

И91.057

ЗВЕЗДА

2

ГОСЛИТИЗДАТ
ЛЕНИНГРАД

• 1 9 3 5

К Р И Т И К А

Виктор Гофман

ЯЗЫК ЧЕХОВА-ДРАМАТУРГА

I

Флобер писал о сюжете в 1852 г.:

Что мне кажется прекрасным и что я хотел бы сделать, — это книгу ни о чем, книгу без внешней опоры, которая держалась бы сама собой внутренней силой своего стиля, как держится в воздухе земля, ничем не поддерживаемая, книгу, которая почти не имела бы сюжета или, по крайней мере, в которой сюжет, если это возможно, был бы почти невидим. Самые прекрасные произведения — это те, в которых меньше всего материального; чем более приближается выражение к мысли, чем более прилегает с ней слово, тем произведение прекраснее... Стиль сам по себе является абсолютным способом видеть вещи. (Письмо Луизе Колэ 16 янв. 1852 г.).

Взгляд на сюжет как на формальное опосредствование авторских мыслей о мире, как на трамплин для их художественного выражения сводит понятие сюжета к фабуле и интриге, к „нити“ повествования, по выражению Флобера: „с каким жаром подбирал я жемчужины для своего ожерелья. Одно лишь забыл я — нить.“ Сюжет противопоставляется стилю. Сюжет оказывается внешним скрепом стиливой ткани произведения, формальной принадлежностью, данью несовершенству художественного выражения мыслей.

Взгляд на сюжет-нить как на традиционную „материю“, отягчающую стиль, Флобер мотивировал тем, что искусство

становится эфирнее по мере того, как растет, — египетский пилон ведет к готической стрелке, индийская поэма в двадцать тысяч строф — к байроновским наброскам. Форма становится более искусной, утончается; она отходит от литургийности, правил, строгих размеров, бросает эпос ради романа, стих ради прозы; она не признает ортодоксальности, она свободна... (там же).

Действительно, в историческом движении искусства известные стороны его, насыщенные ранее живой содержательностью, полные непосредственной значимости, в дальнейшем формализуются, меняют функцию. Так, например, четырехстопный ямб романа „Евгений Онегин“ несомненно лишен той непосредственной собственной знаменательности, того „содержания“, которым некогда обладала ритмикофоническая организация стиха, игравшая заклинательно-магическую роль: тогда ритм речи „значил“ сам по себе. Не менее очевидно, что и фабульно-сюжетная схема этого романа — Татьяна любит Онегина, Онегин убивает Ленского, Татьяна выходит замуж, и тогда в нее влюбляется Онегин — очень мало говорит нам о подлинном смысле пушкинского произведения. Между тем фабульно-сюжетная нить или клубок нитей даже высококачественного романа приключений или детектива представляет собою центр тяжести, „душу“ таких произведений.

Но, с другой стороны, были особые причины, почему Флобер искал освобождения от сюжета, фабулы, действия. Сюжетность в таком понимании противоречила общим принципам флоберовского стиля. Флобер стремился к общекомпозиционным возможностям, открывающим широкий простор для лирических и медитативно-философских

отступлений от повествовательной „нити“, а с другой стороны — для углубленного, подробного психологического анализа и описаний бытовой обстановки.

Флобер-художник — на это были социально-исторические причины — был чужд изображению сколько-нибудь сложного напряженного действия, широкой динамики жизни, ее событийности. Взоры его привлекал внутренний, эгоцентрический мир героев или обстановочный мир „вещей“ и „обстоятельств“. Изломов событий он искал во внутренних психологических движениях, в их переменах и конфликтах, порождаемых столкновением с бытом в его неумолимой предопределенности и косности. Герои Флобера не столько действуют, сколько переживают то, что случается с ними. Флобер не мог никогда создать, как Стендаль или Бальзак, открыто-политический роман.

Отсюда — не отсутствие сюжета и не свобода от него, хотя бы относительная, но особый характер сюжетности флоберовских произведений.

Перед Чеховым-драматургом вопрос о сюжете стоял почти в том же аспекте, как перед Флобером. А вопрос о сюжете был связан теснейшим образом с творческой проблемой языка.

II

Чехов подчеркивал сознательную преднамеренность работы художника:

Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компанует — уже одни эти действия предполагают о своем начале вопрос... если отрицать в творчестве вопрос и намеренье, то нужно признать, что художник творит не преднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намеренья, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим („Письма“, т. II, стр. 207).

Всякая постановка вопроса, всякое конкретное намеренье, предусматривающее строгий обоснованный выбор соответственных средств для его реализации, исходит из основного положения: „художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная“ („Письма“, т. I, стр. 302). Для Чехова это — решающее и абсолютное требование, которому безусловно подчинены все стороны писательской работы. Это — решающий критерий и в то же время боевой писательский лозунг, направленный против лживости буржуазной литературы.

Фальшь превращает художественную литературу в бульварную: писатель N „фальшив, потому что буржуазные писатели не могут не быть фальшивыми.“ Это усовершенствованные бульварные писатели. Бульварные грешат вместе со своей публикой, а буржуазные лицемерят с ней вместе...“ („Письма“, т. IV, стр. 322).

Внутренняя идейная правда — прежде всего. Никакие фальшивые претензии на глубину, никакие лживые убаюкивающие „фразы“ не могут ее заменить, не могут скрыть сути дела: у Сенкевича (в „Семье Полонезских“)

каждая страница так и пестрит Рубенсами, Боргезе, Корреджио, Боттичелли — и это для того, чтобы щегольнуть перед буржуазным читателем своею образованностью и показать кукиш в кармане материализму. Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые „положительные“ типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым („Письма“, т. IV, стр. 384).

То, что касается общего идейного смысла произведения, равным образом относится и к отдельным сторонам стиля. Чехов предостерегал от всяческой фальши,

условности, претенциозности, даже когда они порождены благими стремлениями к „добросовестности“:

... из боязни, что Вы недостаточно точны и что Вас не поймут, Вы находите нужным мотивировать каждое положение и движение. Репина говорит: „Я отравила!“, но Вам недостаточно этого, и Вы заставляете ее говорить лишние 2—3 фразы, и таким образом своему чувству добросовестности жертвуете правдой (о пьесе А. Суворина „Татьяна Репина“. „Письма“, т. II, стр. 236).

Можно грешить против условий сцены, т. е. ломать их, но не против художественной правды: *„Вы скажете: условия сцены. Никакие условия сцены не допускают лжи“* (Чехов).

О работе над „Чайкой“ Чехов сообщал:

Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви („Письма“, т. IV, стр. 409).

Мало действия... — вот основной „грех“. Чехов преднамеренно игнорировал драматургические требования действия-интриги, закрепленные за драмой положений и за драмой характеров. Чем дальше, тем последовательнее Чехов отказывался от драматургической фабулы. Пьеса, которую Чехов написал в студенческие годы (опубликована Централархивом в 1923 г. — „Неизданная пьеса А. П. Чехова“), была „фабульной“ и — по определению М. П. Чехова — очень громоздкой, с конокрадами, стрельбой, женщиной, бросающейся под поезд, самосудом над цыганом и пр. Пьеса „Леший“ несравненно беднее фабулой, а „Дядя Ваня“ в этом отношении гораздо скромнее своего прототипа „Лешего“. В последней чеховской пьесе — „Вишневый сад“ — с героями на сцене вообще ничего, не „случается“, единственное „событие“ — продажа сада — происходит вне сцены, за кулисами пьесы.

Чехов считал, что в пьесе „сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать“ („Письма“, т. II, стр. 358).

Много разговоров и мало действия — этот „грех“ против требования сюжетосложения и против абстрактных условий сцены был, однако, добродетелью с точки зрения требований наибольшего приближения выражения к мысли, по формулировке Флобера. Вспомним также, что Чехов был глубоко враждебен ко всяческим шаблонам писательской работы, к „низысканной претенциозности“, к „рутинности приемов“, ко всему, в чем „нет простоты“.

Почему же художественная правда чеховских замыслов требовала бесфабульных пьес, то есть пьес, где много разговоров и мало действия? Почему же приходилось ему „врать против условий сцены“?

III

Чехов не был ни бытописателем-натуралистом, ни лириком-импрессионистом.

Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя перебрала сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично (1897 г. „Новые письма“, 1922 г, стр. 75).

Работа писателя аналогична работе ученого. Литературное произведение — результат изучения общественной жизни, иногда целой исторической полосы и менее всего — плод субъективных излияний или изображение индивидуально-частных явлений, единичных событий и переживаний. И Чехов пишет А. А. Луговому в 1896 г.:

Я телеграфировал Вам название повести: „Моя жизнь“. Но это название кажется мне *отвратительным*, особенно слово „жизнь“. Не лучше ли будет „В девяностых годах“? („Письма“, т. IV, стр. 472).

То, что для Чехова было наиболее важным и типичным в жизни 80-х и 90-х годов, то, что неизменно оставалось после переживания сюжетов, он сформулировал в самом общем виде следующими словами (в письме Вл. И. Немировичу-Данченко 1896 г.):

У нас нет политики, у нас нет ни общественной, ни кружковой, ни даже уличной жизни, наше городское существование бедно, однообразно, тягуче, неинтересно.. („Письма“, т. IV, стр. 510).

Город 80-х — 90-х годов — это город из повести „Моя жизнь“, в котором было много интеллигенции, адвокатов, инженеров и пр., но во всем городе не было ни одного порядочного человека, это город из повести „Палата № 6“, в котором единственный мыслящий и протестующий человек оказался жалким сумасшедшим...

Тусклое и скучное бесцельное существование буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции в условиях беспощадной всепроникающей реакции русского самодержавия, с его растрепанной общественной атмосферой, с потрясающим безвкусием буржуазно-мещанского и дегенеративно-дворянского антуража — вплоть до юбилейных речей и дамских мод, фасонов мебели и „малых дел“ пресловутого *fin de siècle* (конца века), — это существование послужило основным сюжетным материалом чеховских пьес.

