

**РУССКИЕ
ДРАМАТУРГИ**

**НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ
О Ч Е Р К И**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА **„ИСКУССТВО“** 1950 ЛЕНИНГРАД

**Г. П. БЕРДНИКОВ
АНТОН ПАВЛОВИЧ
ЧЕХОВ**

1860-1904



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА **„ИСКУССТВО“** 1950 ЛЕНИНГРАД



А. П. Чехов

Творчество А. П. Чехова является одним из значительнейших завоеваний русской культуры прошлого века. «Русский народ, — говорил М. И. Калинин, — выдвинул из своей среды немало людей, которые своим талантом подняли уровень мировой культуры». В числе этих людей, в ряду других великих русских писателей, М. И. Калинин назвал и имя А. П. Чехова.*

Творчество А. П. Чехова, как и творчество других великих писателей прошлого, не увядает со временем, а, напротив, с годами обретает все большую жизненную силу, становясь в условиях нашего социалистического строя подлинно народным достоянием. По мере роста

* М. И. Калинин. О литературе. Сборник статей и высказываний. Лениздат, 1949, стр. 128—129.

и развития нашей социалистической культуры, по мере нашего победоносного движения вперед к коммунизму, интерес и любовь к Чехову широчайшей массы советских читателей и зрителей из года в год растет и крепнет.

Это объясняется не только тем, что советский читатель получает все новые и новые огромные тиражи произведений Чехова. Главным образом это происходит потому, что наш советский народ как бы заново узнает Чехова, впервые очищенного от той лжи, тех искажений, которые долгие годы насаждались буржуазной критикой и литературоведением, всячески пытавшимися исказить облик великого писателя. Советскому читателю с каждым годом все яснее открывается подлинный Чехов — вольнолюбивый, не мирившийся с угнетением и порабощением человеческой личности, писатель, весь устремленный в будущее, страстно мечтавший о грядущей свободной и счастливой жизни своего народа, о том времени, когда раскрепощенный, свободный русский человек получит, наконец, возможность творческим сознательным трудом способствовать процветанию и украшению своей великой родины.

Такое представление о творчестве Чехова, обусловившее его широкую популярность в советском народе, сложилось не сразу. Еще до недавнего времени в литературе о Чехове можно

было встретить отголоски старых взглядов буржуазно-либеральной критики конца XIX века. Долгое время о Чехове писали, как о «певце заката и сумерек», печальнике и певце «хмурых и скучных людей». Чехов объявлялся представителем поколения писателей без «Анибаловой клятвы», т. е. людей безидейных, начисто порвавших с заветами «отцов», т. е. революционной демократии шестидесятых годов. С легкой руки Н. К. Михайловского, влиятельного теоретика и критика либерального народничества восьмидесятых—девяностых годов, надолго установилось мнение, что Чехов — писатель холодный, безразличный, писатель, лишенный общей объединяющей идеи и поэтому бессильный создать широкие обобщающие картины современной ему действительности, художник, которому доступно лишь копирование случайных разрозненных явлений, частных будничных фактов. Отсюда пошла версия о том, что мир в сознании Чехова и в его произведениях — хаос, что он порвал с традициями русского критического реализма, что Чеховым начинается упадок реализма, выражающегося в натурализм и импрессионизм.

На основе этих общих положений о творчестве Чехова, отголоски которых находили себе место

и в работах некоторых советских исследователей, складывалось представление и о театре Чехова.

Еще при жизни Чехова все в той же буржуазно-либеральной критике возникло определение театра Чехова, как театра «настроения», смыкающегося с декадентскими веяниями в искусстве. Позже эта теория получила свое развитие и подкрепление в работах ряда исследователей-формалистов. Театр Чехова рассматривался в этих исследованиях не только в отрыве от его содержания, но и в отрыве от повествовательного творчества писателя, как имманентное развитие приемов Чехова-драматурга, новатора драматической формы.

Игнорируя идейную, смысловую сторону театра Чехова, сводя его анализ к описанию «приемов» Чехова-драматурга, формалисты на деле опирались на старое порочное истолкование идейной сущности творчества Чехова. В основе этих работ лежало представление о тождестве автора и персонажей его пьес, идущее еще от Михайловского. В соответствии с этим исследователи считали, что основная задача, которую стремился осуществить Чехов-драматург, сводилась к тому, чтобы «привить», «внушить» зрителю настроение действующих лиц в пьесе, «заразить» им зрительный зал. «Чехову, — писал С. Д. Балухатый, — важны не столько внешние

формы какого-то протекающего во вне действия, сколько эмоциональные переживания выведенных в пьесе лиц, разнообразные формы выражения этих переживаний, возможность сообщить, внушить, привить зрителю эти переживания». * Утверждая, что все старания Чехова-драматурга направлены к тому, чтобы «заразить» зрительный зал переживаниями действующих лиц, критики одновременно считали, что переживания эти носят характер камерный, лично-семейный. Об этом писал, например, М. Григорьев. «Драмы чеховских персонажей, — утверждал он, — всегда протекают в плане личном, лично-семейном, и, в крайнем случае, в плане конфликта с недостаточно определенной «средой». Именно это прежде всего обуславливает «камерность» пьес Чехова — отсутствие широкого политического звучания в них, отсутствие глубокого политического резонанса». **

Таким же образом представлял себе идейную сущность пьес Чехова и С. Д. Балухатый, как и М. Григорьев недалеко ушедший в этом отно-

* С. Д. Балухатый. Драматургия Чехова. В кн. С. Д. Балухатый и Н. В. Петров. Драматургия Чехова. Изд. Харьковского театра русской драмы, 1935, стр. 133.

** Горький и театр. Сборник статей. М.-Л., 1938, стр. 206.

шении от своих либерально-буржуазных предшественников. Вот почему, когда перед ним встал вопрос, — нужен ли театр Чехова советскому зрителю, С. Д. Балухатый вынужден был заявить, что театр Чехова устарел, что «смысловая сущность этих (чеховских. — Г. Б.) спектаклей нас уже не волнует, не потрясает».*

Так в работах ряда исследователей драматургия Чехова была сведена к ряду различного рода драматических «приемов», объявленных к тому же зависимыми от западноевропейской упадочнической литературы, а смысловая сущность театра Чехова, оцененная с позиций буржуазно-либеральной критики, объявлена чуждой и несозвучной нашей эпохе. Так под видом «научного исследования» искажалось и зачеркивалось одно из замечательных достижений великой русской культуры прошлого.

Однако как ни старалась буржуазная критика и ее вольные и невольные продолжатели исказить творчество Чехова, оно еще при жизни писателя, вопреки этим стараниям, находило путь к демократическому передовому читателю и зрителю и вызывало горячие и сочувственные отклики. Воспоминания М. И. Калинина свиде-

* С. Д. Балухатый и Н. В. Петров. Драматургия Чехова, стр. 138.

тельствуют, что Чехов был одним из любимых писателей в среде революционно настроенных рабочих.

«У нас были, — говорил М. И. Калинин Ф. Гладкову, — любимые герои, любимые писатели, на которых мы смотрели, как на учителей жизни. Это были властители дум. Взять хотя бы таких людей, как Чернышевский, Салтыков-Щедрин, а потом наши современники — Короленко, Лев Толстой с его критическим отношением к действительности, дальше — Чехов, который ободрял нас, вселял непримиримую ненависть к деспотизму, к полицейщине».*

Наиболее полно это иное восприятие Чехова, противостоящее буржуазной критике, было высказано великим современником и другом Чехова — М. Горьким.

Горький уже при жизни Чехова упорно боролся против либерально-буржуазного искажения его творчества, стремясь воссоздать подлинный облик великого писателя. Чехова он считал не бытописателем будней и печальником «хмурых» людей, а «великим другом России», человеком высоких требований к жизни и людям, неприми-

* Ф. Гладков. Встречи. Литературная газета, 1946, № 24. (Разрядка моя. — Г. Б.)

римым и неутомимым борцом против пошлости и несправедливости. Горький же впервые указал на подлинную причину стремления либерально-буржуазной критики исказить облик Чехова. Это происходило потому, что творчество Чехова было глубоко враждебно либеральной интеллигенции, так как оно беспощадно развенчивало и полностью отрицало их идеалы, их верования, их облик, их жизненный уклад. «Он, — писал Горький о Чехове в 1900 году, — никогда не прикрашивает людей, и те, кто его не любят... не любят его именно за это, хотя и объясняют свою неприязнь иначе... Чехов очень много написал маленьких комедий о людях, проглядевших жизнь, и этим нажил себе множество неприятелей».* Еще более отчетливо сказал об этом Горький в 1935 году. «Я хорошо помню, — писал Горький, — начало литературной деятельности А. П. Чехова, помню кисленькие улыбочки дореволюционных обывателей, когда они почувствовали, что человек, который казался им только веселым забавником, начал мягкой рукой, но безжалостно обнажать пошлость и глупость их жизни. Его пронизательный взгляд

* М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Изд. Академии наук СССР, М.-Л., 1937, стр. 128.

удивительно легко и метко вскрывал за мишурой привычной, либеральной болтовни тупой эгоизм и трусливое лицемерие домашних животных царя Александра III и сына его, который ухитрился возвыситься почти до символической фигуры всероссийского обывателя, — до фигуры, которая совмещала в себе холодную жестокость к людям с византийской хитростью и глупостью дегенерата».*

Высоко оценивая творчество Чехова — «мудрого друга России», Горький высказывал свой глубоко оригинальный взгляд на его художественные особенности, в том числе на художественные особенности чеховской драматургии. Прежде всего Горький решительно отделял Чехова от героев его произведений, в том числе и героев его пьес. В своих воспоминаниях о Чехове, завершая характеристику чеховских персонажей, Горький писал: «Мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек, посмотрел он на этих скучных жителей своей родины и с грустной улыбкой; тоном мягкого, но глубокого упрека, с безнадежной тоской

* М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Цит. изд. стр. 181.

на лице и в груди, красивым искренним голо-
сом сказал: — скверно вы живете, господа!» *

В соответствии с этим своим представлением о соотношении автора и его персонажей, М. Горький выдвинул и свое определение пьес Чехова. Пьесы Чехова, по мнению Горького, не тяжелые драмы настроения, а «лирические комедии». «А. П. Чехов, — писал он в 1935 году, — создал, на мой взгляд, совершенно оригинальный вид пьесы — лирическую комедию. Когда его изящные пьесы играют, как драмы, они от этого тяжелеют и портятся». ** Аналогичные определения театра Чехова давал Горький и раньше, явно связывая это свое определение с общим суждением о Чехове, «который очень много написал маленьких комедий о людях, проглядевших жизнь».

Решительно восставал Горький и против обвинений Чехова-драматурга в камерности, безидейности, натурализме. «Другие драмы, — писал он Чехову в 1898 году, — не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это». «Слушая вашу пьесу, — пишет он тут же, — думал я о жизни,

принесенной в жертву идола, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей, и о многом другом, коренном и важном». * О той же пьесе («Дядя Ваня») Горький пишет Чехову в 1900 году: «...вижу в ней больше содержания, чем другие видят; содержание в ней огромное, символическое, и по форме она вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь». **

В свое время взгляды Горького, по понятной причине, не могли стать преобладающими. По-иному обстоит дело в советском литературоведении. Решительно отбрасывая тенденциозное либерально-буржуазное искажение творчества Чехова, советское литературоведение, естественно, не могло пройти мимо оценок Чехова Горьким. Основные положения горьковской оценки Чехова и легли в основу лучших работ советских исследователей как творчества Чехова в целом, так и его театра.

I

Путь Чехова к вершинам человеческой культуры был трудным и сложным. Это прекрасно

* М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Цит. изд., стр. 19.

** Там же, стр. 49—50.

* М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Цит. изд., стр. 148.

** Там же, стр. 128.

понимал сам Чехов. В 1889 году, оглядываясь на свой жизненный путь, он говорил в одном из своих писем: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости».

И безрадостная обстановка детства в семье, где отец стремился воспитывать детей в строгом религиозном духе, и казарменная мертвящая атмосфера в гимназии, и ранняя нужда, требовавшая изнурительной борьбы за существование, и гнетущая, затхлая жизнь провинциального мещанского города, — все, казалось, уготовляло Чехову жизнь не только тяжелую, но и такую же нищенскую и убогую в духовном отношении, какой и жили обычно обыватели Таганрога.

Рано проснувшееся самосознание талантливого юноши Чехова позволило ему уже в Таганроге активно противостоять окружавшей его пошлости, мещанству. Раннему пробуждению самосознания будущего писателя не мало способствовала его мать, простая женщина, бывшая крепостная крестьянка, которая, по свидетельству М. П. Чехова, будучи убежденной противницей крепостничества, «рассказывала своим детям о всех несправедливостях и бедах крепостного права и внушала детям любовь и уважение не только ко всем, кто был ниже их, но и к маленьким птичкам и животным и вообще ко всем без-

защитным существам». * Рассказы матери сливались, по всей видимости, с рассказами и сказками няньки-степнячки, тоже бывшей крепостной. О ней Чехов тепло вспоминает в одном из самых поэтических мест своей повести «Степь». Любовь к людям, внушаемая матерью, сказки няньки о затерянном народном счастье пробуждали душу ребенка, отвлекали его от будничного однообразного мещанского существования.

Пробуждению самосознания Чехова серьезно способствовали книги и, несомненно, его раннее увлечение театром.

Любовь к театру пробудилась у Чехова очень рано. Он был завсегдатаем галерки таганрогского театра, часто пробираясь туда вопреки строгому и решительному запрету гимназического начальства. Рано довелось познакомиться Чехову и с закулисной жизнью театра, куда он получил доступ благодаря своему школьному товарищу, сыну премьера таганрогской труппы — трагика Яковлева. Хотя Таганрог считался городом театральным, спектакли, которые смотрел Чехов, не могли сколько-нибудь серьезно способствовать его идейному воспитанию. В репертуаре преобладали пустые и крикливые мелодрамы, пустейшие водевили. Однако все же это был

* Мих. Чехов. Биографический очерк. Письма А. П. Чехова. Изд. М. А. Чеховой, М., 1912, стр. X.

иной мир — красочный, по-своему яркий и, во всяком случае, разительно не похожий на обычное будничное существование провинциального городка.

Именно поэтому театр для Чехова приобрел огромное значение, впервые пробудив в нем стремление к творчеству.

Так же, как великий Гоголь, Чехов не только страстно любил театр, но и впервые проявил свое творческое дарование как актер. Он был ревностным участником любительского кружка, который группировался вокруг его школьного приятеля Дросси. Здесь Чехов с успехом выступал преимущественно в комических ролях.

С театром связаны и первые проблески литературного творчества будущего писателя. По воспоминаниям членов семьи и школьных приятелей, Антоша был неистощим на смешные импровизации. Он придумывал комические сценки и с успехом разыгрывал их с братьями. Если вчитаться в сюжеты этих импровизаций-шутки, то в них без труда можно увидеть зародыши будущих юмористических рассказов и пародий Чехова восьмидесятых годов — «Хирургия», «Экзамен на чин», «Письмо к ученому соседу» и др. С театром связаны и первые большие произведения Чехова, о которых вспоминает его брат. «Об его увлечении театром, — пишет М. П. Чехов, —

можно судить по тому, что, будучи учеником VII класса, он написал драму «Безотцовщина» и очень смешной водевиль «О чем курица пела», которые он прислал своим братьям в Москву».*

К сожалению, эти ранние пьесы Чехова до нас не дошли, и мы можем лишь догадываться об их характере. Скорее всего на них непосредственно отразился репертуар таганрогского театра. В частности, как справедливо пишет Ю. Соболев, «драма «Безотцовщина» слагалась, несомненно, под воздействием «идейных», как говорили тогда, драм Шпагинского, Дьяченко и Чернышева».**

Однако Чехову пришлось преодолевать не только влияние меланхолично-обывательского жизненного уклада провинциального Таганрога. Чехов входил в литературу в трудное время злейшей политической реакции. Таганрогская жизнь не была исключением и мало чем, по сути дела, отличалась от тех условий, которые сложились тогда в России в целом. «Вы умно сделали, — писал Чехов Лейкину в 1885 году, — что родились раньше меня, когда легче дышалось и писалось».

* Мих. Чехов. Биографический очерк. Письма А. П. Чехова. Изд. М. Л. Чеховой, М., 1912, стр. XV.
** Ю. Соболев. Чехов. Журн.-газ. объединение, М., 1934, стр. 43.

Жестокая политическая реакция, установленная правительством Александра III, создавала тяжелую гнетущую атмосферу в стране; в это время особенно наглядно проявилась омерзительная сущность либералов и либеральной печати, быстро эволюционировавших к деятельности «применительно к подлости».

Смертельно напуганные либералы быстро «образумились» и с холопской угодливостью начали приспособливаться к новой обстановке, подбостранно служа уверенно идущим к власти господам Разуваевым и Колупаевым. «Разуваев, — бывший холуй, — писал Салтыков-Щедрин, — занимается кабаками, а ныне сверх того и интеллигенцией».

И в публицистике и в художественной литературе начинают славословить ханжескую мораль «добродорядочного» буржуа, прелести мелкобуржуазного «мирного и тихого» существования, «мудрость» житейской морали, заклеяемой знаменитой щедринской формулой — «уши выше лба не растут».

С откровенными проповедниками мелкобуржуазной идеологии смыкалось в восьмидесятые годы и народничество, переживавшее глубокий кризис. Неумолимый ход истории — развитие капитализма, расслоение деревни — разрушал народнические иллюзии, порождая в их среде растерян-

ность, пессимизм. Из партии, стремившейся поднять крестьянство к революционному преобразованию России, народники в восьмидесятые годы превращались в либералов, выразителей интересов кулачества, т. е., в конечном счете, того же мира «чумазных» — тех же господ Колупаевых и Разуваевых.

Юмористическая журналистика восьмидесятых годов откровенно ориентировалась на неприхотливые запросы серого мещанина-обывателя.

Журналы старательно забавляли «почтеннейшую» публику, тщательнейшим образом приносивливали свою тематику к тематике мещанских будней: пасхальной, дачной, рождественской и т. п.

В журналах господствовал дух торгашества, предпринимательства и полнейшей беспринципности.

Однако Чехов сумел противостоять и этой обстановке. На первый взгляд его маленькие рассказы мало чем отличались от рядовых юмористических рассказов, помещавшихся в этих журналах. Однако так казалось лишь поверхностным критикам. Подлинный смысл юмористических рассказов Чехова лучше всех его современников понял Горький. «Почтеннейшая публика, — писал он, — читая «Дочь Альбиона», смеется, и едва ли видит в этом рассказе гнус-

нейшее издевательство сытого барина над человеком одиноким, всему и всем чужим. И в каждом из юмористических рассказов Антона Павловича я слышу тихий, глубокий вздох сострадания к людям, которые не умеют уважать свое человеческое достоинство и, без сопротивления подчиняясь грубой силе, живут как рабы, ни во что не верят, кроме необходимости каждый день хлебать возможно более жирные щи, и ничего не чувствуют, кроме страха, как бы кто-нибудь сильный и наглый не побил их».

Подавляющее большинство ранних произведений Чехова полностью подтверждает горьковскую их оценку. В каждом из них помимо смешных, забавных историй есть еще и другое, главное — грустное размышление писателя над окружающей его действительностью, над положением в ней человека. Наличие в рассказах Чехова кроме комического плана еще и другого — трагического и отличало рассказы Чехова от многочисленных бездумных юморесок, шуток и безделок, заполнявших страницы журналов. Это же роднило рассказы Чехова с великой традицией русского критического реализма и прежде всего с Гоголем, творчество которого как раз и отличало «видимый миру смех и незримые, невидимые ему слезы».

Как ни свирепствовала реакция в восьмидеся-

тые годы, она не могла остановить истории. В мрачные сумерки этого десятилетия зрели новые революционные силы — силы пролетариата. Это было время «возникновения и упрочения в России теории марксизма, идей марксизма, программных положений социал-демократии».*

«Да, — писал В. И. Ленин, — мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят (повидимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования». ** Такой эпохой — эпохой «мысли и разума» — считал В. И. Ленин и эпоху восьмидесятых годов. «... в России не было эпохи, — писал он, — про которую бы до

* История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Госполитиздат, 1946, стр. 17.

** В. И. Ленин. Сочинения. Изд. 4-е, т. 10, стр. 230.

такой степени можно было сказать: «наступила очередь мысли и разума», как про эпоху Александра III» *

Чехов не был революционером, не был марксистом, не понимал всемирно-исторической роли растущего пролетарского революционного движения. Однако он принадлежал к числу той передовой демократической интеллигенции, которая не могла и не хотела мириться с окружающей ее действительностью, мучительно искала путей ее изменения, все свои силы прилагала к тому, чтобы раскрыть глаза своим читателям, внушить им неприятие и отрицание уродливой действительности самодержавно-полицейской России, пробудить мысль и совесть своего поколения. Это и дает основание считать Чехова одним из талантливейших писателей эпохи, «когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования» (Ленин).

Положение в театре в восьмидесятые годы было еще более трудным, чем в литературе. Реакция с особой силой сказала здесь потому,

* В. И. Ленин. Сочинения. Изд. 4-е, т. 10, стр. 230.

что правительство, имея в своих руках императорские театры, с которыми не могли еще конкурировать частные антрепризы, и театральную цензуру, делало все, чтобы уберечь театр от «опасных мыслей» и, следовательно, от каких бы то ни было свежих веяний. Так создавалась атмосфера, в которой идейное убожество было наиболее характерным и всеобщим признаком многообразной продукции штатных драматургов.

Действительно, сцена в это время заполнялась множеством пьес многих ныне совершенно забытых авторов, во главе с наиболее плодовитым и наиболее беспринципным из них Виктором Крыловым (Александровым), который уже современниками воспринимался как какое-то типическое явление эпохи, лучше всего свидетельствовавшее об упадке театра. Рядом с ним бесчисленное количество пьес поставлялось такими писателями, как Е. П. Карпов, князь В. П. Мещерский, В. А. Дьяченко, А. И. Сумбатов-Южин, А. И. Пальм, К. С. Тарновский, В. А. Тихонов, М. Ф. Федотов, Н. А. Чаев и многие другие. За все восьмидесятые годы в Петербурге в Александринском театре было поставлено четыре пьесы Шекспира, в то время как пьес В. Крылова за это же время было поставлено 12, А. Потехина — 8, Шпагинского — 6 и т. д.

Пьесы эти были настолько убоги как в идейном, так и в художественном отношении, что составляли некую особую продукцию, не имевшую отношения к художественной литературе. Пьесы эти бытовали в рукописях или специальных литографированных изданиях, предназначенных для театра. «Драматург» и «писатель», — свидетельствует Вл. Ив. Немирович-Данченко, — были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в Малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя несколько конфузно.

Такое положение с репертуаром приводило к упадку сценического искусства, пагубно отражалось на актерской игре, ставило даже лучших, талантливейших русских актеров в невыносимо трудные условия, о чем много и с большой тревогой писали современники.

Отношение Чехова к современному ему театру определялось двумя моментами: фактом идейного и художественного упадка театра, который отчетливо видел Чехов, и высокими требованиями, которые предъявлял писатель к литературе вообще, драматургии в частности. Отсюда резкие оценки Чеховым современного ему театра. «Современный театр, — по его мнению, — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства», «эшафот, где казнят драматургов», «не школа,

а нечто другое», «это сыпь, дурная болезнь городов», поэтому «жизнь толпы, — утверждает Чехов, — выше и умнее театра».

Столь убийственно характеризую современное ему состояние театра, Чехов, однако, прилагал все усилия, чтобы изменить положение, вернуть театру его подлинное призвание «школы жизни». «Я охотно отдал бы половину своего успеха за то, — пишет он после того, как столкнулся с так называемыми «условиями сцены» при постановке «Иванова», — чтобы мне позволили сделать пьесу вдвое скучнее. Публика величает театр школой. Коли она не фарисей, то пусть мирится со скукой. В школе ведь не весело. Когда Чехов верит еще в способности знакомого ему литератора Щеглова, он советует ему: «Пишите пьесы, спасение театра в литературных людях». В своих театральных рецензиях Чехов, выступая против делячества, предпринимательства и бескультурия в современном ему театре, — звал театр к серьезному репертуару, настаивал на том, что актеры должны упорно работать над собой, что даже лучшие из них должны вырабатывать у себя привычку к труду, высокую культуру. Полны протеста против того положения, в котором находился современный ему театр, многочисленные рассказы Чехова, посвященные театральной жизни.

