

В. ЕРМИДОВ

А. П. ЧЕХОВ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Москва — 1944

Вступление

«В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли».

Эти слова Астрова из «Дяди Вани» были записаны в записной книжке московской школьницы Зои Косьмодемьянской, в числе самых дорогих для нее мыслей. Так Антон Павлович Чехов участвовал в формировании души народной героини, чей образ войдет в века, как образ человека, в котором все было прекрасно, образ русской девушки, бессмертное воплощение духовной красоты и силы русского народа.

Как же случилось, что писатель, которого некоторая часть современной ему критики склонна была считать поэтом «хмурых людей», выразителем эпохи давящих, свинцово тяжелых, переходных восьмидесятых годов, эпохи «малых дел», певцом тоски и отчаяния русской интеллигенции того времени; писатель, которого иные из его современников упрекали даже в неясности, а то и в отсут-

ствии «общей идеи», в «объективизме», — как случилось, что этот писатель вошел в нашу героическую эпоху в качестве ее современника? И не «малые дела», а небывалые подвиги мужественных, сильных людей переплетаются с его именем!

Только наша эпоха смогла по-настоящему прочесть Чехова и понять все его значение для русской и мировой культуры, почувствовать и освоить особенности его художественного метода и стиля, определить и своеобразие чеховской поэзии, и ее кровную связь с коренными традициями русской литературы. В чем же заключаются главные, наиболее характерные особенности стиля и художественного метода А. П. Чехова?

Слова Астрова о том, что «в человеке должно быть все прекрасно», могут быть поставлены эпиграфом ко всему чеховскому творчеству. В них заключен лейтмотив, сокровеннейшая и глубокая суть всех образов и картин Чехова, всех созданных им произведений.

Чехов, как никто другой, с особенной силой подчеркнул единство красоты и правды, прекрасного и нравственного.

Начало пути

Чехову был присущ пафос социального воспитания, утверждения и отрицания, любви и ненависти не в меньшей мере, чем Толстому Щедрину, Некрасову, Горькому и другим могучим русским трибунам человечности. Воспитанный в школе русской литературы, Чехов был верен ее традициям, в том числе ее воспитательной традиции. Даже, казалось бы, совсем беззаботные, самые ранние, сверкающие молодым, беспечным, солнечным юмором рассказы Антоши Чехонте, печатавшиеся в тогдашних юмористических журналах, удивляют нас своей ясно выраженной социальной тенденцией. Вот рассказы Чехова — двадцатилетнего юноши, например «Письмо к ученому соседу», которым открывается собрание сочинений (изд. 1931 г.). Оно считается обычно просто «шалостью пера», беззлобной юношеской шуткой.

«Письмо» пародирует стиль тупого и дикого помещика-мракобеса, хвастающего свои

ми якобы научными запросами и интересами; будучи полон самодовольства и фальшиво-самоуничижительной «скромности», автор письма, обращаясь к своему ученому соседу по имению, на все лады поносит себя самого, уверенный в том, что адресат воспримет все эти самоуничижительные характеристики только как своеобразные «красоты слога». Внутренний юмор рассказа, сатирическое его жало заключается в том, что автор письма, сам того не подозревая, совершенно точно определяет своими «саморугательствами» самого себя.

«Невежда», «дикий череп», «нелепая головешка», «грошовый ум» — все эти образцы «кокетства» являются вместе с тем и характеристиками автора письма: Антоша Чехонте с юношеским простосердечием радуется такой возможности обругать «старого негодника», отнюдь не являющегося просто безобидным дураком. Нет, это — один из злобных душителей всякой науки: «Не могу умолчать и не терплю, когда ученые неправильно мыслят» — раздраженно заявляет он по поводу дарвиновской теории, дико отразившейся в его «грошовом уме». Такие, как он, действительно «не терпели» подлинной науки!

Это — вечный враг Чехова, впоследствии представший в его рассказах в многочисленных разновидностях пришибевщины, в част-

ности в образе «печенег» или помещика Рашевича из рассказа «В усадьбе» — этой «жабы» с его крепостнически-«расовыми» теориями и призывом открыть «крестовый поход» против разночинца, «кухаркиного сына».

Вспомним такие шедевры двадцатилетнего Чехова, как рассказ «За яблочко», в котором говорится о том, как помещик заставил влюбленных крестьянского парня и девушку высечь друг друга за яблочко, сорванное в барском саду, и тем самым навсегда «засек» в них живую человеческую душу, — и мы ясно увидим, что уже в самых ранних, юношеских своих рассказах Чехов начал великую борьбу всей своей жизни, борьбу со всеми силами мракобесия, унижения человеческого достоинства, пошлости, рабства. Но эту борьбу он вел своими способами, отличными от прямого социального «проповедничества» Толстого, Достоевского, от лирической патетики Гоголя, грозной, резкой сатиры Щедрина, гражданской лирики Некрасова. Чеховский социальный пафос был скрыт или под покровом светлого юмора, или (в рассказах более зрелого периода) в выработанных Чеховым приемах наружно «бесстрастного», строго-объективного повествования.

Присмотримся внимательнее к этому наружному «бесстрастию».

Художник и его образы

Разберем один из рассказов еще молодого Чехова — «Враги» (1887 г.).

В рассказе изображаются горе земского врача Кирилова и горе барина Абогина: пересечение двух несчастий составляет драматический узел рассказа.

У Кирилова, пожилого человека, умер от дифтерита его единственный ребенок, шестилетний мальчик. У Абогина сбежала с поповником жена: она притворилась смертельно больной, услала мужа за врачом, а сама тем временем покинула дом.

Кирилов подавлен и ошеломлен своим несчастьем, все его мысли и движения автоматичны, он не в состоянии ни думать, ни говорить. Когда появившийся в его квартире Абогин умоляет его поехать «спасти умирающую» к нему в имение, верст за пятнадцать, Кирилов сначала даже не понимает, о чем идет речь. Затем он объясняет Абогину, что никак не может поехать, потому что только

что умер его мальчик и больная жена не может остаться одна в квартире. Но Абогин умоляет его «совершить подвиг». Наконец Кирилов соглашается. Когда они приезжают, обнаруживается коварная измена madame. Обманутый супруг потрясен. Он «вопит»:

«— Низость! Подлость, та же чего я предумал бы, кажется, сам сатана! Услала затея, чтобы бежать, бежать с шутком, тупым клоуном, альтистом! О, боже, лучше бы она умерла! Я не вынесу! Не вынесу я!»

Кирилов, все еще находящийся в забытьи, видит, что его не ведут к «больной», и думает, что он как бы откуда-то издалека начинает доходить смысл слов Абогина; Кирилов постепенно, медленно выходит из своего состояния автоматизма.

• «Доктор выпрямился. Его глаза замигали, налились слезами...

— Позвольте, как же это? — спросил он с любопытством оглядываясь. — У меня умер ребенок, жена в тоске, одна на весь дом. Сам я едва стою на ногах, три ночи не спал. И что же? Меня заставляют играть в какой-то пошлой комедии, играть роль бутафорской вещи! Не... не понимаю!»

Абогин не слушает Кирилова, он продолжает «вопить», ругать себя «колпаком», рассказывает Кирилову тайны своей любви. И

Кирилов окончательно выходит из оцепенения. Он испытывает чувство человека, глубоко и тяжело оскорбленного.

— Зачем вы все это говорите мне? Не желаю я слушать! Не желаю! — крикнул он и стукнул кулаком по столу. — Не нужны мне ваши пошлые тайны, чорт бы их взял! Не смейте вы говорить мне эти пошлости! Или вы думаете, что я еще недостаточно оскорблен? Что я, лакей, которого до конца можно оскорблять? Да?

Абогин попятился от Кирилова и изумленно уставился на него.

— Зачем вы меня сюда привезли? — продолжал доктор, тряся бородой. — Если вы с жиру женитесь, с жиру беситесь и разыгрываете мелодрамы, то при чем тут я? Что у меня общего с вашими романами? Оставьте меня в покое! Упражняйтесь в благородном кулачестве, рисуйте гуманными идеями, — играйте (доктор покосился на футляр с виолончелью) — играйте на контрабасах и тромбонах, жирейте, как каплуны, но не смейте глумиться над личностью! Не умеете уважать ее, так хоть избавьте ее от вашего внимания!

— Позвольте, что это все значит? — спросил Абогин, краснея.

— А то значит, что низко и подло играть так людьми! Я врач, вы считаете врачей и

вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и мовето нами, ну и считайте, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутылочную вещь!

— Вы с ума сошли! — крикнул Абогин. — Не великодушно! Я сам глубоко несчастлив и... и...

— Несчастлив, — презрительно ухмыльнулся доктор. — Не трогайте этого слова, оно вас не касается. Шелопай, которые не находят денег под вексель, тоже называют себя несчастными. Каплун, которого давит лишний жир, тоже несчастлив. Ничтожные люди!

Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гнев продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого...

Перед нами как будто бы вполне «беспристрастный» рассказ о том, как два интеллигентных человека, под влиянием горя, тяжело и незаслуженно оскорбили друг друга. Обе стороны как будто в совершенно равном положении друг перед другом, у обоих героев весьма весомые и, казалось бы, одинаково человеческие мотивировки горя. У одного умер единственный ребенок, другой цинично, грубо обманут любимой женщиной, для которой он

пожертвовал всем: служебной карьерой, музыкальными способностями, порвал со всей своей родней. Более того, Кирилов ведь явно неправ, обвиняя Абогина в том, что тот привез его для участия в пошлой истории. Приглашая Кирилова, Абогин был искренне убежден в том, что жена его опасно больна.

Но однако все это, по сути дела, лишь внешний слой рассказа, и «неправота» Кирилова — тоже только внешняя, только формальная неправота. Подлинная глубина, настоящая поэтическая суть рассказа обнаруживается при анализе художественной конкретности, сцепления образов и деталей. Эта художественная сущность становится ясной уже при сопоставлении двух следующих картин. Первая изображает горе Кирилова:

«Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне. Во всеобщем столбняке в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка. Красота чувствовалась и в угрюмой тишине; Кирилов и его жена молчали, не плакали, как

будто, кроме тяжести потери, сознавали также и весь лиризм своего положения: как когда-то, в свое время, прошла их молодость, так теперь, вместе с этим мальчиком, уходило навсегда в вечность и их право иметь детей!»

Вторая картина изображает горе Абогина. Он убедился в бегстве жены и вернулся в гостиную, где ожидает Кирилов.

У порога этой двери стоял Абогин, но тот, который вышел. Выражение сытости и тонкого изящества исчезло на нем, лицо его, и руки, и поза были исковерканы отвратительным выражением не то ужаса, не то мучительной физической боли».

В горе Абогина нет человеческой красоты, нет «лиризма», нет никакой поэзии. И сразу становится ясным, что слова Кирилова о том, что Абогин не имеет права на несчастье, потому что и каплуна, которого давит лишний жир, тоже «несчастлив», — что эти слова выражают чувства самого автора и что художник целиком на стороне Кирилова. Красота человеческих чувств у Кирилова, Абогина горе только — «отвратительно исковеркало».

Кирилов некрасив, угрюмоват, «утомлен жизнью и людьми», в то время как Абогин красив: у него облик не то изящного дилетанта, не то «свободного художника»; подчер-

кивается, что он похож на льва. Замечательно, что именно это сходство со львом как раз усугубляет впечатление пошлости, которое читатель начинает испытывать от Абогина уже с момента его появления в квартире доктора. Кирилов и его жена в горе «молчали», «не плакали», а Абогин «продолжал вопить». И эта деталь тоже говорит о том, что Чехов, с его сдержанностью и отвращением к крикливому выражению эмоций, всеми своими чувствами на стороне Кирилова. Когда Абогин умоляет Кирилова поехать к нему, — «Абогин был искренен, но замечательно, какие бы фразы он ни говорил, все они выходили у него холодными, неуместно цветистыми и как будто даже оскорбляли и возмущали докторской квартиры...» Слова, которыми рассказывает Абогин о бегстве жены, тоже «неуместно цветистые» и затасканные; и читатель чувствует, что Кирилов, с точки зрения самого автора, имел полное право сказать, что эти слова оскорбляют его. Мы видим, что перед нами не рассказ о том, как два интеллигентных человека оскорбляли друг друга, а рассказ о том, как было оскорблено человеческое горе пошлостью.

Так постепенно разоблачается «красота» Абогина: она оказывается только внешней. Как только дело дошло до его кровных жиз-

ненных интересов, так и обнаружилась с особенной ясностью пустота, ничтожность всей его жизни.

Право на все человеческие чувства имеют только люди, так или иначе связанные с трудом. Кирилов говорит от имени всех «вообще рабочих», за ним читатель чувствует массу трудовых русских людей, с их чувством собственного достоинства, с их врожденным презрением к барству и паразитизму.

Мы видим, что тема рассказа решается в категориях красивого и некрасивого. Именно у людей труда — поэзия, красота жизни. Художник внушает читателю отвращение к внешней красоте, мнимой «поэтичности», читатель чувствует, что она оскорбляет что-то глубоко человеческое, опошляет подлинную красоту.

И мы видим, что хотя Абогин, приглашая Кирилова, был искренне убежден в том, что он зовет врача к больной, — все же с большой морально-эстетической точки зрения он «не имел права» вовлекать Кирилова, переживающего горе, в пошлую, некрасивую атмосферу всей той ничтожной жизни, в которой Абогин живет. Он «не имел права» требовать подвига от Кирилова!

Таким образом, формальная неправота Кирилова оказывается его внутренней правотой.

Точно так же Кирилов только формально неправ, упрекая Абогина в том, что тот вроде как нарочито оскорбляет Кирилова, рассказывая ему «пошлые тайны» своей любви. Абогин, разумеется, и не подозревает о том, что он оскорбляет Кирилова, он просто «делится» с ним своим горем, и он «не виноват» в том, что пошлость так и лезет из каждого его слова: она составляет воздух всей его жизни! При своей внешней неправоте, Кирилов прав в своем возмущении тем, что его простое и святое горе отца оскорблено прикосновением всей этой паразитической жизни с ее «духами и проституцией».