У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати, — писал Чехов Суворину в 1892 г. — Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь („Письма“, т. IV, стр. 154).

Такова придушенная, искалеченная самодержавием социальная среда, бездейственная и ни во что не верящая, замкнутая в себя, в свои бессильные порывы к личному счастью, в безвыходный круг личных переживаний, неудач и дрязг, и неясных томлений по иной жизни. Такова среда, погруженная в трясину торжествующей пошлости и мещанства, самодовольства или безнадежного пессимизма.

Было бы, конечно, грубой ошибкой отождествлять, хотя бы частично, Чехова с этой средой. Чехов стоял неизмеримо выше изображаемой среды, и его собственный язык, его реальное сознание коренным образом отличались от „языка“ его героев, от выражения их сознания. Чехов никогда не был нытиком, пессимистом, неудачником, фразером, и „типичным интеллигентом“ вообще.

Мне скучно, — писал он из Ялты А. М. Горькому в 1900 г., — не в смысле *Weltschmerz*, и не в смысле тоски существования, а просто скучно без людей, без музыки, которую я люблю, и без женщин, которых в Ялте нет. Скучно без икры и без кислой капусты („Письма“, т. VI, стр. 77).

Тревожному материалисту-естественнику, ему претило модное в начале XX в. бегство интеллигенции от общественных вопросов в религию и мистику. Он писал Дягилеву в 1902 г.:

...Интеллигенция пока только играет в религию и, главным образом, от нечего делать. Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она ушла от религии и уходит от нее все дальше и дальше, что бы там ни говорили и какие бы философско-религиозные общества ни собирались... Перешиная культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает... („Письма“, т. VI, стр. 269).

Творчески-жизнедеятельный и жизнерадостный, он резко-отрицательно относился к „слизнякам и мокрицам, которых мы называем интеллигентами“, к „вялой, апатичной, лениво-философствующей, холодной интеллигенции, которая никак не может придумать для себя приличного образца для кредитных бумажек, которая не патри-

отична, уныла, бесцветна...“, у которой „вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях...“ („Письма“, т. II стр. 478).

Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником („Письма“, т. II, стр. 171).

Но Чехов считал, что у большого художника „каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели“, чего нет у современных писателей. В их произведениях — сладкий-лимонад, а не спирт. „В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал...“ „Разве Короленко, Надсон и все нынешние драматурги не лимонад?...“ „Причины тут не в глупости и не в бездарности...“ Дело в том, что „мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим...“ и т. д. („Письма“, т. IV, стр. 154).

Следовательно, большой художник должен не только видеть и изображать „жизнь, какая есть“, но также чувствовать и показывать „ту жизнь, которая должна быть“, т. е. должен найти и осознать живые, движущие интересы и те силы, которые являются залогом преобразования жизни. И Чехов не случайно указывал на политику и революцию. Но в возможность близкой революции и в ее силы он не верил, а от революционной среды, мелкобуржуазно-интеллигентской и пролетарской он был очень далек. Ветер обновления жизни не долетал до него, но он угадывал, откуда он должен дуть. Чехов чувствовал только, что

положение хуже губернаторского. Не знаю, что будет с нами через 10—20 лет — тогда, быть может, изменятся обстоятельства, но пока было бы опрометчиво ожидать от нас чего-нибудь действительно пугного, независимо от того, талантливы мы или нет (Там же).

Чехов считал отсутствие в творчестве конкретной идейной цели, направленной на изменение действительности, чем-то в роде болезни художника. Мы видим в этом отсутствии известную ограниченность круга зрения художника. Сам Чехов не был, конечно, лишен сознания этой цели. Но она воплотилась только в упорную мечту о свободной творческой жизни в будущем.

Зловещая пустыня общественной жизни 80-х и начала 90-х годов, в которую жадно всматривался молодой Чехов, вышедший из глубоко-мещанской провинциальной среды, притупила в известной мере гениальную зоркость его творческих глаз. Не все горизонты были для него ясными, не все творческие возможности — открытыми.

Изящнейший художник мировой литературы, он был обречен историей на изображение вялой, некрасивой, пошлой жизни. Влюбленный в смех, в красоту, свободу и науку, он рисовал, унылых, несвободных, неумных, бесплодно философствующих и жалующихся людей, — таких, какие в обобщенных типических образах стояли у него перед глазами.

И художественная правда требовала от драматурга не „действия“, а скучных „разговоров“, вялых коллизий, „бесцветных“ интриг, бесфабульности. „Действия“ не могло быть не только потому, что сюжеты поставляла раздавленная реакцией „вялая, апатичная, лениво философствующая интеллигенция“, „слизняки и мокрицы“, которых видел Чехов, но еще и потому, что Чехов не видел ясно конкретного выхода из бездейственной жизни, не мог противопоставить творчески хотя бы элементы другой жизни, прекрасной и свободной, — а только мечту о ней, только смутное, но твердое ее предчувствие.

IV

Враждебный писательской рутине и равнодушный ко всяким „фирмам и ярлыкам“. Чехов не только „страшно врал“ против условий сцены. Художественная правда толкнула его на „грех“ против традиционных жанровых разновидностей драматургии. И это обстоятельство также необходимо иметь в виду для правильного суждения о языке Чехова-драматурга.

Московский Художественный театр правильно понял особый характер сюжетности чеховских пьес:

Его пьесы — очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие... У Чехова интересен склад души его людей (К. С. Станиславский, „Моя жизнь в искусстве“, 1931, стр. 380).

Но интерпретация театром образов драматурга, понимание идейной тональности чеховских пьес, особенно „Вишневого сада“, не вытекали с необходимостью из чеховского стиля. Художественный театр интерпретировал Чехова весьма своеобразно, в плане собственных творческих исканий, именно в „линии интуиции и чувства“, по выражению К. С. Станиславского. И когда К. С. Станиславский говорит о Чехове, что „местами — он импрессионист, в других местах — символист, где нужно реалист, иногда даже чуть ли не натуралист“ (там же), то совершенно ясно, что в действительности речь идет больше о различных элементах и приемах театральной интерпретации чеховского текста как материала для театрального действия, спектакля, чем собственно о чеховском стиле. Художественный театр, пойдя по „линии интуиции и чувства“, виртуозно углубил и осложнил психологический рисунок и многозначительно сгустил драматизм коллизий. Герои выросли духовно и „облагородились“, психологические детали приобрели символический характер, переживания — трагический оттенок. И вместе с тем ирония, тончайшая насмешка, утверждающая пафос расстояния между автором и его героями „интеллигентами“, оказались не только не акцентированными, но явно поглощенными широко разлившейся волной лиризма. Угол зрения оказался передвинутым. Расхождение между пьесой и ее театральным толкованием приняло — в истории „Вишневого сада“ — столь принципиальный характер, что даже самый жанр получил другое осмысление.

Чехов с большим раздражением писал О. Л. Книппер-Чеховой в 1904 г.:

Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев [К. С. Станиславский] в моей пьесе видят положительно не то, что я написал (Письма к О. Л. Книппер, стр. 421).

Действительно, Художественный театр интерпретировал „Вишневый сад“ как драму, тогда как Чехов написал „комедию в четырех действиях“. Чехов не случайно ополчился на „драму“. Это название решительно противоречило и авторскому замыслу и авторскому выполнению.

Работая над „Вишневым садом“, Чехов предупреждал Вл. И. Немировича-Данченко: „Пьесу назову комедией“ („Письма“, т. VI, стр. 314). А почти закончив работу, писал М. П. Алексеевой: „Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс. И я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича“ [Немировича-Данченко] (Там же, стр. 315).

Чехов заранее боялся, что его трактовка сюжета, вся смысловая тональность пьесы будет противоречить художественным стремлениям театра.

Каким же образом „комедия, местами даже фарс“ превратилась в драму? Ведь известно, как бережно относился Художественный театр к авторскому тексту.

Очевидно, художественная правда в чеховском понимании потребовала ломки традиционных устойчивых признаков комедии и драмы. Комедия не только „Виш-

невый сад". Комедия и "Чайка", в которой нет ничего "смешного" [хотя "смешное" допускается и в трагедию], а есть серьезные разговоры об искусстве, развитые сердца, унижения, самоубийства в финале и подстреленная, как чайка, жизнь молодой восторженной девушки. По внешности "Чайка" еще в меньшей степени, чем "Вишневый сад", обнаруживает качество комедии, и неудивительно, что театр легко воспринял их как драмы в соответствии со своими художественно-идеологическими предпосылками. Но, подобно тому как у Чехова "в самом бездействии создаваемых им людей таится внутреннее действие" и "его пьесы очень действенны, до только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии", — точно так же в сюжетном и фабульном драматизме этих пьес таится очень глубоко и необыкновенно тонко заложенная комедийная сущность, их комедийное качество.

Сомнительно только, возможно ли какими бы то ни было средствами театрального искусства полноценно реализовать это комедийное качество, следуя законам чеховского стиля, т. е. не ретушируя, не навязывая, не огрубляя тончайшего рисунка комедийного плана пьес. Другими словами — без всякого произвола сценической интерпретации, но только в направлении, противоположном тому, по какому пошел с блестящим сценическим успехом Художественный театр. Тогда вместо драмы настроений и глубоко-личных переживаний, вместо акцентированного живописания "склада души" выступила бы комедия на общественную тему, с чертами насмешки и развенчания, с элементами социальной сатиры.

Такое толкование было бы правильным, если бы в этих пьесах действительно имелась насмешка и разоблачение, сатирический тон.

Но Чехов прямо не насмехается и открыто не развенчивает. Он крайне сдержан и объективен ("я только врач", — сказал бы Чехов). Одни герои — симпатичны другие — нет, но это их личные свойства, зависящие от черт характера. В общей оценке героев они ничего не меняют.

Элементы сатиры? — Их мало, потому что сатира — это резкая светотень, она категорична в своем отрицании, она не только ставит вопрос, но и решает его. Чехов же ставил вопрос, но не решал его. Он писал:

Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника... Суд обязан правильно ставить вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус ["Письма", т. II, стр. 207].