Однако Чехов не ограничивался протестами и советами. На протяжении восьмидесятых годов и позже он неустанно работает для театра, борется за его обновление, за то, чтобы театр на деле стал средством высокого идейного воспитания народа.

* * *

Как уже было отмечено, Чехов рано начал писать для театра. Еще в Таганроге им была написана драма «Безотцовщина» и «смешной» водевиль «О чем курица пела». Эти две линии — драмы и водевиля, отражавшие характерные особенности репертуара современного ему театра, оказываются присущими Чехову и в восьмидесятые годы. Он как бы стремится противопоставить современному ему репертуару — свой, пока что, как и в своих юмористических рассказах, внешне не выходя из традиционных и привычных форм, стараясь, однако, сблизить их с жизнью, внести в них серьезное идейное содержание.

Чеховым написано в восьмидесятые годы значительное количество маленьких пьес, в том числе пьес-шуток.

В восьмидесятые годы водевиль получил особенно широкое распространение, являясь составной частью любого театрального спектакля. Это было не случайно, так как перед водевилем ста-

вились, по сути дела, те же задачи, что и перед юмористическими журналами, — во что бы то ни стало забавлять «почтеннейшую публику», отвлекать зрителя от насущных жизненных вопросов. Эту задачу и выполняли такие поставщики водевилей, как В. Крылов, Щеглов, Билибин, Гнедич, Булацель, Лейкин, Мясницкий и многие другие. Как правило, это были комедии положения с более или менее остроумно придуманными сюжетными хитросплетениями, с традиционными «амплуа», далекие от жизни, весьма часто при этом не оригинальные, заимствованные из иностранной литературы.

Органическая связь чеховских пьес-шуток с его повествовательным творчеством видна прежде всего из того, что в большинстве они являются переделками чеховских рассказов: «Свадьба» (1889) — переделка рассказа «Свадьба с генералом» (1884), «Трагик по неволе» (1889) — рассказа «Один из многих» (1887), «Юбилей» — рассказа «Беззащитное существо». Поэтому естественно, что чеховские пьесы-шутки отличаются теми же особенностями, что и его маленькие рассказы. Так же как и в рассказах, главное здесь — правдивое воспроизведение жизни и скрытые нотки грусти или насмешки, определенные неприглядной картиной современной Чехову действительности и положения в ней человека. При

этом, так же как и в рассказах, постепенно эти скрытые ноты грусти и сатирического обличения становятся все более явными, высказываемыми все более откровенно и прямо.

Так сцена-монолог Чехова «О вреде табака» по форме аналогична большому количеству подобных же сценок-монологов Анатолия Шмитгофа, И. М. Булацеля, Льва Иванова, В. Крылова и др. Однако даже в своей первой редакции (1886) она выгодно отличается от родственных ей пьес-шуток не только художественным мастерством, но и содержанием. По сути дела, здесь все построено на комическом облике самого Нюхина — безропотного «мужа своей жены». Комизм пьески, как и комизм рассказов Чехова, это лишь одна, притом внешняя, ее сторона. Чтобы убедиться в этом, достаточно подумать о том, какой жалкой пародией на человека является самодовольный и ограниченный обыватель Нюхин. Эта сторона пьески и подчеркнута позже Чеховым, заставившим Нюхина в новой редакции временами осознавать свое падение, весь безграничный ужас своего пошлого существования.

Пьеса-шутка Чехова «Медведь» также по форме близка многочисленным водевилям с традиционной любовной тематикой. Однако и в данном случае принцип построения ее радикально отли-

чен от этих родственных ему сюжетно произведений.

Уже начало пьесы глубоко оригинально. Перед нами не традиционная пара влюбленных, а помещик, разъяренный бесплодными попытками выручить у кредиторов свои деньги, и вдова помещица, поставленная в затруднительное положение, а потом рассерженная настоячивыми и грубыми требованиями Смирнова. Таким образом, перед нами уже в самом начале бытовая жанровая сценка, правдиво рисующая типы обычных провинциальных помещиков. В соответствии с этим яркий комизм пьесы заключается не в придуманных автором комических положениях, а в характерах.

Действительно, все в пьесе держится на том, что Попова — «вдовушка с ямочками на щеках» — только на словах решила похоронить себя в четырех стенах и не снимать траура, а на самом деле является живой, темпераментной и кокетливой женщиной, обладающей вдобавок к этому, как и положено помещице, характером решительным и властным.

То же со Смирновым, грубоватым и примитивным «медведем» — помещиком, также лишь на словах являющимся женоненавистником. Развитие действия в пьесе и определяется выявлением подлинного характера и облика действующих

щих лиц, что приводит их и к комическим столкновениям и к счастливой развязке в финале. Таким образом, пьеска в целом оказывается блестящей по форме, легкой и в высшей степени комичной сценкой, глубоко реалистической и правдивой по своему содержанию, построенной на тонком психологическом анализе персонажей.

В других пьесах-шутках Чехова эти их особенности видны еще более отчетливо и ясно. Такова его шутка в одном действии «Предложение» (1888—1889), вновь построенная на правдивом воспроизведении типов провинциальных помещиков, довольно откровенно при этом подчеркивающая пошлость, ограниченность и вздорность провинциально-помещичьих существований. Что касается «Свадьбы» и «Юбилея», то это уже явно сатирические бытовые зарисовки.

В «Свадьбе» прорываются и откровенно скорбные нотки, прямо выражающие отношение автора к изображаемому им миру торжествующей пошлости: «Ревунов... (выходит из-за стола). Какая гадость! Какая низость! Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь, что я могу сделать? (Растерянно.). Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! (Идет.) Какая низость! Какая гадость! (Уходит.)»

* * *

Как ни глубоки и содержательны были малые рассказы Чехова, они не могли полностью удовлетворить писателя. Его внимание привлекали все более важные вопросы современности, напращивались все более широкие обобщения. Этим объясняется обращение Чехова во второй половине восьмидесятых годов к работе над повестью, стремление создать большие произведения, которые давали бы широкую картину современной ему действительности. Так Чехов создает «Степь», «Скучную историю». Однако первым большим произведением, написанным в это время Чеховым, была не повесть, а драма в четырех действиях — «Иванов».

В центре пьесы дворянский интеллигент Иванов, представляющий собою образ так называемого «лишнего человека» — тема для Чехова не новая, уже до этого неоднократно поднимавшаяся в предшествующих «Иванову» произведениях.

Выше было сказано о том кризисе, который переживала либеральная интеллигенция в восьмидесятых годах, окончательно обанкротившаяся в условиях реакции. Значительная часть ее прямо переходила в правительственный лагерь, другая — растерянная, изверившаяся и напуган-

ная — металась, стремясь утешиться то толстовским неппротивлением злу насилем, то модным течением «малых дел», быстро уставала и в этих увлечениях с тем, чтобы окончательно поступить в разряд «лишних людей» и этим именем прикрыть свою немощь, никчемность и полное идейное банкротство. Этот процесс блестяще запечатлен Чеховым в образе Григория Петровича Лихарева («На пути», 1886), типичного представителя «отмирающего, — по выражению Воровского, — поколения» «бесславных потомков некогда славных отцов».*

Проблема «лишнего человека» определила содержание и первого, дошедшего до нас, драматического произведения Чехова — пьесы без заглавия, начала восьмидесятых годов.

Примерное время написания этой пьесы помогают установить воспоминания М. П. Чехова: «Будучи студентом, — рассказывает М. П. — он [А. П. Чехов] написал большую пьесу, которую мечтал поставить на сцене Московского Малого театра и даже носил ее известной московской актрисе М. Н. Ермоловой на просмотр. Пьеса эта была очень громоздка, с поездом железной

* В. Воровский. Литературно-критические статьи. ОГИЗ, 1948, стр. 48.

дороги, с конокрадами и самосудом над цыганом».*

Пьеса действительно громоздкая, с мелодраматическими эффектами, по форме незрелая и весьма близкая к традиционному репертуару восьмидесятых годов.

Однако тема пьесы заслуживает серьезного внимания и свидетельствует о раннем и обостренном внимании и критическом отношении Чехова к тем процессам, которые происходили в сфере современной ему дворянской интеллигенции.

Действие пьесы происходит в имени генеральши Войницевой, опутанной долгами, в конце разорившейся, но еще кое-как поддерживающей видимость материального благополучия. В центре пьесы дворянская молодежь, являющая признаки полного разложения и оскудения дворянской интеллигенции.

Николай Иванович Трилецкий — сын полковника, служит лекарем. Это беспутный, наполовину опустившийся человек, сохранивший, однако, широкие барские замашки, так не идущие к его жалкому, полуголодному существованию... Совсем жалкое впечатление производит сын генеральши Войницевой — человек без дела,

* Письма А. П. Чехова, т. II, М., 1912, стр. 11.

профессии, знаний и характера, типичный дворянский недоросль. Совершенным вырождением является Глаголев 2-й — типичный представитель тех самых «желудочно-половых космополитов», о которых с таким злым сарказмом писал в свое время Щедрин. Россию он, конечно, «терпеть не может», здесь и воздух «промоглый душной», а кругом «невежество, вонь...» Ненавистной России противопоставляется им «подлинная культура»... публичных домов Парижа. «Вы были хоть раз в Париже? — спрашивает он Платонова. — Жаль! Впрочем вы еще успеете побывать... Я вам открою все тайны Парижа. Я вам дам триста рекомендательных писем, и триста шикажнейших французских кокоток в вашем распоряжении».

Центральной фигурой пьесы является сельский учитель Платонов — сын промотавшегося богатого помещика, молодой человек, Глаголев 1-й называет его типичным выражением «современной неопределенности», которой, по его мнению, и характеризуется «современное состояние... общества».

В прошлом у Платонова университет, которого он, конечно, не кончил, мечты о каком-то высоком призвании, поза, по его собственным словам, не то Байрона, не то новоявленного Христофора Колумба и, конечно, фразы о служении высокой

идее, близости к народу и т. п. По привычке он и теперь еще нет-нет да и станет в позу обличителя и поборника истины и справедливости. Однако подлинную сущность его обличительства хорошо раскрывает один из персонажей пьесы: «Вы, господин Чацкий, — обращается он к Платонову, — не правды ищете, а увеселяетесь, забавляетесь... Дворян у вас теперь нет, надо же кого-нибудь распекаль. Ну и распекаете всех и вся...»

В действительности «г-н Чацкий» оказывается способным на одни пакости. Он отравляет жизнь своей жене, соблазняет и бросает жену своего друга, соблазняет и оскорбляет знакомую ему девушку и т. п. При этом бьет себя в грудь, называет «необыкновенным негодяем», скорбит о падении, тоскует о том, как бы ему подняться и т. п.

Так же неприглядно выглядят в пьесе и другие персонажи-дворяне старшего поколения.

Таким образом, эта, еще весьма незрелая по форме, ранняя пьеса Чехова оказывается обличительной, социально заостренной и правдивой по своему содержанию.

Чехов долго работал над «Ивановым», однако первый вариант пьесы был написан им очень быстро, примерно в две недели. Такая быстрота объясняется тем, что Чехов писал на знакомую

тому и, конечно, имел в виду свою раннюю пьесу, где общий контур дворянского интеллигента — «лишнего человека» был метко схвачен и нарисован выпукло и правдиво. Обращаясь вновь к старой теме, Чехов, по собственному его признанию, «лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тосящих людях, и своим Ивановым положить предел этим писаниям».

Как и в прошлой пьесе, Чехов рисует в «Иванове» неприглядную галерею представителей провинциального дворянства. Полувыживший из ума Шабельский — промотавшийся граф; безвольный и беспомощный помещик, председатель земской управы, муж своей жены — Лебедев; его жена Зинаида Саввишна — процентщица, скряга и выжига, полновластная хозяйка дома; тупая, некультурная помещица Бабакина, мечтающая о графском титуле; прожженный авантюрист и жулик Боркин — дальний родственник и управляющий имением Иванова, — вот то «общество», которое рисует в своей пьесе Чехов. На этом фоне Иванов, на первый взгляд, производит и, особенно в свое время, должен был производить весьма выгодное впечатление.

«Иванов, — пишет Чехов, — дворянин, университетский человек, ничем не замечательный: натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно

склонная к увлечениям, как большинство образованных дворян... Прошное у него прекрасное, как у большинства русских интеллигентных людей. Нет или почти нет того русского барина или университетского человека, который не хвастал бы своим прошлым. Настоящее всегда хуже прошлого».

В прошлом у Иванова попытки идейного служения народу, горячие речи, рациональные хозяйства, необыкновенные школы и т. п. В настоящем — упадок сил, апатия, лень, полнейшее безделье и разочарованность. Такое состояние как будто гнетет Иванова. «Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня — это позор! Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю...» — заявляет он Саше. Однако, с другой стороны, Иванов не менее искренне отрекается от своих прошлых дел, с жаром проповедует серенькую жизнь и пресловутый принцип «умеренности и аккуратности», совершенно в духе гайдебуровской «Недели», иронически прозванной Щедриным «всероссийской утешительницей». «Выбирайте себе, — поучает он Львова, — что-нибудь заурадное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее, тем лучше. Голубчик, — восклицает он, —

не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело... Это теплее, честнее и здоровее. А жизнь, которую я прожил, как она утомительна!.. Сколько ошибок, несправедливостей, сколько нелепого!»

Последнее и есть его философия — типичная философия дворянских либералов восьмидесятых годов, прозванная Щедриным философией вялой воблы. Действительно, Иванов не может смириться со своим бессилием и объясняет его тем, что в свое время он взвалил себе на плечи непосильную ношу. Ну, а раз это так, то и следует от подобной деятельности не только бежать, но и предостерегать от нее других, проповедуя тихонькую, серенькую, «теплую» жизнь.

Это и было типичным ходом рассуждения всех дворянских либералов-восьмидесятников, пытавшихся таким образом прикрасить и оправдать свое банкротство и отступничество.

Рисуя неприглядный облик типичного представителя обанкротившейся дворянской интеллигенции, Чехов, однако, решительно возражал против примитивного истолкования Иванова, как

«негодяя», сознательно, из корыстных соображений, совершающего одну подлость за другой. Чехов, в частности, старался, чтобы зритель в подобном истолковании Иванова доктором Львовым увидел ограниченность Львова, человека, по определению Чехова, «честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного». Чехов делал это потому, что подобное толкование Иванова, несомненно, снижало и упрощало выхваченный им из жизни образ. Чехову нужно было показать и развенчать не злодея, а рядового, субъективно честного человека, однако не делающегося от этого сколько-нибудь привлекательным. Поэтому Чехов снимает самую возможность подобного моралистического суда над человеком с точки зрения «добра» и «зла». Вместо этого Чехов старается показать подлинную цену Иванова, его объективную несостоятельность и неприглядную сущность, независимо от субъективных стремлений и побуждений Иванова. В этом и состояла суть его новаторского замысла, резко противостоящего современной ему драматургии, от начала до конца построенной на узкой морали «добропорядочной» буржуазной публики, требующей, чтобы «порок» подлежал осуждению и наказанию, а «добродетель» вознаграждалась и торжествовала.

Как же справился с этой новаторской задачей Чехов?

Чехову несомненно удалось нарисовать типический характер. Зритель и читатель узнал в Иванове характернейшую для восьмидесятых годов фигуру эпигона поколения «лишних людей», выродившихся в жалких тунеядцев и обывателей. Понимал это и Чехов, который считал, что пьеса нашла своего адресата. «Получаю по поводу Иванова, — пишет он в 1889 году, — анонимные и неанонимные письма. Какой-то социалист (повидимому) негодует в своем письме и шлет мне горький упрек: пишет, что после моей пьесы погиб кто-то из молодежи, что моя пьеса вредна и пр. Очевидно поняли, чему я очень рад». Это и был тот самый адресат, который имел в виду Чехов, — те самые «социалисты», которые, по выражению Чехова, — «поженились и критикуют земство».

Таким образом, несомненной заслугой Чехова и достоинством его пьесы, резко отличавшейся от драматургии того времени с ее условными сценическими персонажами, было создание правдивых человеческих характеров, «выхваченных, — по выражению Чехова, — из жизни», явившихся в результате «наблюдения и изучения жизни».

Однако настаивая на жизненности и правдивости нарисованных им характеров, Чехов не был

удовлетворен сценической композицией пьесы. «Пьеса плоха, — писал он 1889 году Плещееву, — но люди пьесы живые и не сочиненные». «Я не сумел написать пьесу, — с огорчением писал он до этого. — Конечно жаль. Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми».

Чем же объяснить такую неудовлетворенность Чехова сценической компоновкой пьесы, несмотря на исключительно упорную и длительную (два года!) работу над произведением? В 1901 году, познакомившись с только что написанной Горьким пьесой «Мещане», Чехов писал ему: «Если говорить о недостатках, то пока я заметил только один, недостаток непоправимый, как рыжие волосы у рыжего — это консерватизм форм. Новых оригинальных людей вы заставляете петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид». * Подобная оценка Чеховым «Мещан» была в значительной мере несправедлива, но зато она полностью характеризует чеховскую неудачу с «Ивановым».

Задумав оригинальное и глубокое раскрытие образа Иванова, стремясь избежать морализации и показать главное — банкротство героя перед

* М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. Цит. изд., стр. 84.

лицом жизни, — Чехов сохраняет привычные принципы раскрытия характеров. Действительно, характеристика Иванова в пьесе построена по традиционному методу прямых характеристик и самопризнаний героя, к которым публика, имеющая дело всегда с прямолинейной трактовкой характера, привыкла прислушиваться, понимая их буквально и не подвергая сомнению. Однако все это совершенно не отвечало чеховской трактовке Иванова, который, в частности, сам себя, несмотря на все усилия, не понимает и понять не может. «Иванов, — пишет Чехов, — утомлен, не понимает себя, но жизни нет до этого никакого дела. Она предъявляет к нему законные вопросы, и он — хочешь не хочешь — должен решать вопросы». Тут же Чехов замечает: «Такие люди, как Иванов, не решают вопросов, а падают под их тяжестью». Однако Иванов пробует решить все эти вопросы, говорит об этом в длинных монологах, пытается разобраться в самом себе и дать себе оценку. Ясно при этом, что зритель оказывался на каждом шагу в заблуждении, приходил к неправильной трактовке персонажей и прежде всего Иванова, что и вызывало огорчения Чехова, заставляло его вновь и вновь переделывать пьесу, однако в пределах все той же старой и явно непригодной для него формы.

Таким образом, чувство неудовлетворенности Чехова своей пьесой имело реальное основание. Его новаторский замысел — стремление правдиво воспроизвести живые типические характеры, раскрыть их во всей сложности — вступало в явное противоречие с консервативной традиционной формой. Нужно было или отступить от этого новаторского стремления, или искать ему адекватную новую форму. Чехов пошел по второму пути, наметив пути обновления драмы уже в следующей своей пьесе — «Леший».

* * *

Чем более пристально всматривался Чехов в окружающую его действительность, чем беспощаднее обличал ее уродливые проявления, тем настоятельнее должен был вставать перед ним вопрос о путях реального переустройства окружающей его действительности, о том, на кого можно опереться в борьбе за изменение жизни на основах свободы и справедливости.

Чехов видел и показывал полное банкротство дворянской интеллигенции, выродившейся в эпигонов поколения «лишних людей», видел и показывал, что даже лучшие представители современной ему интеллигенции лишены главного — общей идеи — «бога живого человека» («Скучная история»). Не на кого было опереться Чехову

и в окружающих его политических партиях и направлениях. От растущего пролетарского революционного движения он был далек, что же касается иных политических партий и направлений, то все они представляли собой в лучшем случае различные разновидности мелкотравчатого буржуазно-дворянского либерализма. Сила Чехова состояла в том, что он оказался достаточно зорким, мудрым и честным, чтобы с презрением отвернуться от политики приспособленчества и угодничества буржуазно-дворянской интеллигенции. «Социализм... — пишет он в 1888 году. — Где же он? Он в письмах Тихомира к царю. Социалисты поженились и критикуют земство. Где либерализм? Даже Михайловский говорит, что все шашки теперь смешались...» «Вы пишете, — обращается он в 1889 году к Суворину, — что презреннее нашей либеральной оппозиции ничего выдумать нельзя. Ну, а те, которые не составляют оппозиции? Едва ли эти лучше». «Мать всех российских зол, — утверждает Чехов, — это грубое невежество, а оно присуще в одинаковой степени всем партиям и направлениям».

Резко отрицательно относясь ко «всем партиям и направлениям», в том числе и народничеству, Чехов не принял и толстовство с его реакционной проповедью непротивления злу насилием,

христианско-религиозным аскетизмом. В 1889 году, резко критикуя книгу французского писателя Бурже «Ученик» за «претенциозный поход против материализма», проповедь идеализма и мистики, утверждая, что такие книги «заставляют Францию вырождаться», а в России «... помогают дьяволу размножать слизняков и мокриц, которых мы называем интеллигентами», Чехов распространяет критику книги Бурже и на реакционные стороны учения Толстого.

Такое отношение Чехова к политическим направлениям эпохи восьмидесятых годов породило у него стремление подчеркнуть свою «беспартийность», желание быть «свободным художником и только». «Я боюсь, — пишет Чехов в 1888 году Плещееву, — тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им... Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютная свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником».

В этой политической и творческой декларации Чехова, как в капле воды, отразились и сильные, и слабые стороны его мировоззрения. Сила Чехова состояла в том, что подобная позиция уберегала его от политики приспособления к существующим порядкам, давала ему возможность с позиций писателя демократа и гуманиста восставать против этой действительности во имя человека, его свободы и счастья. Слабая же сторона мировоззрения Чехова заключалась в том, что он, как это видно из его декларации, совершая серьезную ошибку, приходит к мысли, что лжива политика не только буржуа, либералов, народников, но и вообще всякая. Не в политике главное, думал Чехов. «Фирма и ярлык» — это предрассудок. Не то первостепенно важно, каких политических взглядов придерживается человек, а то, правдив он или лжив. Жизнь непременно улучшится, — думал Чехов, — если люди отвыкнут лгать, станут уважать и понимать друг друга.

Эта иллюзорная, наивная позиция, сближавшая его с толстовским морализмом, приводила Чехова к ряду серьезных политических ошибок, например, к его сотрудничеству в реакционной газете Суворина «Новое время», получившей от Щедрина за свое угодничество перед реакцией

кличку «Чего изволите!», ошибка тем более досадная, что Чехов никогда не разделял взглядов ни Суворина, ни его грязного листка.

Сказалась эта позиция Чехова, означавшая сближение писателя с моральной стороной учения Толстого, и в ряде произведений, например, рассказе «Именины». Когда Чехова упрекнули в том, что в этом произведении трудно понять его политические симпатии и антипатии, он ответил: «... подозрительно в моем рассказе стремление к уравниванию плюсов и минусов. Но ведь я уравниваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют для меня главной сути, а ложь героев с их правдой...» (Разрядка моя — Г. Б.)

Наиболее полно проявилось это стремление Чехова отрешиться от политических вопросов, которые «не представляют для него главной сути», и попытаться решить волнующие его проблемы в моральном плане — в новой пьесе «Леший», написанной им в 1889—1890 годах.

Перед нами опять провинциальный дворянский усадебный быт, вновь провинциальное дворянское общество. Однако новая установка диктует новые тона. Ни о каком обличительстве тут уже речи нет. Правда, как и раньше, почти каждый из действующих лиц пьесы по-своему ущерблен и мало привлекателен. Однако главное теперь

для Чехова не это, почему он и имеет возможность заявить в одном из своих писем: «Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных. Конец благополучный».

