

28

109

РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

3

1935



«КРЫЖОВНИК» И «ВИШНЕВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА

Г. Ю. Феддерс

Настоящая статья представляет попытку изучения Чехова не только как идеолога известной социальной группы, но и как мастера композиции словесного материала в двух наиболее характерных для его мировоззрения и художественной манеры произведениях, вошедших в программу средней школы: «Крыжовник» и «Вишневый сад».

В своем докладе на I Всесоюзном съезде писателей А. М. Горький дал чрезвычайно талантливое, меткое и исчерпывающее определение художественного творчества: «Творчество — это та степень напряжения работы памяти, когда быстрота ее работы извлекает из запаса знаний, впечатлений наиболее выпуклые и характерные факты, картины, детали и включает их в наиболее точные, яркие, общепонятные слова». Это определение с полной ясностью устанавливает три основных этапа творческого процесса: накопление материала, отбор наиболее выпуклого и характерного и, наконец, его воплощение в художественном слове. Одновременно это определение устанавливает также взаимоотношение и единство этих этапов.

Если мы подойдем к творческому процессу Чехова, имея в виду определение А. М. Горького, то мы убедимся, каким большим мастером художественного слова был Чехов на каждом из указанных трех этапов.

Прежде всего поражает его удивительная неутомимость в накоплении знаний и впечатлений, о которой говорит А. М. Горький. Чехов — кропотливый собиратель жизненных фактов и наблюдений. Чехова мы не представляем себе без записной книжки, писательского «блокнота» как в Петербурге, Москве или Мелихове, так и на Сахалине, в Таганроге, Ялте, Гур-

зуфе. В этом отношении Чехов может быть сопоставлен только с такими мировыми мастерами кропотливого «творческого накопления», как французы Бальзак и Золя, как англичанин Диккенс, как наши Пушкин, Достоевский и Толстой. В интересной статье «Антон Чехов и его сюжеты» брат писателя М. П. Чехов приводит богатейшие данные, характеризующие это первоначальное, черновое накопление жизненных материалов, в частности материала для рассказа «Крыжовник».

Но из этого огромного жизненного материала нужно произвести творческий отбор, нужно выбрать наиболее характерное, типичное, запоминающееся, вызывающее у читателя наиболее яркие эмоции. И в этом смысле Чехов достиг высокого мастерства путем долгой, упорной, кропотливой работы над своими художественными произведениями.

В первом периоде творчества Чехова можно наблюдать довольно ярко выраженное стремление к внешне занимательной мелодраматичности положений, некоторую банальность, следы торопливости и небрежности в работе, стилистические погрешности. В период же художественной зрелости, в частности в анализируемых в этой статье произведениях, от всех этих «грехов литературной юности» не остается и следа: Чехов стал крупным и своеобразным мастером новеллы и «пьесы настроения», которые увлекают нас именно потому, что в них нет ничего нехарактерного, лишнего, что в них с исключительной ясностью и простотой изложено дано то, что наиболее типично для изображаемой среды. Чехов чрезвычайно скуп и осторожен в выборе деталей, он строго следит за тем, чтобы каждая деталь продвигала вперед развитие фабулы и так или иначе

помогала вскрытию основного замысла произведения или характера персонажа. Поэтому, если автор упоминает о ружье, висевшем на стене, то это указание может быть оправдано только тем, что из ружья выстрелят. Если в «Дяде Ване» упоминается о висевшей на стене карте Африки, то это нужно Чехову для того, чтобы Астров после прощания с Еленой Андреевной, не зная о чем говорить с Войничкиным, мог бросить, взглянув на карту: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарко — страшное дело».

С таким же совершенством владеет Чехов секретом воплощения фактов, картин «в наиболее точные, яркие, общепонятные слова». Лаконизм и меткость в описаниях, в частности в пейзажных картинах, доведены Чеховым до высокого мастерства. В повести «Мужики» представление о сильном зареве пожара создается просто и легко замечанием: «Было жарко и так светло, что на земле была видна отчетливо каждая травка». В той же повести вся сила тоски Николая по Москве и прежней городской жизни выражена в короткой, но характерной мелочи: Николай украдкой ночью надевает свой старый лакейский фрак и любуется им. В рассказе «Дама с собачкой» автор с необычайной силой и яркостью дает представление о знойном ялтинском дне в следующих немногих словах: «В комнате было душно, а на улицах вихрем носилась пыль, срывало шляпы. Весь день хотелось пить, и Гуров часто заходил в павильон и предлагал Анне Сергеевне то воды с сиропом, то мороженого. Некуда было деваться».