Мы уже знаем, что Чехов сознавал неспособность указать конкретный выход из той жизни, "какая есть", и поэтому не мог выносить приговоров. Кроме того, в постоянном стремлении к предельной сдержанности, объективности тона Чехов боялся тех, кто "между строк ищет тенденция", и сам боялся дать повод к поспешным выводам, неверным и лишним толкованиям, боялся быть претенциозным, лично пристрастным, чрезмерно глубокомысленным и нескромным.

Ему претила манера Л. Толстого рубить сплеча, без надлежащей подготовки, "специальные" вопросы, "смелость, с какою Толстой трактует о том, чего не знает и чего из упрямства не хочет понять" [по поводу "Крейцеровой сонаты", "Письма", т. III, стр. 6]. О Достоевском Чехов писал: "Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий" ("Письма", т. II, стр. 337). О Л. Андрееве: "Мысль" Л. Андреева — это нечто претенциозное, неудобопонятное, и, повидимому, ненужное но талантливо исполненное. В Андрееве нет простоты, и талант его напоминает пение искусственного соловья. А вот Скиталец — воробей, но зато живой, настоящий воробей" ("Письма", т. VI, стр. 238).

На всю жизнь Чехов сохранил верность требованиям, набросанным в письме к брату Александру в 1886 г.:

„Город будущего“ [произведение брата] выйдет художественным произведением только при следующих условиях: 1) отсутствие прозаичности, словонамеренности, политико-социально-экономического свойства; 2) объективность, объективность; 3) правдивость в описании действующих лиц и предметов; 4) сугубая краткость; 5) смелость и оригинальность; беги от шаблона; 6) сердечность („Письма“, т. I, стр. 230).

Эти условия выдержаны целиком и в пьесах, так же как и чеховский тезис: „Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем“ („Письма“, т. II, стр. 106).

Что же делало чеховские комедии комедиями? — Ирония, которая изнутри просвечивает образы и речи персонажей. Чехов не бичует и не поучает. Он иронизирует. И этим он ставит на место, им надлежащее, драматические коллизии, характер героев, их переживания, их судьбу. Ирония указывает на их общественный смысл, характер и значение, на их оценку. Ирония, как и смех, обличает.

„Объективность сплошная“, в чеховском понимании, не только не нарушается, но получает полное выражение. Это понимание „объективности“ вовсе не подразумевает беспринципности и равнодушия, безразличного констатирования безразличных фактов. Объективность художника предполагает критическое отношение к фактам, их выбор и освещение: художник должен „уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком“ (там же). Другими словами, художник должен дать критически выбранный, проверенный, правильно освещенный проблемный материал — без „отсебятины“, — „а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели“. Вся забота о правдивом освещении явлений жизни, без чего невозможна и правильная оценка, лежит на писателе — „беспристрастном свидетеле“, а не на „присяжных-читателях“. И Чехов больше всего боялся, как бы не наврать, не сфальшивить, не присочинить и не закруглить, как бы не поддаться безответным внушениям субъективного чувства, субъективного отношения. Одним словом, опасаясь всего, что могло бы затруднить верную оценку, правильное понимание явлений или навязать приговор.

Отсюда — глубоко запятанное и не прямое выражение авторского отношения. Отсюда — и завет (в письме к брату Александру):

Главное, берегись личного элемента. Пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут похожи на тебя... Точно vice тебя нет жизни... И кому интересно знать мою и твою жизнь, мои и твои мысли! Людям давай людей, а не самого себя („Письма“, т. II, стр. 380).

„Показания“ о самом себе Чехов не считал важными и интересными для „присяжных“ уже потому, что они могли быть только субъективно-личными, пристрастными так или иначе.

Фанатически-строгая правдивость и жизненная полнота „показаний“, изнутри освещенных глубоко скрытым авторским отношением, — вот основа величайших художественных эффектов чеховского стиля.

Однако театральная судьба его комедий говорит о том, что он вваливал своими большими пьесами на плечи „присяжных“ слишком тяжелое бремя: внутренний иронический свет оказался недостаточно доходчивым, чтобы быть решающим, — именно в драматургических произведениях, где, по условиям жанра, нет вовсе „прямого“ авторского языка, который явно устанавливает и регулирует идейно-смысловую тональность сюжета. Будь этот свет откровеннее и грубее, — никто бы не осмыслил комедийный сюжет как драматический, комедийные характеры как характеры драматические...

„Условия сцены“ — в широком смысле — требуют от драматурга более грубой, внешне подчеркнутой стилизованной и жанровой определенности и более резких средств

выражения, чем в повествовательном искусстве. Но выпатить иронию Чехов не мог без нарушения своих стиливых принципов, своей художественной правды. Он пошел по пути жанровых экспериментов в поисках новых форм, настойчиво пытаясь перенести в драматургию стиливые принципы и средства их реализации в том самом виде, в каком они были разработаны им для повести и новеллы.

Чехов любил говорить, что беллетристика — его законная жена, а драматургия — это шумная и утомительная любовница. Он не пожелал или не сумел в больших „проблемных“ пьесах (другое дело — его бытовые „легкие“ сатирические комедии-водевили) посчитаться с тем, что по, выражению Достоевского,

есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматургической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может быть выражена в другой не соответствующей ей форме.

Чеховские большие пьесы — продолжение его беллетристики по своим конструктивным принципам. Это — драматизированные чеховские повести. Вот почему Чехов-драматург слабее Чехова-прозаика. И в этом смысле мы в праве говорить об относительной жанровой неудаче больших чеховских пьес, о „незаконной связи“ его поэтических мыслей с драматургией. Безмерно строгий к себе, Чехов сознавал это с известным преувеличением. По поводу „Чайки“ он писал: „Вышла не ахти. Вообще драматург я неважный“ („Письма“ т. IV, стр. 418).

Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* — вопреки всем правилам драматургического искусства. *Вышла повесть*. Я более доволен, чем доволен, и, читая свою новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург („Письма“, т. IV, стр. 422).

Но, как бы то ни было, и „Чайка“ и „Вишневый сад“ — конечно, не „психологические“ драмы, а комедии на общественную тему, но комедии своеобразные, выступившие в новой очень смелой форме. Чехов не решился назвать „Дядю Ваню“ ни драмой, ни комедией, определив нейтрально как „сцены из деревенской жизни“. Но если „Чайка“ и „Вишневый сад“ — комедии, то, конечно, комедии и „Дядя Ваня“. И больше того: внимательный анализ стиля чеховских пьес, названных драмами — „Иванов“ и „Три сестры“, — не оставляет сомнения, во-первых, в том, что эти пьесы — не „драмы настроений“, не психологическое (в узком смысле), не „импрессионистическое“ или „символическое“, а глубоко реалистическое изображение определенной общественной коллизии — „болезни“, вызванной отсутствием „политики и общественной жизни“, т. е. микробами реакции; и во-вторых, в том, что и в этих пьесах момент внутренней авторской иронии играет существенную роль.

И здесь ирония служит источником внутреннего света, проясняющего ракурс, истинные масштабы и идейную ценность „показаний“. Как в комедии нарушено — психологическим драматизмом сюжета — старое комедийное „равновесие“ жанра, так и в чеховской „драме“ резко поколеблена определенная „устойчивость“ этого жанра внутренним ироническим акцентом.

Все, что писалось о сложном и тонком психологическом рисунке чеховских пьес, о „полутонах“ и „проникновенном лиризме“, все это верно, но все это — деревья, из-за которых не видят леса. И драматургический язык Чехова выражает нечто большее, чем „склад души“ героев и лиризм, которые служат лишь внутренней формой выражения целостного идейного смысла пьесы.

V

Самым общим принципом языковой работы Чехова был принцип „простоты“: „Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто: без пушай и без таперича“ („Письма“, т. II, стр. 380).

Средства выражения — лексика, обороты речи и пр. — должны черпаться из *общелитературного языка*. Следует избегать не только диалектизмов и аргоизмов и употребления иностранных слов — особенно неологизмов, — но и вообще слов и выражений, мало употребительных в речи, редких и претенциозных, т. е. таких, которые лексически или фразеологически окрашены особым образом, экзотичны так или иначе по отношению к общему способу выражения. Не следует выпячивать языковые средства, делать их объектом игры, подчеркивать язык, орнаментировать его.

Далее, принцип „простоты и изящества“ требует такого выражения, которое не осложняло бы, не запутывало мысли, не затрудняло ее понимания, не уводило бы в сторону от ее существа, а с другой стороны, не было бы рутинным и банальным, т. е. таким, которое либо служит подменой свежей, живой мысли, формальной принадлежностью с выхолощенным обезличенным смыслом, либо компрометирует нужную мысль, реализуя ее фальшиво, бледно, громоздко, недействительно. Выражение должно быть необходимым и достаточным, строго целесообразным, понятным в силу своей ясности.

Художественно-литературное выражение не просто реализует и сообщает мысль. Во-первых, оно проясняет и организует, упорядочивает мысль. Во-вторых, оно реализует не мысль в отдельности, а мысль в определенной системе или композиции целостного замысла, подчиняясь его требованиям и условиям. В-третьих, мысль, реализованная средствами художественного языка, должна быть обобщенной и в то же время в высшей степени конкретной, облеченной в конечную чувственную форму, представимой для воображения и в то же время реалистически верной, без „вранья и клеветы на жизнь“. Язык должен быть не иллюзорно, а реалистически выразительным.

А для этого всякое выражение должно быть *строго соразмерным и строго сообразным*. Несоразмерность и несообразность, в чем бы они ни проявлялись, — в отсутствии ли языковой дифференциации, в шаблонах или претенциозности, в излишней ли „добросовестности“ или сложности и т. п. влекут за собой фальшь, литературность в дурном смысле, нескромность и безвкусицу. Другими словами — искажение художественной правды. „Простота и изящество“ языка есть высшая степень его соразмерности и сообразности с нормами общелитературной речи, с одной стороны, и с качеством выражаемых мыслей, с другой.