В новой пьесе нет, как в «Иванове», центрального героя, судьба которого организует все действие пьесы. И это не случайно, так как Чехова интересует не облик и судьба отдельных персонажей, а жизнь всех изображаемых им людей. Чехов ставит своих героев сознательно в простейшие, чисто житейские отношения. Елена Андреевна, жена старого, больного, но широко известного и заслуженного профессора, — молодая интересная женщина, и жизнь со старым, больным и неприятным мужем ей в тягость. В Елену Андреевну влюблен брат первой жены профессора Войницкий, человек, глубоко неудовлетворенный жизнью. Много лет он потратил на обожание профессора, на то, чтобы оказывать ему материальную помощь, и теперь понял, что жизнь его прошла зря, напрасно. Елену Андреевну любит Федор Орловский — молодой, богатый помещик, повеса и гуляка, влюбленный в себя, избалованный деньгами, женщинами и стариком-отцом, который любит его, души в нем не чаает.

У старика профессора дочь Соня, курсистка, умная и много думающая девушка, однако сухая и слишком рационалистическая. В нее влюблен

доктор Хрущев, прозванный Лешим за любовь к лесам, которые он выращивает и стремится сохранить от порубки. Соня тоже любит Хрущева, но они не верят друг другу, и это мешает их счастью.

В Сонию безнадежно влюблен богатый молодой человек Желтухин, сестра которого, Юля, давно любит Федю Орловского. Помимо этого, основных действующих лиц связывают еще давние приятельские, соседские и дальние родственные отношения.

Раскрывая все эти житейские взаимоотношения героев своей пьесы, Чехов подчеркивает их ненормальность, отсутствие взаимопонимания между людьми, в результате чего жизнь для всех них постепенно становится совершенно невыносимой. «Неблагополучно в этом доме, — говорит Елена Андреевна Войницкому. — Ваша мать ненавидит всех, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца и не говорит со мною; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я нудная, тоже раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать. Одним словом, война всех против всех. Спрашивается, какой смысл в этой войне, к чему она?» Чехов показывает, как накапливаются и сгущаются эти ненормальные отношения, пока в третьем действии

не приводят к катастрофе. После очередного скандала Войницкий кончает жизнь самоубийством.

Именно в свете этой катастрофы, по мысли Чехова, становится ясна справедливость слов все той же Елены Андреевны: «Мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дряг...» «Леса спасает Леший, — заявляет в другом месте Елена Андреевна, — а людей спасать некому».

Кто же и как может спасти людей? Только сами люди, хочет сказать Чехов. Для этого они должны отбросить взаимное недоверие и предосудительное отношение друг к другу. Такие ненормальные отношения создаются, по мысли Чехова, еще и потому, что люди часто пытаются наклеивать на человека ярлык, и непременно «ищут в нем народника, психопата, фразера — все что угодно, но только не человека!» Такой предвзятый, по мнению Чехова, подход портит, например, отношения между Лешим и Соней, поскольку последняя обязательно хочет видеть в нем или «демократа», или «толстовца», или «народника», что и возмущает Лешего в высшей степени. «Так жить нельзя! — восклицает он. — Кто бы я ни был, глядите мне в глаза прямо, ясно, без задних мыслей, без программы и ищите во мне прежде всего человека, иначе в наших

отношениях к людям не будет мира». «... Все вы бродите в темном лесу и живете ощупью, — заявляет он в другом месте. — Ума, знаний и сердца у всех хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим».

Подобные суждения и являются наиболее четкой формулировкой идейной сущности пьесы, которая предопределяет и ее сюжетную развязку. Как только герои проникаются подобными мыслями и находят в себе мужество верить не злу, а добру и установить отношения на основе добра и правды, наступает благополучная счастливая развязка. Пьеса оканчивается возвращением Елены Андреевны к Серебрякову и объяснением Хрущева и Сони, Федора Орловского и Юли, причем каждый из них по-своему приходит к новой правде. «Я хочу, — заявляет Соня в финале, — одну только правду... Ничего, ничего кроме правды! Я люблю, люблю вас... люблю... Когда ты объяснялся мне, я всякий раз задыхалась от радости, но я была скована предрассудками: отвечать тебе правду мне мешало то же самое, что теперь мешает моему отцу улыбнуться Елене. Теперь я свободна...»

Такова нехитрая идея этой пьесы. Как видно, вся она очень целеустремленна и целиком подчинена мысли: люди сами создают себе невыносимую жизнь, так как верят злу, а не добру,

бояться правды, подходят друг к другу с какими-то предвзятыми мнениями и программами. Надо отрешиться от всего этого, и тогда жизнь будет прекрасной. Такая постановка вопроса, как это показывает пьеса, приводила еще и к тому, что снимала, отводила, как несуществующие, все социальные вопросы, перенося все в план моральный, этический. Тем самым Чехов отступал от жизненной правды, а это не могло не сказаться и на художественных особенностях пьесы.

Как уже было отмечено, Чехов претерпел неудачу с пьесой «Иванов» потому, что его новаторский замысел — стремление правдиво воспроизвести в пьесе типические характеры со всей сложностью присущей им психики, духовного облика — оказалось невозможным осуществить в привычных рамках старой традиционной формы.

Замысел «Лешего» не только не снимал этой проблемы, но делал ее еще более острой, так как здесь Чехов действительно задался целью воспроизвести «жизнь, какая она есть, и людей таких, какие они есть, а не ходульных». Это стремление к воспроизведению жизни во всей ее правде и обычном, обыденном течении заставило Чехова резко порвать с принятыми правилами и нормами построения драмы. Чехов отказался от единства действия, от четко и динамически

развивающейся сюжетной линии, заменив это «разрозненными» бытовыми сценами, главная задача которых сводилась к тому, чтобы правдиво нарисовать жизнь и внутренний мир героев в этих обычных житейских отношениях. В соответствии с этим главное его внимание оказалось перенесенным на то, чтобы этот внутренний мир персонажей был раскрыт правдиво и естественно, без театральных поз, декламации и вообще какой бы то ни было искусственности. Отсюда обыденные объемы разговора, полупаузы, обилие лирических интонаций, недоговоренность, паузы, как знаки внутренней погруженности персонажей в свои мысли и переживания, и т. п. Это и был смелый новаторский шаг Чехова, который действительно рвал с привычными канонами драматургического письма.

Однако до конца это свое новаторское стремление осуществить Чехов не мог. Он нашел новые формы, действительно отошел в обрисовке своих персонажей от какой бы то ни было театральной условности, но все это оказалось парализованным ошибочной идеей пьесы, которая была чужда и враждебна его же принципу правдивого воспроизведения жизни. Особенно это ясно в финале пьесы, где Чехов во что бы то ни стало должен был показать моральное и духовное возрождение своих героев, подтверждаю-

щее справедливость его основного тезиса. Отсюда неизбежная искусственность, неубедительность четвертого акта. Чехов много раз перерабатывал его, однако во всех вариантах он был и остался таковым — далеким от его же принципа правдивости. Жизненная правда оказывалась парализованной и искаженной моралистической тенденциозностью.

Современная Чехову критика обратила мало внимания на идейную сторону произведения. Всех поразили формальные особенности пьесы, написанной, по мнению современников, с грубым и несправедливым нарушением всех законов и условий сцены и названной в связи с этим критиками не драмой, а драматизированной повестью. Такое мнение высказал театральный комитет, признавший пьесу непригодной для постановки, так же оценила пьесу критика после постановки «Лешего» в частном театре Абрамовой.

Мнение критики предопределило направление работы Чехова над пьесой. Он не хотел отказаться от основного принципа построения «Лешего», но старался композиционно и стилистически улучшить его. Признавал, что четвертый акт неудачен, много раз решительно его переделывал. Однако все это не могло ни изменить, ни улучшить пьесы. Очевидно Чехов со време-

нем начинал понимать, что дело не в композиционных и стилистических недоработках, а в более серьезном и важном — в идейной сущности пьесы. Только этим можно объяснить постепенное, но явное охлаждение Чехова к своему произведению. Так, он решительно отказывается в январе 1890 года печатать пьесу в «Артисте», колеблется, а потом отказывается печатать ее в «Северном вестнике», несмотря на настоятельные просьбы кн. Урусова и Мережковского. Не напечатал Чехов «Лешего» и позже. Более того, — решительно возражал против его печатания и постановки. Когда в 1900 году кн. Урусов, попрежнему высоко ценивший пьесу, попросил разрешения напечатать ее, — Чехов ответил: «... Умоляю вас, не сердитесь, я не могу печатать «Лешего». Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней». Не включил Чехов «Лешего» и в собрание своих сочинений.

Причина охлаждения Чехова к «Лешему» ясна. Его увлечение толстовским морализмом, так ярко сказавшееся в пьесе, не было органическим и долгим. Отсюда и последовавшее неприязненное отношение к пьесе, стремление забыть о ней.

Своей пьесой «Леший» Чехов как бы подытожил свои идейные и творческие искания восьмидесятых годов. Однако этот итог оказался в то

же время и свидетельством кризиса мировоззрения Чехова, наиболее полно обнаружил пагубность и ошибочность того пути, к которому вела его аполитичность, порожденная безвременьем восьмидесятых годов. Все предшествующее творчество Чехова говорило, что этот ошибочный путь не может быть для него органическим. Чехов быстро изживал свой идейный, а вместе с тем и творческий кризис. В каком направлении пошло дальнейшее развитие его мировоззрения и творчества, лучше всего показывает переработка «Лешего» в новую пьесу («Дядя Ваня»), которая падает на середину 1890-х годов.

II

Весь творческий путь Чехова — путь неустанных поисков, стремление к выработке ясного, цельного мировоззрения, которое дало бы ключ к правильному пониманию жизни, могло бы помочь в борьбе за лучшее будущее России. Вот почему взгляды Чехова, отраженные в «Лешем», не могли быть устойчивыми и владеть писателем сколько-нибудь длительное время. Слишком очевидно было, что дело не только и не столько в моральных качествах людей, сколько в самой социальной действительности, прямо враждебной и правде, и человечности, и спра-

ведливости, и свободе. И Чехов стремится все лучше понять окружающую его жизнь. Так созревает у него мысль о поездке на остров Сахалин, которую Чехов и совершает в 1890 году.

Поездка на «каторжный остров», новая обстановка, складывавшаяся в стране в девяностые годы, способствовали существенным изменениям в настроении и миропонимании Чехова. Значительное оживление общественной жизни в стране, вызванное промышленным подъемом и дальнейшим ростом рабочего движения, превращавшегося в серьезную силу, глубокие впечатления, полученные им на Сахалине, — все больше пробуждают внимание писателя к социальным вопросам, определяют все большую тягу его к общественной жизни, а следовательно, и политике. «Прежде чем сказать, что нужно и должно, — заявляет он в 1892 году, — нужно сказать, что есть и с чем надо считаться». Вот эта позиция и вводила Чехова все дальше и дальше от бесплодного увлечения толстовским морализмом. Теперь писатель, мучительно всматриваясь в жизнь, пытается как бы в самой действительности найти пути уничтожения социального зла. Начинается новый этап идейных и творческих исканий великого писателя.

В середине девяностых годов творчество Чехова достигает своей полной зрелости. К этому

времени им написаны такие произведения, как «Дуэль», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», повесть «Три года». В 1896 году Чехов пишет «Дом с мезонином», «Мою жизнь». В этом же году написана «Чайка» и, очевидно, другая пьеса — «Дядя Ваня». Во всех этих произведениях, как и в ряде других, написанных к этому времени, определяется особенно четко чрезвычайно важная особенность творчества А. П. Чехова: сочетание глубокого содержания с исключительной простотой, лаконичностью и ясностью формы. «Страшная сила его таланта, — писал Горький о Чехове, — именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, чего нет на свете...» Действительно, огромная сила воздействия произведений Чехова на читателя в значительной мере объясняется тем, что он умеет взять, казалось бы, первый попавшийся на глаза факт и подать его так, что в нем, как в капле воды, оказываются отраженными те или иные существеннейшие черты, характерные для всей современной ему действительности.

В этом сила зрелых произведений Чехова, в которых он поднимает важнейшие вопросы современности, в этом сила, в частности, и его

драматических произведений зрелой поры, в том числе и «Дяди Вани».

Точная дата написания пьесы «Дядя Ваня» неизвестна. Впервые познакомились с ней читатели в 1897 году в сборнике пьес Чехова. Первое упоминание о пьесе содержится в письме Чехова от 2 декабря 1896 года, в связи с подготовкой сборника к печати. «Остались еще не набранными, — сообщает Чехов, — две большие пьесы: известная вам «Чайка» и неизвестный никому в мире «Дядя Ваня». Позже Чехов также не сообщил точной даты написания пьесы. В 1898 году он писал Горькому, что «Дядя Ваня» написан давно, давно», в письме к Дягилеву 20 октября 1901 году отнес «Дядю Ваню» к 1890 году.

Однако сравнивая содержание «Дяди Вани» и содержание его повестей и рассказов, можно с уверенностью сказать, что пьеса написана была Чеховым не ранее 1895 года, а скорее всего в 1896 году, параллельно таким его рассказам, как «Дом с мезонином» и «Моя жизнь».

Как уже указано, «Дядя Ваня» явился результатом переделки пьесы «Леший». Переделка эта была решительной, коренной. Уменьшилось количество действующих лиц: в пьесе нет Орловского и его сына, нет Желтухина и его сестры Юлии. Дядин (Вафля) стал Телегиным, Хрущев

(Леший) — Астровым. Изменился облик действующих лиц: Соня из барышни институтки превратилась в хозяйственную девушку, вобрав в себя ряд черт характера и поведения Юлии, образ Астрова оказался сниженным и вобрал в себя ряд черт, ранее присущих пошляку Федору Орловскому. Пьеса стала собраннее — все действие происходит теперь в имени Войницких. Однако главное отличие пьесы — в ее идейной сущности. В пьесе решительно отброшен основной тезис «Лешего» — мир гибнет от вражды между хорошими людьми. Вместо этого в пьесе подняты важнейшие социальные вопросы, на фоне которых и рассматривается жизнь и деятельность русской интеллигенции.

Центральным персонажем пьесы, как об этом говорит ее заглавие, является дядя Ваня (Войницкий). Естественно предположить, что судьба Войницкого должна лежать в основе произведения, определяя содержание и развитие действия. Внешне Чехов так и строит свою пьесу. Судьба дяди Вани действительно формирует и организует ее центральную сюжетную линию. Завязка драматического конфликта определяется обычным в повестях Чехова середины 1890-х годов духовным прозрением героя. Дядя Ваня, по примеру родственных ему чеховских персонажей, переживает духовный кризис и начинает пере-

оценивать свой жизненный путь. Он приходит к заключению, что жизнь его была ошибкой. Много лет он обожал Серебрякова, веря в его гениальность, денно и нощно трудился, забыв о себе, лишь для того, чтобы облегчить материальную сторону существования профессора. Но вот Серебряков вышел в отставку, и Войницкий наконец-таки разглядел, что это бездарность, человек, ничего не сделавший за двадцать пять лет своей «деятельности», никому неизвестный, все время занимавший «чужое место». Вот в этом-то состоянии горьких раздумий и предстает перед нами Войницкий в начале пьесы.

«Я обманут... вижу, глупо обманут...» — сетует Войницкий, с горем оглядываясь на свою жизнь, которая, оказывается, бессмысленно принесена в жертву им же самим созданному идолу. Теперь, прозрев, он пытается пересмотреть свои взгляды на жизнь. Он начинает понимать, что каждый человек должен иметь право на личное счастье, свободу, он с ненавистью говорит о той «проклятой философии», которая так долго держала его в своих путах.

Новые взгляды Войницкого возмущают его мать, вздорную барыньку, которая не выпускает из рук «передовых» брошюр, мечтает о женской эмансипации, боготворит профессора и со спокойной совестью пользуется трудами и заботами

своих ближних. Бездельничая, она поучает его: «Надо дело делать», упрекает в том, что он изменил своим убеждениям: «Ты был человеком, — говорит она, — определенных убеждений, светлой личностью...» Словам Марии Васильевны вторит Телегин, отдавший свое состояние на воспитание детей, которых прижила с другим сбежавшая от него жена. «Кто изменяет жене или мужу, — говорит он, — тот неверный человек, тот может изменить и отечеству!» Против этой рабьей философии и ополчается Войницкий. «Я был светлой личностью, — с иронией восклицает он. — Нельзя состричь ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я, так же как вы, нарочно старался отуманить свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, — и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ною не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!»

Рядом с Войницким молодая жена профессора, Елена Андреевна. Дядя Ваня влюблен в нее, и его любовь переплелась с мыслями о том, что и Елена Андреевна неизвестно зачем приносит свою молодость в жертву идолу. «Какая вам лень жить, — негодует он, глядя на нее. — ... Если бы вы знали, как я страдаю от мысли,

что рядом со мной в этом же доме гибнет другая жизнь — ваша!» «Чего вы ждете, какая проклятая философия мешает вам?» — пытается Войницкий пробудить в ней мысли и чувства, которые бушуют в нем самом.

Под влиянием своего увлечения Астровым Елена Андреевна, кажется, действительно пробуждается. В ней зарождается мысль последовать совету Войницкого. «Дайте себе волю хоть раз в жизни... — вспоминает она его совет. — Что же? Может быть, так и нужно... Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете...» — начинает мечтать Елена Андреевна.

Таким образом, идейным содержанием конфликта Войницкого и Серебрякова оказывается конфликт дяди Вани с той схоластической жизненной философией, которая протягивается от сентенций Телегина до поучений профессора и Марии Васильевны и, незаметно опутывая человека, парализует его волю, его чувства, превращает в слепого раба чужих мыслей, чужих мнений, чужих авторитетов. Конфликт дяди Вани, таким образом, поднимает вопрос о «распрямлении» человека, становлении человеческой личности — вопрос, которому Чехов посвятил большинство своих произведений рассматриваемого периода.

Как же, однако, развивается в пьесе эта привычная для Чехова тема? Порыва Елены Андреевны хватает всего лишь на несколько минут. Не успев дать сколько-нибудь волю своему чувству, она ужасается своего поступка, забывает о своих мечтах порвать с этим омерзительным ей миром и взволнована уже только одним — желанием немедленно уехать, уйти не от этой жизни, а от реальной опасности поддаться своему чувству. Так угасает, чуть завязавшись, любовная интрига Астров — Елена Андреевна. Столь же бесцветно кончается и основная линия борьбы в пьесе, связанная с дядей Ваней. Ненависть дяди Вани к Серебрякову достигает высшей своей точки после предложения профессора продать имение, принадлежащее Соне и сохраненное заботами Войницкого. Дядя Ваня дважды стреляет в профессора и оба раза делает промах. Все выливается в нелепую, постыдную сцену. Почему? Очевидно потому, что это только истерическая вспышка отчаявшегося человека, на самом деле бесконечно слабого и беспомощного. Дальнейшее развитие действия также наводит на эту мысль. Дядя Ваня выкрадывает у Астрова баночку с морфием, — очевидно, новый жест отчаяния — решение покончить с собой. Однако он оказывается слишком слабым и для этого шага и отдает морфий назад. Прекрасная

вспышка, порыв к свободе, стремление «выдавить из себя раба» — все угасло. Профессор может уезжать спокойно: Войницкий будет вновь безропотно тянуть свою лямку и присылать ему деньги. Что же остается Войницкому? «Работать, работать...» — восклицает дядя Ваня. «Только бы забыться, забыться», — слышится за этими словами их подлинный смысл. И тут на помощь Войницкому приходит Соня со своим заключительным монологом, полным проповеди терпения, покорности, необходимости безропотного труда и наивных надежд на будущее утешение.

Каково же отношение Чехова к такому финалу? На первый взгляд может создаться впечатление, что Чехов до конца солидарен со своими героями, вместе с Соней стремится утешить зрителей мечтой о будущем счастье, когда люди увидят небо в алмазах и т. п. Именно на этой точке зрения стоят не только сторонники старого взгляда на Чехова, но и ряд новейших исследователей, стремящихся переосмыслить творчество Чехова. Правомерно ли такое истолкование пьесы? Для того, чтобы понять подлинное отношение Чехова к персонажам пьесы и их жизни, надо обратиться к судьбе Астрова, которая многое дополняет и проясняет в пьесе.

В Астрове критики склонны были видеть подлинного чеховского героя. К этому имеются, казалось бы, некоторые основания, которые лучше всего выражены словами Елены Андреевны, обращенными к Соне. «Милая моя, — говорит она, — пойми, что это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить...» В самом деле, Астров не только самоотверженно работает как врач. Помимо этого, он оберегает лесное хозяйство уезда, занимается новыми лесонасаждениями и, действительно, работает осмысленно, вкладывая, казалось бы, в работу веру в важность своего дела, талант, размах и большую энергию. Убеждения его гуманны, он негодует, что люди не творят, а только разрушают. Он стоит за то, что человек должен быть творцом, что жизнь его должна быть наполнена созидательным трудом, считает, что «в человеке должно быть все прекрасно — и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Он изящен, умен. Соня говорит ему: «Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, — вы прекрасны».

Однако сам Астров не столь лестного о себе мнения, как Соня и Елена Андреевна. Вот как он аттестует себя в самом начале пьесы: «Я стал чудаком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел, бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» «Я для себя ничего уже не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю», — признается он позже Соне. «У нас с тобой, — говорит он в четвертом акте Войницкому, — только одна надежда есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные».

Астрова отличают не только эти пессимистические размышления. Он действительно опускается — пьет, говорит пошлости. Эти качества Астрова не случайны. Чехов сознательно снижает его образ, передавая ему ряд черт, которые были свойственны в «Лешем» откровенному пошляку и гуляке Федору Орловскому. Для чего же это нужно Чехову, почему он стремится подчеркнуть, что Астров разочарован, вял, апатичен? В чем причина духовного падения доктора Астрова?

Он сам неоднократно отвечает на этот вопрос. Так, уже в самом начале пьесы он признается: «Да... В десять лет другим человеком стал.

А какая причина? Заработался, нянька. От утра и до ночи все на ногах, покоя не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудачки, сплошь одни чудачки: а поживешь с ними года два-три и малопомалу сам, незаметно для себя, становишься чудачком. Неизбежная участь». Эту же мысль повторяет он в четвертом действии Войницкому: «Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошлаками, как все».

Так мы приходим к заключению, что та обывательская, пошлая жизнь и порядки, против которых пытался восстать Войницкий, настолько крепки и устойчивы, что противостоять им оказывается не в состоянии не только Елена Андреевна, Войницкий и Соня, но и человек во много раз более сильный, когда-то по-настоящему талантливый — доктор Астров. Так во весь рост встает уже здесь перед нами главный для Чехова вопрос, вопрос о той социальной действи-

тельности, к которой он и обращает внимание зрителя (читателя) в своей пьесе.

Однако причины крушения Астрова находятся не только вне его. Он, между прочим, сознается, что основным его несчастьем является отсутствие у него путеводного огонька. «Знаете, — говорит он Соне, — когда идешь темной ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, — вам это известно, — как цык в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька».

Что это за огонек, на отсутствие которого жалуется Астров? У его предшественника Хрущева это была любовь к Соне, о чем он прямо и говорил в пьесе. Совсем иное у Астрова. Мы знаем из его слов, что он придавал и как будто придает большое значение своей деятельности. Он говорит Войницкому: «Вот ты глядишь на меня с иронией, и все, что я говорю, тебе кажется не серьезным. И... и, быть может, это в самом деле чудачество, но когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я услышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то

в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я... (*Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.*) Однако... (*пьет*) мне пора. Все это, вероятно, чудачество, в конце концов». Астров искренен здесь. Он действительно не может отказаться от гордости при мысли, что он, человек, может преобразать, украшать землю, что климат немножко и в его руках. Но так же искренен он, когда говорит и о своем чудачестве. Что же он может сделать на самом деле? Может ли он действительно принести человечеству какую-нибудь реальную пользу, реально изменить окружающую его жизнь? А он верил когда-то в это. Чтобы убедиться в справедливости этой мысли, достаточно вспомнить его слова, когда он признается, что теперь только раз в месяц, напившись пьяным, он не кажется себе чудачком и верит, что приносит человечеству «громадную пользу... громадную!»

Таким образом, трагедия Астрова имеет и еще одну сторону. Он не столько физически устал, сколько разуверился в своих идеях, понял, что его стремление служить человечеству, прогрессу, преобразению действительности культурным трудом, при всем, казалось бы, благородстве такого порыва, есть чудачество, ибо никаких реальных

изменений в действительности он не произвел и не может произвести. Трагедия его заключается в том, что жизнь идет своим чередом, смеясь над его культурничеством, которое оказывается такой же беспомощной и потому недепой затеей, как и его вегетарианство, которому он также, очевидно, придавал когда-то серьезное идейное значение. Так трагедия Астрова оказывается трагедией метода культурничества, теории «малых дел» и приобретает, таким образом, отчетливый политический смысл. Так «Дядя Ваня» оказывается по своему содержанию в одном ряду с такими произведениями Чехова середины 1890-х годов, как «Моя жизнь», «Дом с мезонином» и др.