Рассказ «Крыжовник» и пьеса «Вишневый сад», к разбору которых мы обращаемся, написаны Чеховым в конце его жизни. Эти произведения особенно ценны для нас потому, что в них с наибольшей полнотой и законченностью выражен Чехов-идеолог либеральной мелкой буржуазии конца XIX в. и Чехов-художник.

Рассказ «Крыжовник» представляет собой как бы вторую часть, вторую новеллу в своеобразной трилогии: об учителе Беликове — кошмарном символе всероссийского запуганного обывателя («Человек в футляре»), об опошленном человеческом идеале («Крыжовник») и о несчастной, неутоленной любви («О любви»). Все эти три рассказа объединяются в одно целое. В этих рассказах Чехов пытался разрешить

наиболее значительные, острые, важные для него и его класса проблемы современного ему общества. Чехов не разрешил ни одной из них — и это чрезвычайно характерно для мелкобуржуазной интеллигенции, не связавшей своих судеб с судьбами революционного пролетариата, но он мучительно думал над ними. Исходя из какого-нибудь ничтожного, повседневного факта, Чехов заставляет своих героев осмысливать явления большого социально-морального значения.

Композиционная структура вышеуказанных трех произведений, в которые входит «Крыжовник», несомненно, носит следы заимствования у таких классических образцов «путевой новеллы» и «охотничьего рассказа», как «Кентерберийские рассказы» Чосера и «Записки охотника» Тургенева. Путники коротают время, рассказывая друг другу различные занимательные истории, или же охотники, во время своих скитаний сталкиваясь с различными жизненными явлениями и лицами, делятся своими впечатлениями. У Чехова учитель гимназии Буркин и ветеринар Иван Иванович, будучи на охоте, рассказывают друг другу, Буркин — о «человеке в футляре», Иван Иванович — о своем брате. Помещик Алехин, у которого они укрылись от дождя, рассказывает им историю своей несчастной любви.

Всмотримся в композицию вступления к рассказу Ивана Ивановича и проанализируем значение этого вступления в раскрытии основного замысла, основной темы рассказа. Вначале автор с большим мастерством, скупыми, меткими штрихами дает описание ландшафта у села Мирносицкого. Описание дано сильно и ярко, с предельной экономией художественных средств, на протяжении десяти строк: «Далеко вперед еще были видны ветряные мельницы села Мирносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы и, если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город. Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали, как велика, как

прекрасна эта страна». Эта светлая мажорная картина резко сменяется мрачной, унылой картиной — описанием обложного дождя. Особенности погоды соответствует происшедшее изменение в построении персонажей рассказа: «Иван Иванович и Буркин испытывали чувство мокроты, печистоты, неудобства во всем теле, ноги отяжелели от грязи и, когда, пройдя плотину, они поднимались к господским амбарам, то молчали, точно сидели друг на друга». И как бы в тон этой картине выдержан портрет помещика Алехина: «На нем была белая, давно помытая рубашка с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипли грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли». И опять резко меняются тона повествования: в доме гостей встречается молодая горничная Пелагея, «такая красивая, что они оба разом остановились и поглядели друг на друга», а в последующей сцене купанья лейтмотивом является то наслаждение, которое испытывал, плавая и пыряя, Иван Иванович: «Ах, боже мой, — повторял он наслаждаясь, — ах, боже мой...»

Эти контрасты как бы готовят читателя к тем контрастам идей, на которых построена история брата рассказчика. Это — история опошленного идеала, идеала, превратившегося в нечто смешное, жалкое. Николай Иванович, брат рассказчика, мелкий чиновник казенной палаты, подобно гоголевскому Акакию Акакиевичу, годами лелеет свой маленький идеал, — «мечту купить себе маленькую усадьбу где-нибудь на берегу реки или озера». Мечта эта построена на мелкобуржуазном интересе «героя» к любви к «уютю». «Деревенская жизнь имеет свои удобства, — говорил он бывало. — Сидишь на балконе, пьешь чай, а на пруде твои уточки плавают, пахнет так хорошо и... крыжовник растет». И эта меланхолическая мечта, этот крохотный идеал, это стремление известной части мелкобуржуазной интеллигенции уйти в деревню, к маленьким личным радостям и покою самодовольства вызывает суровую отповедь автора: устами Иван Ивановича Чехов подвергает уничтожающей критике такие узкоиндивидуалистические идеалы: «Приято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина пужны трупу, а не человеку. И говорят также теперь, что если наша

