идя иногда против идейного замысла писателя, вытекал из особенностей буржуазного мировоззрения и того метода мышления, которое было им создано (вспомним отзыв Ленина о Струве).

То, что Чехов дал критику дворянству и мещанской интеллигенции более мягкую, более объективистскую, чем идеолог революционного крестьянства Салтыков-Щедрин, заклеивший эту обывательскую перерождающуюся группу в образе «премудрых пескарей», объясняется тем, что Салтыков-Щедрин критиковал с позиций класса, заинтересованного в разрушении существующей общественной системы, в то время как Чехов критиковал с позиций класса, заинтересованного в реформировании этой системы, а не в ее сломе. Это определило то, что тема, которая в творчестве Щедрина не выказывала никаких возможностей двусмысленного толкования, в творчестве Чехова дала повод к таким истолкованиям.

Из реалистического показа Чеховым тех процессов, которые характеризовали дворянскую и разночинную интеллигенцию 80-х и 90-х гг. революционный класс сделал свои выводы. Но чеховский реализм был ограничен классовой позицией писателя — Чехов не показал роли пролетариата, подлинных тенденций капиталистической действительности.

Чехов, субъективно стремившийся к максимальной реалистичности, не мог все же быть до конца правдивым именно потому, что он был связан теми ограниченными буржуазно-реформистскими выводами, которые он делал из своего показа действительности. И если в одном из своих писем Чехов писал о том, что «никакие условия сцены не допускают лжи», то в своем творчестве он в какой-то мере избежать этой лжи не сумел, поскольку познавательные возможности его, как художника, были ограничены позицией его класса в классовой борьбе.

■

Что в наследстве Чехова-драматурга может быть использовано советской драматургией? Ряд драматургов и теоретиков театра склонены отвечать на этот вопрос указанием на тонкость психологического анализа, как на ту черту стиля Чехова, которая может быть использована при показе психологических процессов, характеризующих советского человека, борющегося с пережитками капитализма в своем сознании (Афиногенов и др.).

В этом рассуждении допускается большая ошибка: чеховский метод психологических характеристик вытекал из специфичности той общественной группы, которую изображал Чехов, группы, в жизни которой психологический самоанализ возмещал отсутствие общественной практической деятельности. Герой советской литературы менее всего напоминает этого чеховского интеллигента. Об этом отличии между героем советской драматургии и героем драматургии буржуазной прекрасно писал Горький в своей статье «О пьесах», напечатанной в «Литер. учебе» № 2 за 1932 г.:

Люди очень сложны, — писал Горький, — к сожалению, многие уверены, что это украшает их. Но сложность — это пестрота, конечно, очень удобная в целях приспособления к данной обстановке — в целях «мимикрии». Сложность — печальный и уродливый результат крайней раздробленности «души» бытовыми условиями мещанского общества, непрерывной мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни. Именно «сложностью» объясняется тот факт, что среди сотен миллионов мы видим так мало людей крупных, характеров резко определенных, людей, одержимых одной страстью, — великих людей... Самым драматическим героем современности является человек миропонимания, он стремится изучить и принять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства. Он человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный — поэтому он яростно ненавидит людям старого мира. Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было. Он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого.

И если для чеховских героев их «сложность» была очень удобна в целях «мимикрии» и требовала особых методов своего изображения, то совершенно очевидно, что подойти с этим методом к изображению героя советской драматургии невозможно.

У Чехова нужно учиться смелости, с которой он подошел к художественному разрешению стоявших перед ним идеологических задач. Новаторство Чехова менее всего напоминает поиски новой формы. Чехов шел не от придуманных эстетических схем, а от жизни. Другой вопрос, что увидеть все стороны жизни и вскрыть ее закономерности он не сумел, так как был ограничен познавательными возможностями своего класса.

Стремление Чехова, чтобы в пьесах «жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные» — не могло быть осуществлено им достаточно полно. Только советская драматургия имеет возможности осуществить это требование во всей полноте.