Жизненная трагедия Астрова значительно углубляет поставленную Чеховым проблему свободы человеческой личности, переключает этот вопрос из плана морально-философского в план социально-политический. А это, в свою очередь, приводит к углублению вопроса о тех враждебных человеку условиях бытия, против которых пытался восставать Войницкий.

Войницкий склонен видеть свое несчастье в личной ошибке. Он ополчается только на философию смирения и покорности, которая затмила ему глаза. Он не видит, что за этой философией скрывается твердый и устойчивый жизненный

порядок, который и побеждает его. Взгляды его наивны, как наивна его ненависть к Серебрякову, в котором он склонен видеть причину своего несчастья.

Астров умнее и глубже Войницкого, он понимает, что дело именно в тех жизненных условиях, в том неумолимом ходе объективной действительности, с которыми бессильны совладать его благие намерения. Он ощущает это как безвыходное крушение своих идеалов, и это приводит его к духовной опустошенности и апатии.

Чехов, показывая все это, тем самым привлекает наше внимание к самой объективной действительности. Эту действительность мы видим в словах Астрова об условиях, в которых ему приходится работать, о потрясающей нищете и бескультурье той провинции, где он бьется, как рыба об лед, и больше всего из пояснений Астрова к его карте, которых не было в «Лешем». «В общем, — говорит он Елене Андреевне, — картина постепенного и несомненного вырождения, которому, повидимому, остается еще каких-нибудь десять-пятнадцать лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фа-

брики, школы, — народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтериты, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сбегать своих детей инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего».

Чехов, таким образом, показывает, что торжество и процветание Серебряковых, рабская философия, исповедуемая Вафлей и безнадежно отравившая Соню, философия, с которой бесплодно пытался бороться Войницкий, пошлая обывательская жизнь, тяготящая Елену Андреевну, ломающая и деформирующая все талантливое, все подлинно человеческое — что все это — различные проявления русской социальной действительности, в целом несущей с собой реальную угрозу вырождения. Чехов заставляет нас проникнуться мыслью о насущной потребности для человека других жизненных условий, которые не уродовали бы людей, но дали бы простор развитию

лучшим человеческим стремлениям, тех условий жизни, в которых труд человека из рабской одуряющей его повинности превратился бы в труд творческий, направленный на преобразование и украшение жизни.

Но Чехов не тешит свою аудиторию никакими иллюзиями. Одного желания для изменения действительности мало, — говорит в пьесе Чехов. Вот перед вами Астров, один из поверивших либеральному рецепту якобы легкого исцеления социального организма. Не забывайте его урока. Ищите других путей и, если хотите найти тот путь, который приведет вас к победе, научитесь прежде всего не поддаваться иллюзиям, научитесь смотреть прямо в глаза правде жизни. Таков чеховский взгляд, таково содержание авторской идеи в «Дяде Ване».

Тем самым становится понятен и финал пьесы. Для Чехова важно прежде всего убедить своего читателя в правоте тех, кто не может мириться с окружающей их жизнью, привить, внушить зрителю ту простую и ясную мысль, что жить так, как живут дядя Ваня, Соня, Астров и — шире — народ, о жизни которого мы узнаем из слов Астрова, — нельзя.

Только в этом свете можно понять огромную силу воздействия на читателя (зрителя) заключительной сцены пьесы. Что происходит в этой

сцене, заканчивающейся монологом Сони? Все возвращается здесь вспять. Кончатся благородные порывы, исполненные протеста против тупой, сонной, невыносимой жизни. Торжествует победа та жизнь, против которой пытался протестовать Войницкий, в которой преуспевают Серебряковы и бормочут свои рабские сентенции приживалы Вафли. И зритель плачет в этом месте, но плачет он не с Соней, не с Войницким, а с автором, с Чеховым плачет, потому что торжествует эта пошлая рабья жизнь, плачет потому что и он, зритель, успел проникнуться стремлением к иной жизни, мыслью о свободном и сильном человеке, тема которого отчетливо прозвучала в пьесе. «Сколько дивных минут прожил я над вашими книгами, — писал Горький Чехову в первом же своем письме к нему, — сколько раз плакал над ними и злился, как волк в капкане, и грустно смеялся подолгу... Еще раз жму вашу руку, — заканчивает он письмо, — ваш талант — дух чистый и ясный, но опутанный узами земли — подлыми узами будничной жизни — и потому он тоскует. Пусть его рыдает — зов к небу и в рыданиях ясно слышен».* Именно такого восприятия своей пьесы и добивался Чехов.

* М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Цит. изд., стр. 9.

Поднимая в своей пьесе важные социальные вопросы современности, Чехов, однако, не делает никакой попытки указать конкретный путь исцеления социального зла. Чехову здесь, как и в повестях, оказывается под силу лишь правдивое воспроизведение того, «что есть», стремление привить зрителю свой протест против изображаемой им действительности и горячее желание поисков путей к другой жизни. Этим и объясняется отсутствие в пьесе положительного героя. Чехов был достаточно зорек, чтобы не идеализировать, не выставлять за образец человека, который обрел внутреннюю свободу, так как нарисованная автором картина вопияла не о внутреннем усовершенствовании, а о практической общественно-полезной деятельности. И это понимал Чехов. Не мог он сделать и Астрова положительным героем, так как жизнь показывала беспомощность избранного Астровым пути, его метода культурничества. Нужны были какие-то другие пути. Но какие? Вот этого-то и не знал Чехов, почему и не мог вывести такого героя, который явился бы положительным в подлинном смысле этого слова.

В «Дяде Ване» нашли свое отражение взгляды Чехова, его отношение к современной ему действительности середины девяностых годов, взгляды, как видно, разительно отличающиеся от его

идейной позиции периода написания «Лешего». Анализ «Дяди Вани» лучше всего показывает, насколько благотворным оказался для Чехова отказ от толстовского морализма, обращение его к насущным вопросам современности. Это не только обогатило содержание пьесы Чехова, но и позволило ему до конца осуществить свой новаторский замысел, намеченный, но так и не осуществленный в «Лешем».

* * *

В «Дяде Ване» Чехов не только не отказался от новаторского стремления воспроизвести на сцене жизнь во всей ее истине, «такой, какая она есть на самом деле», но, напротив, — осуществил его наиболее полно. Однако изменившийся взгляд художника на жизнь, стремление поднять важнейшие жизненные вопросы современности привели Чехова к глубоко оригинальному и действительно новаторскому построению пьесы, которое давало ему возможность не только воспроизвести обыденное течение жизни, но и подняться от нее к большим обобщениям, затрагивающим важнейшие общественно-политические вопросы его времени.

К сожалению, эти новаторские принципы, впервые нашедшие свое полное выражение в

«Дяде Ване» и «Чайке», так и остались непонятыми, неоцененными.

Как уже отмечалось во введении, с легкой руки Н. К. Михайловского, в критике утвердилось мнение о своеобразной беспринципности Чехова: критика старалась представить Чехова писателем, которому якобы совершенно безразлично, о чем писать. Непосредственным развитием этого тезиса является и утверждение, имеющее широкое распространение в критике, о так называемой «случайности» материала, на котором строятся пьесы Чехова, и другое утверждение, будто пьесы Чехова отличает «разорванность» и рыхлость как диалога, так и сценария в целом.

Наиболее отчетливо эта мысль выражена у Ю. Соболева. Он пишет: «...если уже... первая повесть «Степь» является собранием отдельных картин, то этот основной недостаток композиции явственно проступает во всех больших рассказах и пьесах Чехова.

...Сценарий... больших пьес Чехова скроен из отдельных эпизодов, легко распадающихся на свои составные части, не подвергается существенным изменениям в случае произвольной перестановки порядка явлений».*

* Ю. Соболев. Чехов, М., 1934, стр. 241.

На первый взгляд все это действительно так и есть. Мы присутствуем при разговорах, казалось бы, на совершенно случайные и часто весьма пустые темы — о чае, о погоде и т. п., четкого сценического действия в пьесе нет, а следовательно, перед нами действительно, по всей видимости, лишь отдельные сцены, которые, раз это так, легко могут быть переставлены, видоизменены. Однако все это лишь кажется. На самом деле за всем этим скрывается исключительно четкая, крепкая, глубоко внутренне обоснованная и продуманная, но совершенно новая и поэтому не сразу понятная сценическая и композиционная структура пьесы.

В «Дяде Ване» нет действия в привычном смысле этого слова, действия как борьбы между персонажами. Нет, так как борьба дяди Вани с Серебряковым, лежащая в основе сюжета пьесы, ни в коем случае не представляет центральной ее идеи и по сути дела является своеобразным ложным ходом, хотя и вытекает органически из характера Войничского. Действительно, главное, о чем идет в пьесе речь, — это вопрос об отношениях человека и враждебной ему среды (социальных, в конечном счете, условий бытия), что и делает борьбу дяди Вани с Серебряковым несущественной, «наивной», оказывающейся важной лишь для характеристики самого Войничского.

Поскольку же Войничким не исчерпывается тема пьесы, то сюжетная линия, с ним связанная, хотя и организует композиционно пьесу, отнюдь не является основной, что и заставляет считать выдвигание ее на первый план в пьесе условным. Именно поэтому в других своих пьесах Чехов с легкостью отказывается от этого рудимента действия в обычном смысле слова, отчего пьесы его не теряют своей сценичности.

Почему это происходит? Чехов кладет в основу действия своей пьесы борьбу людей с враждебными им обстоятельствами, которые, однако, им не персонифицируются (исключая борьбу Войничкого с Серебряковым, ложность которой выясняется в пьесе). Но если враждебные человеку силы не персонифицированы, то отпадает и борьба в обычном смысле этого слова, борьба-интрига, заменяемая «самоопределением» человека, определением им своей жизненной практики в соответствии с окружающими его социальными условиями бытия, оцениваемыми как враждебные человеку. В соответствии с этим Чехов в своих пьесах должен, во-первых, очертить самые социальные условия бытия, как враждебные человеку, и, во-вторых, показать, как же протекает конфликт человека со средой и к чему он приводит. Последнее и составляет развитие действия пьесы, как его строит Чехов.

Так, всех «положительных» героев в пьесе объединяет их неудовлетворенность жизнью и стремление жить по-другому. Мысли эти, различно представленные у каждого персонажа в отдельности, и оказываются той идеей, которая прежде всего всеми средствами утверждается Чеховым в пьесе. Таким образом, уже то, в какой мере и форме герой захвачен этой идеей, дает возможность первоначальной его оценки. Так, например, Астров по этому признаку оказывается неизмеримо выше дяди Вани или Елены Андреевны. Однако, кроме идей и мыслей героев, Чехов показывает нам и их жизненную практику. И в этом случае хотя Астров также оказывается выше и дяди Вани, и Елены Андреевны, он и сам, в конечном счете, предстает перед нами как неполноценный герой, которому, попросту говоря, нельзя следовать и подражать.

Выявляемая таким образом оценка персонажей и есть определение их «вины». Так же, как различна жизненная практика персонажей, различна и их вина. Самая тяжкая вина — это вина людей эгоистичных и бездушных, таких, как Серебряков, Мария Васильевна. Есть и другой разряд вины. Это вина людей слабых и беспомощных. Эти люди могли бы быть хорошими, но их безнадежно искалечила жизнь. Соответственно вина этих людей — трагическая, — они сами страдают

от своей беспомощности и слабости, не в пример преуспевающим эгоистам. К этой же категории вины относится вина и таких людей, как Астров. Это талантливые, сильные люди, которым много дано и с которых поэтому много и спрашивается. Вина их заключается в том, что они пошли не по той дороге и поэтому оказались сломленными. И эти люди несут на себе трагическую вину, расплачиваясь разбитой жизнью за свою ошибку. Субъективно они не виноваты, они были до конца искренни в своей жизненной практике. Но какое дело до этого жизни? И они сполна платят за свою ошибку.

Жизненная судьба героев пьесы, несущих трагическую вину, дает Чехову возможность построить исполненную драматизма сюжетную основу произведения. Однако ограниченная функция каждого из этих персонажей в пьесе на первый взгляд разбивает единство действия, распадается на ряд параллельно идущих и лишь внешне соприкасающихся сюжетных линий, несущих каждая в отдельности свою драматическую нагрузку, свою субъективную «правду». Однако именно это внешнее отсутствие единства обеспечивает пьесе ее подлинное внутреннее единство и единство действия, так как только в результате соприкосновения, сравнения этих различных

жизненных «правд» и вырисовывается основная идея произведения.

Каждый, кто по-своему несчастен в пьесе, имеет свою лирическую тему, однако эти различные лирические партии инструментованы Чеховым таким образом, что именно в своем общем звучании делают ясными и мысль о насущной необходимости другой жизни, и горячий протест против существующих условий бытия, и настоятельную необходимость поисков путей к иной жизни. Так, например, тема труда — одна из основных тем Сони. Она огорчена тем, что Войничкий забросил работу, видит в этом причину, в силу которой он стал мрачен, стал пить. По ее мнению, все несчастья дяди Вани проистекают от его безделья — человек «выбился из колеи». Но вот эту же тему подхватывают Мария Васильевна и Серебряков. Оба они самодовольно поучают окружающих, и в том числе Войничкого: «Надо дело делать». Но мы уже знаем, что скрывается у них за этими словами, и мы иначе, не так, как Соня, относимся к тому, что дядя Ваня «выбился из колеи». Мы приходим к выводу, что бессловесный труд, за который ратует Соня, есть источник для паразитарной жизни тех же Серебрякова и Марии Васильевны, так как знаем, что «деятельность» их — никому не нужная, пустопорожняя деятельность.

Мысль эта нам становится ясна лучше всего из «деятельности» Марии Васильевны, которая как бы дублирует Серебрякова почти в пародийном плане. Так, симпатия зрителя оказывается на стороне Войницкого и именно в той мере, в какой он «выбился из колен». Тема труда незаметно вырастает в тему о человеческой деятельности, жизненной практике человека и приобретает тем самым уже общественный смысл.

В эту же линию включается и лирическая тема приживала Вафли, тема, в которой жизненная практика Сони и Войницкого находит свое сатирическое выражение. Жертвы и труд Войницкого и Сони во имя процветания Серебрякова комментируются жизнью Вафли, который не только пожертвовал все свое состояние сбежавшей от него жене на воспитание прижитых ею с кем-то детей, но считает, что этим он действительно выполнил свой общественный долг.

Включается сюда и лирическая тема Астрова. С ней связано утверждение идеи творческого и общественно-полезного труда, в противовес жизненной практике Телегина, Сони, Войницкого. Она имеет трагический характер и заставляет задуматься уже над самой социальной действительностью, представленной в пьесе, а также над

необходимостью поисков иных форм общественно-полезной деятельности.

Так, возникая и складываясь из лирических переживаний героев, тема о трудовой деятельности человека из вопроса личного превращается в вопрос общественно-исторический и подводит нас к коренным проблемам социальной действительности, как важнейшая философская и политическая проблема этой социальной действительности.

В соответствии с тем, как из параллельно развивающихся отдельных лирических тем складывается общая идея пьесы, определяется ее общая драматическая конструкция. Первые два акта вводят зрителя в основную тему пьесы, доказывая ему, что жизнь, какая была и есть, — «ничего не стоит», вселяют в него уверенность в правоте протеста против нее и стремления к иной жизни. Третий акт достигает в этом отношении своего высшего напряжения. Тут герои предпринимают, наконец, попытку как-то практически осуществить свои желания. Однако именно этот акт оказывается и переломным, по-разному приводя к крушению героев. Четвертый акт, «тихий и вялый», именно поэтому оказывается насыщенным подлинным драматизмом, так как рисует трагическую гибель лучших устремлений персонажей пьесы, устремлений, с которыми уже

свылся зритель, почему и не может примириться с крушением героев пьесы. Поэтому, чем больше апатии, вялости, проповеди смирения в четвертом акте, тем сильнее должен быть протест против этого смирения и апатии со стороны зрителя.

Таким образом, новаторство Чехова заключается прежде всего в том, что он совершенно по-новому строит не только самое действие, но и финал пьесы, превращающийся в полную противоположность «катарсису» классической трагедии. Финал пьесы у Чехова несет не очищение, не снятие (искупление) трагической вины его героев, а напротив, подчеркивает эту трагическую вину, до конца отделяя здесь героев от автора и тем самым толкая зрителя к дальнейшим размышлениям, действительно заражая его, но не конкретным содержанием переживаний персонажей пьесы, а заложенной в ней авторской идеей.

При этом самый факт развития действия пьесы на бытовой основе является на самом деле лишь средством сделать предельно убедительными вопросы, которые ставит Чехов. Невыносимы условия бытия не для каких-то выдающихся личностей, но для рядовых людей, невыносимы не какие-то из ряда вон выходящие события, а именно обыденное течение жизни. Именно в

этом ведь и состоит неотразимая убедительность рисуемой Чеховым картины, а следовательно, и тех конечных выводов, которые из нее могут быть сделаны.

Рядом с упреками в рыхлости сценария, случайности материала пьес Чехова критика очень большое внимание уделяла лирической окрашенности и экспрессивной выразительности речей персонажей, истолковывала это как некую самоцель, дававшую основание считать театр Чехова так называемым «театром настроения». Уделяла она большое внимание и «внутренней погруженности» персонажей, которая осмыслялась как «разобщенность» людей, разобщенность, против которой якобы протестует Чехов и которая якобы предопределяет структуру его пьес.*

Однако все это является отнюдь не самоцелью, а всего лишь следствием, вытекающим из общих принципов драматургии Чехова. Раз автора занимает не борьба между людьми, а их отношение к среде, характер их жизненной практики, значит неизбежно главным должно оказаться их, так сказать, «самоопределение» в жизни, отно-

* А. П. Скафтымов. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова. Ученые записки Саратовского Педагогического института, вып. VIII, Саратов, 1946, стр. 352.

шение к ней персонажей. Связанные с этим размышления действующих лиц и возникают как отклики на окружающую их жизнь, как размышление их о своей жизни, о своих поступках. Эти размышления не могут, конечно, не волновать человека. Отсюда неизбежно возникают и лирическая окрашенность, и экспрессивная выразительность речей персонажей, и внутренняя «погруженность» действующих лиц в свои мысли и чувства. Отсюда то обилие пауз, авторских ремарок, с помощью которых автор и стремится раскрыть перед читателем (зрителем) внутренний мир своих героев — те самые «лирические» темы, из которых и складывается в конечном итоге общая идея пьесы.

Начать с того, что лиризм и экспрессивность речей персонажей не является качеством, которое присуще всем действующим лицам. Этих качеств вовсе, например, лишены Серебряков, Мария Васильевна и, по другим причинам, — Марина. Эта черта оказывается свойственна лишь тем героям Чехова, которые заслуживают в известной мере симпатии. И это полностью соответствует особенностям повествовательного творчества Чехова первой половины 1890-х годов, в котором Чехов обращает преимущественное внимание на людей нервных, впечатлительных, мыслящих, неудовлетворенных.

Но эти люди погружены в обычные бытовые условия, с обычными, подчас ничего не значащими разговорами. Как строят эти разговоры Чехов? Прежде всего по принципу раскрытия внутреннего отношения персонажей к этим разговорам, отношения, которое тем самым и погружает нас в их внутренний мир, обнаруживая их подлинные мысли, по-настоящему волнующие их вопросы. Этому-то и служат те приемы Чехова-драматурга, которые исследователями-формалистами ставились во главу угла, как некая самоцель, определяющая существо новаторства Чехова.

Все это может быть проиллюстрировано на любой сцене «Дяди Вани». Возьмем, к примеру, сцену первого действия, где Марина, Соня, Астров, Войничский, Телегин, Елена Андреевна и Мария Васильевна пьют чай. Речь идет о чае, о том, что Астров может пообедать и выспаться, раз уж он приехал к Серебрякову, и т. п. — и вдруг реплика Марии Васильевны:

«Мария Васильевна. Ах!

Соня. Что с вами, бабушка?

Мария Васильевна. Забыла я сказать Александру... потеряла память... сегодня получила я письмо из Харькова от Павла Алексеевича... Прислал свою новую брошюру...

А с т р о в. Интересно?

Мария Васильевна. Интересно, но как-то странно. Опровергает то, что семь лет назад сам же защищал. Это ужасно!

Войницкий. Ничего нет ужасного. Прйте, мапан, чай.

Мария Васильевна. Но я хочу говорить!

Войницкий. Но мы уже пятьдесят лет говорим и говорим, и читаем брошюры. Пора бы уж и кончить.

Мария Васильевна. Тебе почему-то неприятно слушать, когда я говорю. Прости, Жан, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлой личностью...

Войницкий. О, да! Я был светлой личностью, от которой никому не было светло... (Пауза.) Я был светлой личностью... Нельзя строить ядовитей!...» и т. д. — пространная реплика Войницкого, вводящая нас в основную для дяди Вани тему — мучительных его раздумий о напрасно загубленных лучших годах жизни.

Так разговор о чае и полученном письме переключается в основную лирическую тему дяди Вани, в свою очередь вводящую уже в основную тему пьесы. Это определяет дальнейшее течение диалога. Начинается неприятная пикировка Вой-

ницкого и матери. Соня просит дядю замолчать. Тот умолкает. Елена Андреевна пытается перевести разговор на ничего не значащую тему о погоде. Войницкого вновь «прорывает»: «В такую погоду хорошо повеситься», — замечает он. Эта реплика делает еще более ясным его настроение, причины которого уже обнажены перед зрителем. Далее идет ничего не значащий, случайный разговор, обильно прерываемый паузами. Внутреннее отношение к этому разговору каждого собеседника исчерпывающе ясно. Марина просто занята своим делом, Соня стремится отвлечься от неприятного разговора, Войницкий имеет возможность красноречиво молчать, Мария Васильевна, очевидно, читает брошюру и т. д. Так же и дальше. Появляется работник, прибывший за Астровым, и вновь среди бытовых разговоров встает перед нами основная тема уже Астрова — вопрос об его деятельности.

Такова функция бытового и случайного, такова глубокая внутренняя оправданность разорванности диалогов. Все это отчетливо подчинено главному — выяснению и, следовательно, характеристике содержания внутренних переживаний персонажей, в свою очередь, как это показано было выше, ведущих к основной теме пьесы.

Таковы вкратце художественные особенности «Дяди Вани», пьесы, в которой он, наряду

с «Чайкой», впервые до конца осуществил свое новаторство в области драматургической формы, необходимость которого возникла уже при написании Чеховым «Иванова». Чехов не смог осуществить этого своего замысла при написании «Лешего», так как этому помешали, прежде всего, его ошибочные идейные позиции конца восьмидесятых годов. Рост Чехова как художника, осуществление им своих творческих задач было связано с углублением его взгляда на жизнь, с его мировоззренческим ростом. В этом и убеждает, прежде всего, анализ «Дяди Ваня».

Однако то, что новаторство Чехова-драматурга осуществилось именно в такой форме, как оно представлено в «Дяде Ване», не было случайно. Оно определялось не только индивидуальными особенностями творческого пути Чехова, но и эпохой, как общими идейными течениями в восьмидесятые—девяностые годы, так и конкретно историческим положением русского театра и драматургии конца XIX века. Отчасти мы уже видели это при анализе «Иванова» и «Лешего», однако лучше всего это видно на анализе «Чайки», представляющей собой по сути дела эстетический и творческий манифест Чехова середины девяностых годов.

III

Несмотря на значительное оживление общественной жизни в стране, положение в русском театре в 1890-е годы сколько-нибудь значительно не изменилось. Попрежнему в репертуаре господствовали постановки драматургических однодневков, далеких от жизни, написанных по принятым штампу и шаблону, пустых и бессодержательных. Между тем рост общественной активности, отмечавшей значительные социальные сдвиги, происходившие в стране, вступавшей в третий, пролетарский период освободительного движения, делал такое положение все более и более нетерпимым. Поэтому разговоры о кризисе русского театра стали особенно упорными. Об этом можно было прочесть почти в каждой статье, написанной на театральную тему.