Эти положения не только вытекают из анализа чеховского языка, но и вскрываются с непреложностью из разрозненных высказываний Чехова о литературном языке. И с этой точки зрения замечания Чехова заслуживают глубокого внимания. Вот некоторые из них.

В 1895 г. Чехов писал А. В. Жиркевичу:

Название рассказа „Против убеждения...“ — неудачно. В нем нет простоты. В этих кавычках и трех точках в конце чувствуется изысканная претенциозность... Вы природу чувствуете, но изображаете ее не так, как чувствуете. Описание природы должно быть прежде всего картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог вообразить себе изображаемый пейзаж, набор же таких моментов, как сумерки, цвет саинца, луна, сырость, серебрисность тополе, горизонт с тучей, воробы, далекие дуга — это не картина, ибо при всем моем желании я никак не могу вообразить в стройном целом всего этого... Вспыхивающие зарницы эффект сильный; о них достаточно было бы упомянуть только один раз, как бы случайно, не подчеркивая, иначе ослабляется впечатление... Рутинность приемов вообще в описаниях: „Эта-

жерка у стены пестрела книгами". Почему бы не сказать просто: "этажерка с книгами"? Тома Пушкина у Вас "разъединяются", издание Д. Библиотек "прижато". И чего ради все это? Вы задерживаете внимание читателя и утомляете его, так как заставляете остановиться, чтобы вообразить пеструю этажерку или прижатого Гамлета — это раз; во-вторых, все это не просто, манерно, и как прием, старовато. Теперь уже только одни дамы пишут "афиша гласила", "лиц", обрамленное волосами". Провинциализмы, как "подборы", "хата", в небольшом рассказе кажутся шероховатыми, не только провинциализмы, но даже редко употребляемые слова вроде "разнокалиберный" ("Письма", т. IV, стр. 379—380).

В письме А. М. Грскому, 1899 г.:

Я писал вам не о грубости, а только о неудобстве иностранных, не коренных русских, или редко употребительных слов. У других авторов такие слова, как, например, "фаталистически", проходят незаметно, но Ваши вещи музыкальны, стройны, в них каждая шероховатая строчка кричит благим матом... Я мирюсь в описаниях с "коллежским ассесором" и с "капитаном второго ранга", но "флирт" и "чемпион" возбуждают (когда они в описаниях) во мне отвращение... ("Письма", т. V, стр. 479).

В другом письме 1899 г.:

... Читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобратся и он утомляется. Понятно, когда я пишу: "человек сел на траву"; это понятно, потому, что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: "высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже, измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь. Это, не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду... ("Письма", т. V, стр. 489).

Вместе с тем Чехов подчеркивает, что художник не должен писать "одноотносно как диссертацию". Одно дело — описание, другое — диалог. Плохо, когда "все действующие лица говорят одинаково и способ мыслить у них одинаковый...", когда все говорят "не просто, а нарочно..."

В частности, по поводу языка пьесы А. Суворина "Вопросы" Чехов указывал: "... все у Вас острят, играют словами, и это немножко утомляет внимание, рябит; язык Ваших героев похож на белое шелковое плажье, на котором все время переливает солнце и на которое больно глядеть..." ("Письма", т. VI, стр. 19).

Требование простоты и сдержанности есть требование экономии выразительных средств. Язык должен быть художественно экономен, или грациозен: "Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация" (Чехов).

Таковы исходные принципы и положения, которыми руководился Чехов в своей языковой работе.

VI

Как же претворились общие стилистические принципы Чехова в языке его пьес?

Прежде всего — созданием своеобразной тональности речевого стиля, определяемого углом зрения на предметно-сюжетный материал. Прежде всего — в скрещении и переплетении драматического лиризма с иронией, во взаимном проникновении этих тональностей в единой структуре смысла.

Лиризм "охлаждается", "корректируется" иронией — более глубоким членом структуры, а ирония "сдерживается", "приглушается" лиризмом, который мешает выходу в комедию-сатирический план.

Можно думать, — на основании опыта „Вашневого сада“ и упорного желания создать „пьесу смешную, очень смешную, по крайней мере по замыслу“, — что Чехов в конце жизни определенно стремился изменить угол зрения, повернуть его в сторону комедийно-сатирического плана, используя для этого формальные традиции комедии-водевиля.

Да-с, ведевилъ есть вещь... А прочее все гиль...

Но, конечно, не водевилъ в традиционном смысле, а как форма показаний обличающего свидетеля. Комизм должен был стать широкоразвитым членом структуры, в противовес драматическому лиризму, и получить новое, высшее качество по сравнению с тем, какое мы видим в чеховских пьесах-миниа­тюрах. Из средства анекдотического изображения отдельных бытовых ситуаций и изолированного типажа комизм должен был стать средством выражения глубоких связей и обобщений, глубокого идейного осмысления чувственно-эмпирических наблюдений, „внешних“ разрозненных явлений жизни. Тенденции к этому проступают, впрочем, и в водевиле „Свадьба“, и — в особенности — в моноводевиле О „вреде табака“ в его окончательной, позднейшей редакции.

Как это ни странно на первый взгляд, но именно в этой миниатюрной сценке чрезвычайно динамично и рельефно, *хотя, конечно, в элементарном неразвернутом плане* — даны все элементы чеховского драматургического языка и указаны все тенденции его развития.

Не осталось незамеченным (например С. Д. Балухатым), что последняя редакция сцены „О вреде табака“ 1892 г. существенно отлична от ранней редакции 1886—1889 гг., что Чехов водевилъ переделал. Комическое пародирование научной лекции путем сдвигов фразеологии и синтаксиса и путем отступлений — внутренне не мотивированных — от предмета „лекции“ в самые неожиданные стороны — осложнилось в поздней редакции и стало сюжетным фоном изображения характера „мужа своей жены“. При этом комические средства языка выступили в роли психологических жестов, которые из комического плана переключаются затем в план лирико-драматический, ощутительно меняя смысловую тональность водевиля; „муж своей жены“ жалуется на жизнь и исповедуется. И здесь-то, вместо комизма с его эффектами механических сдвигов, выступила ирония в качестве определяющего *унтертона*, внутреннего освещения.

Невинная пародия-водевилъ получила значение „важного показания“ со скрытыми, как всегда у Чехова, идейными концами. Комический и ничтожный „муж своей жены“, жалующийся неудачник, безвольный философствующий интеллигент — всеобщий эмбрион героев-интеллигентов, — но только, конечно, эмбрион.

Вспомним записи Чехова: „Русский человек, если послушать его, с женой замучился, с домом замучился, с именем замучился, с лошадьми замучился... „Русскому в высшей степени свойственен возвышенный образ мысли, но почему же в жизни хватает он так невысоко?..“ (Эти фразы были затем вложены в уста Вершинина в пьесе „Три сестры“). „Мы переутомились от раболепства и лицемерия...“ „...Нигде, как у нас, так часто не говорят „какая пошлость“, нигде не относятся так слегка, часто насмешливо к чужим заслугам, к серьезным вопросам. И, с другой стороны, нигде так не давит авторитет, как у нас, русских, приниженных вековым рабством, боящихся свободы“ („Записные книжки Чехова“, 1927, стр. 64, 66, 67).

Это — фрагменты общих идей, которые получали в чеховских пьесах художественную реализацию.

Художник-реалист не занимается „копированием“, „воспроизведением“ эмпирических вещей, лиц, событий или констатированием своих непосредственных впечатлений от них. Собственно говоря, никакой художник не занимается только этим, но

художник-реалист сознательно и последовательно чужд такому стремлению. Он „наблюдает и вникает, по выражению Чехова, в явления жизни“, идейно обобщая, осмысляя логически свой опыт. И затем реализует выражение идей в структурном единстве образов, как бы возвращаясь от „идеальности“ к „непосредственности“, к индивидуальному многообразию, жизненной полноте явлений действительности.

Образ не равен такой-то вещи, лицу, событию, и его конкретность не есть эмпирическая конкретность такой-то вещи, лица, события. Образ выражает постижение и осмысление связей и отношений, „овладение“ высшей предметной конкретностью через обобщение. Образ — конкретное понятие, но понятие особого типа, особо подвижное и гибкое, жизненно-полное; общее, но с подчеркнутыми индивидуальными, „неповторимыми“ чертами явлений, конкретное, но по-особому, с подчеркиванием типичности, характерности. Поэтому можно говорить о „переводе“ любого содержания с языка философско-научного на язык искусства и обратно, но только о „переводе“: и там и здесь мы имеем дело с понятийным мышлением, отражающим действительность, но характер способа мышления не тождествен в искусстве и науке; различен и способ выражения. Точен и реалистичен и язык науки, и язык искусства, но эта точность и реалистичность по-разному акцентированы.

Идеи Чехова, реализуясь в языке искусства, обросли многообразной плотью: Ивандов и дядя Ваня, Вершинин и Треплев, Серебряков и Астров, Аркадина и Соня... Но все они, умные и глупые, симпатичные и неприятные, старые и молодые, — ближайшие родственники Нюхина. Им дан индивидуализированный язык, но это — конкретно-обобщенный и типический язык, который общими и типическими чертами совпадает с языком Нюхина, „мужа своей жены“, но не с языком Чехова. Это язык, который, — посредством сложной системы внутренних смысловых форм, реализующих характеры, идеи и взаимоотношения героев, — выражает „важное свидетельское показание“ Чехова о русской интеллигенции. В пьесах Чехов нигде не говорит *за* своих героев, нигде не навязывает им „своего языка“, и нигде не говорит „от себя“ о своих героях, хотя отдельные формулировки, несомненно чеховские, могут входить в контекст языка героев. Таковы условия жанра и чеховских принципов стиля. Эти условия потребовали особых средств художественного выражения и особых средств речевой композиции.

VII

На что нацелена ирония чеховского стиля?