И, конечно, вовсе не случайно, что несчастье Абогина оказалось на поверку фарсом: нельзя ждать ничего человеческого серьезного, подлинно-драматического от пустой, пошлой жизни Абогиных с их женами и любовницами! Просить у Кирилова «подвига» для того, чтобы распахнуть перед ним двери в эту ничтожную жизнь, — какая это в самом деле профанация человеческих чувств!

Нет такой художественной детали в рассказе, которая не воздействовала бы на читателя в том направлении, в котором решается тема, ни одного штриха, который мог бы иметь самодовлеющее значение, независимое от идеи рассказа. Вот, например, Кирилов,

ожидая Абогина в гостиной, сидит в кресле и разглядывает «свои обожженные карболкой руки». Только мельком увидел он ярко-красный абажур, футляр от виолончели, да, покосившись в ту сторону, где тикали часы, он заметил чучело волка, такого же солидного и сытого, как сам Абогин».

Эти как бы невзначай, мимоходом брошенные штрихи, конечно, не случайны: и обожженные карболкой руки трудового человека, столь чуждые в этой гостиной, и чучело волка, неожиданно похожего на Абогина, самое сближение Абогина с образом сытого волка, — все это очень ясно раскрывает сущность чеховского, строго «объективного» метода. Этот метод никак не исключает субъективности художника; наоборот, мы видим, насколько ясны и определены симпатии и антипатии поэта, как последовательно, шаг за шагом, автор внушает симпатию к своему подлинному герою и презрение к его антитепе; мы ясно чувствуем, что враг Кирилова является и врагом самого Чехова. Но эта авторская субъективность воплощена в объективных образах рассказа. Объективное сливается с субъективным у Чехова.

Изображая своих наиболее ненавистных врагов, Чехов был беспощаден: он стремился до конца обнажить их чуждость человеке-

скому, низводил их к животным. Например, Наташа в «Трех сестрах», это воплощение пошлости, предстает в образе «шаршавого животного», вызывая у зрителя и читателя чувство гадливости. Такое же отвращение, невзирая на ее внешнюю красоту, вызывает у читателя Аксинья из рассказа «В овраге» — один из наиболее ярких в русской литературе образов звериной сущности кулачья. «У Аксиньи были серые, наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весною из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову»..

Теми же методами, с тем же ударением на эстетическом моменте, Чехов вел и свою непосредственно-идеологическую борьбу, разоблачая враждебные ему идеи. Вспомним, например, рассказ «Огни» (1888 г.). Чехов ведет в нем борьбу против реакционных, пессимистических идей, находивших распространение у части интеллигенции в восьмидесятых годах: это идеи брешности всего земного, бессмысленности и бессмысленности жизни, под прикрытием которых можно было оправдать любую подлость, любое ренегатство. Герой рассказа, ин-

женер Ананьев, так характеризует это «мышление»: «Тогда,— говорит он,— в конце семидесятых годов, оно начинало входить в моду у публики и потом, в начале восьмидесятых, стало понемногу переходить из публики в литературу, в науку и политику. Мне было тогда не больше 26 лет, но я уж отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла, что все обман и иллюзия, что по существу и результатам каторжная жизнь на острове Сахалине ничем не отличается от жизни в Ницце... что никто на этом свете ни прав, ни виноват, что все вздор и чепуха, и что ну его все к черту!»

Инженер Ананьев, зрелый человек, с большим жизненным опытом, много думавший, хорошо понявший из собственной жизненной практики бесчеловечность этого «мышления», говорит студенту Штенбергу, соблазненному его ложной «красотой», о пагубности этих идей для жизни. В подтверждение он рассказывает эпизод из своей молодости, когда он тоже увлекался подобной «философией» и под ее влиянием совершил, по его словам, «зло, равняющееся убийству»:

Как-то он приехал на несколько дней в свой родной город, где вырос и учился, и встретился с молодой женщиной, которую знал еще гимназисткой 15—16 лет: ее звали тогда «Кисочкой», и он «был по уши влюблен» в нее в

те годы. Кисочка сохранила всю свою душевную прелесть и чистоту, но она глупо боко несчастлива: как и многим другим тогдашним хорошим девушкам, ей пришлось выйти замуж в этом маленьком провинциальном городке за грубого, ничтожного человека, и вся ее жизнь стала несчастьем, она «как в яме», по ее словам. Она рада встрече с человеком из столицы, студентом, с другом юности, он для нее — воплощение всего передового, честного, умного, она смотрит на него с наивным обожанием, обращенным даже не столько к нему, собственно, сколько к тому хорошему, идейному, чистому, о чем она всегда мечтала. А у него на уме только адюльтер. И так как «нет ни правых, ни виноватых на этом свете» и все вообще «суета сует», то он считает вполне возможным в увлечении надавать Кисочке обещаний о том, что он «пойдет с ней на край света» и т. д. Для нее этот роман — переворот в жизни, смелый шаг разрыва с мужем, приобщение к разумной, светлой жизни. Он же, соблазнив Кисочку, трусливо, как вор, садится в поезд, чтобы уехать из города. Но в вагоне, с наступлением ночи, когда он «один-на-один остался со своей совестью», перед ним встал образ обманутой женщины, и он уже ясно осознавал себя убийцей. Чтобы заглушить муки совести,

он прибегнул к своим привычным «спасительным» идеям, но на этот раз они не только не «помогли», а наоборот: Ананьев впервые отдал себе отчет в их бесчеловечной сущности, в «ненормальности» всего этого «мышления». «Нормальное же мое мышление, как мне теперь кажется, началось только с того времени, когда я принялся за азбуку, т. е., когда совесть потнала меня назад в N., и я, не мудрствуя лукаво, покаялся перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и поплакал вместе с ней...»

В бараке, в степи, на постройке железной дороги, где инженер Ананьев ночью рассказывает эту историю, находятся, кроме него, студент Штенберг и лицо, от имени которого автор ведет весь свой рассказ. Они много спорят между собою на философские темы, однако, — заканчивает рассказчик, уезжающий утром от своих собеседников, — «многое было сказано ночью, но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь, утром, у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки».

Огни — то ли из окон бараков, то ли еще из каких-то построек, светящиеся темной августовской ночью в степи, — играют важную поэтическую роль в рассказе: «Огни были

неподвижны. В них, в ночной тишине и в унылой песне телеграфа чувствовалось что-то общее. Казалось, какая-то важная тайна была зарыта под насыпью и о ней знали только огни, ночь и проволоки...» Инженер, кажется, что огни «похожи на человеческие мысли... Знаете, мысли каждого отдельного человека тоже вот таким образом разбросаны в беспорядке, тянутся куда-то к цели по одной линии, среди потемок, и, ничего не осветив, не проявив ночи, исчезают где-то — далеко за старостью»...

«Ничего не разберешь на этом свете!» — думает рассказчик.

Да, ничего не разберешь на этом свете, если будешь питаться только одними словами, рассуждениями, отвлеченными логическими схемами, разгадывать тайну жизни, о которой знают «только огни», да ночь, да проволока телеграфа... Не слова сами по себе, а только такие слова, которые выражают самое жизнь, вытекают из нее, могут внушить те прочные убеждения, какие есть у Ананьева. А жизнь, подлинная жизнь, — вот она, в образе Кисочки, с ее реальными страданиями и обманутыми мечтами! И если не студент Штенберг, то читатель убежден этим конкретным образом, самую жизнь, Ведь и в сознании читателя в итоге остается образ

страдающей женщины, оскорбленной в самых лучших своих чувствах и надеждах!

Пафос социального воспитания, столь явный в рассказе, несколько затушеван этим мотивом: «ничего не разберешь на этом свете!» Быть может, Чехову казалось, что и его рассказ не «осветил», «не прояснил ночи»; но несомненно, что всей своей поэтической сущностью рассказ прояснял темную ночь восьмидесятых годов, разоблачал все безобразие претендовавших на «красоту», а на деле, с простой человеческой точки зрения, — в равной мере безнравственных и уродливых реакционных идей, враждебных жизни.

Тайна жизни, зарытая, подобнокладам счастья, где-то глубоко под землей (рассказ «Счастье») — в сущности близка и проста, как все мудрое: это тайна человечности, когда «все в человеке прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». К этой чистой, прекрасной жизни, к будущему, достойному человека, тянутся все мысли множества русских людей, тянутся, как огни «куда-то к цели, по одной линии»...

Так, в итоге чеховских рассказов, у читателя оставались, как «на фильтре», сами образы во всей их жизненной правде и силе, — образы, воспитывавшие в читателе чувство красоты: не той ложной красоты, которая

якобы, может существовать где-то в стороне от общественной морали, от социальной правды, — а красоты самой этой морали, самой правды. Правда и красота правят миром — в этом убеждении одного из чеховских героев (из рассказа «Студент») и выражался морально-эстетический кодекс Чехова: правда красоты и красота правды. Это и было той «высшей точкой зрения» художника, о которой говорил Горький, нежный и мудрый друг Чехова. В статье 1900 года (по поводу рассказа «В овраге») Горький писал: «Его (Чехова. — В. Е.) упрекали в отсутствии мирозерцания... Нелепый упрек!» Горький подчеркивал, что «Чехов овладел своим представлением жизни» и освещает ее «с высшей точки зрения».

Чехов в высокой мере владел искусством разоблачения мнимой красоты, обнажения безобразия под покровом внешне «поэтичного» и обаятельного. Классический пример этого — образ Ариадны (из рассказа «Ариадна»), «очарование» которой прикрывало хищное паразитическое животное. В этом отношении Чехов, несомненно, являлся гениальным учеником Толстого. Вспомним, например, столь «поэтичную», безупречно, классически красивую Элен из «Войны и мира», жену Пьера Безухова: как зловеще обнажаются под этой маской глупость, хищничество, бездушие!

Но Чехов был художником поэтического утверждения в той же мере, как и художником разоблачения. В его произведениях отрицательным персонажам почти всегда противостоят персонажи, выражающие так или иначе позицию самого автора. Если гоголевским Чичиковым, Ноздревым, Плюшкиным противостоят лишь «невидимый» лирический образ правды и красоты, оттеняющий их безобразие, то чеховским «мертвым душам» непосредственно противостоят бесчисленные Кирilloвы, выступающие во многих и разнообразных вариантах. Зрелость, полновесность художественного утверждения сказывается и в полной ясности, продуманности морально-эстетического кодекса чеховских положительных героев.

Морально-эстетический кодекс героя

Как никто другой в мировой литературе до Горького, Чехов явился вдохновенным поэтом труда. Все его творчество — светлая песня, мечта о труде творческом, утверждающем красоту и счастье родины. Только русская литература смогла поставить и решить эту тему, которой боялись даже самые гениальные художники других народов, не решаясь подойти к этой сложной и противоречивой, обоюдоострой теме в условиях классового общества. Русские писатели воспевали не трудолюбие мещанина, видящего в труде лишь средство борьбы за существование; для русского писателя труд является основой всего человеческого, всей морали и эстетики, и тема труда в нашей литературе была связана с мечтой о будущем, о труде свободном, рождающем светлого, прекрасного человека. В этих особенностях нашей литературы нашли выраженные лучшие свойства русского национального

характера, богатырское трудолюбие народа его творческая одаренность.

Только труд, с точки зрения чеховских героев, создает человеческую красоту. Всевозможные Ариадны, Абогины и прочие внутренне некрасивы, прежде всего, именно потому, что они чужды и враждебны труду. Доктор Астров говорит о жене профессора Серебрякова, Елене Андреевне:

«Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие. Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистою».

Это говорит Астров, который чувствует, что он способен увлечься Еленой Андреевной, Астров, для которого, как и для всех других чеховских героев, такое огромное значение имеет красота. «Что меня еще захватывает, — говорит он о причинах своего увлечения Еленой Андреевной, — так это красота. Неравнодушен я к ней». Однако красоту Елены Андреевны он воспринимает, как неполноценную, порочную, он видит в ней нечто нечистое. «Мне кажется, что если бы вот Елена Андреевна захотела, то могла бы вскружить мне голову в один день. Но ведь это не любовь, не привязанность...

Ложная, нечистая «красота» не может внушить глубокого, подлинно-человеческого чувства! Красиво то, что служит творчеству, созиданию. Страстно влюбленный в красоту родной земли, в ее леса и сады, тоскующий оттого, что леса вырубают хищнически, не затем, чтобы «на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги», встали «заводы, фабрики, школы», — ненавидящий разрушение, всем сердцем преданный творчеству, — Астров, несмотря на свое увлечение Еленой Андреевной, угадывает в ней врага. Когда он делится с нею своими заветными, дорогими для него мыслями о необходимости бороться против разрушения красоты родной земли, — он вдруг прерывает свой взволнованный рассказ и говорит холодно: «Я по лицу вижу, что это вам неинтересно». И в ответ на ее реплику: «Но я в этом так мало понимаю», он подчеркивает: «И понимать тут нечего, просто неинтересно».

«Прекрасная» Елена Андреевна неспособна даже «заинтересоваться» темой Астрова, темой красоты! Что же представляет собою ее «красота»? Не ясно ли, что и это, как у Абогина, у Ариадны и других, — в сущности, только профанация настоящей красоты! Потому что в самом ухаживании Астрова за Еленой Андреевной вдруг так ясно прорыва-

ется неуважительный, презрительный оттенок, мало вяжущийся с обликом Астрова. Он хорошо понимает, что его «роман» с Еленой Андреевной мог бы быть, в сущности, лишь оплошением настоящего чувства, — потому-то и появляются в его обращении с ней даже какие-то фатовские интонации: «хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей»... Он понял ее и уже хорошо знает, что она — хищница, «красивый, пушистый хорек» — и ничего больше! И он прекрасно понимает, что других интонаций в ухаживании за Еленой Андреевной и не требуется. И в самом деле: несмотря на то, что ее как будто шокирует эта неожиданная презрительная интонация, все же, однако, она вполне поддается его ухаживанию. И если бы она не уехала со своим мужем, то ясно, что между нею и Астровым разыгрался бы «роман», который Астрову не дал бы ничего, кроме некоторого внутреннего разрушения — разрушения чего-то очень важного и красивого. И Астров даже рад ее отъезду. «— Да, уезжайте, — говорит он ей... (В раздумьи.) Как будто бы вы и хороший, душевный человек, но как будто бы и что-то странное во всем вашем существе. Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были побросать свои дела и

все лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. Оба — он и вы — заразили всех нас вашею праздностью. Я увлекся, целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели... Итак, куда вы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение... и я убежден, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное».