интеллигенция имеет тяготение к земле и стремится в усадьбы, то это хорошо. Но ведь эти усадьбы — те же три аршина земли. Уходить от борьбы (разрядка моя. — Г. Ф.), от житейского шума и прятаться у себя в усадьбе это — не жизнь, это — эгоизм, лень, это — своего рода монашество, но монашество без подвига. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар (разрядка моя. — Г. Ф.), вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» (разрядка моя. — Г. Ф.). Эта выдержка, выпукло отражает рост радикальных настроений передовой интеллигенции на грани XX в., на подступах к 1905 г., и эти настроения нашли яркое выражение в первом рассказе трилогии — в «Человеке в футляре».

Выяснение этой основной идейной направленности рассказа поможет учащимся понять значение дальнейших этапов в истории любителя крыжовника и отношение к ним рассказчика. Естественно, что пути к достижению Николаем Ивановичем своего идеала показаны в резко отрицательном плане: «Николай Иванович не до едал, не допивал, одевался бог знает как, словно нищий, и все копил и клал в банк; от его жадности и скупости зачахла и умерла его жена, и когда он, наконец, много лет спустя приобрел имение, в нем не оказалось «ни фруктового сада, ни крыжовника, ни прудов с уточками», и приезд свой к брату в имение Иван Иванович описывает так: «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью... Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью... Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом: постарел, располнел, обрюзг: щеки, нос и губы тянутся вперед, — того и гляди хрюкнет в одеяло». Мы видим, что краска сгущена до последней степени, «идеал» опошлен окончательно.

Глубокой иронией, сарказмом проникнуты те превосходные строки в рассказе, в котором Чехов дает характеристику Николаю Ивановичу как «новоявленного барина-помещика». «Он уже обжился тут, привык и вошел во вкус: кушал много, в бане мылся, уже судился с обществом и с обоими заводами и очень обижался, когда мужики не называли его «ваше благородие». «И о душе своей заботился солидно —

по-барски, и добрые дела творил не просто, а с важностью. А какие добрые дела? Лечил мужиков от всех болезней содой и касторкой и в день своих именин служил среди деревни благодарственный молебен, а потом ставил полведра, думал, что так пужно. Ах, эти ужасные полведра! Сегодня толстый помещик тащит мужиков к земскому начальнику за поправку, а завтра, в торжественный день, ставит им полведра, а они пьют и кричат «ура» и пьяные кланяются ему в ноги» (разрядка моя. — Г. Ф.). Подобное счастье Николаев Иванович расцветает в жуткой атмосфере: «наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... Все тихо, спокойно, и протестует только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведр выпито, столько-то детей погибло от недоедания...»

Это скорбное перечисление «прелестей» российской действительности 90-х годов, композиционно сменяется резким контрастом — попыткой автора устами Ивана Ивановича наметить выход из этого кошмара, указать на некоторую светлую перспективу, дать рецепт «общественного спасения». Как и в «Мужиках» и во многих других произведениях Чехова второго периода, этот рецепт, в основном, базируется на проповеди индивидуального «самоусовершенствования», культуры, «гуманности». Так, например, Иван Иванович с воодушевлением поучает своих слушателей: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные... Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро». Но для Чехова в период написания «Крыжовника» характерен не только этот мелкобуржуазный утопизм в виде проповеди отвлеченного человеколюбия, романтические мечты о счастье «через 200—300 лет» и о «небе в алмазах», которое когда-нибудь да увидят все обиженные.

В речах Ивана Ивановича уже звучат

и новые ноты, которые могут быть характеризованы как мелкобуржуазный радикализм, правда, еще весьма отвлеченный, абстрактный, и который как будто направлен против излюбленной чеховской проповеди «постепенности».

«Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений? Мне говорят, что не все сразу, всякая идея осуществляется в жизни постепенно, в свое время. Но кто это говорит? Где доказательство, что это справедливо? Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей, на законность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живя, мыслящий человек, стою над рвом и жду, когда он зарастет сам, или затянет его илом, в то время как, быть может, я мог бы перескочить через него или построить через него мост?» (разрядка моя. — Г. Ф.). Учащимся станут понятны эти рассуждения, если они узнают, что «Крыжовник» написан в эпоху грозного нарастания предреволюционного шквала, на подступах к 1905 г. Чехов, процесс радикализации которого в этот период несомненен, был охвачен атмосферой этого «предбурья», и это сказалось в приведенной тираде Ивана Ивановича. И понятна та легкая ирония, с которой автор передает реакцию на рассказ Ивана Ивановича его слушателей: «Рассказ Ивана Ивановича не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина... Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иванович, он (т. е. Алехин. — Г. Ф.) не винил». Буркин и Алехин — это рядовые серые «гуси» в большом стаде либеральной интеллигенции, это — культурники-постепеновцы без того священного огня недовольства, которым горит Иван Иванович.

«Крыжовник» — это прекрасный рассказ о пошлости и ничтожестве одних (Николай Иванович) и бессилии других, лучших но неспособных бороться, а могущих только скорбеть и раздражаться. Вот почему концовка рассказа выдержана в минорном, столь характерном для Чехова, тоне: «От его (т. е. Ивана Ивановича. — Г. Ф.) трубочки, лежавшей на столе, сильно пахло табачным перегаром, и Буркин долго не спал и все никак не мог понять, откуда этот тяжелый запах. Дождь стучал в окна всю ночь».

Остановимся теперь на рассмотрении «Вишневого сада» Чехова.

«Вишневый сад» — это его великолепная «лебединая песня», пад создавшем которой художник работал долго, кропотливо (по несколько строчек в день), с большой любовью и огромным творческим напряжением. Это — шедевр среди других чеховских «пьес пастроения», в ней с предельной законченностью и совершенством отражена способность автора «входить» в психологию различных социальных групп, немпогими, но яркими штрихами давать широкие художественные обобщения большой социальной значимости и, наконец, здесь с большой четкостью выражены особенности художественного стиля Чехова.

Тема распада старого «дворянского гнезда» под натиском мощно развивающегося капитализма дает возможность автору показать галерею персонажей, представляющих различные социальные группы.

Два мира резко противостоят друг другу в пьесе: старый (Гаев, Раневская, Фирс) и новый (Трофимов, Аня, Лопахин).

Представители поместного дворянства изображены в стадии полного материального разорения: «Вишневый сад», в котором как бы воплощены вся мощь и очарование, — вся сущность поместного дворянства как класса, назначен к продаже с аукциона за долги. Не в лучшем положении находится и помещик Симеонов-Пичик, который выкладывает у Раневской 240 рублей для срочной уплаты процентов по закладной и который в другом месте пьесы (в 3-м акте) в отчаянии говорит, что он «теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай».

Но если Пичика серьезно тревожит его критическое положение, если он бьется, как рыба на пекке, в поисках выхода, то Раневская и ее брат (Гаев) совершенно пассивны перед лицом надвигающегося вплотную разорения. Раневская занята, в сущности, одной мыслью — об оставленном в Париже любовнике — и стремится поскорее уехать к нему. Гаев серьезно может обратиться с «трогательной» речью к старинному «родовому» шкафу, хорошо помнит, что падо в городе купить анчоусов и керченских сельдей (и это — в день полного краха), вечно погружен в различные комбинации биллиардных ходов, но его заботы о спасении имения дальше неопределенных надежд на помощь богатой «те-

тушки из Ярославля» или фантастического проекта займа под вексель не идут.

В характеристике этих представителей вырождающегося дворянства Чехов достигает высокой степени мастерства; эта характеристика складывается из ряда приемов, вводимых в художественную ткань пьесы постепенно, незаметно для читателя и зрителя, но в сумме своей создающих необычайно выпуклый образ, который властно и прочно овладевает нашим сознанием и памятью, подобно крупнейшим образам нашей старой классической литературы.

Покажем это на примере Раневской.

Раневская на протяжении пьесы неоднократно высказывается сама, и каждая ее фраза прибавляет новый штрих к ее характеристике как законченного типа. Но автору этого мало: он полнее раскрывает социальное содержание этого образа высказываниями о нем других лиц (Аня, Лопахин), или же, наконец, ставит Раневскую в такие положения, при которых она, неожиданно для нас, рисуется с новой, еще неизвестной нам стороны (сцена с прохожим). Все эти приемы, вместе взятые, создают законченный обобщенный тип и индивидуальный образ.