М. Горький писал о Чехове:

Он обладал искусством всюду находить и оттенять пошлость, искусством, которое доступно только человеку высоких требований к жизни, которое создается лишь горячим желанием видеть людей простыми, красивыми, гармоничными. Пошлость всегда находила в нем жестокого и острого судью.

Чеховское „искусство всюду находить и оттенять пошлость“ требовало соответствующих способов выражения. Пошлость многообразна, но, в чем бы она ни обнаруживалась, — в поступках ли людей, в их образе мыслей или в их речевой манере, — она должна отложиться в репликах персонажей.

Она выступает открыто и прямо в объективном смысле реплик, в том, что говорят герои, в предметном содержании их слов, независимо от того, кто говорит и для чего говорит:

Астров. А то, может быть, в профессоршу влюблен?

Войничук. Она мой друг.

Астров. Уже?

Войничук. Что значит „уже“?

Астров. Женщина может быть другом мужчины лишь в такой последовательности: сначала приятель, потом любовница, а затем уже друг.

Войницкий. Пошляческая философия.

Астров. Как? Да... Надо сознаться, — становлюсь пошляком...

(„Дядя Ваня“)

Или:

Кулыгин. ...А мне вот всю мою жизнь везет, я счастлив, вот имею даже Станислава второй степени... Конечно, я умный человек, умнее очень многих, но счастье не в этом...

В другом месте:

Кулыгин. Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, будем же отдыхать, будем веселиться каждый сообразно с своим возрастом и положением. Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы... Персидским порошком или нафталином... Римляне были здоровы, потому что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была тепа запя in согроте запя. Жизнь их текла по известным формам. Наш директор говорит: главное во всякой жизни, — это ее форма... Что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое. (*Берет Машу за талию, смеясь*) Маша меня любит. Моя жена меня любит. И оконные занавески тоже туда с коврами...

(„Три сестры“)

Пошлость реплики Астрова — в ее сентенциозности, в продиктованной цинизмом претензии на категорическую всеобщность заложенного в ней смысла, что выражено синтаксисом законополагающей формулировки: женщина (т. е. всякая) может быть (т. е. всегда и всюду) другом мужчины (любого) лишь (т. е. не иначе как)... и пр. Пошлость реплик Кулыгина — другого рода и выражена другими средствами: 1) прописной трафаретностью мыслей, обстоятельно излагаемых докторальным и бюрократически-благонамеренными, „циркулярным“ тоном речи и подкрепляемых цитатной ссылкой на авторитет ближайшего начальства и римской литературы; 2) претензией на философскую „глубину“, основанием которой является заимствованное у начальства выражение обобщенной „мудрости“ бюрократического формализма; 3) обывательски-тривиальной и произвольной в смысловом отношении ссылкой на латинское выражение (Ювенал выразил горячее пожелание, чтобы в здоровом теле был здоровый дух, а не говорил, что у римлян в здоровом теле здоровый дух. 10, 356); 4) самодовольным обывательским оптимизмом и самоуверенным бестактным хвастовством („моя жена меня любит“), при чем это высказывание оказывается в одном контексте (в одной синтаксической связи) с мыслями о коврах и об оконных занавесках („И оконные занавески тоже туда с коврами“) и т. п.

Реплика Астрова афористична. Это язык „философии“, хотя бы „пошляческой“, так или иначе проявление активности мысли, выражение „ума холодных наблюдений и сердца горестных замет“. Другое дело — слова Кулыгина: на них лежит тяжелая печать обывательской коености, глубокой интеллектуальной инерции. Кулыгин говорит заимствованными фразами, словами-цитатами, создающими только видимость содержательности, точности и учености. Речь его воспроизводит, как эхо, „мудрость“ гимназических прописей и министерских циркуляров вперемежку с выражением примитивнейшей обывательской „разумности“ („воскресный день — день отдыха“... „ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы...“). Его бессильная и ублюдочная мысль растекается по поверхности, и его „плавающая“ речь пародийно выхолащивает („жизнь их текла по известным формам“).

Таких примеров — и гораздо более сложных и тонких — в пьесах Чехова множество. Но обличение пошлости дается и другим путем. Чтобы понять его, необходимо познакомиться с репликами, организованными по другому методу.

Чехов очень широко пользовался для организации реплик персонажей словом как психологическим жестом, словом как средством субъективной символической экспрессии, которая подменяет не только прямое, объективно значимое сообщение мыслей, но

и нередко является подменой жеста. Иначе говоря, нередко персонажи не только не сообщают, не выражают мысли и настроений, объективируя их в слове, т. е. понятийно, логически осознанно, вполне „членораздельно“, но даже, пользуясь для обнаружения мыслей и чувств словом-жестом, лишь отдаленно намекают на них, как бы прячут их, подменяя симптомы, как бы обманывая насчет подлинных мыслей и переживаний.

Сюда относится замечание К. С. Станиславского:

Вечер, всходит луна, двое людей — мужчина и женщина — *перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют* (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояле пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза, восклицание: „Не могу... не могу... не могу...“ („Моя жизнь в искусстве“, 1931, стр. 381).

„Почти не значащие“, свободные от объективного смысла-значения слова и фразы „значат“ в другом отношении, как психические реакции на среду, реакции почти произвольные.

Маша в пьесе „Три сестры“ повторяет почти произвольно фразу-цитату: „У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...“ Неважно, что значат объективно эти слова, неважно, что это — чужие слова, выхваченные из чужого и бесконечно далекого смыслового контекста. Это почти произвольный жест. Маша — в первом действии — говорит: „У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... (плаксиво). Ну зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с самого утра...“

Ассоциативно „привязавшаяся фраза“, утрачивая объективный смысл, приобретает, однако, символическое значение, служит подменой различных высказываний-сообщений, прочно прикрепляется к известного рода переживаниям.

За этим жестом таится уже глубокий и сложный, но необъективированный, субъективный, невысказанный контекст, который полностью только угадывается и который только частично, несвязно реализуется в словах-понятиях. И когда слова-жест, которые как слова безразличны, вдруг сталкиваются вплотную с этими словами-понятиями, т. е. из эмоционально-экспрессивного жеста включаются — в сознании персонажа — в выражаемый смысловой контекст, тогда обнаруживается контекстная бессмысленность слов-жестов: они путаются и путают мысль.

В конце пьесы глубоко взволнованная и несчастная Маша, скрывавшая за внешне спокойным „нейтральным“ жестом — стиховой цитатой — свои думы и переживания, говорит, разоблачая собственный жест:

У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый дуб зеленый... Я путаю... (Прет воду) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно. Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли.

Но „разоблачение“ психологически-значимого жеста Чехов обычно предоставляет читателям, — в особенности жестов, уличающих персонажей в пошлости. Они необычайно разнообразны и по материалу и по функции. И они позволяют показать пошлость как бы изнутри.

Пошлость проступает в инсказательно-символическом субъективном значении слов-жестов и тогда, когда эти жесты как бы вырываются неволью, и тогда, когда персонаж намеренно „намекает“ словесным жестом или „скрывает“, „позирует“ или „острит“, „играет словами“, и эти намеки или позерство служат обнаружением субъективного состояния, „настроения“, нередко рассчитанным на определенное психологическое воздействие, на то, чтобы произвести известное впечатление на окружающих.

Как мы уже видели, здесь выступает в реплике не словес-смысл, а слово-симптом: оно не „значит“, а „сигнализирует“.

И в этих случаях пошлость может проявиться как в самом выборе — вольном или невольном — со стороны персонажа того или другого словесного материала для психологического жеста, потому что словам как таковым всегда присуще объективное значение-смысл, так и в самом жесте, его субъективном символическом „значении“, т. е. в том душевном движении, которое обнаруживается жестом. Чехов с величайшим мастерством использовал слово-жест для изображения персонажей.

Так, например, пошлость лубас-капитана Соленого дана прежде всего в системе его словесных жестов. Соленый, который сам признается: „когда я вдвоем с кем-нибудь, то ничего, я как все, но в обществе я уныл, застенчив... говорю вздор“, — от внутренней пустоты „воображает, что он Лермонтов“, то и дело „позирует“, бестактно и пошло „острит“, и его бреттерски-пошлые жесты (так же как и внеречевые жесты: в гостях все конфеты съел, вынимает флакон духов и опрыскивает себе грудь и руки) выражают некий разлад (к тому же Соленый безнадежно влюблен); этот разлад — достаточный повод к наглому и докучному позерству.

Вот некоторые из словесных жестов Соленого („Три сестры“):

„Цип-цип-цип...“ — дражит философствующего Тузенбаха (жест на материале междо-привычки призыва животных).

„Он ахнуть не успел, как на него медведь напал...“ (материал литературной цитаты),

„Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы...“ (материал речи эпатажной, „оскорбляющей нравственное чувство“) и т. п.

А вот жесты духовно мертвого доктора Чебутыкина („Три сестры“):

„Тара-ра... бумбия... сижу на тумбе я... (читает газету). Все равно. Все равно... Или: „Чепуха, реникса...“ (Функцию жестов несут также случайные цитаты из газеты, которую от нечего делать изучает Чебутыкин).

В этих жестах — вся „философия“ и весь внутренний смысл этого типически характерного персонажа.

В простом жесте Кулыгина: „Я доволен, я доволен, я доволен...“ — выражена квинт-эссенция характера пошлейшего чиновника-педагога.

Жесты „заставленного графа“ Шабельского („Иванов“):

„Гевалт, жвините пожалуйста...“ или: „Помпончик!.. (Целует Бабакину в щеку) Прелесть!.. Огурчик...“ — рисуют его „падение“ ярче всяких описаний.

Нетрудно понять, какую смысловую роль в драматургическом языке Чехова играет каждый из подобных жестов, какова конкретная функция каждого из них.

Реплика-жест, разработанная до тонкостей Чеховым (вслед за Л. Толстым), играет роль зонда, который „прощупывает“ характеры так глубоко и вместе с тем так быстро и „экономно“, как этого нельзя было бы сделать никакими другими средствами.