Астров — творческая, поэтическая натура. Он окрылен мечтой о светлом будущем родины, страстной влюбленностью в труд, для него характерна глубокая преданность трудовому долгу. Астров — отнюдь не только «мечтатель»: нет, это настоящий работник, большого практического размаха; читатель и зритель угадывают в нем огромный, бьющий из каждой его жилки творческий талант и неутомимую энергию. Если обаяние Елены Андреевны рассеивается, как дым, и превращается в свою противоположность, в отвращение к пустой, внешней красоте, то обаяние Астрова глубокое и прочное.

Обаятельность героев мировой литературы зиждилась на различных морально-эстетических основаниях. Для Чехова ценность человека определяется прежде всего его отношением к труду. Разумеется, речь шла не просто о верности трудовому долгу, — кстати, столь характерной для чеховских героев, — или о

стихийном, почти биологическом выполнении извечных трудовых процессов: подобные мотивы нередко встречались в мировой литературе. Речь шла о труде, внутренне протестующем против своего закрепощения, обесмысливания, разрушения творческого начала. Речь шла о труде, стремящемся служить созиданию, устремленном к завтрашнему дню родины, к таким формам ее жизни, при которых только и может полностью раскрыться богатая, глубоко человеческая природа труда. Эта мечта выражена, в частности, в «Трех сестрах», — мечта о том времени, когда будет работать каждый, будет покончено с самим делением людей на трудящихся и паразитирующих.

Герои Чехова умеют находить чудесные слова для выражения своей влюбленности в труд. Вот, например, рассказывает инженер Ананьев:

«...тут недалеко живет казенный лесничий Иван Александрович. Хороший такой старичок. Когда-то он где-то был учителем, пописывал что-то, чорт его знает, кем он был, но только умница замечательная и по части философии собаку съел. Читал он много и теперь постоянно читает. Ну-с, как-то недавно встретились мы с ним на Грузовском участке... А там как раз в это время клали шпалы и рельсы.

Работа немудреная, но Ивану Александрычу, как не специалисту, она показалась чем-то вроде фокуса. Для того, чтобы уложить шпалу и фиксировать к ней рельс, опытному мастеру нужно меньше минуты. Рабочие были в духе и работали действительно ловко и быстро; особенно один, подлец, необыкновенно ловко попадал молотком в головку гвоздя и вбивал его с одного размаха, а в рукоятке-то молотка чуть не сажень и каждый гвоздь фут длиной. Иван Александрыч долго глядел на рабочих, умилился и сказал мне со слезами на глазах: «Как жаль, что эти замечательные люди умрут!» Такой пессимизм я понимаю...»

Такой «пессимизм» хорошо понимал и Горький. Можно ли проще и человечнее сказать о красоте труда и трудовых людей!

Вся правда, весь смысл, все счастье жизни для чеховских героев заключены в труде. Мечта о творческом труде составляет едва ли не главное содержание их духовной жизни. Поэтичность, обаятельность юной Ирины, одной из трех сестер, связана прежде всего с этой ее мечтой, и драма ее жизни, ее юности определяется крахом мечты. С детской непосредственностью, вызывающей нежность не только Чебутыкина, — «птица моя белая», нежно говорит он ей, — но и зрителя, и читателя, — Ирина рассказывает о своей мечте:

«Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге...»

Однако мечта о творческом труде не осуществляется в жизни Ирины. Мы встречаем ее во втором действии разочарованной, повзрослевшей, усталой. Чего она «так хотела, о чем мечтала», именно этого и нет в ее работе. «Труд без поэзии, без мыслей», — тоскует Ирина.

Тоска о труде, проникнутом поэзией, вдохновленным радостным сознанием его пользы для народа, свойственна всем любимым чеховским героям. Тоске по творческому труду посвящена повесть «Моя жизнь». Герой ее, потомок длинного «интеллигентского» рода, сын архитектора, глубоко чувствует всю неинтеллигентность, автоматичность, бездушность того умственного труда, на который обречена была масса средней интеллигенции.

Он порывает со своей средой, становится маляром и испытывает радость физического труда, с тем, однако, чтобы тут же со всей остротой ощутить и его горечь, придавленность, униженность. Да, нужно было «перевернуть жизнь», как говорит один из чеховских героев («Невеста»), для того, чтобы восторжествовала радость труда! «Крепостного права нет, — говорит герой повести «Моя жизнь», выражая мысли Чехова, — зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей так же, как во времена Батыя, большинство кормят, одевают и защищают меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным... Нужно, чтобы сильные не поработали слабых, чтобы меньшинство не было для большинства паразитом или насосом, высасывающим из него хронически лучшие соки»...

И герои чеховских произведений все яснее чувствуют, что то время, когда «будет работать каждый», не так уже далеко от них. Чем ближе к девяностым, а особенно к девятисотым годам, тем все сильнее и глубже сказывается в творчестве Чехова захватывающее предчувствие близости счастья, столь мощно выраженное в знаменитых словах, прозвучавших в «Трех сестрах»:

«Пришло время, надвигается на всех нас

громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать уже будет каждый человек. Каждый!»

Художник, обладавший поразительной социальной чуткостью, русский демократ-«разночинец», Чехов смог сказать пророческие слова и вместе с великим «буревестником» — Горьким чувствовать дыхание надвигающейся бури!

Это предчувствие близости великой перемены составляет одну из глубоко своеобразных черт в облике чеховского героя.

Обостренное чувство красоты, столь присущее герою Чехова, вместе с тем является и столь же острым чувством правды. Малейшая фальшь, отступление от правды заставляет чеховского героя страдать, как от физической боли.

«Тля ест траву, ржа — железо, а лжа — душу», — это постоянное присловье старика-маляра из повести «Моя жизнь» выражает главное в мыслях и чувствах всех любимых Чеховым героев его произведений. Больше всего ненавистна им ложь — во всем, в личной жизни так же, как в общественной. Они умеют

видеть ложь и там, где она выступает под маской правоты. Напомним только один, но зато поистине гениальный художественный штрих, равный по своей силе художественным штрихам Толстого. Гимназист Володя (рассказ «Володя»), страдающий за пошлость своей матери, когда-то богатой женщины, прокутившей состояние и играющей жалкую роль приживалки у богатых родственников, слышит, как она рассказывает жильцам, соседям по квартире, таким же беднякам, как и она сама с ее сыном, о своей знатной родне.

«— Ведь Лили Шумихина моя родственница...— говорила она.— Ее покойный муж, генерал Шумихин, приходится кузеном моему мужу. А сама она урожденная баронесса Кольб...

— Мамап, это неправда! — сказал решительно Володя. — Зачем лгать?

Он знал отлично, что мамап говорит правду: в ее рассказе о генерале Шумихине и урожденной баронессе Кольб не было ни одного слова лжи. Но, тем не менее, все-таки он чувствовал, что она лжет. Ложь чувствовалась в ее манере говорить, в выражении лица, во взгляде, во всем.

— Вы лжете! — повторил Володя и ударил кулаком по столу с такой силой, что задрожала вся посуда и у мамап расплескался чай.—

Для чего вы рассказываете про генералов и баронесс? Все это ложь!»

И в самом деле, несмотря на то, что мать Володи рассказывает сущую правду, тем не менее все то, что она говорит, это — ложь, потому что она умалчивает о главном, — о том, в каком унижительном положении находится она в обществе генералов и баронесс; ложь — потому, что в ее положении стараться делать вид, что она продолжает жить всей этой богатой светской жизнью, «подделываться» под эту жизнь — значит еще больше унижать себя; ложь — потому, что вся ее жизненная позиция лжива, и ее хвастовство знатной родней, хотя оно и соответствует действительности, укрепляет ложь всей ее жизни. И Володя чувствует это всем своим существом. Мы видим здесь, в сущности, то же самое, что и в рассказе «Враги», когда внешняя неправота Кирилова означает его внутреннюю правоту.

Это обостренное чувство правды и лжи, определившее значение русской литературы, как всегда чуждого человечества, составляет одну из коренных черт чеховского героя.

Точно так же беспощадны все любимые герои Чехова и к самим себе. Они не прощают себе никаких отступлений от своего морально-эстетического кодекса, совесть у них — не

снисходительная, сговорчивая, покладистая совесть, подобная складному аршину, а беспощадная, чуждая каким бы то ни было сделкам и послаблениям. Характерно, что Чехов, для того чтобы подчеркнуть эту беспощадность, избрал нарочито грубый образ сторожа Никиты из «Палаты № 6», жестокого человека, неумолимого в выполнении того, что кажется ему его долгом. «Совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят», — таков образ совести у Чехова. Это — та самая совесть, которая заставляет Астрова страдать при мысли о его умершем пациенте, Ананьева гонит в тот провинциальный городок, где он обидел Кисочку; — это та самая совесть, которая не позволяет чеховским героям ни на минуту забыть об обездоленности трудовых масс, заставляет постоянно слышать их голос, как слышится он в завывании метели следовательно Лыжину из рассказа «По делам службы»: «Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу. Мы не знаем покоя, не знаем радостей. Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем...»

Беспредельно правдивый, трудовой русский

человек, ненавидящий ложь, мракобесие, пошлость, влюбленный в человеческий разум, труд и науку, жадно рвущийся к завтрашней жизни, к торжеству правды и красоты — таков герой Чехова. Глубокий демократизм, высокая этическая требовательность, творческая одаренность, мечта о близком прекрасном будущем родины отличают его.

«Как богата Россия хорошими людьми!»

«Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» — писал Антон Павлович в письме к сестре М. П. Чеховой.

Свое глубокое убеждение в том, что его родина безгранично богата замечательными одаренными людьми, Чехов сумел выразить всем своим творчеством.

В самом деле, какое множество образов хороших русских людей длинной вереницей развертывается перед нами в его произведениях! Доктор Астров и его приятель «дядя Ваня», этот большой ребенок, герой незаметного повседневного тяжелого труда, жертвующий всей своей жизнью, своим личным счастьем, даже не непосредственно для науки (одаренный человек, он сам, несомненно, мог бы быть полезным деятелем!), а для того, чтобы дать материальную возможность работать профессору Серебрякову, которого он — пусть ошибочно! — считал большим ученым. Соци, его безропотная помощница в самоотверженном

труде. Учитель заводской школы (из рассказа «Учитель»); чахоточный, изможденный, умирающий человек, талантливейший педагог, вызывающий благодарное восхищение и всей среды своих товарищей, и учеников своим отношением к педагогической работе, как вдохновенному творчеству, беззаветной любовью к детям. Доктор Дымов, мужественный и сильный человек, чья душевная мягкость, деликатность лишь подчеркивают его железную волю, богатырскую неутомимость в труде. В отличие от Абогина, Дымов красив и глубоко чужден в своем горе: ему изменила жена, которую он любит со всею силой большой, цельной и чистой натуры. Жене Дымова, «попрыгунье», посвятившей всю свою жизнь поискам «интересного человека» и ничего не понявшей в Дымове, он представляется «молчаливым, безропотным, непонятным существом, обезличенным своею кротостью, бесхарактерным, слабым от излишней доброты». А когда он умирает, заразившись дифтеритом от мальчика, у которого высасывал через трубочку дифтеритную пленку, один из его коллег, врач Коростелев, говорит о нем: «— Умирает, потому что пожертвовал собой... Какая потеря для науки! — сказал он с горечью. — Это, если всех нас сравнить с ним, был великий, необыкновенный человек! Какие

дарования! Какие надежды он подавал всем нам! — продолжал Коростелев, ломая руки. — Господи боже мой, это был бы такой ученый, какого теперя с огнем не найдешь..

Коростелев в отчаянии закрыл обеими руками лицо и покачал головой.

— А какая нравственная сила! — продолжал он, все больше и больше озлобляясь на кого-то. — Добрая, чистая, любящая душа. Не целовек, а стекло! Служил науке и умел ют науки. А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил и молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами...

Жена Дымова не заметила, что тот «интересный человек», поисками которого она занималась всю свою жизнь, жил рядом с ней. Она проглядела, «пропущала» главное, не поняла красоты и силы Дымова, не сумела увидеть необыкновенное в обыкновенном.

Во всем облике Дымова читатель угадывает черты большого русского ученого, типа Сеченова, Мечникова, Пржевальского: «таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно». — писал Чехов. Он удивительно верно чувствовал национальный характер людей этого склада, повседневный героизм их исполненного труда, их беспредельную скром-

ность, нравственную силу, нестигаемое упорство в достижении цели, благородную любовь к родине и народу. Создавая образ Дымова, Чехов вложил в него свое восхищение и преклонение перед типом русского ученого. Чехов и сам, по всему складу своего характера своего художественного метода, своего исследовательского отношения к жизни и к работе художника, больше кого бы то ни было из писателей приближался к типу русского ученого.

Образы «хороших русских людей» бесконечно разнообразны и богаты у Чехова. Родственен Дымову, но отличен от него ясно выраженной художественностью всей натуры, тем артистизмом, который так пленяет нас в Астрове, молодой ученый химик, преподающий в средних учебных заведениях, — Ярцев (из повести «Три года») с его влюбленностью в Россию, в русских людей, в талантливую русскую молодежь. Работая чуть ли не круглые сутки, Ярцев сохраняет свое постоянное радостное чувство восхищения одаренностью, внутренним богатством русского народа. Он так говорит об этом своему приятелю Лаптеву:

«...как богата, разнообразна русская жизнь. Ах, как богата! Знаете, я с каждым днем все более убеждаюсь, что мы живем накануне

величайшего торжества, и мне хотелось бы дожить, самому участвовать».