Кризис русского театра 1880—1890-х годов был не случайным и отражал тот общий кризис, который намечался в конце XIX века в буржуазно-дворянском искусстве, которое окончательно порывало с традициями критического реализма и неуклонно сползало к натурализму, импрессионизму и символизму. Это хорошо чувствовали современники, в связи с чем вокруг вопросов о дальнейшем развитии русской литературы,

русского искусства и театра, в частности, разгорелась острейшая и напряженная борьба.

Именно в 1890-е годы с шумом выступили русские декаденты — Минский, Мережковский, Брюсов, Гиппиус, которые подвергли беспощадной критике современное искусство и провозгласили якобы «новую эру» в его «развитии». Однако это было «развитие» мнимое, так как бескрылому мещанскому натурализму декаденты противопоставляли идеализм и мистику, полный уход от жизни, отказ от традиций гуманизма, откровенную проповедь зоологического индивидуализма, культ чувственной любви и смерти, т. е. вели литературу к полному маразму и разложению.

Декадентские веяния наметились и в театре. Внимание литературной и театральной общест-венности привлекают в это время пьесы бельгийского символиста Метерлинка, позднее пьесы Гауптмана и Ибсена. Вокруг этих пьес также разгорается борьба.

В девяностые годы почти все критиковали декадентов, в том числе выступала против декадентов и буржуазная пресса. Однако критика эта велась с разных позиций и имела принципиально различные установки.

Буржуазно-либеральная пресса, возмущаясь декадентскими «безобразиями», проходила мимо

идейной, политической и философской сущности новоявленных «новаторов», критиковала их с позиций «добропорядочного» буржуазного искусства. Критика декадентов буржуазной прессой являлась, по сути дела, защитой этого «добропорядочного» искусства.

Иначе отнесся к этим новым веяниям Горький. Горький не только исключительно резко оценил символистов, и в том числе Метерлинка, но и усмотрел в них крайний предел вырождения буржуазного искусства, объявил его антиобщественным и вредным. Критика Горьким декадентства имела в виду его идейную философскую и политическую сущность, а потому включала в себя отрицание и других разновидностей современного ему буржуазно-дворянского искусства, которое эжидилось фактически на тех же основах и так же являло признаки вырождения и упадка. Этому деградирующему буржуазно-дворянскому искусству и стремился противопоставить Горький подлинное новое искусство революционного пролетариата, искусство складывавшегося социалистического реализма.

Как уже было отмечено, Чехов, глубоко неудовлетворенный состоянием современной ему литературы и драматургии, стремился творчески развивать лучшие традиции русского критического реализма. Безидейности и буржуазно-

мещанской тенденциозности современного Чехову искусства он противопоставлял искусство, основанное на идеях свободы и независимости человеческой личности, натуралистическому эмпиризму и объективизму современных писателей — искусство подлинной правды жизни. Чехов не представлял себе развития литературы и драматургии вне все большей и большей связи его с жизнью, с народом. Это и определило его новаторство как художника, это определило и его отношение к современному ему буржуазно-дворянскому искусству вообще, «новаторству» декадентов в частности. Об этом и рассказал Чехов в «Чайке», явившейся в связи с этим подлинным творческим и эстетическим манифестом писателя.

Широко известно, как неудачно было возвращение Чехова к театру. Новая пьеса его «Чайка», над которой он работал долго, тщательно и, как сам Чехов выражался, «не без удовольствия», будучи поставлена на сцене Александринского театра, скандально провалилась. На Чехова обрушился водопад рецензий и критических отзывов, пародий, эпиграмм, в которых поразному варьировалась мысль, наиболее лаконично выраженная в рецензии И. Ясинского. Пьеса Чехова, — утверждал он, — «не Чайка,

а просто дичь» *. Однако и позже, после того, как «Чайка» была реабилитирована блестящей постановкой на сцене МХАТ, она не была до конца понята. Критика не сумела полностью раскрыть содержание этого произведения.

Исследователи давно отметили, что в «Чайке» центральными вопросами являются вопросы искусства. Однако что сказал по этим вопросам в своей пьесе Чехов, так и осталось до конца не выяснено. Да, собственно говоря, и не могло быть выяснено, так как критики пытались сделать это, обращаясь к пьесе, как к какой-то статье, содержащей прямые авторские высказывания по вопросам искусства. Прислушиваясь к тому, что говорится в «Чайке» отдельными персонажами, исследователи улавливали в их речах близкие Чехову мысли и... разводили в недоумении руками. Пьеса оказывалась полна противоречий. Кого следует считать носителем авторской идеи? Нину? Но, доказывают они, Треплев прямо «цитирует» Чехова, но «цитирует» Чехова и Тригорин! «Что-то двусмысленное есть в отношениях Чехова и к собственной драматургии и театру вообще», — с недоумением пишет Ю. Соболев в главе, посвященной анализу «Чайки». — И так же, как двусмыслен-

* «Биржевые ведомости», 1896, 18 октября, стр. 3.

ны советы Чехова, так же двусмысленно отношение его к персонажам «Чайки» * — с огорчением замечает исследователь. Установив наличие чеховских мыслей у Треплева и Тригорина, Ю. Соболев заключает: «Так расчленяет себя Чехов в пьесе как бы на две половины: он в такой же мере Треплев, в какой и Тригорин». **

Итак, несомненно, что вопросы искусства являются основными и центральными в пьесе. Однако уже знакомство с другими произведениями Чехова должно предостеречь нас от попыток прямолинейного выяснения взглядов Чехова на основании реплик и высказываний тех или иных действующих лиц. В «Дяде Ване» Чехов поднимает существеннейшие социальные и политические вопросы современности. Однако суждения Чехова по этим вопросам отнюдь не совпадают с мнениями на сей счет кого-нибудь из действующих лиц, а возникают в результате анализа этих мнений, проверки их жизнью, как некий вывод из всей пьесы. Более того, Чехов рассматривал в «Дяде Ване» человеческие жизни, различные человеческие «правды» в плане практического выполнения человеком своего общественно-исторического долга, как его понимал автор.

* Ю. Соболев. Чехов. 1934, стр. 198—199.

** Там же, стр. 201.

Однако достигал он этого не потому, что каждый из персонажей сознательно стремился строить свою жизнь в соответствии с этим долгом, четко сформулированным автором. Отнюдь нет. Большинство из них просто строили свою «частную» жизнь, а соотносить эту частную жизнь с общественно-историческим долгом человека должен был уже сам зритель. Зритель же мог и должен был поступать таким образом, потому что это подсказывалось ему всем содержанием пьесы и главным образом деятельностью Астрова. Здесь-то и определялись какие-то нормы общественного поведения человека, становились ясны требования, предъявляемые жизнью к человеку.

Именно таким образом поступает Чехов и в «Чайке». Однако Астрова с его откровенно социально-политической темой здесь заменил ряд лиц, посвятивших свою жизнь или стремящихся посвятить служению искусству. Как в этом случае можно создать необходимый Чехову нормативный фон требований, которые можно предъявлять человеку? Как отношение ряда героев к искусству может помочь пониманию прочих «частных» жизней, выведенных в пьесе? Для того, чтобы это стало ясно, следует прежде всего посмотреть, как Чехов понимает «служение» человека искусству.

Это лучше всего видно из тех отношений, которые складываются в пьесе между Треплевым, Ниной Заречной и Тригориным, и тех вопросов, которые поднимаются Чеховым в связи с этими отношениями.

Чехов рисует Треплева, как фигуру сложную и противоречивую. Треплев симпатичен в своих порывах, он честен и искренен. Однако болезненное самолюбие, крайняя неврастеничность, невыдержанность, отчетливо проявляющиеся уже в сцене с Аркадиной во время представления пьесы, рисуют нам другую сторону его натуры — болезненной, надломленной, эгоцентричной. Внутренний мир Треплева — это мир индивидуалиста, замкнутого в самом себе и воспринимающего окружающую его действительность только в соотношении со своим я, целиком заполняющим его сознание. Он страдал, живя со своей матерью, так как ему постоянно казалось, что все окружающие презирают его, постоянно подчеркивают его ничтожество. «...Когда, бывало, — говорит он Сорину, — в ее гостиной все эти артисты и писатели обращали на меня свое милостивое внимание, то мне казалось, что своими взглядами они измеряли мое ничтожество, — я угадывал их мысли и страдал от унижения...» Достаточно ему было почувствовать безразличие или иронию со стороны присутствующих к своей пьесе,

как он становится во враждебные отношения к ним. Вновь ему кажется, что все, в том числе и Нина, презирают его, смеются над ним. Он прямо говорит об этом Заречной: «Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много... (Топнув ногой.) Как это я хорошо понимаю! У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея...»

Треплев не имеет никакой жизненной опоры, так как со своим крайним самолюбием, со своим эгоистическим сознанием, ставит себя вне общества, вне жизни, вне действительности. У него нет никаких интересов, никаких стремлений, которые объединяли бы его с обществом, ибо единственный его интерес, его идея — стремление подчеркнуть свое я, противопоставленное всему его окружающему. Именно поэтому охлаждение к Треплеву Нины оказывается для него настоящей трагедией. Теперь Треплев в полной мере ощущает свое одиночество, и это приводит его к попытке самоубийства.

Эта оторванность Треплева от действительности, от общества, к которым у него нет какого бы то ни было интереса, определяет и его художественную практику — идеалистическую, дале-

кую от жизни, окрашенную в мрачные пессимистические тона.

Треплев уже в первом действии выступает с яростными филиппиками, направленными против современного ему театра. Речь Треплева искренна, обвинения, которые он предъявляет опошлившемуся современному искусству, — убедительны и справедливы. Однако какова же положительная платформа Треплева, как практически пытается он обновить искусство? Об этом говорит пьеса Треплева, в которой без всякого труда можно усмотреть типичнейшие черты, свойственные декадентскому искусству конца XIX века. В основе пьесы Треплева лежит мысль о том, что «...во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух», что «в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне (мировой душе. — Г. Б.) суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной, и наступит царство мировой воли», т. е. идеалистическая философская платформа, исчерпывающую характеристику которой Чехов дал еще в 1889 году в письмах по поводу книги Бурже.

Бренность человеческого существования, обреченность его на гибель, темы страха и ужаса, холода, пустоты, а также грядущего мистического

преображения мира — все это находит себе здесь отчетливое выражение. Что касается формы, то Чехов включает сюда и паузу как средство нагнетания ужаса в «молчании» («Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. [Пауза.]»), и систему речи, основанную на тавтологии с целью все того же нагнетания страха и ужаса, столь типичные для Метерлинка. Типичной оказывается и обстановка сцены, «очищенная» от быта и должествующая подчеркнуть вневременность действия и даже — запах серы. Как известно, символику запахов практиковал в своих постановках в 1891 году руководитель парижского «Художественного театра» Поль Фор. Характерно, что примитивность сценической площадки в данном случае совмещается с требованием не только или, может быть, не столько ее абстрактности, сколько ее «естественности», так же как и запах серы является здесь не столько символом, сколько «бытовым» знаком появления дьявола. Таким образом, натуралистические и символистические тенденции даны как смежные и переплетающиеся, родственные. В такой же мере типичной оказывается и монотонная читка пьесы актером, заменяющая собою игру, — новшество, которое приносила с собой драма символистов. Все это убеждает в том, что пьеса Треплева действительно пред-

ставляет собой своеобразную миниатюру, в которой сосредоточено все то типическое, что Чехов улавливал в новейшей западной драматургии, шедшей от Золя и Ибсена к позднему Гауптману и Метерлинку, от требования жизненной правды к утверждению иллюзорности реальной действительности, к откровенному идеализму и мистике, которые, в конечном счете, и объявлялись высшей «правдой» жизни.

Философское содержание пьесы, отчетливо идеалистическое, оказывается первым реальным комментарием к новаторским порывам Треплева, который лишь на словах восстает за новые формы. «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Столь же существенным реальным комментарием оказывается эта практическая деятельность Треплева и к его исходным позициям новатора. Действительно, эти исходные позиции Треплева не могут вызвать возражений. Его критические рассуждения, направленные против современного ему театра, являются тем более убедительными, что во многом совпадают с рассуждениями самого Чехова на эту тему. Однако обрисовав их таким образом, Чехов проявил большую историческую зоркость, ибо, действительно, отправные критические стороны деклараций всевозможных новых течений также были в общем справедли-

вы. Натуралисты выступали со справедливой критикой «драмоделов», импрессионисты и символисты указывали на правильно подмеченные ими слабые стороны натуралистов. Следовательно, чтобы понять подлинную суть нового течения в искусстве, нужно было смотреть не столько на его критические манифесты, сколько на его художественную практику. Так и поступил Чехов, в первом же действии показав, что реально скрывается за красивыми филиппиками Треплева, направленными против современного ему искусства, дополнив эти слова Треплева его практикой.

Дальнейшие творческие искания Треплева характеризуются теми же мотивами, которые намечены в его пьесе. В четвертом акте, через два года после провала Треплева на домашнем спектакле, мы узнаем, что он уже серьезно пробует свои силы в литературе и печатается в журнале. Однако Треплев не удовлетворен своей работой. Причину своих неудач он склонен видеть в отсутствии у него выработанных приемов, что якобы и приводит его к шаблонности. Однако из слов Тригорина мы узнаем, что произведения его все «что-то странное, неопределенное, порой даже похоже на бред. Ни одного живого лица». И это вполне естественно, так как, поставив себя вне окружающей его жизни, не чувствуя

к ней никакого интереса, он оказывается бессильным и как художник, так как не понимает и не знает жизни. В этих условиях он вновь встречается с Ниной.

Нина Заречная с самого начала поглощена заветной мечтой — стать артисткой. Вначале мечты эти ее окрашены в наивные романтические тона. Из ее разговора с Тригоринным выясняется, что она больше всего мечтает о славе, «настоящей шумной славе». Однако с самого начала, несмотря на это, у нее нет ничего общего с Треплевым, так как в основе взгляда Нины на деятельность художника лежит вера в огромное воспитательное, общественное значение искусства. И успех и слава понимаются ею с самого начала как награда артисту, художнику за его высокое служение обществу. «Если бы я была таким писателем, как вы, — говорит она Тригорину, — то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице».

И вот на эту девушку в неизмеримо большей степени, чем когда бы то ни было на Треплева, обрушиваются тяжелые жизненные испытания. Чехов, вызывая читателя на сравнение их судеб, старательно подчеркивает, что исходное положение Треплева и Нины одинаково. Она так же

без средств, как и Треплев, так же живет в нездоровой семейной обстановке. Тем более показательным оказывается различие их дальнейших жизненных путей. Эта молодая, лишенная жизненного опыта девушка находит в себе силы порвать с семьей и смело пойти к достижению своей цели, с самого начала не имея никакой, даже моральной, поддержки. Жизнь ее складывается трагически. Тригорин, которого она глубоко полюбила, бросает ее одну с ребенком. Ребенок умирает. Это, конечно, куда более тяжелое испытание, чем охлаждение Нины к Треплеву, которое, как мы помним, ввергло его в бездну отчаяния. Для того чтобы еще больше подчеркнуть сходство ситуаций и сделать более разительным контраст, Чехов в четвертом акте заставляет Нину признаться, что она до сего времени безумно любит Тригорина. Ко всему этому добавляется еще одно, может быть, самое тяжелое испытание, которое она должна была перенести. Мы помним, как действовал на Треплева холодный прием его пьесы, первой его пробы своих сил в искусстве. Нина пожертвовала всем, сломала свою жизнь, стремясь осуществить свою мечту — стать артисткой. И вот человек, которого она полюбила, не только не поддерживает ее, но просто издевается над ней. «Да... Он не верил в театр, — вспоминает

Нина, — все смеялся над моими мечтами...» Она временно пала духом. Жизнь оказалась слишком тяжелой. Труден был переход от юношеской мечты о славе, колеснице, на которой возит артиста восторженная толпа, к суровой и жестокой жизненной правде, которую довелось Нине Заречной испытать до дна. «Жила я радостно, — вспоминает Нина, — по-детски — проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!»

Однако все эти испытания не сломили Заречную. В этих испытаниях ее натура только закалилась. Нина возмужала и стала настоящей актрисой. «Теперь уж я не та... — говорит она Треплеву, вспоминая свою игру на сцене в то время, когда впервые обрушились на нее несчастья. — Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной». Рухнули ее юношески-романтические мечты о славе, о блеске, но сохранилась, приняв новые, зрелые формы, ее изначальная вера в высокое призвание артиста, в большое счастье, которое приносит служение народу. Да, жизнь груба, страшна и мерзка, но тем величественнее и важнее эта задача худож-

ника. «Я верую, — говорит Нина, — и мне не так больно, и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». (Разрядка здесь и дальше моя. — Г. Б.)

А что же Треплев? Он, действительно, остался тем же. «С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, — говорит он, — жизнь для меня невыносима, — я страдаю...» Почему? Потому что он попрежнему одинок, одинок тем страшным безысходным одиночеством, в которое ставит себя человек, оторванный от жизни, от общества, замкнутый в самом себе. Вначале ему кажется, что это происходит потому, что он никем не согрет, никем не любим. Но вот он прослушивает историю Нины, молчаливо сравнивает ее и свое положение, и ему становится понятным, что дело в нем самом, в опустошенности его внутреннего мира. Он вынужден признаться: «Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание». Придя к этой мысли и не видя внутри себя никакой возможности к возрождению, Треплев выносит себе приговор. «Иногда, — пишет Горький, — в их (перечисленной Горьким галлерее чеховских героев. — Г. Б.) серой массе раздается выстрел, это Иванов или

Треплев догадались, что им нужно сделать и — умерли». * Так трагедия Треплева оказывается трагедией индивидуалистического сознания, трагедией человека, поставившего себя вне общества, вне окружающей его жизни.

С этой же темой связан и образ Тригорина. Тригорин крупный, признанный художник, и Нина склонна была вначале боготворить его. Он целиком погружен в свое дело, которое превратилось в его страсть, в его вторую натуру. Он талантлив и в совершенстве овладел мастерством. Что касается его жизненной практики, то здесь он оказывается вялым, инертным, бесхарактерным человеком. Тригорин и сам знает об этом. «У меня нет своей воли... — сознается он Аркадиной. — У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный...» И мы, наблюдая за его поведением, с полным основанием верим этим его словам.

Жизненная практика Тригорина также соотносена с его художественным творчеством. Он признается Нине: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь

* М. Горький. А. П. Чехов. Сб. М. Горький и А. Чехов. М.—Л., 1937, стр. 147.

еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей». Тригорин, как видно, достаточно умен и честен, чтобы сознавать свой гражданский писательский долг. Однако он знает его так же, как и то, что человек не должен быть безвольным, рыхлым. Сознает, но все же остается таким, каким мы его видим, — до страсти любящим рыбную ловлю и природу, но внутренне равнодушным к людям, к их судьбам, их переживаниям. Поэтому и пишет он об этом только по обязанности, а следовательно, холодно и бесстрастно, мечась из стороны в сторону. Он и здесь не имеет своей воли, именно поэтому он и оказывается только пейзажистом, фальшивым во всем остальном.

Для того чтобы это положение не вызывало у нас никакого сомнения, Чехов демонстрирует его опять-таки на конкретной художественной практике Тригорина. Для последнего история Нины — сюжет для небольшого рассказа, который сводится, по его словам, к следующему: «На берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». Так представляется дело Тригорину. Нина запомнила эти слова, и вот в последнем действии, когда мы уже могли убедиться, как плохо понимал Тригорин то, что произошло с Заречной, она отвечает ему. Вновь вспоминается ей чайка — «она, чайка...» «Нет, не то...», — говорит Нина несколько раз, пока не находит свой ответ, заключающий как раз то, чего не понял этот, казалось бы, такой большой писатель. Она говорит: «Я — чайка... Не то. Я — актриса. Ну, да!» Так Чехов заставляет нас воочию убедиться в том, что если Тригорин и написал свою «Чайку», то непременно сфальшивил; сфальшивил, так как ничего не понял в большой жизненной истории, прошедшей совсем рядом с ним — истории становления человеческой личности и роста большого настоящего артиста. Чтобы ясно было, что Тригорин за это

время ничуть не изменился и ничему не научился, — в самом финале вновь и, последний раз, всплывает тема той же чайки. Шамраев подает Тригорину его заказ — чучело чайки, но последний не может вспомнить, зачем и для чего заказывал это чучело. И это так понятно — ведь для него это был только сюжет для небольшого рассказа, каких много. Вот у него опять появился какой-то замысел, — он спрашивает, сохранилась ли сцена. Скорее всего, он напишет и этот новый рассказ, но, мы теперь уже в этом не сомневаемся, — вновь так же безнадежно сфальшивит.

Столь же далека от подлинного искусства и Аркадина, живая представительница того самого современного театра, который подвергает Треплев столь убийственной и справедливой критике. И она замкнута в самое себя, ограничена и эгоистична. Она скряга, не думает об окружающих, даже о своем сыне, занята лишь собой. Театр ей дорог не сам по себе и не потому, что он представляется чем-то общественно-полезным и важным, а потому, что на его подмостках она, Аркадина, имеет успех. Однако и как актриса она ограничена, так как занимает ее прежде всего не игра, не то, что она играет, а внешность, сам факт ее успеха. В четвертом действии она вся поглощена мыслями о том, как прошли ее гастролы в Харькове. Однако вспоминает она

при этом не о своей роли, не об исполнении этой роли, а о том, как ее «принимали», какие подносили ей подарки, какой эффект произвела она своими нарядами. «На мне, — вспоминает она с восторгом, — был удивительный туалет... Что-то, а уж одеться я не дура».

Такова основная тема «Чайки» — о неразрывной связи писателя с действительностью — действительностью, являющейся подлинным источником его творчества, об активном гражданском общественном долге художника. Только в неразрывной связи с действительностью, в служении своему народу, в активном, негибком отношении к жизни, укрепляемом верой в свое великое общественное призвание, — залог настоящего успеха человека, посвятившего себя служению искусству. Подлинный художник должен быть не только большим мастером, но и большим человеком-гражданином своей родины, слугой своего народа.

Постановка в пьесе вопросов искусства была живым откликом Чехова на острейшие вопросы современности. Непосредственно связана с этими вопросами была и тема любви. Любовь все еще оставалась преобладающей темой в литературе и драматургии девятидесятых годов, ее основой, главной пружиной сюжетов и, следовательно, судеб персонажей. Совершенно уродли-

вые формы эта гипертрофия любви приобретала в литературе нарождающегося декаданса. Что стояло за этим в жизни? — вот вторая тема, тесно связанная с первой, основной темой пьесы.

«Если любовь часто бывает жестокой и разрушительной, — помечает в своей записной книжке Чехов, — то причина тут не в ней самой, а в неравенстве людей». Действительно, так же, как неравны по своему облику люди, неравной оказывается для них и роль любви. Для тех людей, которые не имеют в жизни никакой общественной, творческой опоры, любовь — «жестокости и разрушительна». Таковой она является для Треплева, такова она для его своеобразного двойника — Маши, девушки, состарившейся в двадцать два года, внутренне совершенно опустошенного существа. К ней полностью относится справедливое замечание В. Ермилова по поводу любовной темы в «Чайке». «Любовь становится уродством, — пишет Ермилов, — теряет всю свою красоту, если она составляет единственное содержание в жизни». * Что это именно так, что любовь может быть разрушительна лишь для определенных людей, подтверждает судьба Нины Заречной, стойко пережившей подлинную трагедию любви, и лишь потому, что

* В. Ермилов. Чехов, 1940, стр. 331—336.

любовь для нее не исчерпывает жизни, потому, что у нее есть другие, более важные интересы, которые и оказываются для нее надежным якорем спасения. Следовательно, и здесь, как и в вопросах искусства, Чехов проводит одну и ту же мысль. Как искусство, ставшее самоцелью, перестает быть искусством и приводит художника к краху, так и любовь, ставшая единственным достоянием человека, перестает быть высоким и благородным чувством, более того — становится источником его несчастья и достаточной причиной для крушения человеческой личности. И искусство, переставшее быть искусством, и любовь, ставшая источником несчастья, — есть удел людей, оторвавшихся от жизни, замкнутых в самих себя. Так в пьесе во весь рост встает еще одна весьма острая тема современности — проблема индивидуализма, который все более открыто начинал пропагандироваться упадочническим буржуазно-дворянским искусством конца XIX века. Проблема индивидуализма, таким образом, совершенно правильно ставится Чеховым, как проблема обеднения и разрушения человеческой личности, приводящей к тупику и жизненному краху.