Мы только наметили виды словесных жестов в чеховских пьесах и их функциональную природу. Кое-что будет еще добавлено ниже, а сейчас обратим внимание на то, что словесный жест может быть не только психологически-обманчивым, „неискренним“ — подменной жеста, — но и противоречивым в другом отношении: будучи жестом, он в то же время — в известных условиях общения и при определенном словесном материале — может быть вообще не воспринят как жест, а „понят“ со стороны объективного смысла составляющих его слов, т. е. и не воспринят как должно, и напрасно „понят“. При этом намеренной подмены жеста — „лукавства“ — может и не быть, и двойственность его — как сигнала и как смысла — может быть невольной и т. д. Отсюда — неожиданность коллизий. В записных книжках Чехова есть замечательный пример такого функционально сложного жеста: „И от радости, что гости уходят, хозяйка сказала: — Вы бы еще посидели“.

Особый род реплик — когда пошлость реализуется речью-сообщением смысла,

а не жестом, но эта речь персонажа по своим внешним и внутренним формам настолько, например, слащавая, витиеватая, штампованная, косноязычна, несоответственна, типически манерна и т. д., одним словом, настолько „бьет в глаза“ фасоном выражения, что именно этот фасон или манера речи служит характеристикой говорящего поверх или-помимо смыслового содержания, которое сообщает персонаж. Во всяком случае, последнее говорит нам меньше, чем само выражение в устах персонажа. И в большей мере сама высказанная мысль оказывается „значимой“, получает качественную определенность именно в единстве с такой-то манерой выражения и в плане соотношения с таким-то характером — социальным, умственным и нравственным лицом персонажа как показателем этого характера. Поэтому-то одна и та же мысль и одно и то же выражение в устах различных героев получает совершенно различный внутренний смысл и тональность: мысль попадает в другой контекст. Драматургический язык — структура внутренних контекстов, примыкающих, скрепляющихся, переплетающихся и взаимопроникающих.

Тип организации реплики, о котором сейчас идет речь, можно поставить между первым и вторым из рассмотренных типов, между использованием речи объективно значащей, сообщающей смысл, хотя бы и эмоционально окрашенной (т. е. собственно речь), и использованием речи как психологического жеста (т. е. речь в ее побочной, символически-экспрессивной функции субъективного выражения). В самом деле, этот тип реплики, *акцентирующий* так или иначе фасон выражения мысли и соотношение самой мысли с личными — и в то же время типическими — чертами говорящего, — приобретает характер выразительности, свойственный реплике-жесту: для понимания важно не столько что сказано, а как и кем, в каких условиях общения.

Пошлая и ограниченная мещанка Наташа, жена Андрея („Три сестры“), говорит — неоднократно на протяжении пьесы — о своем ребенке такую фразу: „Грудные дети прекрасно понимают. „Здравствуй, говорю, Бобик! Здравствуй, милый!“ Он взглянул на меня как-то особенно. Вы думаете, во мне говорит только мать, но нет, нет, уверю вас. Это необыкновенный ребенок!“ — Что покажет анализ?

Мысль, которая сообщается этой фразой, важна не сама по себе и не нужна для смыслового движения пьесы. Важно другое. Мысль, насыщенная для Наташи глубоким реальным содержанием, на самом деле почти иллюзорна, почти пуста: в такой форме выраженная — это неопределенно общая, неконкретная (несмотря на видимость конкретности), ничего не разъясняющая, ни в чем не убеждающая мысль, скорее отсутствие живой мысли, проявление крайней ограниченности мышления. Это и характерно для Наташи.

Но в таком случае перед нами скорее не выражение мысли (понятий), а как бы психологический жест материнского восторга, и, как всякий такой жест, он был бы логически нечленоразделен или по крайней мере вполне символичен, если бы не претензия Наташи выразить материнское чувство не просто и не только жестом, но и словами — понятиями, т. е. осмыслить восторг, логически прояснить его себе и другим. И здесь-то, в этой претензии и в ее выражении, вскрывается пошлость.

Если бы Наташа просто объявила: — Я в восторге от своего ребенка, — это, может быть, было бы неуместно, нескромно, бестактно, но еще далеко от бездны пошлости. Очевидно, что пошлость таится в подмене смысла, во внутренней фальши выражения, в символизме фразы, которую говорит Наташа, в непростоте и непрямоте. Пошлая, потому что нескромная и пустая, претензия на идею, на мысль, что „ребенок необыкновенно умен“ (разумеется, умен, так как „мой ребенок“, — вот интимный задний план выраженной мысли, легко восстанавливаемый в свете всего контекста реплик Наташи), нашла себе неизбежно пошлую реализацию в выражении мысли. Фраза Наташи — голый избитый штамп, ходячая формула, всеобщий обывательский эквивалент самодовольства. В ней нет ничего своего, индивидуального, „живого“ — это

просто захватанная, стершаяся „фраза“. Отсюда — эффект нестерпимой двойной пошлости — мысли и выражения.

Эта реплика нам говорит своими внутренними и внешними формами об умственно-ограниченной, претенциозно-нескромной, внутренне-некультурной, самодовольной, рядовой мещанке-обывательнице, которая может говорить только пошлости. Значение этой реплики в плане изображения персонажа усилено, конечно, тем, что она погружена в контекст других соответственных реплик. Эта реплика — важный момент в создании образа пошлой мещанки, потому что пошлый способ выражения в данном случае непосредственно открывает внутренний ход к пошлости самой мысли.

Проще — реплики, где пошлость заложена не так глубоко, раскрывается полностью, сразу фасоном речи, в способе выражения (т. е. собственно в том, что обычно называется „речевой характеристикой“ персонажей).

„Наташа. Il paraît, que mon Бобик déjà ne dort pas, проснулся. Он у меня сегодня неадеров. Я пойду к нему, простите... (Уходит)“.

Пошлость — в глупой, тидеславной претензии провинциальной мещанки на светский „франдузско-нижегородский“ жаргон, который в данной обстановке производит комическое впечатление.

Другой пример — пошлость обедневшего помещика, приживала Телегина („Дядя Ваня“), обнажающаяся в ходульном, витиеватом и официально-почтительном фасоне его речи, в прорывающемся комическом несоответствии между способом выражения и между характером, „природой“ мыслей и условиями общения.

Телегин говорит, обращаясь к старой няне Марине:

Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли я в тенистом саду, смотрю ли на этот дом, я испытываю неизъяснимое блаженство... (Принимая стакли) Чувствительно вам благодарен.

В другом месте:

... Я, ваше превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но и родственные чувства. Брата моего Григория Ильича жены брат, может, изволите знать, Константин Трофимович Лакедемонов был магистром...

Или: „Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым чело веком по причине моей непривлекательной наружности...“ „Красота под влиянием законов природы поблекла...“ „Некоторые зовут меня по причине моего рябого лица Бафля...“ „Я когда-то крестил Соничку, и его превосходительство, ваш супруг, знает меня очень хорошо...“ „Если изволили заметить, я каждый день с вами обедаю...“ и т. п.

Очевидно, что в организации этих реплик большую роль играют отклонения от фразеологических норм бытовой буржуазно-интеллигентской речи, на господствующем фоне которой эти отклонения выступают. И затем — механические сдвиги в пределах этих норм. В „Лешем“ у Дядина, будущего Телегина, индивидуально-типических особенностей речевой манеры гораздо больше и давались они гуще, более резкими мазками. Следуя принципам „простоты и грациозности“ художественного языка, Чехов убрал лишние, кричащие краски.

Поразительно искусство, с каким Чехов владел средствами характерно-типической индивидуализации фасонов речи. Поразительно, как разнообразно и тонко, с глубокой жизненной правдивостью и психологической убедительностью пользовался он речевой манерой как способом изображения людей — их „склада души“, умственных и нравственных черт, их пристрастий, культурности, социального положения... Нужно было виртуозно владеть языком и обладать исключительным чутьем тончайших особенностей социально-групповых диалектов и вообще различных стилей речи, чтобы, не выходя за пределы общих норм общелитературного языка, не варьируя их, превратить манеру выражения в такой могучий инструмент изображения характеров и их оценки

Комически-пошлые характеры мелкобуржуазных обывателей из чиновничьей мелюзги и ее окружения — и не просто отдельные характеры, но и гнетущее уродство всего их „густого быта“, обобщенные черты картины в целом — художественно выражены в „Свадьбе“ главным образом через манеру речи персонажей. В этой манере как бы отложилась с максимальной рельефностью и внутренняя сущность нарисованной картины и ее выразительные оттенки.

Мать невесты говорит жениху (оценщику в ссудной кассе): „Чем тревожить меня разными словами, вы бы лучше шли танцевать“.

Жених отвечает: „Я не Спиноза какой-нибудь, чтобы выделывать ногами кренделя. Я человек положительный и с характером, и не вижу никакого развлечения в пустых удовольствиях...“ „... Я вашу дочь ошастливил и, если вы мне не отдадите сегодня билетов, то я вашу дочь с кашей съем. Я человек благородный“.

Телеграфисту Ять он говорит: „Позвольте вам выйти вон“.

Отец невесты говорит (глубокомысленно): „Электричество... Гм... А по моему взгляду электрическое освещение одно жульничество... Всунут туда уголек да и думают глаза отвести... Ты давай огня — понимаешь, огня, который натуральный, а не умственный“.

Акушерка Змеюкина: „Какие вы все противные скептики. Возле вас я задыхаюсь... Дайте мне атмосферы. Слышите? Дайте мне атмосферы. (Напевает)... Дайте мне поэзии. А он мятежный ищет бури, как будто в бурях есть покой. Дайте мне бурю...“ И т. п.

Эти примеры элементарны, и нет нужды задерживаться на их анализе. Реплики даны не в ироническом, а в резко обнажающем комедию-сатирическом свете.

В записных книжках Чехова множество частично использованных впоследствии заготовок-фрагментов различных речевых манер, характерно окрашенных и поэтому способных вызвать нужный семантический эффект в контексте:

„Один действительный статский советник взглянул на красивый ландшафт и сказал: — Какое чудесное отправление природы!“

„Гимназист: это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности“.