Ярцева радуется молодежи.

«— Хотите верить, хотите нет, но, по моему, подрастает теперь замечательное поколение. Когда я занимаюсь с детьми, особенно с девочками, то испытываю наслаждение. Чудесные дети!»

Ярцев подошел к роялю и взял аккорд.

— Я — химик, мыслю химически и умру химиком... Но я жажду, я боюсь, что умру не насытившись, и мне мало одной химии, я хватаюсь за русскую историю, историю искусства, педагогию, музыку! Как-то летом ваша жена сказала, чтобы я написал историческую пьесу, и теперь мне хочется писать, писать... Я вовсе не хочу, чтобы из меня вышло что-нибудь особенное, чтобы я создал великое, а мне просто хочется жить, мечтать, надеяться...»

За русскую историю Ярцева заставляет «хвотаться» его страстная влюбленность во все русское. Он мечтает написать пьесу из русской истории, потому что, как говорит он своему другу Косте, — «в России все необыкновенно талантливо, даровито и интересно». И Ярцев, и его друг Костя, интеллигент из разночинцев, «кухаркин сын», — оба они беспрельдно любят родину. «И Ярцев и Костя родились в Москве и обожали ее. Они были

убеждены, что Москва замечательный город, а Россия — замечательная страна... свою сеньную московскую погоду они находили самой приятной и здоровой».

Чеховские герои вовсе не думают о своей славе, о том, что они сделают нечто «особенное» или «великое»: их влечет творчество, радость труда.

Богатейшие источники одаренных, «хороших русских людей» Чехов видел в народе. Стремление к правде во что бы то ни стало он считал самым характерным свойством русского человека из народа. Известно, что Чехов был чужд какой бы то ни было идеализации тогдашней деревенской жизни, и вся горькая правда этой жизни, о нищете, пьянстве с горя, с дикостью, зверской разнузданностью кулачья встает перед нами со страниц таких произведений, как «Мужики», «Новая дача», «В овраге» и др. Но тем сильнее проступало в чеховских картинах деревни преобладавшее надо всем, прокладывавшее себе дорогу сквозь тьму могучее стремление русского человека к правде. Сколько образов чистоты, душевной прелести видел Чехов в русском крестьянстве! Достаточно вспомнить обаятельные образы Липы и ее матери из рассказа «В овраге», объездчиков из повести «Степь», старика Родиона из «Новой дачи»,

плотника Костыля («В овраге»), о котором Горький писал, что это — «человек мудрый и милый, как малое дитя». «Кто трудится, кто терпит, тот и старше», — говорит он, высказывая в этой наивной форме заветную мысль самого Чехова.

Чехов гордился тем, что и он, и его герои — простые трудовые люди. Кирилов говорит от имени «всех вообще рабочих». Вспомним также чудесный образ Полины Николаевны, преподавательницы музыки (из повести «Три года») и ее гордые слова: «У рабочего класса, к которому я принадлежу, есть одна привилегия: сознание своей неподкупности, право не одолжаться у купчишек и презирать. Нет-с, меня не купите!»

Быть может, ни в чем другом не проявлялась с такой силой поэзия чеховского творчества, как в его многочисленных женских образах. О Чехове можно сказать словами одного из его писем, что в его произведениях «живут души прекрасных женщин». Русская литература славится своими женскими образами. И в самом деле, только она подняла женщину на такую высоту, создав женские образы поразительной душевной силы, цельности и вместе с тем женственной грации, нежности, простоты. Недаром всему человечеству дороги тургеневские женщины,

некрасовские женщины! С таким же основанием можно говорить о чеховских женщинах.

Они мечтают о подвиге, жизнь кажется им оправданной только тогда, когда она отдана самоотверженному служению правде. В душе каждой из них — отолеск прекрасного будущего родины, к которому они стремятся. Их голоса музыкальны, их внешние и душевные движения изящны, безупречны. Они полны доброты, тонкого и чуткого внимания к людям, они в высокой мере владеют тем даром понимания, который является признаком творческих натур. Соня из «Дяди Вани», или Липа из рассказа «В овраге», или Ольга из рассказа «Мужики» — все они отличаются тем, что к ним не пристаёт грязь или пошлость окружающей жизни и души их остаются чистыми. Недаром образ «белой птицы», чайки — порыва, стремления к прекрасной жизни — символизирует отношение Чехова к русской женщине, к русской девушке.

И почему так любит наш современник чеховских трех сестер? И не только трех сестер, а и их «четвертую сестру» — Аню из «Вишневого сада», и «пятую сестру» — Надю из рассказа «Невеста», порывающую с мецанской средой, чтобы примкнуть к борьбе за светлое будущее родины, и Мисюсю из «Дома с мезо-

нином», и Верочку из рассказа, названного ее именем, мечтающую, подобно Наде, скорее, немедленно примкнуть к тому миру, где страдают и борются, к миру «больших сырых домов, где ожесточены трудом и нуждой», — и многих, многих других!

Пусть иные из них ошибались, а иные, как Надя, Аня, находили верные пути, — но ведь в каждой из них мы чувствуем порыв чайки — сюда, к нам, в нашу сегодняшнюю жизнь, и узнаем прекрасную душу русской женщины!

Герой и действительность

Образы чеховских героев отличаются тем, что в каждом из них мы ясно видим не только отдельного человека, но и всю его среду, большие социальные массивы, стоящие за каждым, целые пласты самой жизни.

Современная Чехову критика остро ощущала эту особенность его творчества, но не могла ни правильно определить ее, ни понять всю ее значительность и плодотворность. Так, например, один из критиков заявлял, что «Чехов — первый и последний русский писатель, у которого нет героев». Критик подчеркивал, что «трудно найти писателя, до такой степени согласованного со своей эпохой и средой, из которой он вышел, как Чехов. Его имя может стать нарицательным для обозначения если не всей России, то русского интеллигентного слоя конца XIX века и первых годов XX века».

Здесь — неправильные формулировки смешаны с верными наблюдениями, критик ощутую подходит к своеобразию чеховского стиля, но

не может «схватить» главное и дать ему определение.

Неверно, конечно, что Чехов — «первый и последний русский писатель, у которого нет героев». Чехов выделяется как раз исключительным обилием героев, глубоко индивидуализированных и отличных друг от друга!

Сказать, что у Чехова «нет героев», значит грубо исказить Чехова.

Верно другое: у него нет такого героя, который был бы взят изолированно от своей среды или в противопоставлении ей. Героем Чехова была сама объективная действительность, сама жизнь страны, частицами которой являлись его персонажи.

Герой и среда — так стояла проблема во всей мировой художественной прозе. Сама среда, сама жизнь, и герой, как одно из ее проявлений, — так поставил Чехов эстетическую проблему социального и личного, массового и индивидуального. Если ограничить сравнение героев Чехова с их предшественниками пределами русской литературы, то мы не сможем не отметить, что ни Чацкий, ни Евгений Онегин, ни Печорин, ни Бельтов, ни Рудин, ни Левин, ни князь Нехлюдов, ни Рахметов еще не могли являться массовыми персонажами, отличающимися непосредственной типичностью.

Положительный герой прошлой русской литературы неизбежно вступал в конфликт со своей, непосредственно окружавшей его, узкой, маленькой социальной средой, отталкивался от нее. Отталкивание от своей непосредственной среды и давало ему возможность явиться широким типическим обобщением многих лучших свойств передового русского человека, русского национального характера. С точки же зрения той среды, к которой герои прошлой литературы принадлежали по рождению, все они были исключительными, необычными людьми, по меньшей мере «странными». Вместе с тем ни у Печорина, ни у Чацкого, ни у Рудина, разумеется, не могло быть и каких бы то ни было прямых связей с народной массой.

В эпоху Чехова для понимания невозможности жить по-старому, для понимания необходимости «перевернуть всю жизнь» страны уже не требовалось переживать трагедии «горя от ума». Все больше расширялась та среда — рабочего класса, передового крестьянства, демократической интеллигенции, в которой голос завтрашнего дня уже звучал как всеобщий, и по самим чеховским произведениям мы можем ясно судить, насколько все более распространенным, слышным повсюду, становился голос новой,

завтрашней России. Не столько отдельная личность конфликтовала со средой в чеховских произведениях, сколько уже сама «среда», в сущности вся Россия, вступала в решающий конфликт с враждебными ей формами жизни. И вся атмосфера чеховских произведений была атмосферой ожидания, предчувствия близкого «великого торжества» родины.

В этом смысле действительно можно сказать, что трудно найти писателя, до такой степени «согласованного» со своей эпохой и средой, как Чехов.

Для самого Чехова эти отличия его стиля были вполне осознанными, и он упорно разрабатывал и совершенствовал свои приемы изображения жизни. В одном из писем к Горькому Чехов настаивает на том, что в рассказах фигуры не должны «стоять особняком, вне массы», и хвалит крымские рассказы Горького именно за то, что в них «кроме фигур чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом всё».

Даже в самых маленьких чеховских рассказах всегда чувствуется масса, из которой вышел тот или другой персонаж, виден поток жизни, движение которого он выражает.

Характерно в этой связи представление Чехова об отношениях художника к действительности. Никто из писателей до Чехова не мог бы так сказать о самом себе: «Я... верую в то, что каждый из нас (современных ему писателей.—В.Е.) не будет «ни слоном среди нас» и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения,— не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Т., не К., не Ш., не Б., не Б., а «восемьдесятые годы» или «конец XIX столетия».

„Незаметная“ красота

Среди героев Чехова нет «слонов и ни каких-либо других зверей», — это обыкновенные люди. Одним из краеугольных камней чеховской эстетики и являлось умение найти красоту обыкновенного, ту «незаметную», будничную красоту, мимо которой прошла, не поняв ее, «попрыгунья». В одном из писем Чехов писал: «Вы и я любим обыкновенных людей...»

Этот эстетический принцип — скрытость красоты в «незаметном» и повседневном — тоже выражал глубокое убеждение Чехова в богатстве, разнообразии, талантливости множества рядовых русских людей — подлинной, а не тогдашней «официальной» России. Принцип этот свидетельствовал о глубокой демократичности чеховского творчества, так возвышавшего бесчисленное множество «маленьких людей», подобных, например, сельской учительнице из рассказа «На подводе», с ее бесконечно тяжелой, беспросветной

жизнью в глухом селе, унижительной зависимостью от кулачества, от тупого и наглого «начальства», с ее одиночеством, нуждой, обманутыми мечтами и повседневным подвижническим трудом.

Удача и счастье исторической встречи Чехова с Художественным театром и заключались в том, что этот театр понял особенно-сти чеховской эстетики, проникновенно разгадал один из ее коренных принципов: скрытость красоты в обыденном. Замечательные художники К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко перевели этот принцип на театральный язык введенным ими новым понятием подтекста, или подводного течения. Это и означало умение раскрыть красоту обыденного, «массового», увидеть эту «незаметную» красоту за всеми словами, внешними движениями и поступками. Тем самым русская литература и русский театр невиданно обогащали и углубляли художественное изображение жизни.

Чеховский принцип «массовости» слился с тем важнейшим принципом Художественного театра, над осуществлением которого так усердно работали К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко — с их принципом ансамбля. Он сводится к тому, что любая роль в спектакле, даже состоящая

всего из нескольких слов, не может рассматриваться как «второстепенная», а является полноценным художественным образом, со своим глубоким «подтекстом», со своим «подводным течением». В этом сказывался, в конечном итоге, тот же демократизм, то же чуткое внимание к рядовому, «маленькому человеку», то же умение раскрыть значительность обыденного. Лишь при соблюдении принципа «ансамбля», «массовости», театр и может рисовать движение самой жизни, а не только создавать индивидуальные яркие сценические образы.

Мы можем справедливо гордиться нашим национальным театром, так глубоко понявшим гений национального писателя: и Художественный театр и Чехов выразили в своей эстетике глубочайшие особенности русского характера, с его сдержанной, скрытой силой и красотой, столь похожей на скромную и прекрасную русскую природу.

Сатира.

Стиль Чехова чужд приемам гиперболизации, художественного преувеличения. И в изображении своих положительных героев, и в изображении отрицательных персонажей, в своей сатире, Чехов остается верен тому, что мы называли непосредственной типичностью.

Образы мировой литературы, построенные по принципу художественного преувеличения, разумеется, представляли собою, несмотря на свою гиперболическую «исключительность», широкое типическое обобщение. Такая, например, гигантская гипербола, как образ Дон-Кихота, имела широчайшее типическое значение. Дон-Кихот «типичен» и как воплощение благородства мечтаний о возвышенном служении добру, истине, справедливости; он типичен и как воплощение наивного непонимания практической, реальной жизни, прекраснодушия, не умеющего и не желающего считаться с действительным ходом жизни. Но совершенно ясно, что образ Дон-Кихота

никак не мог отличаться непосредственной типичностью. В его основе лежит исключительное усиление всех тех «дон-кихотских» тенденций, штрихов, черточек, которые разбросаны, рассеяны в жизни. Дон-Кихот — полупомешанный, повредивший рассудок чтением устарелых рыцарских романов; уже одно это делало весь его облик исключительным, резко противостоящим всему окружающему.

По принципу гиперболизации был создан целый ряд крупнейших литературных образов, в том числе «злодеев» Шекспира. В соответствии с этим принципом были созданы «Мертвые души».

И Плюшкин, и Коробочка, и Ноздрев, и Собакевич — все они являются как бы гигантскими масками, обозначающими реальное зло жизни, но взятое, если применить термин кино, в «крупном плане».