Характерной особенностью «Чайки», давно отмеченной критиками, является ее глубокая лиричность. В чем источник лирики в пьесе?

Лирика в пьесе неизбежно возникает потому, что Чехов, как уже было сказано, пишет не ученый трактат по вопросам искусства и любви, а правдиво рассказывает нам о жизни своих персонажей, со всеми присущими ей радостями и горем, жизни, которая при этом почти у каждого складывается трагически.

Тема тлетворного, пагубного влияния социальной действительности на человека отчетливо представлена в «Чайке». Человек может и должен противостоять этому влиянию, но какой ценой? Образ Нины, ее жизненная история лучше всего показывают это. «Груба жизнь», — с горестью говорит Заречная, но нам ясно, что слова эти слишком мягки для правильного понимания действительности, в которой человек имеет возможность добиться осуществления своих благородных порывов лишь ценою невероятных страданий, превращающих его жизнь в трагедию, в которой все направлено на то, чтобы убить в человеке его жизнерадостность, его чистые и возвышенные стремления. Поэтому читателю не может не быть грустно, когда он вместе с Ниной вспоминает о ее розовых юношеских мечтах, чистых и благоуханных, которые, однако, так безжалостно растоптала реальная действительность, доказавшая их «наивность».

Обратившись к другим персонажам, мы увидим различные вариации этой же темы. Конечно, Медведенко слаб, беспомощен, жалок и поэтому несимпатичен, а подчас и смешон и, следовательно, несет долю личной вины за свою судьбу. Однако вместе с тем Чехов ясно показывает, что его сделали таким те жизненные условия, в которые поставлен учитель, бьющийся как рыба об лед и влачащий полуголодное нищенское существование. Говоря о личной ответственности человека за его судьбу, Чехов неизменно показывает влияние на человека социальной действительности, и каждый раз это новый пункт предъявляемого ей обвинения. Подано это автором в различных тонах. Если образ Медведенко имеет, скорее всего, трагикомический характер, написан, так сказать, в тонах смеха и слез, то Сорин дан полутонами — в тонах улыбки и грустного размышления. Он тоже слаб и беспомощен. Шамраев делает в его имени все, что хочет, и «старая баба Петр Николаевич» (слова Дорна) ничего не может поделать. «Человек, который хотел», называет он сам себя. Он многого хотел добиться, но жизнь сыграла с ним горькую шутку. Все получилось вопреки его желаниям, глупо и нелепо, и он, как и Войницкий, сетует на напрасно прожитую жизнь. Конечно, он сам виноват в этом, Чехов убеди-

тельно это показывает, но вот статским советником он стал и не стремясь к этому. «Это вышло само собой», — признается он Дорну. Да, конечно, он был слишком слаб, чтобы противостоять жизненному укладу, но и здесь мы убеждаемся, что уклад этот не несет с собой ничего хорошего, что он может способствовать только тому, чтобы убить в человеке его подлинно человеческое стремление. Сорин стар и чудаковат. Его желание сейчас, в конце жизни, как-то «выбиться из колен», ведущей его по нежелательному ему пути, конечно, немного комично, но когда он спорит по этому поводу с Дорном, то симпатии наши все на стороне Сорина и как раз в той мере, в какой он делает попытки противостоять враждебному ему строю жизни: «Дорн. Выражать недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь, — это не великодушно. Сорин. Какой упрямец. Поймите, жить хочется!.. Дорн. Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец. Сорин. Вы рассуждаете, как сытый человек».

Даже и Треплев, окончательная оценка которого автором не вызывает сомнения, несет с собой ту же тему. И здесь отношение к нему Чехова двойственно. Его образ также невольно вызывает мысли о том, что, не доведись ему расти

в условиях этой пошлой, нелепой и уродливой семейной обстановки, которая так типична для всей социальной действительности, рисуемой Чеховым, кто знает, может быть вышел бы из того же Треплева талантливый и полезный для общества человек. То, что он является порождением определенной социальной действительности, это ведь и есть та тема, которая будет осознана Горьким как разрушение капиталистическим обществом человеческой личности.

Таким образом, жизненные драмы основных персонажей пьесы определяются, как видно, двумя моментами. С одной стороны, это личная вина действующих лиц, часто осознанная ими и трагически переживаемая, с другой стороны, это вина жизненных условий, калечащих и уродующих облик людей и их жизнь. При этом соотношение этих двух слагаемых неодинаково. Иногда они почти уравниваются, не отменяя, впрочем, друг друга (Медведенко), иногда безусловно преобладает какая-то одна вина. Так, в жизненной трагедии Нины нельзя обнаружить ее личной вины и, напротив, трудно усмотреть что-либо помимо личной вины в облике таких персонажей, как Шамраев, Аркадина.

Однако при всей объективности, с какой рисуются Чеховым характеры действующих лиц, можно легко обнаружить следующую несомнен-

ную закономерность. Все, что порождено в той или иной мере осознанной (трагической) виной человека и виной, лежащей на социальных условиях бытия, — порождает подлинные человеческие драмы и, следовательно, в какой-то мере должно вызвать и симпатию со стороны зрителя. Напротив, лица с преобладающе личной виной оказываются господствующими, самодовольными, безмятежными и даже счастливыми и в меру этого лишаются основания к сочувствию со стороны зрителя.

Таким образом, перед нами те же принципы глубоко реалистической и правдивой обрисовки персонажей пьесы, как и в «Дяде Ване». Аналогичны и принципы построения пьесы. Вновь перед нами разворачивается простая будничная жизнь людей с их обычными радостями и огорчениями, людей, хотя и связанных друг с другом, но идущих каждый своим особым жизненным путем. Как и в «Дяде Ване», Чехов отказывается от какой бы то ни было морализации, прямого суждения по поводу своих героев, предоставляя сделать это самому зрителю или читателю, подводя его к нужному выводу общим содержанием пьесы. Исполненная драматизма судьба персонажей пьесы захватывает, волнует зрителя, составляя основу сценического действия. Однако ни личная судьба персонажей

пьесы, ни связанные с этим эмоции не являются для Чехова самоцелью. Все это оказывается лишь средством для того, чтобы достигнуть главного — поставить перед читателем (зрителем) большие вопросы, продиктованные Чехову современной действительностью. Тем самым «Чайка» оказывалась противостоящей современному упадочническому буржуазно-дворянскому искусству и попыткам его «обновления» декадентами не только по своему содержанию, но и по форме, как пьеса подлинно новаторская, своим содержанием и формой отстаивавшая лучшие традиции русского критического реализма.

IV

Вторая половина 1890-х годов ознаменовалась дальнейшим подъемом общественного движения в стране, которая вступала в третий, пролетарский период освободительного движения и подходила к кануну первой русской революции 1905 года. Новая обстановка в стране способствовала дальнейшей политической активизации Чехова, отчетливо сказавшейся в 1898 году, когда Чехов активно встал на сторону прогрессивных сил в связи с нашумевшим в то время знаменитым делом Дрейфуса.

Все совершеннее становится и его творчество, характеризующееся все большей идейной глубиной, все большей силой обобщения и отрицания современной ему действительности, где «крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным» («Моя жизнь»). С этой точки зрения и повествует Чехов о современной ему действительности в «Случае из практики», «Крыжовнике», «Человеке в футляре», «Мужиках», «Новой даче» и других произведениях второй половины девяностых годов.

Все более критически относясь к современной ему действительности и к тем людям, которые своей праздностью, своей ленью, бесплодным фразерством сами способствуют торжеству пошлости и несправедливости, Чехов одновременно все с большей симпатией пишет о народе, о трудовой интеллигенции, о тех людях, в сознании которых пробуждается протест и глубокая неудовлетворенность окружающей их жизнью.

С одной стороны беспощадное обличение мира торжествующей пошлости и социальной несправедливости, с другой — глубокая вера в непочатые силы русского народа, которые только и

ждут того, чтобы развернуться на свободе, — характерные особенности творчества Чехова второй половины 1890-х годов.

Трагическое столкновение жуткой правды существования человека с огромными его творческими возможностями и определяет общий характер произведений Чехова рассматриваемого периода — одновременно и мрачных, и жизнеутверждающих, будящих ненависть к существующей действительности и утверждающих любовь к жизни, свободе, деятельности, творчеству.

Все это нашло свое отражение и в новой пьесе Чехова — «Три сестры».

Новая пьеса Чехова «Три сестры» была завершена им и представлена в драматическую цензуру в декабре месяце 1900 года. Вскоре состоялись первые постановки,* вызвавшие оживленное обсуждение пьесы в печати. Признавая несомненные художественные достоинства произведения, критика, однако, осудила ее «настроение», по мнению рецензентов, пессимистическое, мрачное, безнадежное.** Это мнение

* Первая постановка «Трех сестер» состоялась в Москве на сцене МХАТ 31 января 1901 года.

** Подробный обзор оценок новой пьесы Чехова критикой дает С. Д. Балухатый в своих работах «Драматургия Чехова» и «Чехов-драматург».

современной Чехову либеральной критики прочно вошло в научную литературу. Не подвергая сомнению справедливость этой оценки и стараясь только объяснить ее, исследователи пришли к заключению, что Чехов отстал от своего времени, что его новая пьеса «донашивала» уподобительное настроение восьмидесятых годов, между тем как общество освободилось от этих настроений и, естественно, не могло принять не созвучную новым настроениям пьесу.*

Широко представлено было в этой критической литературе и мнение о том, что Чехов не дал в «Трех сестрах» ничего нового, заимствовав многое у автора «Дяди Вани». И этому мнению современной Чехову критики суждено было определить оценку пьесы последующими исследователями. Так, С. Д. Балухатый утверждал, вслед за этой критикой, что Чехов в «Трех сестрах» «...по сравнению с «Дядей Ваней» не дал ничего нового».*

В «Трех сестрах» Чехов действительно опирается на опыт «Чайки» и «Дяди Вани», в силу чего его новая пьеса является дальнейшим зако-

* См. С. Д. Балухатый. Чехов-драматург. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 179—181, 203—204.

** См. комментарии С. Д. Балухатого к IX тому Собрания сочинений Чехова. ГИЗ, 1929, стр. 340.

номерным этапом в развитии чеховской драматургии. Что же касается особенностей «Трех сестер», отличия этой пьесы от предшествующих, то все они обусловлены общей эволюцией писателя и определяются возросшим критическим отношением писателя как к современной ему действительности, так и к русской интеллигенции.

«Три сестры» так же бессюжетны, как предшествующие его пьесы, так же при этом заключающая в себе обильный материал для сюжета-интриги. В этом отношении «Три сестры» по своему построению гораздо ближе к «Чайке», чем к «Дяде Ване». Как в «Чайке», здесь целый ряд сложных любовных отношений персонажей, которые давали обильнейший материал для построения «сюжетной» пьесы в традиционном духе. Однако, несмотря на наличие этих параллельно развивающихся сюжетных линий, пьеса «бессюжетна», так как вновь, как и прежде, эти сюжетные линии не приводят к борьбе-интриге.

Легко усмотреть связь «Трех сестер» с «Дядей Ваней». Это прежде всего относится к финалу «Трех сестер», являющемуся новым вариантом аналогичного финала «Дяди Вани» (заключительного монолога Сони).

С другой стороны, если говорить о персонажах пьесы и о ее тематике, то совершенно оче-

видна их связь с рядом повестей Чехова конца девяностых годов. Ирина имеет своего прототипа в лице Нади («У знакомых»), Ольга в лице Вари (там же). Кое-какие черты Вариной подруги Тани переходят к жене Андрея — Наташе (ср. рассуждения по поводу своих детей обеих героинь). Тему, аналогичную теме «Трех сестер», легко обнаружить в рассказе Чехова «В родном углу». Все это чрезвычайно важно, так как еще раз подтверждает, что никакой эволюции драматургии Чехова, вернее эволюции «приемов» Чехова-драматурга, как это пытались доказать формалисты, не было, а была общая эволюция творчества Чехова, связанная с изменением его общественно-политических взглядов, в свою очередь обусловленным общественно-политическими сдвигами, происходившими в стране.

В основе новой пьесы Чехова лежит мысль о том, что существующие социальные условия бытия враждебны человеку, враждебны элементарным и неоспоримым стремлениям обычного среднего человека, «античеловечны» по своему характеру. Именно в этом причина жизненной трагедии трех сестер. В лице сестер Чехов рисует нам как бы три ступени нравственно-психологического облика человека. Маша и Ольга в разной степени уже к началу пьесы истощены,

исковерканы, обессилены жизнью. Ирина, напротив, полна сил, веселья, надежд, планов, уверенности в своих силах. Она не понимает своих сестер и не верит им, хотя они уже прошли как раз через тот жизненный путь, о котором она мечтает, как Надя в рассказе Чехова «У знакомых». Крушение в дальнейшем этих иллюзий Ирины показывает нам источник этой болезни, которой она заболевает на наших глазах и которой к началу пьесы уже больны две ее сестры. Причиной ее нравственного истощения, почти уравнившего ее с сестрами к финалу пьесы, оказываются не какие-то из ряда вон выходящие обстоятельства, но невозможность найти в реальной действительности применение себе, своим знаниям, своей жажде разумной деятельности — элементарным человеческим стремлениям, которые и определяют ее представление о личном счастье. Недавно она мечтала, как о счастье, о трудовой жизни, но вот в третьем акте восклицает: «Довольно, довольно! Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что только мне дают делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что

уходишь из настоящей прекрасной жизни, уходишь дальше и дальше в какую-то пропасть».*

Это ее элементарное человеческое стремление, которому не может не сочувствовать зритель, оказывается, таким образом, иллюзорной, несбыточной мечтой, но именно поэтому крушение трех сестер лучшим образом обличает реальную действительность как враждебную человеку.

В связи с этим становится понятна та роль, которую играет в судьбе персонажей пьесы любовь. Когда жизнь старит и выматывает человека, когда труд не может принести ему никакого удовлетворения, а рождает только головную боль, отупение и отчаяние — любовь или близость к симпатичному человеку неизбежно оказывается той самой соломинкой, за которую хватается утопающий. Такую роль играет у Маши любовь к Вершинину, так мечтает о замужестве Ольга, поэтому Ирина решает соединить свою жизнь с Тузенбахом. Однако все это лишь иллюзия счастья. Сомнительно, да и недолговечно счастье Маши с Вершининым. Ничего не меняется в жизни Ольги, разве только то, что

* Ср. в рассказе «На подводе»: «И от такой жизни она постарела, огрубела, стала некрасивой, угловатой, неловкой...» Или: «Жизнь трудная, неинтересная, и выносили ее подолгу только молчаливые ломовые лошади вроде Марьи Васильевны...»

она нехотя становится начальницей гимназии. Столь же иллюзорны мечты Ирины, уже истощенной работой, изменить свою жизнь, начать ее заново, теперь уже в роли учительницы, начать вместе с человеком, которого она всего-навсего только уважает и не может любить. Вот почему смерть Тузенбаха на дуэли накануне свадьбы (в финале пьесы) только приближает неизбежную развязку — крушение новой иллюзии.

В отличие от предшествующих пьес враждебные «человеческому» отношения персонифицированы в «Трех сестрах» в образе жены Андрея — Наташи. Наташа — злобеший образ мешанки, жадной, примитивно эгоистической, развратной, преуспевающей, становится в пьесе как бы символической фигурой, вмещающей в себя характеристику господствующих в реальной действительности человеческих характеров и человеческих отношений. Наташа, это «шершавое животное», не только омерзительна, но и страшна. На наших глазах из недалекой, застенчивой девицы она превращается в деспота, тирана и полновластного хозяина дома, злого и наглого хищника. Заселение Наташей дома, постепенное вытеснение ею сестер и Андрея, установление своих «порядков» в доме (изгнание старой няньки Анфисы и пр.) даны как неуклон-

ное торжество этого страшного мира. При этом влияние Наташи не ограничивается ее властью дома. Связь Наташи с Протопоповым, начальником земской управы, «отцом города», являющаяся главным источником ее наглой самоуверенности, расширяет значение ее образа. Теперь она уже не сомневается в себе. В первом акте она «плачущим тоном» оправдывается, когда Ольга с ужасом замечает на ней зеленый пояс. Не то в четвертом акте. Тут она, уже не сомневающаяся в себе хозяйка, сама законодательница вкусов:

«Наташа. Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен... По вечерам он такой некрасивый... (Ирине.) Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица. Надо что-нибудь светленькое. И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах... (Строго.) Зачем здесь на скамье валяется вилка? (Проходя в дом, горничной.) Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю? (Кричит.) Молчать!»

Облик Наташи, история ее возвышения не только персонифицируют враждебный человеку мир, но и с предельной убедительностью рисуют реальную угрозу поглощения этим миром всего подлинно человеческого.

В этом прежде всего суть четвертого акта, где полной победе Наташи соответствует смерть Тузенбаха, окончательная гибель Андрея как человека и где полностью определяется безысходная трагедия трех сестер. Таким образом, пьеса построена прежде всего на трагическом противоречии между жадным стремлением человека к разумной творческой деятельности, к элементарному человеческому счастью и теми реальными возможностями, которые дает человеку враждебная ему действительность. Это противоречие закономерно рождает и другую тему, также представленную в рассказах Чехова: пьеса оказывается исполненной порывами к другой жизни, смутным, но непреодолимым предчувствием неизбежного изменения жизни. О надвигающейся очистительной буре говорит Тузенбах, о будущем счастье философствует Вершинин, тоскуя, ждут обновления жизни сестры. И все это, как в рассказах Чехова этой поры, поддерживается мыслью, выраженной в пьесе Тузенбахом: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!».

Однако торжество враждебного человеку мира не может не поставить вопроса о реальном выходе из положения, вопроса об ответственности человека за его жизненную практику. Вторая особенность пьесы и определяется возросшей

требовательностью Чехова к людям, что нашло непосредственное отражение в обрисовке прежде всего тех персонажей, которых критики и постановщики упорно пытаются трактовать как положительных, с которыми Чехов якобы полностью солидарен.

Опираясь на все то же выискивание чеховских мыслей у отдельных персонажей, критики особенно склонны были объявить Вершинина фигурой чуть ли не адекватной автору. * Однако критики не хотели замечать при этом той убийственной характеристики, которая дана ему в пьесе, того, что он весь построен на вопиющем несоответствии между словом и делом. Именно поэтому так называемые «авторские» мысли, будучи вложены в уста Вершинина, больше всего и развенчивают его. Он, например, говорит Маше: «Если послушать здешнего интеллигента, штатского или военного, то с женой он замучился, с домом замучился, с имением замучился, с лошадыми замучился... Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ

* См. у Роскина: «Не склонным к вялой риторике, не болтавшим гостям хотим мы увидеть Вершинина, а самим Чеховым, великим поэтом, всем существом обращенным к будущему». (А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Издание ВТО, Л.-М., 1946, стр. 60.)

мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему?.. Почему он с детьми замучился, с женой замучился? А почему жена и дети с ним так замучились?» Это он говорит о них — о здешних интеллигентах. Но он так привык философствовать, что не замечает, что тут же, не успев перевести дыхания, начинает рассказывать... о том, что он с женой замучился, с детьми замучился, что он сегодня дома с семи часов утра бранился со своим «ничтожеством» — женой, а в девять хлопнул дверь и ушел. И тут же добавляет, что он никогда не говорит об этом, что он говорит это лишь одной Маше. Но ведь это неправда, так как еще до его прихода Тузенбах предупредил сестер, что постоянные жалобы на свою семью — слабое место Вершинина. Так «чеховские» слова в устах этого героя оказываются не свидетельством близости его к автору, а средством его обличения именно как интеллигента, которому в высокой степени присущ возвышенный образ мыслей, однако лишь подчеркивающий всю практическую реальную его никчемность.

Именно с появлением Вершинина стали говорить, будто мечта о будущем счастье через двести, триста лет — чеховская мечта. Однако не хотели видеть, что слова Вершинина даются в пьесе, как типичный пример его бесплодного

философствования. В первом акте Вершинин утешает своих слушателей будущим счастьем через 200—300 лет, но когда Тузенбах замечает ему, что для этого нужно что-то делать, делать сейчас, он ничего не находит сказать и переходит к жалобам на свою семью. Вершинин говорит, утешая Ирину, что культурных людей, в частности знающих языки, будет все больше и больше, и жизнь станет прекрасной. Однако все дальнейшее развитие событий опровергает эти философствования Вершинина, опровергает даже в деталях. В третьем акте через четыре года Ирина, жалуясь на свою неудовлетворенность работой, замечает, в частности, что она все забывает, в том числе и итальянский язык, знанием которого вначале она так гордилась.

Кое-какие мысли Тузенбаха также можно принять за авторские. Что же, он действительно прав, когда говорит о необходимости деятельности, предупреждает о надвигающейся буре, но ведь это только слова, от которых очень далеко до той жизненной практики, которая соответствовала бы этой справедливой мысли. Что же касается этой практики Тузенбаха, то она рисует нам человека и слабого и беспомощного. Он заявляет, что через 25—30 лет будет работать каждый человек и он в том числе, но Соленый замечает ему, что через 2—3 года его (Тузен-

баха) уже не будет на свете, так как или его хватит кондрашка или он, Солёный, всплыв, всадит ему в лоб пулю. И эти его слова оказываются пророческими.

Разоблачение слов, философствований, иллюзий встречается в пьесе на каждом шагу. Тузенбах заявляет: «Страдания, которые наблюдаются теперь, — их так много! — говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество...» Эту его мысль подтверждает Вершинин, но в разговор вмешивается Чебутыкин: «Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди все же низенькие... (Встает.) Глядите, какой я низенький». И разговор переходит на Андрея. Вот он — настоящий «высокий» человек. Талантлив, разносторонен, будет крупным ученым. Однако дальнейшая судьба Андрея, тоже оказывающегося очень «низеньким», служит как бы продолжением этой беседы, развитием этой темы и приводит к разоблачению еще одной иллюзии.

Андрею пророчат блестящее будущее. На него возлагают все надежды. В его талант, в то, что он будет профессором, так страстно верят сестры. И вот перед нами конец этого человека, попавшего дома под башмак мещанки жены, а на службе под начало ее любовника. Что это — трагедия? Почему упал этот человек? Конечно,

он в какой-то степени жертва обстоятельств. Однако Чехов показывает, что главная причина заключена в нем самом, в дряблости и никчемности его натуры.

Действительно, падение Андрея начинается со смерти его отца, освободившись от опеки которого, он стал быстро жиреть и опускаться. За этим логически последовала женитьба на Наташе — первое крушение иллюзий сестер в отношении своего брата. За женитьбой следует столь же логически и последовательно служба в земстве, карты и все прочее. Потом могут быть и у Андрея минуты просветления, покаяния, однако они не изменяют его жизни. Чебутыкин в одну из таких минут душевного просветления Андрея советует ему, как Королев больной дочери фабриканта в «Случае из практики»: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше». Однако Андрей, конечно, не следует этому совету, и в финале пьесы Чехов не забывает показать его нам с колясочкой, в которой он везет своего Бобика. Вот почему, когда Андрей с искренней тоской вопрошает, куда делось его прошлое, его мечты, почему торжествует вокруг него пошлость и пошлость, то читатель, вполне соглашаясь с его негодованием по поводу этой торжествующей пошлости,

добавляет к этому негодование и по адресу самого Андрея, дряблого, ничтожного человека, умножившего эту пошлость и поэтому не имеющего никакого права на сочувствие.

В образе Чебутыкина еще больше мотивов, которые могут, казалось бы, вызвать сочувствие зрителя. Однако не эти мотивы определяют облик Чебутыкина. Главное — это его пресловутое «все равно» и «тарарабумбия», его погруженность в газеты, где он с удовольствием вычитывает, что Бальзак женился в Бердичеве, его цинический нигилизм и безразличие, которые подкрепляются даже философским обоснованием своей позиции, обоснованием глубоко упадочническим и пессимистическим по своей сути. «Нас нет, ничего не существует на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно», — заявляет Чебутыкин. Таким он собственно и проходит перед нами на протяжении всей пьесы вплоть до участия в дуэли Соленого с Тузенбахом. Можно ли, однако, считать это нормальной жизненной философией? Нет, и это хорошо понимает сам Чебутыкин в минуту, когда в нем просыпается совесть и чувство ответственности перед людьми. В третьем акте мы видим его в состоянии запоя, а из его монолога узнаем и о причине этого.