„Какое вы имеете полное римское право?“

„Она пишет либеральные повести, имитирует: — „Я в вас влюблена.. ах, увидит муж!“ Это говорит она всем при муже“.

„Давида постоянно: — дивно!“

„Z, говорящий только банальные вещи: — с ловкостью молодого медведя, на любимую моволь...“

„Это абсурд. Это анахронизм“.

„Закройте окно! У вас пот! Наденьте пальто! Наденьте калоши!“

„— Говори умные слова, вот и все... философия... экватор... (для пьесы)“.

„— Ваша невеста хорошенькая! — Для меня все одинаковы“.

„— Граф, я уезжаю в Мордегундию...“ И т. п.

Лишенные реального контекста, эти фрагменты индивидуально-типических фасонов речи выступают здесь как чистые модели речевых характеристик. Их потенциальная выразительная сила изолирована здесь, почти свободна от определяющего влияния объективных контекстных значений слов. Слова „выражают“ здесь свою стилистическую принадлежность, „означают“ не смысл, а только тональность смысла, только среду своего функционирования; значение слова выступает в роли представителя стилистического плана и, далее, даже наречия, диалекта, жаргона. Но среда функционирования — как и значение-смысл слова — непосредственно определяется условиями и обстоятельствами, потребностями общения людей, и поэтому от стилистической или диалектной, жаргонной принадлежности слова — прямой ход к принадлежности социально-классовой и групповой. А отсюда — к психологическим, культурным, бытовым и пр. признакам социальной среды и вообще к владельцам, носителям слова, к говорящим субъектам, к их признакам и приметам

Слова отмечены печатью своего функционирования. Слова способны резко „выражать“ свою стилистическую сферу и ее принадлежность к социальной среде и к конкретным представителям этой среды, способны служить их признаками, своего рода уликами.

Поэтому мы говорим о словах „книжных“, „интеллигентских“, „воровских“, „ученых“, „вульгарных“, „трактирных“, „обывательских“, „умных“, „высоких“, „жалких“, „пошлых“, „трусливых“, „высокомерных“ и пр. Но, взятые в плане стилистической принадлежности и с точки зрения среды функционирования, слова могут оказаться механически, „незаконно“ перенесенные в „чужой“ план и в „чужую“ среду, и тогда возможно их неверное толкование как признаков и примет. Невежда присваивает „ученые“ слова, дурак щеголяет „умными“ выражениями.

С большим мастерством пользовался Чехов как средством художественного изображения сдвигами шаблонов стилистической принадлежности и норм функционирования. Эти сдвиги были способом комического осмеяния или обличающей иронии. Невежда говорит „ученые“ слова и тем себя характеризует, пошляк цитирует Лермонтова и этим себя уличает. Персонаж философствует, но это речь не философа, а „заеденного рефлексом“ нытика-интеллигента.

Люди ведут себя не так, как нужно было бы себя вести, делают не то, что нужно, — или ничего не делают, — и говорят не то, что следовало бы говорить, и не так, как следовало бы. Их речи претенциозны, неестественны, часто неискренни и фальшивы, это лицемерные и, во всяком случае, рабские, несвободные, захватанные, фразерские речи. „Непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет“... „С интеллигенцией трудно ладить. Она утомляет. Все они, нати знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа — просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее, истеричны, заедены анализом, рефлексом. Эти ноют, ненавидят, болеядежно клеветают, подходят к человеку боком“... („Дядя Ваня“).

Поэтому, например, Иванов, который „замучился“, оправдывает себя „страшными и жалкими словами“.

Иванов. Нет, замучил я себя, люди мучают меня без конца... Просто сил моих нет. А тут еще ты. Как это нездорово, как ненормально! Шура, как я виноват, как виноват...

Саша. Как ты любишь говорить страшные и жалкие слова! Виноват, что разлюбил жену. Может быть, но человек не хозяин своим чувствам, ты не хотел разлюбить. Виноват ты, что она видела, как я объяснялась тебе в любви? Нет, ты не хотел, чтобы она видела...

Иванов (перебивая). И так далее, и так далее. Полюбил, разлюбил, не хозяин своим чувствам — все это общие места, избитые фразы, которыми не поможешь...

Саша. Утомительно с тобой говорить...

(„Иванов“)

Перед нами — вложенное в уста героев обнажение речевых характеристик. Сравните в другом — комическом — плане подобное обнажение: „они хотят свою образованность показать и всегда говорят о непонятном“ („Свадьба“).

Но обнажение не очень характерно для чеховского языка. Поэтому критика часто не замечала иронического обличающего света, источником которого были речевые характеристики. Не замечалась их ироническая двусмысленность, упускался из виду их семантический ключ. Все, что говорили персонажи, понималось или только со стороны объективного содержания их слов или, если и в плане речевой характеристики, то слишком прямолинейно, простодушно; учитывались комические сдвиги, но не учитывались иронические, и поэтому Чехов оказывался водевилистом или интимным „лириком“ и „певцом хмурых людей“. Когда Чехова пытались „углубить“ и „осерьезить“, просто не понимали его драматургического языка.

„Граф, я уезжаю в Мордегундию“. Нельзя „исправлять“ Мордегундию на Бургундию в этом типичном для Чехова лабораторном фрагменте чистой речевой характеристики. Нельзя читать: Бургундию, хотя несуществующая Мордегундия — комически-пародийная этимологизация Бургундии и это словообразование рассчитано именно на то, чтобы осмыслиться по фонетической и мнимо-морфологической связи с последним словом и означать „нечто вроде Бургундия“. Фраза: „Граф, я уезжаю в Бургундию“ — речевая характеристика совсем другого семантического плана. Эта фраза — другой стилистической сферы и другой среды функционирования. „Мордегундия“ не только комически-пародийно развешивает, „снижает“ значение слов „Бургундия“ и „граф“, но и сдвигает, переключает шаблонную „светскую фразу“ в плоскость пустого водевильного фразерства, указывает на претенциозный фальшивый фасон речи, кем-то принятый как бы по совету: „Говори роскошные слова вот и все... граф... Мордегундия“, — и за которым ничего реального нет. Это — резкий, чисто комический и психологически-примитивный пример, но можно смело утверждать, что структурный принцип речевой характеристики здесь тот же, что и в любой из пьес Чехова.

Все дело в том, что не только такой „откровенный“ фасон речи, как, например, у Наташи („Три сестры“) в реплике, обращенной к восьмидесятилетней няне: „*(Ач-фисе холодно)*. При мне не смей сидеть. Встань. Ступай отсюда...“ и пр., отчетливо характеризует персонажа, но и такой менее явный, но зато более сложный и тонкий как:

Наташа. Так говорят, поскорее нужно составить общество для помощи погорельцам. Что ж! Прекрасная мысль. *Вообще нужно поскорее помочь бедным людям, это обязанность богатых.*

где перед нами — лицемерно фальшивая позерская „фраза“, благородно-пошлая „Мордегундия“.

Речи персонажей могут быть субъективно-искренними, вовсе не „позерскими“, но тем не менее речевой фасон их обнаружит пошлую „Мордегундию“, неоправданную претензию людей, которые „хватают недалеко“.

„Новый человек“, купец Лопахин, рассказывает, как он купил вишневый сад (заметим: Чехов подчеркивал, что Лопахин не грубый кулак-торгаш, а вполне „культурный“, „приличный“, в буржуазном смысле, человек, иначе Варя не согласилась бы пойти за него).

В этой обширной реплике сперва дана как бы предварительная, „увертюрная“ речевая характеристика Лопахина средствами его профессиональной речи: „У Леонида Андренча было только пятнадцать тысяч, а Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу дело такое, я схватился с ним, надавал сорок. Он — сорок пять. Я — пятьдесят“

Затем идет „философия“ сделки, и здесь на путях лопахинского анализа смысла и значения этой сделки, — с попутным изъяснением чувств по этому поводу, — здесь-то и подстерегла героя авторская ирония, вливающая в пошлости:

Лопахин 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... Это плод вашего воображения, скрытый мраком неизвестности... [вот где пригодилось красноречие гимназиста, гимназическая „Мордегундия!“] Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать. Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья. Построим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...

(„Вишневый сад“)

Лопахин — фразер, но искренний. Трофимов ему говорит: „Не размахивай руками.“

Отвыкли от этой привычки размахивать". И тоже вот, строить дачи, *рассчитывать*, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяйства, рассчитывать так — это тоже значит размахивать...

Реплики философствующих и жалующихся — ноющих — персонажей — это „размахивание руками“, ярко выраженное не только путем объективного значения слов персонажей, но также путем их словесных жестов и речевой манеры.

VIII

Как организованы „лирические“ партии в речевой композиции чеховских пьес? Ошибочно считать их ведущими, но игнорировать их нельзя.

„Свидетельские показания“ должны были отметить, что, хотя типические характерные представители изображаемой среды „в жизни хватают не высоко“, мелочию себялюбивы, эгоистичны, бездельны, говорят и делают пошлости, не понимают и боятся свободы, — все же тем, кто покрупнее, и тем, кто не успел умереть духовно, опустившись на дно обывательщины, как опустились Боркин, Чебутыкин, Косых или Серебряков, — присущи живые, „человеческие“ движения чувства, смутная, но ощутительная неудовлетворенность жизнью, сознание тупика и чаянье свободы, бездельная и неясная, но настойчивая и необходимая, как последнее прибежище, вера в лучшее будущее страстная надежда на светлую, свободную жизнь хотя бы „через двести-триста лет“.

Именно неясная вера, а не сознательная уверенность; настроение, а не знание; пассивное ожидание, а не активное стремление.

Лишенные внешней и внутренней свободы, герои боятся, не могут, не смеют открыто обнаруживать движения своих чувств и свои отношения, предпочитая „говорить о другом“, придираться, „напускать равнодушие“, закатывать истерики и пр. Когда же речь идет — в минуты тяжелых личных переживаний — о надеждах, о вере в возможность и необходимость другой лучшей жизни, то эта речь, естественно, эмоционально насыщена, но неопределенна и неконкретна, логически мало „членораздельна“, бедна реальным смысловым содержанием: ведь герои чувствуют и подозревают, а не понимают и знают.