Чехов не гиперболизирует, он заботится прежде всего о сохранении реальных жизненных пропорций. Поэтому и его «человек в футляре» не нависает злобещей маской над действительностью, подобно гоголевским персонажам; он не выступает перед читателем «крупным планом», а является лишь одной из фигур на экране жизни (кстати сказать, именно поэтому интересный кинофильм «Человек в футляре» все же неверен, учитель Беликов представлен

в нем в соответствии с гоголевскими, а не чеховскими художественными принципами, дан именно «крупным планом»).

Замечательная черта чеховской сатиры заключена была в том, что объекты этой сатиры противопоставлены самому ходу жизни, в отличие от положительных героев.

Наиболее характерные сатирические образы Чехова — унтер Пришибеев и учитель Беликов — отличаются нелепым стремлением «запретить»... самую жизнь! Оба они боятся жизни: «как бы чего не вышло!» — опасаются и тот и другой. Пришибеев запрещает всей деревне петь песни, сидеть по вечерам с огнем, вмешивается во все, стремясь «пресечь» любое проявление жизни. «Запрещать» и «пресекать» — никаких других отношений к действительности у Пришибеева нет! Все его поведение определяется исчерпывающей формулой: «где это в законе написано, чтоб народу волю давать?» Нужно сказать, что в тогдашнем законе это и в самом деле не было «написано». Потому-то и законы эти шли против самой жизни, были незаконным...

Учитель Беликов тоже мечтал «пресечь» жизнь. Он боялся всего нового, потому что в новом и проявлялось ярче всего движение жизни, столь страшное для него.

И Пришибеев, и Беликов смешны прежде

всего именно своим нелепым стремлением противостоять жизни.

Конечно, Пришибеевы и Беликовы были не только смешны: в этих фигурах было и страшное, зловещее. И опирались они на бывшие тогда еще достаточно мощными темные силы реакции и мракобесия. И все же, по сравнению с подлинной жизнью, с силой будущего, голос которого умел слышать Чехов, Пришибеевы и Беликовы были смешны и жалки!

Вспомним художественную атмосферу рассказа «Человек в футляре». В ней ясно ощущалось дыхание свежего ветра жизни, отнюдь не «попутного» для всех и всяких Беликовых! Все окружение Беликова, вся жизнь противоречит ему, враждует с ним. Уже самое сопоставление слабого, хилого «человека в футляре» с братом и сестрой Коваленко, от которых, особенно от Вареньки, так и брызжет непосредственностью и свежестью самой жизни, подчеркивало, что Беликовы, как говорится, «не жилицы» на этом свете! Повенчать Беликова с Варенькой — действительно, только в мозгу уездных дам могла зародиться от безделья такая дикая мысль, равносильная попытке повенчать мертвого с живым! Беликов внутренне мертв, он как бы живет в гробу, и смерть его воспринимае

всеми окружающими с облегчением, потому что именно смерть, а не жизнь, естественна для Беликова!

Смерть одного маленького Беликова еще отнюдь не означала конца беликовщины! Чехов особенно подчеркивает это. Рассказав историю сватовства Беликова, его смерти и похорон, рассказчик, коллега Беликова по гимназии, заключает:

«Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не больше недели, и жизнь потекла попрежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая жизнь, не заприценная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!»

Но и самое это подчеркивание, что дело не в жалком и маленьком Беликове самом по себе, а в действительности, порождавшей Беликовых, еще глубже обнаруживает сущность чеховского художественного метода. Как ни сильна была еще действительность, представленная «человеком в футляре», все же она была хилой по сравнению с подлинной жизнью! Напечатанный в 1898 году, рассказ был оваян тем предутренним ветром, дыхание которого с такою мощью дало себя

знать в пророческих словах Чехова о близкой очистительной буре. И недаром так силен страх Беликова перед жизнью!

Так, смеясь над Беликовыми и Пришибевыми, поэзия Чехова утверждала жизнь!

Ясно, что у гоголевской сатиры не могло быть таких возможностей утверждения жизни. И поэтому знаменитый «смех сквозь невидимые миру слезы» был столь трагическим.

Чеховская сатира определялась иной исторической действительностью. И позиция художника по отношению к современной ему действительности была такова, что она не мешала ему улавливать ее тенденции. Чехов был свободен от каких бы то ни было субъективистских предвзятых схем, реакционно-утолических влияний, которые могли бы идти вразрез с объективным ходом жизни и с правдой его художественных образов. Его творчество было по-пушкински целиком открыто для будущего, для жизни со всей ее реальностью, и его субъективное, его личные взгляды, совпадало с его объективной поэтической правдой. В этом сказалось, конечно, историческое, прогрессивное, материалистическое мировоззрение Чехова. И когда иные его современники обвиняли его в «объективизме», то на деле это обозначало или

непонимание существа чеховского творчества, или же, как это было у субъективистских идеологов, вроде Михайловского, стремление привязать художника к своим остальным взглядам, противоречившим жизни.

Горький раскрыл сущность чеховской «объективности»: он видел ее в том, что все поступки, мысли, чувства, характеры своих героев, и хороших, и плохих, Чехов выводит из объективной действительности, из самой жизни, из «обстановки», воспитывающей людей. Потому-то, считал Горький, выводом из чеховских произведений и являлась мысль о необходимости изменения самой действительности, порождавшей и «воспитывавшей» столько плохого, мешавшей проявлению лучших свойств народа.

«Осветить так жизненное явление, — писал Горький (в уже упомянутой статье), — это значит приложить к нему меру высшей справедливости. Чехову это доступно, и за это его глубоко человеческий объективизм называли бездушным и холодным».

Так Горький определил те особенности художественного метода Чехова, благодаря которым сама жизнь была главным героем чеховских произведений!

Значение художественного метода Чехова для современной литературы

В главе, посвященной той жесткой критике, которой подвергал Чехов своих героев, мы увидим, что острее этой критики было направлено, прежде всего, против недостаточности действительного, активного начала у многих из них, против неумения упорно бороться за свои идеалы. Чехов прекрасно чувствовал, что русский народ уже выдвинул могучие силы, умеющие практически бороться за светлое будущее родины. Чехов восторженно приветствовал образ нового, передового русского человека в лице рабочего-революционера Нила, героя пьесы Горького «Мещане». Он писал Горькому, что Нил «сильно сделан, чрезвычайно интересен!», советовал «роль Нила, чудесную роль... сделать вдвое-втрое длинней, ею нужно закончить пьесу, сделать ее главной».

Чехов хотел, чтобы и хорошие, честные

люди из трудовой русской интеллигенции отличались такой же активной социальной волей, цельностью, силой, какие свойственны были Нилу; Чехов чувствовал «главную роль» в жизни людей, подобных Нилу, сынов многомиллионной русской демократии. Но воплотить конкретные образы новых героев русской жизни смог только Горький — художник, непосредственно связанный с практической борьбой за счастье и свободу родины, с революционным движением русского рабочего класса. Ясно, что новый герой потребовал новых изобразительных средств, новых красок, каких не было на чеховской палитре.

Художественный метод Чехова представляет собою непосредственный творческий интерес для советской литературы, прежде всего с точки зрения решения эстетических проблем массового и индивидуального, изображения «друзей» и «врагов», умения выразить в произведении самый ход жизни — так, чтобы за героем чувствовалась «вся масса, из которой он вышел», сама жизнь страны, — «и воздух, и дальний план, одним словом всё».

У Чехова можно поучиться его великому чувству меры, реальных жизненных пропорций, его уменью поставить враждебные пер-

сонажи в такие отношения с жизнью, при которых не затушевывались ни личные мотивы их поведения, ни их подлинная опасность и вместе с тем утверждалась грозная для них сила жизни. Советский писатель опирается на объективную действительность, целиком служащую утверждению правды и красоты. Тем большие открыты перед ним возможности поэтического утверждения жизни! Враги, отрицательные персонажи, не могут представиться советскому писателю в виде гиперболических масок, нависающих над жизнью. Советский художник хорошо знает, что «мертвые души» врагов бессильны перед законами жизни, он видит страх всех врагов победоносного советского народа перед грозной для них действительностью.

Советский художник знает, что могучая творческая активность советского народа, его субъективная воля «согласована» с научно-познанными законами объективной действительности, в то время как преступная воля врагов советского народа противостоит этим законам, стремится повернуть жизнь вспять!

У советского писателя нет также оснований для гиперболического изображения положительного героя, конфликтующего со своей средой. Герой — «одиночка», отделенный от массы, не может быть героем новой лите-

ратуры. Наш художник опирается на огромную, многомиллионную среду, в сознании и чувствах которой советский социалистический строй пустил глубочайшие корни, прочно вошел в повседневный быт миллионов людей. И если в нашей действительности и могут происходить те или иные конфликты между передовым советским человеком и его непосредственным окружением, как это было изображено, например, в романе Ю. Крымова «Танкер «Дербент», в котором новатор-стахановец вступает в конфликт с бюрократизмом и косностью заводского руководства, то ведь этот передовой человек опирается на весь народ, на государственную систему, поддерживающую новаторов! Ценность романа Ю. Крымова, одного из тех советских писателей, для которых чеховская традиция является наиболее близкой, и заключена в том, что герой романа представлен как один из многих советских людей, за ним видна вся наша действительность, порождающая и воспитывающая людей творческого труда. Крымов сумел раскрыть красоту повседневного, необыкновенность обыкновенного (кстати, и сам герой его романа близок по складу характера Дымову из «Попрыгуньи», да и отношения его с женой, которая сначала тоже не разгадала красоты и

силы его личности, похожи на отношения Дымова с «попрыгуньей»).

Чеховское умение обнаружить красоту обычного, внутреннюю силу множества обыкновенных русских людей, чеховский жадный интерес и чуткое внимание к каждой отдельной человеческой личности, — все это близко и дорого советскому писателю.

В нашей жизни героизм стал массовым, и, конечно, стиль нового искусства — героический стиль. И как раз для раскрытия массового, повседневного характера героизма, присущего нашей жизни, эстетика Чехова сохраняет все свое живое значение!

„Очень, очень русский“

За множеством обычных людей, любовно изображенных Чеховым, читатель разгадывал облик самого художника. Чехов подобрал в себя множество лучших свойств, прекраснейших черт русского национального характера, растворенных в рядовых русских людях. Горький рассказал в своих воспоминаниях, что Л. Н. Толстой, отношение которого к Антону Павловичу, по словам Горького, было отношением нежной влюбленности, сказал Чехову: «Вот вы — русский! Да, очень, очень русский». «И, — рассказывает Горький, — ласково улыбаясь, обнял Антона Павловича за плечи».

Русское представление о красоте и правде, русская сдержанная сила, своею затаенностью так часто обманывавшая самоуверенных врагов, скромность и простота отразились в Чехове с классической ясностью и глубиной.

«Во всех его действиях, особенно в его произведениях,—говорит один из современников Чехова, писатель П. Сергеевко,—так и просвечивается молодая душа русского народа, с ее поэзией и юмором... Чехов и с внешней стороны являл типический образ русского крестьянина. В редкой деревне не встретишь крестьянина, похожего на Чехова, с чеховским выражением лица, с чеховской улыбкой... В редкой деревне нет своего Чехова в черновом виде... Чехов настолько типичен, как сын народа, что, исключивши его народность, нельзя совершенно понять его ни как писателя, ни как человека.

У Чехова и склонности были чисто-русские, деревенские. Он любил простых людей, простоту в искусстве.

Этот русский народный образ Чехова был очень прочным в сознании самых разных по своим убеждениям, характерам, вкусам современников Чехова.

«В лице Чехова,—писал В. Г. Короленко,—несмотря на его несомненную интеллигентность, была какая-то складка, напоминавшая простодушного деревенского парня».

«Было в нем...—вспоминает А. Куприн,—что-то простоватое и скромное, что-то чрезвычайно русское, народное,—в лице, в говоре и в оборотах речи».

И когда критика отмечала, что имя Чехова может быть «нарицательным» для России, она тоже имела в виду прежде всего эту сосредоточенность в облике Чехова коренных свойств русского человека. В их числе одним из наиболее глубоких было чувство безграничной любви к родине. Чехову свойственна была страстная до стыдливости любовь к своему народу. Очень характерна для него строгость в выражении этого бьющего из каждой его строчки патристического чувства. Изображая в рассказе «Жена» неприятного ему человека, бестактного, с тяжелым характером, Чехов в первом напечатанном варианте рассказа наделил этого героя своим чувством любви к родине, но затем существенно сократил соответствующее место в рассказе. Герой рассказа проезжает в санях по деревне, которую постиг страшный голод, и вдруг его пронизывает чувство несокрушимой мощи, величия русского народа (рассказ ведется от его имени):

«Глядя на улыбающегося мужика,—напечатано было в первом варианте,—на мальчика с громадными рукавицами, на избы, я понимал теперь, что нет такого бедствия, которое могло бы победить этих великодушных людей, мне казалось, что в воздухе уже пахнет по-бедой, я гордился и был готов крикнуть им,

что я тоже русский, что я одной крови и одной души с ними». И именно эти, самые дорогие Чехову, слова: «что я тоже русский, что я одной крови и одной души с ними» — были впоследствии изъяты автором. Герой рассказа не соответствовал этим словам, не был достоин их. «Бог дал мне здоровый, сильный русский мозг с задатками таланта» — говорит инженер Ананьев, выражая представление Чехова об обыкновенном русском человеке. Герой рассказа «Жена» не подходил к этому представлению.

Чехов гордился русской культурой и искусством. После посещения в Париже выставки картин он пишет в одном из писем: «Русские художники гораздо серьезнее французских... В сравнении со здешними пейзажистами, которых я видел вчера, Левитан король».

Он мог бы сказать о себе словами своего героя (из рассказа «На пути»): «Я любил русский народ до страдания», «любил... его язык, творчество». В письме из Германии, сравнивая немецкую жизнь с русской, Антон Павлович писал, что в немецкой жизни «не чувствуется ни одной капли таланта ни в чем, ни одной капли вкуса». «Наша русская жизнь, — подчеркивал он, — гораздо талантливее».