Образы Гаева и Раневской, брата и сестры, и в идейном и композиционном плане дополняют друг друга. Они мыслят, они чувствуют одинаково; это своего рода идейные близнецы. Однако автор умеет искусно показать, помимо этого общего, и те черты, которые индивидуализируют каждый из этих образов. Так, Чехов подчеркивает легкомысленную расточительность Раневской и нелепую страсть Гаева к биллиардной игре, — страсть, которая заставляет его даже забыть о том, что совершившейся продаже имения (голос Яши: «Семь и восемнадцать»). У Гаева меняется выражение. Он уже не плачет).

При разборе образов в пьесе, их взаимоотношений следует обратить внимание на чрезвычайно искусно применяемый автором метод введения в пьесу второстепенных образов. Таковы образы прохожего, почтового чиновника, начальника станции, Яши и отчасти Фирса. Они пужны автору как для более полного раскрытия образов дворянства, так и для усиления эмоционального воздействия пьесы на зрителя. Не только почтовый чиновник и начальник станции, танцующие на «балу», но и «знаменитый» еврейский оркестр (четыре скрип-

ки, флейта и контрабас) — это живые символы дворнического оскудения, падения прежнего величия. Яша — как бы грубая циническая изнанка беспутной, расточительной заграничной жизни Раневской; Фирс постоянно напоминает нам о житейской беспомощности, неприспособленности Гаева, его неспособности заботиться о самом себе. Однако образ Фирса имеет и большую самостоятельную художественную ценность. Автор очень скупо показывает его в действии, в словах, но, тем не менее, он создал законченный образ дряхлого, без дести преданного (в противоположность «модным» Дуняше и Яне) слуги-ворчупа, вспоминающего о «счастливых временах» крепостной Руси, когда «мужики были при барине, а барин при мужиках». Фирс — это типичный обломок крепостной эпохи, доживший до XX в.: автор создал его образ с большой теплотой и любовью.

В этот затхлый мир вырождающегося дворянства автором вводится представитель нового мира, дельца, купца-промышленника Лопахин. Композиционно Лопахин вводится в пьесу в сцене, когда он предлагает Раневской и Гаеву разбить вишневый сад и землю по реке на дачные участки и отдавать их потом в аренду под дачи, что даст 25 тысяч рублей в год дохода и спасет помещиков от разорения (Лопахин, ожидающий в начале пьесы приезда Раневской, в счет не идет). В этом эпизоде мы имеем как бы завязку некоторой социальной драмы, действующими лицами которой являются представители двух социальных групп — нисходящей и восходящей. Лопахин — чрезвычайно своеобразный на этом историческом этапе тип. Основное социальное содержание этого образа определено студентом Трофимовым в словах: «Вот как в смысле обмена веществ пужен хищный зверь, который съедает все, что попадает ему на пути, так и ты нужен». В общем же автор изобразил Лопахина как умного дельца, внука крепостного крестьянина, сумевшего своими силами выбиться в люди.

Но Лопахин — не творец, не строитель. Он не характерен для 90-х годов. Выходец из невежественной крестьянской семьи, выросший в нужде, под палкой «родителя» Лопахин, выбившись «в люди», сам поражен своим успехом в жизни («Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню... Я сплю,

это только мерещится мне, это только кажется... Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности»). Лопахин дан Чеховым как делец, осуществляющий главным образом свои стремления к паживе. Автор символически показывает его в роли хищника-приобретателя, безжалостно приступающего к вырубке вишневого сада, даже не дождавшись отъезда бывших владельцев, которым этот сад так дорог. Коммерческие проекты Лопахина по эксплуатации сада не идут дальше застройки этого участка дачами и использования арендной платы за них.

В Лопахине нередко прорывается недовольство, неудовлетворенность собой, низким уровнем своей культуры: «Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калачный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик-мужиком...»

Это социальное содержание образа малокультурного купца-дельца, поднявшегося из низов, объясняет нам кажущиеся на первый взгляд странные отношения Лопахина к Раневской; мы имеем в виду его мягкое, даже нежное отношение и сочувствие к барыне Раневской (которую, впрочем, он же фактически выгоняет впоследствии из родового имения).