Выражение чувств, особенно интимно-личных, вообще отличается особым „языком“: стремлением „сказаться без слов“, недомолвками, намеками, жестовой иносказательностью, прерывистостью, эмфатичностью, особым интонационным движением речи. Но в чеховских пьесах этот особый характер речи нашел необычайно разнообразное в функциональном отношении и глубокое по своим выразительным возможностям применение в качестве средства для создания жизненной полноты и правдивости образов „слизняков и мокриц“.

Отсюда — особый характер „лирических“ реплик, которые часто выступают как вполне символический словесный жест. Мы видели уже пример такого жеста (Маша) — „У лукоморья дуб зеленый...“ Вот другие подмены выражения душевных движений:

Гаев (*ильно смущен, боится заплакать*). Поезд... станция.. Круазе в середине, белого дуплетом в угол...

(„Вишневый сад“)

Саша. Утомительно с тобою говорить (*Смотрит на картину*) Как хорошо собака нарисована! Эго с натуры.

Иванов. С натуры. И весь этот наш роман — общее избитое место...

(„Иванов“)

Соня. Я некрасива.

Елена Андреевна. У тебя прекрасные волосы.

(„Дядя Ваня“)

Соня разоблачает ставший шаблоном иносказательно-условный смысл ответной реплики Елены Андреевны:

Соня. Нет, когда женщина некрасива, то ей говорят: „у вас прекрасные глаза, у вас прекрасные волосы...“

Когда Войницкий застаёт Астрова целующимся с Еленой Андреевной, следуют такие реплики-жесты:

Войницкий (*кладёт букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником*). Ничего... Да... Ничего...

Астров (*будируя*). Сегодня, многоуважаемый Иван Петрович, погода не дурна. Утром было пасмурно, словно как бы на дождь, а теперь солнце...

И т. д.

Вместо признания в любви, на которое она решиться не может, Соня говорит Астрову: „Вы изящны, у вас такой нежный голос...“ и т. п.

В последнем случае символичность настолько прозрачна, а объективное значение фразы и свойственная ей стилистическая сфера так близки к субъективно-вложенному в нее смысловому содержанию — признание в любви — к подлинной теме высказывания, — что здесь нельзя уже видеть просто символического жеста: это нечто более содержательное, чем словесный жест, чем сигнал и симптом, и скорее здесь имеется не подмена-символизация, а своего рода перифрастическое выражение мысли — робкое и намекающее, эмоционально напряженное.

Подобный тип реплики характерен не менее реплик-жестов, и между ними и последними имеется ряд промежуточных типов. В сущности, всякая фраза, в которой эмоциональный тон, аффективная экспрессия не *сопутствует* сообщаемому объективному смыслу, логическому содержанию, окрашивая его („эмоциональная окраска“ слов), а начинает преобладать, господствовать над ним, *вытеснять* его, — всякая такая фраза — в той или другой мере — становится словесным жестом и фразой в кавычках. Идейная — в широком смысле — содержательность речи, понятийная познавательная значимость ее не дополняется, а *подменяется* яркостью „эмоциональной окраски“, „музыкой слов“, повторами, произносительной экспрессией и прочими средствами символической выразительности. От собственно-смысла остаются иной раз одни „намекы“, а иногда и ничего не остается (то, что Ленин называл — бум, бум, бум!).

Именно так и должны говорить „ноющие“ интеллигенты, которые отличаются „неустойчивостью мысли“ и „слабостью мышц“.

Здесь мы приходим к пониманию природы знаменитых лирико-драматических реплик в чеховских пьесах: — их „музыкальности“ и „задушевности“, как выражались критики.

Речь идет о репликах-мечтах:

Ольга. ...Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса, сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем. Если бы знать, если бы знать!

Чебутыкин (*тихо напевает*). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе... (*Читает газету*) Все равно! Все равно.

Ольга. Если бы знать, если бы знать! (*Занавес*).

(„Три сестры“)

В эмоционально-напряженной реплике Ольги нет выражения ни философии жизни, ни программы жизни, объективный смысл слов — весьма общий, бедный, банальный („помянут добрым словом...“ „счастье и мир настанут на земле...“). То, чему служат реплика выражением, — не анализ и не выводы, а настроение (подогреваемое, а мо-

жет быть вызванное музыкой) порыв, страстное желание не сдаваться, жить, узнать смысл жизни („если бы знать!“) и вера в лучшую жизнь, не предвиденье и знание, а предчувствие и вера.

Поддержанная аксессуаром — музыкой — реплика „значит“ поверх смыслового содержания слов, „говорит“ широким и нарастающим движением лирического пафоса. А последняя фраза насыщена до отказа символической экспрессией и, столкнувшись с резко и прямо противоречащим жестом пошлого мертвого равнодушия — с репликой ничего не знающего и все забывшего Чебутыкина, — становится знаменательным *контр-жестом*, заключающим пресу. Этот финал (в котором, кроме музыки и жеста Чебутыкина, большое значение, „комментирующее“ реплику, имеют и некоторые другие подробности сценического сопровождения) сделан Чеховым виртуозно. На жест Чебутыкина отвечает жестом Ольга, и в этом скрещении финальных жестов заложен глубокий авторский смысл.

„Ничего нет“, — говорит в песне Чебутыкин. Ничего нет и — „все равно, все равно“, нечего звать и не к чему стремиться. Это предел падения, апофеоз обывательской пошлости, к которому уже устремился брат трех сестер Андрей, мечтавший о служении науке, но сестры еще сопротивляются: „если бы знать, если бы знать!“. Однако силы сопротивления у них ограничены: хотят „знать“, но не „знают“. И потому их сопротивление носит оборонительный характер, угрожающий верным поражением. Обворованные общественной реакцией, живущие настроениями, неосознанными порывами, неспособные к жизнедеятельному отпору темным силам, они чаще всего жестикулируют, „размахивают руками“. Вот какое „показание“ содержит в себе финальная реплика Ольги. Чехов не умиляется, а иронизирует.

Еще более смутными, неопределенными, иллюзорными по смысловому содержанию, „приблизительными“ и соответственно более символическими, „музыкальными“, являются слова Сони; это уже чистый словесный жест неясной надежды и смутного самоутешения, жест „чистой“ веры, голой эмоциональности:

С о н я. Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...

(„Дядя Ваня“)

Другой пример — реплика Ани:

А н я... Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама.

(„Вишневый сад“)

Здесь словесный жест утешения настолько декламативен, условен своею литературно-музыкальной лиричностью, настолько преднамеренно, „грубо“ символичен по словесным значениям: „мы насадим новый сад, ты увидишь его, поймешь...“, что реплика не только выдает авторскую иронию, вообще беспощадную в „Вишневом саду“, но является *несомненно пародией* на аналогичные по тональности и функции реплики Ольги и Сони, т. е. акие реплики, очень тонкая ироничность которых („размахивание“, „возвышенный образ мыслей“) не дошла ни до публики, ни до критики, ни до режиссуры. А между тем, анализ речевой манеры и в этих репликах вскрывает заложенный в ней источник авторской иронии, очень сдержанной, но мужественной, порою едва заметной, но неумолимой и точной, как приговор.

Впрочем, даже явная ироничность чеховского языка, реализованная репликой Ани и уличающая в пошлости, тоже осталась незамеченной. Реплика Ани неправильно принималась за лирику как таковую. Тугие на ухо „ценители“ Чехова не расслышали *унтертона* чеховского языка и стиля. Они умилялись, не замечая иронию,

над излишними чеховских героев или обвиняли автора в „нытье“, пессимизме и даже, как Михайловский, в „безыдейности“. Они „тосковали“ вместе с героями, полагая, что Чехов воспекает Weltschmerz, „мировую тоску“ мелкобуржуазных российских Байронов или Гамлетов и „тоскует“ заодно с ними. Они переводили богатейший и глубокий чеховский художественный язык на понятный для них, родной и близкий, „за душу хватающий“, плоский и пошлый воляпук „настроений“ и „психологии“. А потом приходили ученые Серебряковы, те самые, которых за тупость неави-дел и презирал Чехов, и „подводили базу“ под этот воляпук, полагая что они „обосновывают“ чеховский стиль

IX

Изучение чеховского творчества лишь начинается. Мы не только принимаем оставленное Чеховым наследство, включая его в драгоценный фонд величайших достижений мировой литературы. Больше того: только революция научила читать подлинного Чехова, дава возможность оценить действительную глубину его „важных показаний“ и высокое, образцовое мастерство его пера.

Необходимо подчеркнуть огромное значение творчества Чехова с точки зрения художественного мастерства. Чехов — неисчерпаемый источник опыта для художников слова.

Поразительно, насколько актуальны для нас многие языковые и стилистические принципы Чехова, особенно в свете недавней дискуссии о языке. Не менее поучительны и конкретные методы его языковой стилистической работы, его необычайно смелые искания в этой области.

Но язык Чехова-художника, и в частности его драматургический язык, совершенно не изучен. Мы знаем о нем еще меньше, чем о других сторонах чеховского наследства.

И то, что сказано выше об языке Чехова-драматурга, — только частичная попытка бегло наметить некоторые характерные черты и поставить несколько существенно-важных общих вопросов.

Чеховский язык — сложная, виртуозно разработанная партитура. Эту партитуру нужно уметь читать, переводить в „реальное звучание“, чтобы услышать действительный полный голос Чехова — а не фальшивую „надреснутую“ передачу, в которой всепроникающая трезвая ирония заглушена психологическими „ариями“.

Чехов не был излишне „добросовестен“, так как излишняя „добросовестность“ мешает, вредит художественной правде. И язык его „труден“ потому, что он „прост и ясен“, с предельной точностью передает все оттенки смысла.

„Труден“ для тех, кто привык или кому было выгодно скользить по поверхности, не заглядывая в глубину.