Русская деревня средней полосы, красота донецкой степи, впервые открытая Чеховым, жизнь тогдашних провинциальных русских городов, поэзия Москвы, Петербург, Крым, Кавказ, Сибирь, Сахалин, — таков «географический» размах ненасытной жажды Чехова к познанию и исследованию своей необъятной родины. И когда его герои, очарованные красотой родины, думают о том, «как велика, как прекрасна эта страна» («Крыжовник»), то они выражают самые заветные мысли и чувства самого автора. Это его русская душа «давала отклик прекрасной, суровой родине» («Степь»).

Глубокое знание страны и ее народа и было главной причиной уверенности Чехова в светлом будущем родины.

Красота родной земли

Стало общепризнанным, что наряду с Тургеневым, Левитаном Чехов является лучшим мастером русского пейзажа. Он сам был как бы слит с этим пейзажем, неотделим от него, — хорошо сказала об этом О. Л. Киппер-Чехова в одном из писем к Антону Павловичу: «Я все думала, как ты удивительно подходишь к этой чисто-русской природе, к этой шире, к полям, лугам, овражкам, уютным тенистым речкам».

Чеховский пейзаж всегда динамичен, весь овеян поэтической мечтой, порывом к счастью.

Этот пейзаж не выносит пошлости, протестует против нее, против пошлых разговоров, пошлых людей. «Словно рассердясь на эту прозу, поэтические сосны вдруг зашевелили своими верхушками, и по лесу пронесся тихий ропот», — так еще в юношеском произведении Чехова «Драма на охоте» ропщет природа против недостойных ее красоты слов и

поступков людей. А в дальнейшем отношения природы и людей становятся все более сложными и тонкими у Чехова, и возмущение природы все более грозным и пейзаж играет все более глубокую роль.

Любопытно, что в рассказах, где действуют только, мелкие некрасивые люди, пейзаж у Чехова как бы «робок», он едва-едва напоминает о себе, как будто красота русской природы стыдится показываться вместе с этими людьми. — и только изредка в таких рассказах вдруг прорвется пейзаж со всем своим великолепием чтобы подчеркнуть, осудить зло, несправедливость, грязь, мелочность, ложь. Но зато там, где речь идет о настоящих человеческих чувствах и мыслях, пейзаж блистает во всей своей силе и перед нами открывается торжественный праздник света, жизни, молодости. Особенно поэтичны и живописны те чеховские рассказы, в которых красота пейзажа и красота человеческих чувств гармонируют друг с другом: вспомни рассказ «Агафья» — эту поэму о целомом, непосредственно, свободном чувстве любви и страсти, готовом на все муки и страдания. Природа, чудесная русская природа, требует правды и чувств и мыслей, чистоты и прямоты всех помыслов, поступков, всей человеческой жизни на этой прекрасной земле. В че-

ховском пейзаже с особенной ясностью выступает то стремление к единству правды и красоты, которое было основой основ всей эстетики, всего мировоззрения Чехова.

«Через реку были положены шаткие бревенчатые лавы, и как раз под ними, в чистой, прозрачной воде, ходили стаи широколобых голавлей. На зеленых кустах, которые смотрелись в воду, сверкала роса. Повеяло теплотой, стало отраднo. Какое прекрасное утро! И, вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная, безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься! Стоило только оглянуться на деревню... и очарование счастья, какое чудилось кругом, исчезло в одно мгновение» («Мужики»).

Мечта «о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это... воскресное утро» («Случай из практики»), — эта мечта придает особенную, светлую и грустную прелесть чеховским пейзажам. «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» («Три сестры»).

Русская природа тоскует о счастье, и напряжение ее тоски, гнева и вместе с тем радостная уверенность в том, что скоро-скоро жизнь на родной земле будет достойной

всей этой красоты, — эти поэтические мотивы со все большей ясностью и свободой звучали в чеховских произведениях.

В поэме «Степь» в образе широкой, необъятной, могучей степи предстала сама родина, тоскующая о счастье. Вспомним ночь в степи.

«Едешь час — другой... Попадается на пути молчаливый старик — курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и все то, что сам успел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы — во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что... богатство ее и вдохновение гибнут даром...»

Неудержимое стремление всей великой страны к жизни, достойной ее богатства и

вдохновения, к расцвету всех ее сил — вот что давало чеховским пейзажам их несравненную музыкальную силу. Как будто гигантский оркестр играл трагическую и светлую симфонию о жизни, страданиях, величии сказочно богатой страны, о счастье, которого достойна ее могучая красота, о том, как странно и дико противоречат всей этой мощи жалкие Беликовы, Пришибевы, стремящиеся держать в «футляре», в цепях «прекрасную, суровую родину»!..

«Мы любим свой язык и свою родину... Нам больше всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнету и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты».

Величественная формула Ленина выражала патристические чувства всей многомиллионной русской демократии. Боль за оскорбление родины звучала во всей русской литературе: в особенно поэтической форме она была выражена Чеховым в его печальной и светлой песне о красоте родной земли, в его мечте, столь близкой мечте Гоголя, о русском богатыре, который выпрямится во весь свой рост!

В самом деле, как сливаются в один торжественный гимн родине и ее будущему мечта Гоголя и мечта Чехова!

«...И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырью, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшно силою отразься во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи... У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль. Русь!..»

Великому русскому поэту вторит другой великий русский поэт.

«Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса, хорошо выезженная и покрытая пылью, как все дороги, по ширину в несколько десятков сажен. Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно в самом деле подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил штук

шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видел на рисунках в священной истории; заложены эти колесницы в шестерки диких, бешеных лошадей и своими высокими колесами поднимают до неба облака пыли, а лошадьми правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях. И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!»

России «к лицу» богатырский размах! «Иной раз,— говорит Чехов словами Лопатина в «Вишневом саде»,— когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами»...

И когда заживет могучая страна жизнью, отвечающей беспредельности ее дарований, когда этот народ, который создал своим гением, своей упорной волей, в усилиях эпической борьбы, победоносное необъятное государство,— когда этот народ поднимется во весь свой рост,— тогда каждый «маленький» обыкновенный русский человек встанет перед миром, как Илья Муромец!

О своих впечатлениях от Енисея Антон Павлович сделал следующую запись в путевом дневнике: «На Енисее жизнь началась

стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась. На этом берегу Красноярск, самый лучший и красивый из всех сибирских городов, а на том — горы, напоминающие мне о Кавказе, такие же дымчатые, мечтательные. Я стоял и думал: «Какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега».

Вся русская природа страстно ждала вместе со своим поэтом великого дня освобождения народной силы! Вспомним вдохновенные строки из описания лунной ночи («В овраге»): «... и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».

Где в мировой литературе можно еще встретить такую упорную, такую страстную мелодию единства правды и красоты, звучащую во всем, в том числе в самом пейзаже!

На русской земле все полно было стремлением «слиться с правдой», и Чехов был по этому этому стремлению, непобедимой веры русского народа в торжество правды.

Критика героев

Чехов ясно осознавал бесплодность любых попыток «заштопывать» те или другие социальные дыры и прорехи; всем своим творчеством он отстаивал необходимость коренного изменения всей жизни страны. Эта тема с особенной ясностью выражена в таких, например, капитальных произведениях, как «Моя жизнь», в которой шутовское прозвище героя «Маленькая польза» приобретает значение иронического лейтмотива, направленного и против эпигонски-народнической, мелкотравчатой рецептуры, и против реакционных утопий «толстовщины». Чехов «свел счёты» в этой повести со всеми — враждебными ему идеологическими течениями восьмидесятих годов.

С присущим ему упорством в разработке коренных тем своего творчества, в отстаивании своих главных идей Чехов беспощадно высмеивал и осуждал все проявления «постепеновства», пассивности, мягкотелости.

Вспомним, например, страстную речь Ивана Ивановича, ветеринарного врача из рассказа «Крыжовник», осуждающего свои прежние «постепеновские» взгляды.

«— Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать. Да, я говорил так, а теперь спрашиваю, во имя чего ждать? — спросил Иван Иванович, сердито глядя на Буркина. — 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 доказательства, что это справедливо? Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей; на законность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живой, мыслящий человек, стою надо рвом и жду, когда он заростет сам или затянет его илом, в то время, как, быть может, я мог бы перескочить через него... И опять-таки во имя чего ждать? Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!»

Все любимые герои Чехова — протестанты, рвущиеся к свободе. Все они глубоко и остро разоблачают несправедливость и зло жизни, построенной на эксплуатации. Но многим из них недостает качеств, необходимых для борьбы. Чехов испытывал чувство глубокой

грусти за тех своих героев, чистых и честных людей, которым присущ был этот недостаток. Он стремился к полному слиянию интеллигенции с народом, с такими людьми, как горьковский Нил, — с людьми, которые с наибольшей полнотой выражали богатырскую мощь русского народа.

Для таких героев Чехова, как, например, Надя («Невеста») или Аня из «Вишневого сада», Павел Иванович («Гусев»), Осип Дымов или Ярцев, — это слияние не представляло трудностей. Но среди героев Чехова было немало и таких, к которым, — разумеется, в разной степени, — относилась характеристика, данная Чеховым доктору Рагину из «Палаты № 6». «Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право». И Чехов жестко критиковал характерный для этой группы его героев разрыв между размахом их мечты и неумением бороться за нее.

Чем сильнее звучал в его творчестве тот мотив, который был выражен в рассказе «Человек в футляре» словами: «нет, больше жить так невозможно!» — тем с большей остротой подвергал Чехов критике и разоблачению недостатки этой группы своих героев. Осуждая

и высмеивая их слабости, он избирал для этого разнообразные и неожиданные формы.

О «Трех сестрах» Чехов говорил, что он «водевиль писал». Антон Павлович, по свидетельству В. И. Немировича-Данченко, утверждал это со всей настойчивостью. И, разумеется, зная глубокую принципиальность Чехова во всем, в том числе — в священном для него деле литературы, мы не можем не видеть в этой настойчивости Чехова нечто очень важное для понимания и этой пьесы, и вообще его творчества. Как совмещается у Чехова драма с «водевилем»?

Драматическая тема «Трех сестер» — это тема пропадающей напрасно красоты, — та самая тема, которая звучит и в «Степи» и во многих других произведениях. Столько душевного богатства, столько готовности к беззаветному труду, столько отзывчивости ко всему светлому в жизни, в людях, столько чуткости, столько страстной жажды жизни, столько счастья заключено в этих трех сестрах! И все это не находит отклика и применения, пошлая действительность обступает их со всех сторон, врывается в их дом в образе «шаршавого животного» — Наташи: и «труд без поэзии», без мысли старит Ирину и Ольгу, и порыв к счастью гаснет без ответа..

Но в эту драму влетают и иные моти

вы. Много, красиво и разумно мечтают о будущей жизни герои «Трех сестер». Прекрасно говорит о ней Вершинин. Но как противоречит размаху его мечты — мелочность тех несчастий, в плену которых проходит его жизнь! Он всем рассказывает о своей жене, истеричке и мещанке, которая постоянно «кончает самоубийством», и о своих бедных девочках. Это мельчит его образ, низводит его к «двадцати двум несчастьям» Елихова из «Вишневого сада».

Смешное и имеет своим источником это несоответствие величия мечты и слабости мечтающих. И самое обильное разговоров о будущем при отсутствии реальной борьбы за него начинает приобретать отчасти маниловский характер. Чехов, с его гениально ясным, трезвым русским умом, с его любовью к делу и нелюбовью к словам, оторванным от дела очень остро осознавал оторванность Вершининых от практической борьбы за будущее, чувствовал драматичность и грустный комизм их положения.

Любовь к героям пьесы, хорошие, честные люди, смешивалась у Чехова с чувством неловкости за них, за их недостаточную силу и в ненависти и в любви за то, что они, как сказал В. И. Немирович-Данченко, «своей жизни не строили». Поэтому Чехов

как бы «сдерживал» драматическое начало пьесы «водевильным», он как бы все время спрашивает, проверяет героев пьесы: а достаточно ли вы серьезные люди для права на драму?

И застенчивая любовь к своим героям, и чеховское высокое благородство, чувство ответственности перед родиной, перед трудным русским народом, — весь этот сложный комплекс чувств и мыслей сказался в той скромной сдержанности, с какой «разрешал» Чехов этим своим героям право на драму. Если в отношении таких героев, как Астров или Дымов, у Чехова даже и не могло встать вопроса: «заслуживают» ли они право на драму, то в отношении Вершининых, да к тому же в то время, когда писались «Три сестры», — накануне очистительной бури, — Чехов не мог не ставить этого вопроса. Трагической безысходности уже не могло быть у Вершининых: выход был, и заключался он в борьбе!

«Водевильных» элементов, переплетающихся с драматическими, много в «Трех сестрах». Например, фигура Чебутькина водевильна. Это вовсе не означает, что Чехов не связывает с ним серьезных, драматических мотивов; как раз наоборот: с образом Чебутькина связана очень серьезная тема. Толь

ко в действии, в борьбе человек может целиком утвердить свою личность, полностью приобщиться к реальной жизни! Чебутыкин настолько оторван от реальной жизни, что становится карикатурным, он самого себя ощущает «призрачным», недействительным. Не только в пьяном, но и в трезвом виде Чебутыкин повторяет: «нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем».

А разве не водевилиен Андрей Прозоров? Сестры были уверены в том, что из него выйдет профессор, ученый, а он так легко сдался перед пошлостью и превратился сам в пошляка! «Будущий профессор» стал секретарем земской управы, где председательствует любовник его жены. Разве не водевилиен он со своим заявлением, что жена его — «не человек», а «мелкое, слепое, этакое шаршавое животное», и все-таки целиком подчиняющийся силе ее пошлости! Разве не водевильно его признание, что после смерти отца, который «утнетал воспитанием» его и сестер, заставил изучить по три языка и т. д., — он «стал полнеть и вот располнел в один год», точно его «тело освободилось от гнетя»! Оказалось, что все в нем держалось только отцовской волей, а когда прекратилось давление этой воли, то он стал «расползаться»

физически и морально... Андрей Прозоров близок Ионычу и другим подобным персонажам, которые легко, без борьбы, сдавались перед натиском действительности и целиком уходили в обывательщину.