Образ Лопахина во всей полноте противоречий дан в его знаменитом монологе (конец 3-го действия). Лопахин купил «Вишневый сад». Лопахин торжествует. Пафос новой буржуазии из низов, победно шествующей по чужим трупам и обломкам, выражен в словах: «Не смейтесь падо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели па 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 в кухню... Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья». Это торжество, это упоение своей властью переходит даже в выпады самодура, так живо напоминающие нам Торцова или Вольшова у Островского. «Что ж такое? Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я, как я желаю! (Толкнул печально

столик, чуть не опрокинул канделябры). За все могу заплатить!» И в то же время эти тирады расноязычившегося хищника, который действительно «съедает все, что попадает к нему на пути», перемежаются ласковым полуупреком Варе: «Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь...» и еще более ласковым, полным сострадания упреком Раневской: «Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (Со слезами): О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша песклядая, несчастливая жизнь!»

Лирической грустью овеяно изображение Чеховым умирающей дворянской культуры, символом которой является вырубленный Лопахинным прекрасный вишневый сад. Известный пессимизм сквозит и в изображении Лопахина, этого, увы, столь несовершенного представителя русского капитализма конца XIX в., явно не удовлетворяющего самого автора.

Обратимся к разбору образа студента Трофимова.

В рассуждениях Трофимова во 2-м акте как бы синтезированы те мысли, настроения, идеалы, с которыми учащиеся уже ознакомились в наблюдениях над другими персонажами Чехова, зовущими вперед, и которые в той или иной мере являются мыслями и идеалами самого Чехова. В указании Трофимова на отсутствие в России идей и читален мы слышим отзвуки этих идеалов, развенчанных в 80-х годах самим Чеховым. Лозунг Трофимова «надо работать», новторяемый им до пяти раз, неоднократно встречался и раньше у Чехова. А когда Трофимов пламенно говорит: «Мы отстаем, по крайней мере, лет на двести... Чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным непрерывным трудом... Душа моя всегда... была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали. Вперед! Не отставай, друзья!» — мы слышим призывы представителя мелкобуржуазной интеллигенции, проповедующей в начале XX в. мирный культурный прогресс.

Однако при всех указанных особенностях Трофимова, несомненно возвышающих его над другими персонажами пьесы,

характерно то, что у него нет конкретной «положительной» программы. Трофимов выступает в роли отрицателя и критика разлагающегося дворянского мира, мира Гаевых и Раневских; Трофимов не призывает прогрессивной роли и за российскими буржуа типа Лопахиных; он бежит и от тех и от других в «новую жизнь», к «высшей правде»; с одной стороны, для него очевиден конец Гаевых и Раневских, с другой — он как представитель культурной передовой интеллигенции не приемлет Лопахинных. Но идеалы Трофимова, как и Ивана Ивановича («Крыжовник»), расплывчаты, неопределенны, выдержаны в плане абстрактного «счастья», ограничиваются призывами к искуплению прошлого, к труду вообще, «высшей правде». В чрезвычайно сложной обстановке кануна революции 1905 г., когда значительные группы нашей студенческой молодежи на бурных митингах в университетах Петербурга, Москвы, Киева, Харькова и других городов выступали за вполне конкретные партийные лозунги, Трофимов, этот «вечный студент», только «предчувствует счастье» и идет к «яркой звезде, которая горит там вдали».

Формально-стилистические особенности «Вишневого сада» неразрывно, органически связаны с его содержанием, с основными идеями и настроениями персонажей.

Преимущественно минорному звучанию пьесы отвечают и те звуковые, световые и зрительные эффекты, выдержанные в тонах чеховского стиля, которых так много в пьесе и которые с таким мастерством были переданы МХАТ (звук лопнувшей струны, стук отъезжающих экипажей, удары топора в вишневом саду, восходящая луна, видение матери Раневской и т.д.)

Тема разрушения старого «дворянского гнезда» под патиском торжествующего капитала проходит через всю пьесу, постепенно нарастая и завершаясь катастрофой. Но тема эта развивается в сложном переплетении с целым рядом других мотивов, либо противопоставляемых драме Гаева и Раневской с целью еще ярче подчеркнуть ее, либо подчеркивающих обреченность «вишневого сада», либо демонстрирующих беспомощность мечты, противопоставляемой суровой действительности, — один из наиболее характерных для чеховского мировоззрения мотивов.