«Чебутыкин (угрюмо)... Чорт бы по-

брал. В прошлую среду лечил на Засыпи женщину, — умерла, и я виноват, что она умерла. Да... кое-что я знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего. Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня руки, и ноги, и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать! (Перестает плакать, угрюмо.) Чорт знает... Третьего дня разговор в клубе, говорят: Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал. И другие тоже, как я. Пошлость! Низость! И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась... и все вспомнилось и стало на душе криво, гадко, мерзко... пошел, запил».

Такова причина запоя Чебутыкина. Несмотря на старательное подчеркивание им своего безразличия, в минуту душевного просветления он понимает самое главное — понимает свою вину, ответственность человека за его поступки, за его жизнь. Именно в меру осознания Чебутыкиным своей вины он и встречает сочувствие зрителя.

Однако это только временные просветы в сознании Чебутыкина, не изменяющие его жизненной практики, основанной на философии «все равно», не меняющие, следовательно, и его обли-

ка, облика потерявшего человечность человека и поэтому достойного самого сурового осуждения.

Три сестры — наиболее близкие автору персонажи в пьесе, по праву вызывающие горячую симпатию зрителя. Однако это вовсе не означает, что Чехов удовлетворен тем, как строят свою жизнь сестры.

Действительно, что означает их стремление — «В Москву, в Москву!»? Бесспорно, это прежде всего как бы символ страстной жажды новой жизни, страстного желания сестер вырваться из засасывающего их гнилого болота — окружающей их действительности. В эту мечту вкладывают они все свои надежды, все свои душевные стремления. Вот почему крушение этой мечты есть трагедия и не может не взволновать зрителя и читателя, не может не вызвать их сочувственного отклика.

Однако именно то, что в эту мечту сестры вложили всю силу своего страстного желания обновить жизнь, раскрывает перед нами и другую сторону и их натуры и самой темы — «В Москву, в Москву».

В самом деле — ведь это не только символ. Это ведь и реальная их мечта — переехать в Москву, в ту самую Москву, где на Малой Басманной они и родились и выросли. Но именно потому, что это все же не сим-

вол, а совершенно реальный жизненный план, становится прежде всего очевидным трагическое несоответствие чаяний сестер и реальных перспектив, которые сулит им этот переезд. Машу тяготит ее брак с пошляком, самодовольным чинушей Кулыгиным. Ольгу — ее работа в гимназии; начинает быстро тяготить работа и Ирину. И вот Москва должна оказаться каким-то спасением от всех зол, местом, где все само по себе разрешится, и сестры обретут счастье и удовлетворение жизнью. Иллюзорность их плана чувствует, несмотря на свою страсть к абстрактному философствованию, даже Вершинин и по-своему указывает на нее. Он сравнивает трех сестер с одним заключенным, который в тюрьме с восторгом смотрел на птиц и перестал замечать их, очутившись на свободе. «Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его», — заключает Вершинин.

Практическая бесперспективность реальных планов сестер подтверждается на протяжении всей пьесы. Что мешает им осуществить эту их, пусть и иллюзорную, мечту? На это нельзя ответить, так как этот реальный план не сопряжен у них ни с какими практическими шагами в этом направлении, во всяком случае, ни о каких таких практических шагах не идет в пьесе речь. А ведь

этот путь, по мнению Чехова, есть, достаточно вспомнить совет Чебутыкина Андрею — бросить все и бежать, бежать как можно дальше от окружающей засасывающей его пошлости. Однако выполнение этого совета оказывается не под силу не только Андрею, но и его сестрам, а это и сближает их с братом, делает их «жалкими», «нудными», а их трагедию превращает в трагикомедию слабых, практически никчемных людей.

Таким образом, пьеса оказывается полна не только пафоса отрицания существующих жизненных условий, приводящих к мысли о необходимости изменения этой жизни, но и, более чем все предшествующие пьесы, — пафоса обличения ее «жертв», несущих трагическую вину своей немоги, своего эгоизма, своей практической никчемности. Вместе с этим пафосом обличения человека вторгается в пьесу и сатира, сатирические карикатурные принципы построения человеческих характеров.

Так появляются в пьесе ужасающие остроты Соленого, который корчит из себя Лермонтова, духи, которыми он постоянно опрыскивается, газеты и «все равно» Чебутыкина, разговоры о Софочке и Бобике Наташи, черты раболепия перед начальством Кулыгина, споры о черемше и чахартме и тому подобное. Все это аналогично тому, что мы находим и в рассказах Чехова

этого времени, например, «Ионыч» и «Человеке в футляре».

Еще большее, чем в предшествующих пьесах, развенчание Чеховым своих «положительных» персонажей, «жертв» окружающей их действительности неизбежно приводит к осложнению лирических тем, приобретающих еще в большей мере, чем в предшествующих произведениях, — трагикомический характер. В этом и заключалось внутреннее основание для Чехова, с одной стороны, утверждать, что он написал пьесу с настроением «мрачнее мрачного»*, а с другой, — что «Три сестры» — это — комедия.**

Этими основными моментами — отношением Чехова к жизни и людям, нарисованным им в пьесе, определяется сложная и на первый взгляд весьма противоречивая композиционная драматургическая структура пьесы.

Как и прошлые пьесы Чехова и прежде всего «Дядя Ваня», «Три сестры» строятся с таким расчетом, чтобы во что бы то ни стало «зара-

* См. письма А. П. Чехова, т. VI, стр. 105.

** К. С. Станиславский вспоминает: «... драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу, как драму, и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась». (Моя жизнь в искусстве. М.-Л., 1941, стр. 305).

зитель» зрителя мыслями о «невозможности так жить дальше», верой в неизбежное обновление жизни. Однако этим и кончается положительная роль персонажей пьесы. Дальше начинается крушение этих «положительных» персонажей, которое должно вызвать в сознании зрителей чувство глубочайшего негодования против жизни, погубившей этих «положительных» героев, и тем самым укрепить у них (зрителей) жажду обновления жизни, несущей подобные трагические коллизии. Но эта же трагическая коллизия должна вызвать и критическое отношение к самим «положительным» персонажам, сделать ясной их трагическую вину, вину, обусловленную их ленью, их беспомощностью, их слабостью и пр.

В сюжетном отношении все это сводится прежде всего к истории крушения надежд трех сестер и победы Наташи. При этом именно потому, что в пьесе даны антагонистические силы, а следовательно, и реальные основания к борьбе-интриге, новое качество приобретает ее «бессюжетность». Эта бессюжетность, отсутствие в пьесе борьбы, оказывается дополнительным моментом, характеризующим беспомощность «положительных» героев пьесы, начиная с Андрея и кончая тремя сестрами.

Именно такое построение пьесы дает возможность понять ее финал. Четвертый акт пьесы по своей структуре аналогичен четвертому акту «Дяди Вани». И здесь лирический, минорный тон финала, подчеркнутый в гораздо большей степени, чем в «Дяде Ване» (в том числе и музыкальным сопровождением), должен вызвать чувство непримиримости, усилить у зрителя протест против этой побеждающей неправой, пошлой жизни. И здесь обнажаются до конца причины поражения героев, окончательно вырисовывается их облик. Так же как финал «Дяди Вани» говорит о несостоятельности героев пьесы, вынужденных искать поэтому успокоение в самутешении (монолог Сони под занавес), с которым, однако, не может примириться зритель, — так и в «Трех сестрах» внутреннее осознание главными героями своей несостоятельности заставляет их искать какие-то основания к примирению со своим положением, с той жизнью, против которой они восставали, но перед лицом которой они оказались беспомощными и бессильными. Так естественно возникает в финале «утешительное» трио сестер, заменившее монолог Сони в финале «Дяди Вани».

Три сестры стремятся оправдать свое страдание, осмыслить его, как какое-то неизбежное, исторически необходимое, и тем самым оправдать

возможность продолжать жить «так», несмотря на то, что вся пьеса убеждает зрителя, что «такая» жизнь нетерпима, невысказана, что «жить так больше нельзя». «Надо жить... Надо жить...» — говорит Маша. «Пройдет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать!» — заявляет Ирина. «Пройдет время... страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас», — страстно пытается утешить себя и сестер Ольга.

Однако новое в «Трех сестрах», отличающее ее от «Дяди Вани», врывается и в финал. Столь же настойчиво и откровенно, как и в самой пьесе, Чехов стремится помочь зрителю разобраться в подлинном смысле этой их утешающей лжи, обнажить иллюзорность их попыток оправдать свою жизнь. Это прежде всего ясно из предшествующих событий. Все они говорят о необходимости работать и работать. Но разве зритель забыл трагический вопль Ирины, вкушившей все прелести этой работы? Разве зритель забыл, что означает эта работа для Ольги? Вот почему зритель не может примириться с попытками самоутешения сестер. Иллюзорность самоутешения проявляется также самым тоном монологов сестер, их неуверенностью, которую подчерки-

вает Чехов. Именно отсюда, из этой неуверенности появляется как рефрен к их утешительным словам тоскливое «если бы знать, если бы знать!..»

Однако Чехов, не ограничиваясь этим, вводит еще один рефрен к словам героинь: чебутыкинское «все равно» и чебутыкинское «тарарабумбия», вводит, чтобы напомнить о внутреннем родстве этой утешительной лжи и чебутыкинской философии. Мало и этого. Для того чтобы напомнить зрителю, какую жизнь хотят оправдать три сестры, Чехов вводит в финал еще один элемент — своеобразный парад победившей пошлости, парад восторжествовавшего в пьесе начала, который создает уже зрительный фон утешительным монологам сестер: «Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму, Андрей везет колясочку, в которой сидит Бобик». За этим-то парадом и следует чебутыкинское «та-...ра... бумбия», чтение газеты и «все равно». А вся пьеса завершается тоскливыми словами Ольги: «Если бы знать, если бы знать!»

Таков финал пьесы. В первом варианте финала, измененном по условиям сцены, Чехов не удовлетворялся и этим. Как еще одно напоминание зрителю о реальном положении вещей,

как иллюстрация к чебутыжинскому «все равно», в глубине сцены проносили тело Тузенбаха.

Так с удивительной настойчивостью и последовательностью разрушается утешительная ложь сестер, разрушается, чтобы ответить от нее зрителя, вызвать у него негодование, внутреннее несогласие с этой утешительной ложью.

Вот почему испытывают такое затруднение постановщики и критики, которые стремятся от начала до конца видеть в чеховских героях рупоры их автора, а следовательно, воспринимать и заключительное трио сестер как голос Чехова. Так МХАТ в своей последней постановке «Трех сестер» (1940), постановке, о которой написал сочувственную книгу А. Роскин, вынужден был не больше, не меньше, как выбросить из финала Чебутыжина, не допустив его на сцену, а оставив за кулисами. «Театр, — пишет Роскин, — увел Чебутыкина за кулисы, не желая, чтобы в торжественный гимн в честь будущего (имеются в виду заключительные слова сестер. — Г. Б.) ворвалась чебутыжинская «тарарабумбия».*

Беспощадная борьба Чехова со всеми и всяческими иллюзиями в пьесе довершала убий-

* А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра, стр. 122—123.

ственную характеристику современной ему действительности. Картина оказывалась действительно безрадостная, что, конечно, меньше всего могло прийти по вкусу либеральной критике, которая и осудила пьесу, как мрачную, безотрадную и т. п.

Однако не все толковали ее, вопреки объективному смыслу пьесы, как проявление пессимистической философии, которую якобы исповедывал Чехов. Горький не оставил о «Трех сестрах» своего отзыва, однако нет никакого сомнения в том, что он не выделял эту пьесу Чехова из всего чеховского театра, приемлемого и близкого ему.* Зато недвусмысленную оценку дал пьесе Андреевич (Е. Соловьев). В цензурно зашифрованном виде он писал в «Жизни», что пессимизм Чехова особого «исторического» рода, обращенный на «нечто временное и скоро проходящее...» «Стоит лишь жизни вострепнуться, расправить свои крылья, стоит забиться пульсу важных и общих духовных интересов, как от исторического пессимизма... не остается обыкновенно и следа».**

* В письме Чехову в марте 1901 года Горький писал: «А «Три сестры» идут изумительно! Лучше «Дяди Вани». Музыка, не игра. Об этом напишу после...» (М. Горький и А. Чехов, стр. 75).

** «Жизнь». 1901, № 3, стр. 229.

То, что пьеса, даже несмотря на несовершенную ее постановку, на деле откликнулась именно на новые настроения общества, вопреки мнению на сей счет либеральной критики, показывает тот успех, которым пользовались спектакли «Трех сестер». На этот факт обратил внимание еще С. Д. Балухатый, который, однако, пытался объяснить это обилием среди посетителей... провинциалов.*

Успех «Трех сестер» у массового зрителя был, конечно, обусловлен именно тем, что этот зритель, как и Горький, находил у Чехова как раз близкие ему, зрителю, мысли, соответствующие духу времени. О таком восприятии пьесы напоминает в своей книге А. Роскин, приводя упоминание Луначарского о письме, полученном последним от неизвестного ему зрителя. Зритель полемизировал со статьей Луначарского о «Трех сестрах» и называл эту пьесу «поучительной, зовущей к борьбе».**

О выдающемся успехе у массового зрителя постановок «Трех сестер» писал Леонид Андреев, тогда еще начинающий писатель. Говоря о вос-

приятии этой пьесы, Андреев утверждал: «Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер».* Что касается оценки этой пьесы критикой, признавшей ее пессимистической, то Л. Андреев называет эту оценку «крупнейшим недоразумением».**

Как же возникла эта оптимистическая трактовка пьесы? Конечно, не из «мажорного» тона финала пьесы. Она возникала благодаря умению зрителя отделить чеховских героев от Чехова, умению помимо голоса персонажей услышать голос самого автора с его романтическим призывом к иной жизни, к иной жизненной практике, иному облику человека.

Таким образом, общие принципы построения пьесы остаются в «Трех сестрах» в целом прежние. Как и раньше, Чехов делает установку на «домысливание» зрителем «субъективного элемента». И такая установка, как это было показано выше, приводит его к успеху, обеспечивая ему возможность откликнуться на запросы нового зрителя, «домысливающего»

* С. Д. Балухатый. Чехов-драматург. 1936, стр. 202—203.

** А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра, стр. 23—24.

* Джемс Линч и Сергей Глаголь. Под впечатлением Художественного театра. М., 1902, стр. 83—84.

** Там же, стр. 83.

эту пьесу в горьковском революционном направлении.

Однако именно «Три сестры» показали и все несовершенство такого построения пьесы. Действительно, отзывы критики, пусть критики чуждой Чехову, показали, что, несмотря на все его старания довести до сознания зрителя свое отношение к персонажам, а следовательно, и идею пьесы в целом, она давала возможность и иного ее толкования. А ведь одним из существенных требований художественного метода Чехова было требование, чтобы произведение искусства было максимально доходчивым и убедительным. Чехов мог бы не обратить внимания на враждебные оценки критики, на обвинение его в пессимизме, если бы чувствовал, что это прямое искажение его пьесы. Но ведь это было по сути дела тоже субъективное, хоть и чуждое Чехову «домосливание» его произведения. Дело, таким образом, заключалось, очевидно, прежде всего в самой этой установке на привнесение зрителем «необходимого субъективного элемента», открывавшего широкие возможности искаженного толкования произведений. Но ведь в данном случае эта установка на привнесение субъективного элемента не была случайной, а являлась, как видно из предшествующих глав, следствием нерешенности для самого Чехова важнейших обществен-

но-политических вопросов, отсутствия у него выработанной, четкой политической программы. Нужна была, очевидно, определенность не только в обрисовке, в характеристике действующих лиц, но и отказ от абстрактно-романтического утверждения своего идеала, слишком еще политически неопределенного. Так обозначался кризис художественного метода Чехова. Надо было писать по-иному, для кого-то другого, «строного и честного», а это можно было сделать, лишь заново пересмотрев свои взгляды, свои идеалы. Так кризис художественного метода Чехова оказывался кризисом его мировоззрения. Попытки найти выход из этого кризиса и являются пред- историей «Вишневого сада».

V

Показания современников единодушно говорят о том, что Чехов, как никогда до этого, пристально всматривался в развивающиеся политические события кануна 1905 года. Согласно свидетельству Горького, Чехов ждет близкой конституции и видит путь к ней в борьбе. Уверенность Чехова в близости коренных политических изменений в стране, в близости конституции подтверждают мемуаристы Дорошевич,

И. Альтшулер, А. Куприн. По свидетельству М. Членова,* Чехов считал, что Россия стоит накануне революции. Е. Карпов** пишет с прямым интересом Чехова к народным волнениям, С. Елпатьевский*** вспоминает о резком «полевении» Чехова, о глубокой убежденности его в неизбежности близких важных событий, о резкости его политических суждений и оценок.

Даже делая скидку на субъективность показаний современников, которые могли несколько исказить взгляды Чехова, можно все же прийти к заключению, что Чехов не только видел в этот период неизбежность революции, но и чувствовал ее близость. Что касается движущих сил этой революции, то Чехов, очевидно, ощущал эти силы, ощущал в той мере, чтобы увидеть в Ниле («Мещане» Горького) героическую фигуру, чтобы отметить рост рабочего движения. Но это ощущение так и оставалось недостаточно определенным и конкретным. Об этом свидетельствует косвенно письмо Чехова от ноября 1903 года.

* А. П. Чехов и культура. «Русские ведомости», 1906. № 169.

** Две последние встречи с Ант. Павл. Чеховым. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. V.

*** Воспоминания о Чехове. «Русские ведомости», 1904, № 221

«Я все похварываю, — пишет он В. Л. Кигу, — начинаю уже стариться, скучаю здесь в Ялте и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что, как литератор, должен видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше, умнее и честнее — это в главном, а что помельче, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде». * Вынужденное, почти безвыездное пребывание Чехова в Ялте, конечно, в значительной мере способствовало этой недостаточной конкретности представления о новых людях, которые становились во главе нарастающих событий.**

Эти особенности общественно-политических взглядов Чехова предопределили и общий характер его творчества в начале девятисотых годов.

Чехов явно неудовлетворен своим творчеством, стремится писать по-новому для кого-то другого, «строгого и честного», заботится о таком тоне своих произведений, который соответствовал бы

* А. П. Чехов. Новые письма. Под редакцией Молдашевского. Изд. «Атеней», П., 1922, стр. 61—62.

** См. письмо М. Горькому из Ялты 18 марта 1901 года: «...Я мало, почти ничего не знаю, как и подобает россиянину, проживающему в Татарии, но предчувствую очень многое». (Письма А. П. Чехова, т. VI, стр. 134).

настроению этих новых людей.* Чехов мечтает написать водевиль, такую вещь, где бы «чорт ходил коромыслом». Одновременно он жалуется, что его манера письма устарела, что требуется какая-то существенная ее перестройка.

Чехов пишет в этот период рассказ «Архирей», в котором как бы подводит итог своей «старой манере» письма. Несмотря на то, что рассказ кончается смертью героя, истомившегося в окружающей его обстановке пошлости и раболепия, весь он проникнут стремлением к какой-то иной жизни — светлой, радостной, когда человек «свободен... как птица, может идти, куда угодно». К этому же времени относится новая редакция старой сценки-монолог Чехова «О вреде табака». На первый взгляд переделка эта носит парадоксальный характер. Чехов, мечтающий о веселой вещи, такой, «где бы чорт ходил коромыслом», вдруг вносит в действительно веселую сценку ряд лирических нот, связанных с тем, что герой с ужасом сознает всю безмерную пошлость своего существования. Однако парадоксальность такой переделки лишь кажущаяся. Чехов только заостряет в новой редакции

* См. разговор Чехова с В. Комиссаржевской в передаче Е. Карпова. «Ежегодник императорских театров». 1909, вып. V, стр. 2—3.

пьесы ее социально-обличительные ноты, превращая ее героя Нюхина теперь уже совершенно отчетливо в фигуру погрязшего в пошлости обывателя. Тем самым юмор сменяется сатирой, так как горькие раздумья героя над своей жизнью отнюдь не изменяют его облика пошлого обывателя, «мужа своей жены».

Однако все эти произведения хотя и вносили нечто новое по сравнению с произведениями девяностых годов, не могли очевидно полностью удовлетворить Чехова. Новое настроение писателя впервые нашло свое отражение в рассказе «Невеста». Здесь много общего с рассказами Чехова прошлого десятилетия — и прежде всего — зарисовка обстановки пошлого будничного существования, в которой томится и задыхается героиня рассказа. Новое заключалось в том, что героиня этого рассказа, первая среди чеховских персонажей, не только не мирится с окружающей ее средой, но находит в себе силы, чтобы порвать с ней и уйти в какой-то иной мир. Чехов не пишет о том, куда ушла Надя, в какую новую среду она попала, однако Чехов показывает, что Надя в этой новой среде выросла и возмужала, приобрела какие-то новые взгляды на жизнь; более серьезные, чем те, которые внушал ей когда-то Саша, кажущийся ей теперь не только милым, но и наивным, беспо-

мощным. Весьма показательно, что, работая над рассказом, Чехов сознательно снимает все конкретные указания — куда поехала Надя и чем она там занимается, и тем самым дает возможность читателю самому предположить, куда жизнь должна привести хорошего молодого человека, который не может больше мириться с окружающей его жизнью. По воспоминаниям В. Вересаева, Чехов хотел сказать, что Надя уходит «в революцию».*

Однако наиболее полно новый взгляд Чехова на жизнь, «новая манера письма» нашли свое отражение в последнем, итоговом произведении писателя — «Вишневом саде».

В своей новой пьесе Чехов поднимает в основном те же вопросы, что занимали его и в предшествующий период: о подлинном лице социально-исторической действительности, о настоятельной необходимости ее преобразования, о необходимости творческой деятельности человека и т. д.

Однако решение этих вопросов делается совершенно иначе, иначе и акцентируются они в произведении. И это новое решение и новая акцентировка важнейших для Чехова вопросов

* В. Вересаев. А. П. Чехов и встречи с ним. «Красная панорама». 1929, 13 июля, № 28.

лучше всего показывают, как быстро происходил в этот период идейный и творческий рост писателя.

Раньше Чехов, стремясь пробудить у зрителя творческое, активное отношение к действительности, показывал, с одной стороны, враждебность человеку жизненных условий, деформирующих, «засасывающих» человека, и утверждал мысль о необходимости коренного преобразования действительности; с другой стороны, показывал те черты своих героев, которые обрекают их на положение «жертвы», разоблачал их слабость, дряблость, безволие, утверждая одновременно мысль о высоком призвании человека, о его творческой, преобразующей роли. Такая постановка вопроса вынуждала Чехова подчеркивать прежде всего консервативный, застойный характер быта современной ему социальной действительности, несущей в себе грозу всеобщего вырождения. При этом конкретные движущие силы этой действительности и прогрессивные исторические сдвиги ее оставались вне поля зрения художника.

В «Вишневом саде» все выглядит совершенно иначе.

Прежде всего сама действительность дана в объективной картине ее движения и развития. В пьесе показаны несомненные прогрессивные

исторические изменения, произошедшие со времени реформ 1861 года. Тогда — крепостническое хозяйство, когда хозяева усадьбы жили доходами от вишневого сада, причем вишня развозилась по городам на телегах. Теперь — телеграф, железная дорога, развитие промышленности и естественных богатств (разработка глины у Симеонова-Пищика).

В соответствии с этими историческими сдвигами показываются и общественные, классовые сдвиги. Прошлому времени соответствует дворянский мир Гаева, Раневской, Пищика, Фирса, настоящему — растущий миллионер Лопехин.

Чехов намечает эту историческую перспективу прежде всего характеристикой основных персонажей пьесы, которая и определяет их значение и место в жизни России, рассматриваемой в ее историческом развитии.