Конечно, Вершинин, Тузенбах — это нечто совсем другое, чем Андрей Прозоров, но и в их «нехватке характера» тоже таятся опасности, сгубившие Прозорова! Да и в самой бездейственной тоске этих чудесных трех сестер с их призывом: «В Москву, в Москву!» было нечто, вызывавшее грустную улыбку Чехова. Надо было уметь бороться за свою «Москву», которая была в пьесе образом всего светлого и прекрасного! Вот эту мысль и утверждал Чехов всеми своими произведениями, стремясь к слиянию интеллигенции с народом.

В творчестве Чехова, разумеется, не могло быть горьковской уверенной ясности ни в представлении о будущем ни в понимании путей борьбы за светлую жизнь родины. Но Чехов хорошо понимал необходимость безотлагательной борьбы. И недаром, когда умер Антон Павлович, реакционная критика негодовала по поводу огромной популярности писателя, который, как возмущался один из черносотенцев с немецкой фамилией, принадлежал к числу «буревестников»!

Тайна „Вишневого сада“

Исключительное художественное своеобразие, дерзкое новаторское нарушение всех канонов мировой драматургии характеризуют «Вишневый сад». Он вовсе не так прост и вовсе не сразу открывается перед исследователем, — этот густой, прихотливо разросшийся, богатый неожиданными загадочными утолчками, лукавый и богатый сад русского искусства.

Эту пьесу Чехов тоже упорно называл водевилем, и, разумеется, в ней водевильное начало гораздо сильнее, чем в «Трех сестрах».

В «Вишневом саду» подлинной чеховской героиней является лишь одна Аня. В образе Пети Трофимова черты, свойственные Вершинину, — разрыв между большими, значительными, подлинно чеховскими словами, которые произносит персонаж, и его неумением бороться за правду этих слов, — эти вершининские черты в Пете Трофимове

сгущены до пародии, до карикатуры: в пьесе, как увидим, существует живая карикатура на Петю Трофимова!

Что же касается Гаева и Раневской, этих добродушных водевильных вариантов ничемных дворянских последышей, то они никогда не были и не могли быть чеховскими героями, как не мог им быть и Лопахин.

«Вишневый сад» совершенно необычен и трудно укладывается в рамки привычных жанровых определений, — этот «водевиль» с поразительно глубоким и мощным подводным течением лирики, со скрытой в «подтексте» огромной лирической темой.

Лирическое начало «Вишневого сада» настолько глубоко, что оно как бы вовлекает в свой поток всех персонажей, кажется даже на первый взгляд, что чуть ли не все здесь «лиричны». Это впечатление объясняется именно мощностью подводного течения пьесы, о сущности которого мы скажем ниже. Остановимся сначала на «водевильной» стороне.

По сути, дела, ни Гаев, ни Раневская, ни Симеонов-Пищик, а отчасти и Петя Трофимов, не заслуживают никакой «лирики». Здесь и сказывается «лукавство» «Вишневого сада»! Подлинная сущность всех этих, казалось бы, вполне «серьезных», драматических героев раскрывается в двух явно

водевильных фигурах, которые могут показаться случайными, мало связанными с главной линией пьесы и уж, во всяком случае, «боковыми». Это — фокусница, «эксцентрик» Шарлотта Ивановна и Епиходов. Именно в этих образах с совершенной ясностью звучит мотив полной прозрачности всей гаевско-раневской жизни. Гротесковая линия пьесы призвана раскрыть несерьезность и недраматичность того, что выглядит «драматично».

В «Вишневом саде» есть две карикатуры: одна — на Раневскую, другая — главным образом на Петю Трофимова, но вместе с тем и на Гаева и на Симеонова-Пищика. Эти карикатуры — Шарлотта Ивановна и Епиходов.

Сходство Шарлотты Ивановны с Раневской проявляется уже в их высказываниях о самих себе. Вот высказывания Шарлотты:

«Шарлотта (в раздумьи). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto-mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю.

Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю. (Пауза.) Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет... и кто я, зачем я, известно...»

Это, конечно, невеселые высказывания, но глубоко ошиблась бы исполнительница этой роли, если бы она окрасила весь образ Шарлотты Ивановны грустью. Главное в ее образе то, что она до самозабвения увлекается фокусами, эксцентрикой. От «призрачной» жизни, в которой все непонятно и, как говорит Чебутыкин, — «только кажется, что мы существуем», Шарлотта уходит в еще более призрачный, издевающийся над логикой, над законами жизни, мир эксцентрики. В этом уходе от реальности — и ее утешение, и вся ее жизнь. Кстати сказать, гротесковость всего ее драматического высказывания подчеркивается и этой мелочью: в самый грустный момент Шарлотта «достает из кармана огурец и ест». Все-таки очень — по чеховски! — неожиданно, что дама таскает в кармане огурцы... Судьба Шарлотты Ивановны, после продажи вишневого сада, устроится так же легко, как устраивалась всегда: она опять найдет себе место гувернантки или забавной «эксцентрической» приживалки. Но какая одинокая, нелепая, ненужная судьба!

В своей сущности ее судьба ничем не отличается от столь же нелепой, «неуютной» и ненужной судьбы Раневской.

Елиходову Шарлотта Ивановна говорит: «Ты, Елиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр! (Идет.) Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить... Все одна, одна, никого у меня нет... И кто я, зачем я, неизвестно... (Уходит неспеша)»

Раневская тоже, как Шарлотта — Елиходову, говорит Пете Трофимову в ответ на его рассуждения: «Какой вы умный, Петя!» Она жалуется ему словами Шарлотты: «вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение... Я не понимаю своей жизни... Мне одной в тишине страшно...»

Раневской, как и Шарлотте Ивановне, тоже «все кажется, что она молоденькая», и живет она как эксцентрическая приживалка при жизни, ничего не понимая в ней, с нелепыми, в сущности, безобразными «роمانами», и встает от всего «стиля» ее жизни такой же неуютной заброшенностью и пустотой, как и от всего «стиля» жизни Шарлотты. «Приезжаем в Париж, — рассказывает Аня Варе, — там холодно, снег. По-французски говорю я ужасно. Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то фран-

цузы, дамы, старый патер с книжкой, и наконец, неудобно... Дачу свою около Ментоны она уже продала, у нее ничего не осталось, ничего. У меня тоже не осталось ни копейки, едва доехали. И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое, и на чай лакеям дает по рублю. Шарлотта тоже».

Вот это комическое: «Шарлотта тоже» чрезвычайно характерно для всего замысла пьесы, для понимания взаимоотношений образов Раневской и Шарлотты. Вторая является не чем иным, как гротесковым вариантом первой. И если Шарлотта не знает кто она, зачем она в жизни, то зато вполне ясно, кто она и зачем она в пьесе: без ее образа нельзя было бы по-настоящему понять сущность Раневской.

Что касается Елиходова, с его «двадцатью двумя несчастьями», то в этот образ входят мотивы и Гаева, брата Раневской, и Симеонава-Пищика, и, как сказано, Пети Трофимова (вспомним Вершинина с мелочностью его несчастий!). У Гаева и у Симеонава-Пищика тоже двадцать два несчастья: фигура Елиходова помогает разоблачению недраматичности, несерьезности этих несчастий, раскрывает их водевильную «елиходовскую» сущность. В образе Гаева множество чисто гротесковых моментов. Подчеркнута его склон-

ность к гаерству, шутловству, его патологическая болтливость, его органическая лень, неспособность ни к какой работе: эти моменты подчеркнуты и в Епиходове. Как и к Епиходову, все окружающие относятся к Гаеву несерьезно. Оба они очень любят «красивую» фразу. Даже страсть к бильярду сближает их! Симеонов-Пищик, все время находящийся на грани полного банкротства и, запыхавшись, бегающий по всем знакомым с просьбой дать денег займы, тоже представляет собою сплошные «двадцать два несчастья».

Но и Петя Трофимов — тоже «двадцать два несчастья»! Этот «вечный студент», «облезлый барин», неудачник и чужак, может сказать о себе, как и Епиходов, что, несмотря на все свои беды, он «не ропщет, привык и даже улыбается»: именно это, только другими словами, Петя и высказывает Ане. В точности напоминая Епиходова, Петя Трофимов то теряет галоши, то падает с лестницы. Оба они, употребляя любимое присловье старого Фирса, — «недотепы».

«Входит Яша. Яша (едва удерживаясь от смеха): Епиходов бильярдный кий сломал!.. (Уходит.)».

Через некоторое время вбегает Аня

Аня (смеясь): Петя с лестницы упал! (Убегает)».

Конечно, Петя — не Епиходов, но Епиходов — карикатура на Петю. «А вы читали Ницше?» — спрашивает Петя у... Симеонова-Пищика, который если что и «читал», то разве что цифры на кредитных бумажках. Этот вопрос так же нелеп и неуместен, как нелеп в устах Епиходова вопрос: «Вы читали Бокля?», обращенный к... лакею Яше.

«Я — развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется» — эти и подобные высказывания Епиходова подчеркивают чеховский замысел: дать карикатуру на слабости известной части тогдашней интеллигенции, с ее так называемой «рефлексией», шатаниями мысли и т. д.

Петя Трофимов — пустоцвет, хотя он и хороший, чистый человек, хотя и произносит слова, близкие и дорогие Чехову. Элемент комизма в его образе как раз и рождается из противоречия между значительностью его слов и... незначительностью его самого.

Противоречие между силой мечты и слабостью мечтающих, характерное для некоторой группы чеховских персонажей, могло давать повод интерпретаторам, не понявшим этой глубокой темы чеховского творчества, к двум противоположным ошибкам. Можно бы-

ло самих героев, являвшихся носителями этого противоречия, пытаться поднять на уровень их мечты,— и тогда, например, Петя Трофимов мог бы показаться чуть ли не каким-то общественным деятелем, борцом, вполне серьезной фигурой. Или же, наоборот, самую мечту, самые мысли, высказываемые этими героями, можно было «опустить» до их уровня,— и тогда значительность дорогих Чехову мыслей была бы ослаблена. В обоих случаях его творчество предстало бы в чрезвычайно обедненном виде. В первом случае пропал бы грустный, но удивительно ясный, трезвый юмор Чехова, да и сам Чехов неожиданно приобрел бы облик какого-то прежнего «провинциального» интеллигента. Во втором случае прекрасная мечта чеховского творчества стала бы, конечно, неизмеримо беднее.

Таким образом фигура Пети Трофимова связана с уже знакомой нам критической темой Чехова, но взятой в особенно резком, комедийном обострении. Это обострение темы находилось, конечно, в прямой связи с эпохой создания «Вишневого сада», накануне первой русской революции.

«Вы — недотепа», — говорит Раневская Петю Трофимову.

Частое звучание этого слова на протяже-

нии всей пьесы, разумеется, не случайно, как и вообще ничего «случайного» не бывает в чеховских произведениях, где, как известно, каждое ружье стреляет! И, конечно, беспощадное это словечко в первую очередь относится к Гаевым и Раневским. Несерьезность всей их жизни проступает во множестве деталей, сквозит во всем. Вот, например, поссорились, казалось бы, на-смерть, Раневская и Петя Трофимов, между ними произошло жестокое, страшно «обидное» для обоих объяснение, они произнесли по адресу друг друга самые оскорбительные слова. Но кончается эта «страшно драматическая» сцена тем, что Петя упал с лестницы, Раневская тут же попросила у него прощения: «Ну, Петя, пойдемте танцевать... (*Танцует с Петей*)».

Водевильность яркая и, конечно, вполне обоснованная: нет, решительно ничего серьезного не может быть у этих милейших людей.

«Водевиль» так тесно слит в пьесе с «драмой», что, собственно, даже непонятно: кто серьезней, «драматичнее» — Раневская, например, или Шарлотта? Ведь и Епиходов по-своему «драматичен», — недаром он всегда носит револьвер и не знает, «жить ему или застрелиться»!

А главное, даже самая «драма» Гаева и Раневской — потеря их вишневого сада — оказывается, в сущности, не очень серьезным обстоятельством... для самих пострадавших! Раневская, несомненно, все равно и без этой потери уехала бы опять в Париж к своей нелепой «любви». Больше того, есть одно совсем коварное по отношению к Раневской обстоятельство: ведь именно благодаря потере вишневого сада она и получила возможность вернуться в Париж! Она получила деньги, которые прислала «ярославская бабушка» Ани, именно в связи со всей историей продажи вишневого сада и «борьбы» за него! Таким образом, потеря вишневого сада даже устраивает Раневскую, невзирая на все слезы и сентименты!

Впрочем, в отношении Раневской существует и еще более коварное обстоятельство. «Стиль» всей ее ничтожной и никчемной парижской жизни символизирует в пьесе не кто иной, как... лакей Яша, ходячая пошлость, с его любовью «ко всему парижскому»! Именно он — «душа» всей этой жизни. Радуюсь предстоящему отъезду в Париж, Яша заявляет, что на родине ему не по себе. По сути дела, то же самое могла бы сказать о себе и Раневская, если бы умела

понимать себя. Что и говорить — «злая», очень злая пьеса — «Вишневый сад»!

Что касается Гаева, то он настолько весь несерьезен, «призрачен», что ему, как и Чебутыкину, все равно, как жить, да и вообще жить или не жить. Он очень спокойно относится к тому, что вот он будет теперь «банковским служакой». И Гаев, и Раневская испытывают даже облегчение от того, что событие так или иначе уже совершилось и можно больше не волноваться, не хлопотать, что так обременительно при их лени. Гаев прямо признается в этом: «В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже». И Раневская подтверждает: «Нервы мои лучше, это правда».

А сколько драматических слов сказано было ими по поводу грозящей «ужасной» беды — потери вишневого сада! Сколько слез пролито!

Так обнаруживается источник «водевильности» пьесы: драма, которая для самих героев вовсе не оказывается... драмой, потому что они не способны ни к чему драматическому! Их «борьба» за вишневый сад, гаевские фантастические проекты носят шутов-

ской характер, и Гаев сам в них не верит. Самое обилие слез, проливаемых ими, тоже приобретает водевильное значение. «Важнейший» вопрос их жизни оказывается для них... пустяком. Чего же стоят и их слезы, и вся их жизнь!

Нет, они — не хозяева «вишневого сада»!

Кто же, однако, подлинный хозяин этого «имения, прекраснее которого нет на свете», как говорит Лопахин? Может быть, он сам, Лопахин, которому оно так легко досталось? Нет, он даже не ценит красоты вишневого сада, и нет ни поэтичности, ни размаха в том, что вот он вырубит прекрасный сад и напустит сюда дачников. Пошлая проза воцветается вместе с Лопахиним в вишневый сад! Лопахин, — как характеризует его роль в жизни Пети Трофимов — это «хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути», — так «съедает» он и красоту вишневого сада!

Но прежде чем ответить на вопрос, — кто является подлинным хозяином вишневого сада, нужно ответить на другой вопрос, — что же такое этот «вишневый сад», прекраснее которого нет ничего на свете? Что означает этот поразительный образ самой красоты и поэзии, — образ, столь противоречащий временным хозяевам вишневого сада?

Что означает этот волшебный образ счастья, молодости, нежной чистоты и могучего расцвета сил?

На этот вопрос отвечает сам Чехов. «Вся Россия — наш сад!» — говорит он словами Пети Трофимова. Весь глубокий лиризм пьесы, ее подводное течение и связано с тем, что «вишневый сад» представляет собою образ самой родины, ее мощи и красоты. И вопрос о том, кто достоин быть хозяином вишневого сада, — это вопрос о герое, образ которого ничем не противоречил бы этой красоте и мощи, о подлинном хозяине русской жизни, — не таком, как обанкротившиеся дворяне Гаевы и сменяющие их прозаические дельцы Лопахины. В светлой печали, которая дышит в воздухе пьесы, окрашивая собою даже и комические положения и фигуры, мы чувствуем грусть самого вишневого сада о недостойности своих «временных хозяев» и тоску о настоящем хозяине!

В пьесе есть такой образ, который не противоречит красоте вишневого сада, а, наоборот, удивительно гармонично сливается с нею. Это — образ Ани, образ весны, образ будущего. Она и представляет завтрашних хозяев всей красоты и счастья родной земли. От всего ее облика веет уверенностью в том, что она нашла свою дорогу, что она принад-

лежит к тем, у кого слово не оторвано от дела: весь ее образ так же гармонично и целостно сливается с красотой и размахом ее мечты о будущем, как сливается он с красотой и счастьем вишневого сада. Эта младшая сестра Ольги, Маши и Ирины отличается от них тем, что она нашла свою «Москву» — так же, как нашла свою «Москву» Надя, героиня рассказа «Невеста».

Образ Ани может быть до конца понят только при сопоставлении с образом Нади. Рассказ «Невеста» относится к тому же 1903 году, что и «Вишневый сад», и является, по сути дела, вариантом «Вишневого сада», — разумеется, весьма сокращенным. В частности, та «пара», которую мы видим в «Вишневом саду»: Аня и Петя Трофимов, соответствует другой «паре», с которой мы встречаемся в «Невесте», — Надя и Саша. Между Аней и Петей те же отношения, что и между Надей и Сашей; и так же, как Петя является «проходной» фигурой в жизни Ани, точно так же и Саша, «вечный студент», просидевший чуть ли не пятнадцать лет в своем училище живописи, такой же чужак и неудачник, является лишь «проходной фигурой» в жизни Нади. Он помог ей понять самое себя, под его влиянием Надя порвала с обывателем-женихом, ушла от семьи, от

мещанства и пошлости — к борьбе. А потом, когда она уже окунулась в настоящую жизнь, в борьбу, Саша кажется ей попрежнему милым, честным и чистым, но уже далеко не таким «передовым» и «умным», каким казался ей раньше. После того, как они долго не виделись друг с другом, Саша казался ей «серым, провинциальным», а потом «знакомство с Сашей представлялось ей милым, но далеким, далеким прошлым»! Несомненно, таким же покажется и Ане ее знакомство с Петей.

Внутренняя близость «Невесты» к «Вишневому саду» сказывается во всем и прежде всего, конечно, в том, что оба произведения окрашены мечтой о близком расцвете родины. Герои «Невесты», как и герои «Вишневого сада», мечтают о будущем, когда не останется на родной земле серых, «провинциальных» городов, — «все полетит вверх дном, все изменится точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди».

И каким светлым, весенним, бравурным мотивом заканчивалась «Невеста»! Какой уверенностью в близости новой жизни родины дышит рассказ!

После долгой разлуки Надя приезжает в свой родной город; она «ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило, и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет... и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее».

«Невеста» — последнее произведение Чехова, напечатанное в собрании его сочинений: солнечный, радостный аккорд, которым заканчивается рассказ, как бы увенчивает для читателя все произведения Антона Павловича. Как отличны светлые концы «Вишневого сада» и «Невесты» от концов «Дяди Вани» и «Трех сестер»! И Аня, и Надя нашли тот путь, к которому Чехов звал всех своих героев, и потому светлая музыка утверждения жизни и борьбы окрашивает и «Невесту» и «Вишневый сад» — эти незадолго перед смертью Антона Павловича созданные им произведения, наиболее глубоко проникнутые светом и молодостью!

Читателю и зрителю было, разумеется, вполне ясно то, чего Чехов не мог, по цензурным условиям, договорить: что и Аня, и Надя идут в революционную борьбу за свободу и счастье родины. Кстати сказать, первоначально в «Невесте» прямо было сказано, что Надя «уходила в революцию». Вересаев вспоминает, что при чтении у Горького рассказ в корректурных листах произошла даже небольшая полемика: на замечание Вересаева, что «не так девушки уходят в революцию», Чехов ответил: «Туда разные бывают пути».

Но и без этих прямых авторских указаний читатель не мог не понимать, что перед ним — чудесный образ русской девушки, вступившей на путь борьбы за то, чтобы «перевернуть жизнь», превратить всю родину в цветущий сад.

«Временные хозяева» родной земли, будь то «печенег», Рашевичи, Беликовы, Пришибевы или водевильные шуты Гаевы и Рашневские, или Лопахины, вырубавшие «вишневые сады», — все это было уже уходящим, отживавшим, обреченным. И Чехов с молодой радостью прощался с ненавистным ему прошлым. «Прощай, старая жизнь!» — звенит в финале пьесы юный голос Ани, голос молодой России, голос Чехова!

У Маркса есть замечательно глубокая мысль о том, что человечество «смеясь» прощается со своим прошлым, с отжившими формами жизни. Таким прощанием молодой России с прошлым и была гениальная лирическая комедия Антона Павловича Чехова — «Вишневый сад».

Мы видим, что «Вишневый сад», как в фокусе, сосредоточивает в себе все главные темы чеховского творчества. Здесь и страстная любовь Чехова к родине, и вера в ее расцвет, и предчувствие близости счастья, и образ любимого героя Чехова в лице Ани, и разоблачение «временных хозяев» родины, и трезвая усмешка над слабостями Вершининых-Трофимовых, и лейтмотив чеховского творчества — слияние правды с красотой: молодая правда Ани сливается с красотой вишневого сада. Правда борьбы за счастье родины, — это и есть та правда, слияния с которой ждала родная земля!

Образы Ани и Нади сливаются в один обязательный образ «невесты», молодости родины. «Здравствуй, новая жизнь!» — эти слова, прозвучавшие в «Вишневом саде», в сущности были последними словами Антона Павловича — словами по-пушкински светлого приветия новому дню родины — дню ее свободы, славы и счастья!

Заключение

Грянула очистительная буря, и весь многонациональный советский народ, объединенный героической партией Ленина — Сталина, повел свою родину к небывалому подъему и расцвету творческих сил. Вся необъятная страна начала превращаться в цветущий сад, и законы ее жизни стали законами правды и красоты.

С каждым годом все прекраснее становился могучий сад, все сильнее звучала в нем светлая песня свободного труда, любви и уважения к трудовому человеку. «Людей надо заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбванное плодое дерево». Эти мудрые слова великого Сталина вдохновляли на новые трудовые подвиги рабочих, крестьян, интеллигенцию, слившихся в единый народ. Ленин и Сталин воспитали этот народ, помогли миллионам «рядовых», «обыкновенных» людей подняться во весь свой богатырский рост. Лучшие меч-

ты великих сынов народа становились живой действительностью.

«Какое наслаждение уважать людей!» — записал в своей записной книжке Антон Павлович Чехов.

Мы узнали это наслаждение. Все, что мы делали, над чем трудились, все, что мы строили и создавали, было вдохновлено уважением к человеку. И красота родной земли слилась с нашей правдой — с простой и мудрой правдой любви к людям и веры в них, с правдой свободного творчества и созидания во имя прекрасной, суровой родины. Наш народ стал народом неутомимых новаторов, не удовлетворяющихся достигнутым, ставящих перед собою все новые и новые творческие задачи. «Жить стало лучше», «жить стало веселее» на родной земле!

В каждом нашем усилии, в каждом новом заводе, дворце культуры, вузе, детском доме, школе, во всем, к чему мы стремились и что создавали, — вместе с нами трудились и мечтали наши гениальные мыслители и поэты, и каждая минута нашего труда была наполнена сознанием, что мы воплощаем в жизнь их заветные мысли и стремления. И в числе самых любимых и близких поэтов и мыслителей жил, работал, мечтал вместе с нами Антон Павлович Чехов!

Он участвовал в моральном и эстетическом воспитании нашего народа. Ленин ценил и любил его великие творения. Сталин поставил его имя в ряд священных имен русского народа. Когда презренные «человеки в футляре», извечные враги народа, пытались «пресечь» наше движение вперед, остановить жизнь во имя смерти, Ленин и Сталин обращались к образам Чехова, как к оружие в борьбе за счастье и свободу родины. И образ учителя географии Ипполита Ипполитовича из рассказа «Учитель словесности», с его плоскими трюизмами, и образ чеховской «душечки», и образ учителя Беликова были использованы Лениным в его исполнительской борьбе; «жалкие человеки в футляре, которые все время стояли далеко в стороне от жизни», — сказал Ленин о врагах трудового народа¹, выразив вместе с тем главное в образе Беликова, жалкого в своей чуждости жизни! Товарищ Сталин взял сатирический образ Беликова как оружие в борьбе (в политическом отчете Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б)), разоблачив с гениальной ясностью и простотой презренную сущность врагов родины, подлых агентов фа-

¹ Заключительное слово на III Всероссийском съезде Советов, т. XXII, стр. 219.

шизма, с их ненавистью к жизни и страхом перед ней.

Враги Чехова были и врагами всего советского народа. «В нашей стране не любят Пришибеевых», — сказал Сталин. В нашей стране ненавидят все, принижающее человека, его достоинство, его стремление к новым и новым, все более прекрасным и разумным формам жизни, ненавидят чванство, спесь и самодовольство, в нашей стране любят свет, правду, мысль, красоту, скромность подлинной силы. И именно поэтому в нашей стране так любят Чехова, его мечту, его правду, все его гениальные творения, в которых выразилось так много самых лучших, коренных свойств русского национального характера!

Гитлеровская Германия оборвала мирный творческий труд нашей страны. Та самая тупая и преступная неметчина, в жизни которой «не было ни одной капли таланта ни в чем, ни одной капли вкуса», десятилетиями сгущала смрад злобной зависти, звериной ненависти, глупой прусской спеси и, «воспитав» из немцев народ мучителей, обрушила всю свою дикую злобу, вместе со всей техникой ограбленной Европы, на нашу родину, с тем, чтобы раздавить нас, уничтожить народы великой страны.

«И эти люди, лишенные совести и чести, люди с моралью животных имеют наглость призывать к уничтожению великой русской нации, нации Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Горького и Чехова, Сеченова и Павлова, Репина и Сурикова, Суворова и Кутузова!» (Сталин.)

Миллионы русских людей, в могучей боевой дружбе с братскими народами, доказали, что в самом деле «нет такого бедствия, которое могло бы победить этих великодушных людей». В богатырском усилии страна выдержала бешеный натиск врагов, разгромила их главные силы и гонит их прочь, в их темное логово, в могилу. И «в воздухе уже пахнет победой!»...

Только гитлеровцы, носители смерти, чуждые жизни, не понимающие ее законов, могли тешиться мыслью о возможности победить этот народ! Он столетиями вынашивал благородную мечту и осуществил ее. Непобедимым было его стремление к правде. Дети, подрастая, слушали мудрые сказки о правде и кривде и учились любить правду и ненавидеть ложь, которая «ест душу», как «тля — траву, а ржа — железо». Нельзя победить народ, добившийся торжества своей правды! Нельзя победить народ, чьи вожди

носят имена: Ленин и Сталин! Нельзя победить народ, порождающий таких светлых, мудрых сыновей, как Антон Павлович Чехов.

Этот народ отстоит свой «вишневый сад» и насадит новые сады на месте погубленных, разрушенных врагами.

И небывало прекрасной будет жизнь около прекрасных деревьев, на этой священной земле!

О Г Л А В Л Е Н И Е

Вступление	3
Начало пути	5
Художник и его образы	8
Морально-эстетический кодекс героя	26
„Как богата Россия хорошими людьми!“	40
Герой и действительность	49
„Незаметная“ красота	54
Сатира	57
Значение художественного метода Чехова для современной литературы	64
„Очень, очень русский“	69
Красота родной земли	74
Критика героев	82
Тайна „Вишневого сада“	90
Заключение	109