Большинство исследователей, писавших о «Вишневом саде», говоря о дворянских персонажах пьесы, старались подчеркнуть якобы то глубокое сочувствие и симпатию, с которой пишет Чехов о Раневской и Гаеве. При этом не только искажалось представление о содержании пьесы, но и Чехов вдруг, вопреки всему его творчеству, объявлялся поклонником и печальником уходящей в прошлое дворянской культуры.

На самом деле ни о каком сочувствии дворянским последышам, выведенным Чеховым в пьесе, нет и не может идти речь. Однако, как и прежде, Чехов стремится идти не легчайшим, а труднейшим путем. Легко обличить помещика-крепостника, труднее, но гораздо важнее, считает Чехов, показать справедливость объективно-исторической неизбежности ухода с исторической арены даже «лучших» представителей дворянства. Чехов и ставит перед собой задачу так раскрыть облик своих дворянских персонажей, чтобы читателю (зрителю) стали ясны причины, в силу которых даже как будто и «лучшие» представители этого класса оказываются настолько вымороченными, что лишаются, уходя с исторической арены, какого бы то ни было права не сочувствие.

На самом деле, что представляют из себя все эти, так называемые положительные, черты Раневской, которым якобы симпатизирует Чехов — ее доброта, заботливость, сердечность?

Лопехин любит Раневскую за доброе ее к нему некогда отношение, она больше всех заботится о судьбе Фирса, она легко соглашается дать деньги взаймы Пищику, однако она с такой же легкостью бросает золотой прохожему, и это является как бы иллюстрацией к словам Ани о том, как, не думая о своих близких,

Раневская сорила деньгами за границей и по дороге домой.

Что же, она склонна даже осуждать себя за свои поступки. Но вот наступает последний акт, и мы узнаем, что она едет вновь в Париж на деньги, которые присланы теткой для Ани, отдавая себе отчет, что этих денег «хватит ненадолго», но не задумываясь над тем, что она присваивает себе чужие средства. Тем самым так называемая доброта Раневской на деле оказывается крайним и примитивным эгоизмом. Конечно, эгоизм этот несколько особого характера, так сказать, беззлобный, и это придает ее поступкам кажущееся добродушие, подобно кажущейся «обаятельности» героини рассказа Чехова «Княгиня». Но, однако, от этого добродушия никому не легче, а подлинное существо ее поступков от этого нисколько не меняется.

Но дело не только в этом объективном смысле ее поступков. На каждом шагу Чехов стремится показать всю изначальную лживость, лицемерность большинства душевных порывов Раневской, даже тех, которые производят впечатление искренних и благородных. Сюда входят и ее излияния по поводу своей любви к родине, и ее якобы искреннее раскаяние по поводу дурно, грязно прожитой жизни, и даже ее уверения в своей якобы непреодолимой любви к вишне-

вому саду. Так, например, только что успела она со слезами на глазах поведать Пете Трофимову о своей любви к вишневому саду, без которого она якобы не может жить (третий акт), как роняет телеграмму и вынуждена тут же признаться, что вновь решила ехать в Париж к своему любовнику. И так на каждом шагу.

Во втором акте Раневская кается в своей грешной жизни, проливает слезы, рвет парижские телеграммы и тем самым проявляет все признаки наконец-таки осевшей ее добродетели. Но показательно, что, не успев утереть слезы, она уже обращает внимание на еврейский оркестр и, как бы случайно, замечает, что не мешало бы пригласить его в имение. Из дальнейшего мы узнаем, что она действительно пригласила оркестр и даже в день торгов, когда решается судьба ее усадьбы. В этом она оказалась последовательной. Тут же (третий акт) Чехов дает и указанную выше сцену с Трофимовым, из которой мы узнаем, что все ее покаяния были ложны, что она уже не рвет телеграммы из Парижа и не рвет их потому, что окончательно решила вновь ехать к своему любовнику, благо есть для этого деньги, присланные теткой для Ани. Последний акт подтверждает, что на этот раз она так же последовательна. В четвертом акте Раневскую провожают в Париж.

Так Чехов учит нас судить о человеке, сопоставляя его слова с его делами, судить по его жизненной практике.

Истинный характер некоторых персонажей проявляется зрителю еще и потому, что Чехов в ряде случаев как бы дублирует героев или их темы подчас почти в карикатурном виде — метод, который Чехов применял и раньше (например, Мария Васильевна, в карикатурном виде дублирующая «деятельность» Серебрякова и его круга).

То, что может казаться неясным в Раневской, дополняется ее братом. В образе Гаева многие черты его сестры даны как бы в пародии. Ведь все философствования Гаева, все его рассуждения об общественном благе, о прогрессе так же высказываются, как лирические прочувствованные монологи, но в данном случае они доведены до карикатуры, и поэтому неизменно сопровождаются репликами окружающих, тут же разоблачающими их пустопорожность.

Дублирование Гаевым Раневской начинается уже в первом действии. Не успела Раневская закончить свое излияние чувств: «Шкапик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой...», как с монологом (также сквозь слезы,) также обращенным к шкапу, выступает Гаев. И то, что не было ясно еще в поступке Раневской, теперь

проясняется этим монологом, вызывающим иронические реплики окружающих.

Гаеву же принадлежит, между прочим, и прямое разоблачение Раневской: «Она, хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна. Это чувствует-ся в ее малейшем движении».

Не надо при этом путать данные слова Гаева с его обычной болтовней и фанфаронством. Следует учесть, что говорятся они в минуту, когда Гаев единственный раз осмеливается взглянуть правде в глаза. «Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, — говорит он здесь, — то это значит, что болезнь неизлечима... у меня много средств, очень много и, значит, в сущности, ни одного».

Но Гаев не был бы Гаевым, если бы такие минуты были у него длительными. Появляется Аня, он вынужден перейти к утешению ее, и, в этом главная определяющая черта его характера, — он уже увлекся, уже сам себе верит, и начинается обычное: «Проценты мы заплатим, я убежден... (Кладет в рот леденец.) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано! (Возбужденно.) Счастьем моим клянусь!» и т. д.

Все это говорится так прочувствованно, что Аня верит ему. Но Гаев потому и является пародией на Раневскую, что у него неизмеримо большая амплитуда колебания. Несколько минут назад у него вырвалось горькое признание, — теперь его колебание достигло другой, противоположной точки. Гаев почувствовал успех, поверил сам себе и уже не может удержаться. «Я человек восьмидесятых годов, — заканчивает он свои утешения, — не хвалят это время, но все же, могу сказать, за убеждения мне досталось немало в жизни. Недаром меня мужик любит. Мужика надо знать! Надо знать, с какой...» Гаев заврался и разоблачил свою болтовню с другой стороны, доведя ее до абсурда. Реплики окружающих фиксируют это положение.

Для полноты картины сюда следует добавить и Яшу. В нем как бы сконцентрированы Чеховым все подлинные черты и Гаева, и Раневской. В нем в неприкрытой, в незавуалированной, циничной форме отражены эгоистичность его хозяев и, в частности, той же Раневской, их паразитичность. Возмущение Яши «невежеством» окружающих так и просится на сопоставление с барскими замечаниями Гаева (например, «а здесь пачулями пахнет»), вся «культура» Яши прекрасно пародирует и реальный парижский быт Раневской, о котором мы узнаем из

слов Ани, и билиардную суть культуры Гаева. Вот почему он и оказывается гротескным, сатирическим отражением своих хозяев, их зловещей тенью.

Так рисуются Чеховым фигуры дворянского мира. Картина рисуется на первый взгляд очень миролюбиво и мягко, но тем убийственнее ее окончательные контуры, когда становится ясно, что все эти так называемые «положительные» черты Гаева и Раневской только маскарад, мимикрия пустопорожних, своекорыстных, примитивно-эгоистических людей.

Это беспощадное, сделанное как бы изнутри, разоблачение дворянского мира, дает исходные моменты той исторической перспективы, которая и определяет, в конечном счете, подлинное звучание, подлинный тон всей пьесы Чехова.

Действительно, одной из существенных сторон нарисованной Чеховым картины дворянского класса является показ несомненного ухода его в прошлое. Достигается это многими средствами, и отнюдь не только сменой хозяев вишневого сада. Неразрывную связь дворянского мира с прошлым и чуждость его современному дню подчеркивает каждое слово Фирса, живого осколка дореформенной старины.

Утрата Гаевым и Раневской усадьбы могла бы быть объяснена их беспечностью или их «благородством», но неустанная «деятельность» Пищика, стремящегося сохранить свое положение, так напоминающая бесплодные попытки подпереть хворостиной рушащееся здание, подчеркивает закономерность, объективную неизбежность ухода в прошлое мира, представителями которого являются эти персонажи.

Действительно, эта «деятельность» Пищика чрезвычайно показательна. Он привык к тому, что деньги регулярно идут откуда-то ему в руки. И вдруг этот устойчивый процесс нарушился. Он оказался достоточно энергичным, чтобы попытаться выйти из положения. Но как? В своей кипучей «деятельности» Пищик предстает перед нами столь же пассивным, столь же бездеятельным, как и Гаев и Раневская. Он только стремится оттянуть свой крах, свое разорение, но палец о палец не ударяет, чтобы действительно делать что-нибудь, реально поправить свое положение. Радость его по поводу денег, полученных им в связи с тем, что «ан глядь, железная дорога по моей земле прошла», в связи с открытием англичанами у него «какой-то» глины, — только подчеркивает эту его органическую не-

способность к подлинной практической деятельности.*

В этом свете комическая фигура Симеонова-Пищика приобретает исключительную типическую емкость и освещает дополнительным светом и Гаева и Раневскую. Именно благодаря ему становится окончательно ясно, что отказ последних принять совет Лопехина, неумение их поправить свои обстоятельства связаны не с их презрением к пошлой деятельности, не с невозможностью примириться с вырубкой прекрасного вишневого сада. Главное заключается в их органической неспособности к какой бы то ни было практической деятельности, в их паразитизме. Вот почему Чехов, между прочим, подчеркивает всю легковесность в действительности чувств Раневской к своему вишневому саду, а Гаева, несмотря на его склонность к высокопарным и прочувствованным разглагольствованиям, почти вовсе лишает увлечения красотой своего имени.

Вот эти органически присущие представителям дворянского мира качества: эгоизм, паразитическое существование, старательно подчеркиваемые Чеховым, и оказываются той причиной, которая,

* Ср. его реплику: «Что ж... лошадь хороший зверь... лошадь продать можно...»

с одной стороны, делает их типичными представителями старого феодального мира, а с другой стороны, определяет закономерность, справедливость их отмирания как класса, совершенно изжившего себя. Слова Пети Трофимова формулируют это положение. «Владеть живыми душами, — заявляет Трофимов, — ведь это переродило всех вас, живших ранее и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше переродней».

Таким образом, давно возмущавшая Чехова пассивность, понимаемая как отсутствие творческого отношения человека к действительности, оказывается теперь уже совершенно конкретиной классовой принадлежностью, исторически обусловленной соответствующим жизненным укладом, уже отмененным историческим развитием общества.

Так уже здесь намечается Чеховым объективная картина прогрессивного общественно-исторического развития.

Чехов стремится показать, что это развитие и изменение действительности есть не слепой и стихийный процесс, а результат человеческой деятельности, которая и определяет характер этой действительности. Вот почему Лопехин —

делец, коммерсант, практик, оказывается типической фигурой, представляющей, как кажется Чехову, ту новую движущую историю силу, которая пришла на смену дворянству и определяет своей деятельностью лицо изображаемой Чеховым социальной действительности. Чехов дает понять, что это Лопехины сменили телегу на железную дорогу, провели телеграф. Однако этим, по Чехову, не исчерпывается характер их деятельности, как не исчерпывается характеристика воспроизводимой им социальной действительности.

Обращаясь к Лопехину, большинство исследователей и тут стремились подчеркнуть ряд особых положительных качеств Лопехина, которыми Чехов наделяет его якобы потому, что сочувствует и симпатизирует и Лопехину и его деятельности. На самом деле все это так же несправедливо, так же противоречит в с е м творчеству Чехова, как и попытка приписать ему симпатию к дворянской культуре.

Для того чтобы понять существо образа Лопехина, нужно, как и в других случаях у Чехова, обратить внимание не на слова Лопехина, а на его практику, на существо его поступков и деятельности. Как же выглядит он при таком подходе?

Лопехин чувствует красоту вишневого сада, но это не мешает ему вырубать сад, хотя ему-то нечего бояться разорения. Он не лишен как будто отзывчивости и чуткости, но это не мешает ему начать рубку деревьев еще до отъезда Раневской. И вот в этом-то его бестактном поступке (невольном, конечно) и проглядывает лучше всего подлинное его существо.

Что касается красоты, то Лопехин не прочь полюбоваться красотой тысячи десятин, засеянных маком. Но дело здесь, конечно, не в красоте, не в украшении земли, не в общественном благе, а в тех сорока тысячах, которые он получит в результате этого дела себе в карман.

Стремление к личному обогащению, стяжательство — вот подлинная внутренняя сущность, та сила, которая практически руководит поступками Лопехина и делает вполне оправданной сжатую и исчерпывающую характеристику, которую дает ему Трофимов: «Вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути, так и ты нужен!»

В этой связи становится понятным и отношение Лопехина к Варе. Ключ к этому отношению дает нам Вара. В первом акте она говорит: «Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела

много, ему не до меня... и внимания не обращает». В третьем акте она вновь делится своими мыслями на этот счет: «Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит, или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня».

Таким образом, и Лопехин, очевидно, сознательно данный Чеховым как лучший, наиболее симпатичный представитель своего класса, оказывается отнюдь не идеализированным, так как эти внешне привлекательные его черты не изменяют подлинной сути его жизненной практики — хищнической, своекорыстной и стяжательской.

Он выгодно отличается от Гаева, Раневской и Пищика своей энергией, активностью, деловыми своими качествами. Он и его деятельность знаменуют собой несомненный и действительно прогрессивный исторический сдвиг. Однако все это оказывается неполноценным и именно потому, что деятельность его не является творческой в подлинном смысле этого слова. Она искажена стремлением к наживе, эгоизмом, почему и не учитывает и не может учитывать по-настоящему общественных интересов, превращается в хищничество, оказывается лишенной разумного, с точки зрения общечеловеческих интересов, начала, без которого немислимо, по мнению Чехова, подлинное творчество человека.

Еще в 1894 году в «Студенте» Чехов высказал мысль, что в основе всякого прогресса лежит стремление не только к правде, но и к красоте, которые неотделимы друг от друга. Отсюда, красота и величие природы всегда подсказывают герою Чехова мысль о свободной, прекрасной жизни, к которой должен стремиться человек, а умение человека чувствовать красоту природы всегда есть для Чехова один из существенных признаков человечности персонажа.

Напротив, неспособность чувствовать красоту — есть у Чехова неизменно отрицательный признак человека, признак утраты им человечности. Таков Ионыч, которому лишь однажды в молодости открылась красота мира. Высшим проявлением низменности Наташи в «Трех сестрах» является ее намерение срубить те самые деревья, красота которых только что подсказывала Тузенбаху, как прекрасна должна быть жизнь человека.

Гибель вишневого сада в пьесе и есть развитие этой темы, наметившейся в творчестве Чехова девяностых годов, и, в том числе, в «Трех сестрах». Чехов заставляет нас печалиться по поводу его гибели, конечно, не в меру мнимой любви к нему его старых владельцев, а в меру нашего внутреннего несогласия с хищническим началом практической деятельности Лопахиных.

Чехов, не отрицая пользы проведения железных дорог и пр., заставляет нас не соглашаться с мыслью, что прогрессивное движение должно приводить к опустошению земли. Он заставляет нас прийти к мысли, то прогресс, который не украшает землю и быт человека, а обедняет и уродует их, не является полноценным и правым, так как задача человека заключается не только в проведении железных дорог, но и в превращении всей земли в цветущий сад.

Однако Чехов в «Вишневом саду» не только заставляет нас протестовать против обеднения земли. Он показывает нам и конкретных носителей этого неполноценного прогресса, с формой которого мы не можем примириться, — Лопахиных. Он показывает нам и те внутренние причины, которые определяют подобный характер их деятельности. Иначе говоря, Чехов показывает не только социальную действительность, как таковую, но и те силы, которые формируют конкретно-исторический облик рисуемой им действительности, а тем самым указывает нам и виновников ее несовершенства, несправедливости.

Именно здесь ключ к пониманию подлинных внутренних причин действительности Лопахина. Выше было указано, что его так называемые положительные черты не определяют характера

его практики и не являются поэтому определяющими существа его натуры. Откуда же они? Почему, например, Лопахин, хоть и неумело, но упорно стремится представить свою деятельность в розовом свете, как деятельность общественно полезную?

Все это объясняется тем чувством «неловкости», которое постоянно присутствует в его сознании. Он конфузится именно потому, что понимает и подлинный характер своей жизненной практики, и всю ее неправоту. Понимает и нуждается поэтому парировать обвинения на этот счет со стороны окружающих, да заодно и утешать, усыплять свою совесть, которая, несомненно, у него имеется. Таков подлинный источник той классовой социальной демагогии, которую рисует нам Чехов, заставляя Лопахина мечтать о прогрессе путем «размножения» дачников.

Но именно это стремление Лопахина оправдаться лучше всего говорит и о его виновности, и о несправедливости его деятельности, укрепляя тем самым мысль об объективной необходимости другой деятельности и иных деятелей.

Образы Ани и Трофимова подтверждают эту мысль, свидетельствуя о том, что вопрос этот назрел, что новая жизнь не только должна быть, но и будет, что она уже близка, почти ощутима.

Большинство исследователей стремилось су-

дить о Трофимове, как о представителе тех новых общественных сил, которые должны прийти на смену Лопахиным и Раневским. Легко усматривая с этой точки зрения явную неполноценность Трофимова, критики делали отсюда вывод о скептическом отношении Чехова к молодому поколению.

Вывод этот излишне поспешен. Образы Ани и Трофимова явно говорят о том, что Чехов здесь, как и в рассказе «Невеста», совершенно не задавался целью нарисовать представителей тех новых общественно-исторических сил, которые должны заменить старые. На самом деле он ставил перед собой совершенно другую, но не менее для него важную проблему.

Уже в своих предшествующих пьесах Чехов стремился сделать все, чтобы пробудить человека к творческой преобразовательной деятельности. Он показывал в них не только пагубное влияние среды на человека, но и разоблачал конкретные внутренние причины, ставящие человека в положение «жертвы». При этом чем дальше, тем яснее становится стремление Чехова осудить этих «погрязших» людей, сросшихся с пошлостью, обиденщиной, несправедливостью.

Следы этой линии можно уловить и в «Вишневом саде» в образе Епиходова. В чем заключается подлинный комизм Епиходова? Не только

в тех злоключениях, которые сопровождают каждый его шаг и которые вызывают всеобщий смех. Епиходов в минуты грустного раздумья приходит к заключению, что такова уж его судьба, которая властно тяготеет над ним и с которой он ничего не может поделать. Подлинный комизм его фигуры как раз и заключается в том, что он считает себя жертвой своей несчастной судьбы, якобы постоянно подсмеивающейся над ним и превращающей в свою противоположность все его добрые намерения, между тем, всем ясно, что дело не в судьбе, а в том, что он действительно ведет себя как «недотепа». В этом и заключается комизм сцен подобно той, где Епиходов, не удосужившись посмотреть перед собой, ставит чемодан на картонку со шляпой и, раздавив ее, восклицает: «Ну, вот, конечно. Так и знал».

Таким образом, «жертва обстоятельств» становится откровенно юмористической фигурой «недотепы», не заслуживающей, в данном случае, ничего другого кроме беззлобного смеха.

Вторая линия в творчестве Чехова заключается в выявлении пробуждающегося в сознании человека все более непреодолимого стремления порвать с привычным жизненным укладом, уйти от него. Герои произведений Чехова девятидесятых годов, все более проявляя это свое стремление,

тем самым уже порывают с окружающей их действительностью духовно. «Невеста» есть новая ступень решения данного вопроса. Надя порывает с окружающей ее жизнью не только духовно, но и практически, и этот ее шаг рисуется автором как единственно разумный и плодотворный.

Ту же мысль о необходимости и возможности разрыва со своей средой проводит Чехов и в «Вишневом саде», уточняя его как проблему разрыва со своим классом, его практикой, его идеологией.

С этой точки зрения совершенно понятны станут все особенности, все характерные черты, которыми наделяет Чехов и Трофимова, и Аню.

Почему Трофимова зовут «облезлым баринном»? Почему Чехов заставляет его с гордостью принимать эту кличку?

Трофимов, несмотря на свое совсем не барское происхождение, действительно не лишен кое-каких барских черт, которые, очевидно, должны объясняться влиянием на него окружающей его среды. Сюда, прежде всего, относится его самоуверенность и несерьезное, нечуткое отношение его к окружающим — в частности к Варе, над которой он, по выражению Горького, «глуто издевается».

Что же означает та гордость, с которой Трофимов принимает кличку «облезлый барин»?

Это видно из его разговора с Лопахиным в четвертом акте. Лопахин предлагает Пете деньги: «Я мужик... — говорит Лопахин, — по-просту». На это Трофимов и отвечает ему: «Твой отец был мужик, мой — аптекарь, и из этого не следует решительно ничего... И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти...»

Еще более отчетливо выражена эта тема разрыва со своим классом в образе Ани. Она связана со своим миром и по рождению, и по воспитанию. Мало того, она прямо унаследовала некоторые черты своей матери. Не случайно Гаев в первом акте говорит ей: «...Как ты похожа на свою мать! (Сестре.) Ты, Люба, в ее годы была точно такая». И это не только внешнее сходство. Ее, например, восторженность напоминает Раневскую, Трофимов отмечает ее привычку жить на чужой счет, не задумываясь над этим. И все это не мешает Ане порвать с привычными ей взглядами и жизненным укладом и пойти за Трофимовым. Это совершается на наших глазах, вот почему новые взгляды ее еще наивны. Эта наивность естественна. Она определена и тем, что Аня плохо знает жизнь, и происхождением Ани, и ее молодостью, да и несовершенством взглядов ее учителя.

Было бы крайне неубедительно, если бы Чехов наделил Аню другими взглядами. Для него, однако, важно показать, что беспокойство Лопахина не случайно, что вопрос о новом этапе исторического развития — живой вопрос современности, что человек не только должен, но и имеет полную возможность пойти не тем путем, который диктуется ему его классовой принадлежностью и существующими жизненными отношениями и взглядами, а тем путем, который подсказывается ему сознанием несправедливости и несовершенства конкретно-исторической действительности. Первый шаг, который необходимо для этого сделать, — порвать со своим классом и с его жизненной практикой. Этот шаг возможен, — люди уже делают его, — и Чехов демонстрирует это на примере Трофимова и Ани.

Помимо этого нужно еще, чтобы люди еовсем по-другому жили. Жить и работать надо не во имя своих корыстных целей, а во имя интересов народа, работая «помогать всеми силами тем, кто ищет истину». Выполняет эту задачу Трофимов? Да, выполняет. Он пробудил новые мысли у Ани; и это ясно, не у одной только Ани. Недаром его дважды выпоняли из университета. В этом отношении роль его аналогична Саше из рассказа «Невеста», и совершенно

очевидно, что Чехов и не хотел показать в нем что-нибудь большее. Недаром он наделил его народническими взглядами, явно к этому времени уже устаревшими.

Что же касается конкретного пути тех, кто стоит во главе общественного движения и которым Трофимов лишь помогает в меру своих сил, то путь этот определяется не взглядами Трофимова и Ани, а выводами из нарисованной Чеховым картины русской действительности и ее развития. Этот вывод, как было показано, заключается в сознании необходимости покончить с лопухинскими методами деятельности. Как это сделать? Чехов думал, что есть люди, которые знают это лучше его, и видел свою задачу в подтверждении исторической закономерности и справедливости их стремлений, в пробуждении этой мысли у своих зрителей с тем, чтобы увеличить число борцов за будущее счастье или их посильных помощников.

Если к этому добавить так подчеркнуто повторяемую в «Вишневом саде» мысль о близости новой счастливой жизни, закрепляемую возгласами «здравствуй, новая жизнь», то станет очевидным подлинно оптимистический тон этой пьесы в целом, тон, который чувствовали, но не могли понять исследователи.

Новое содержание произведения, новый подход Чехова к изображению действительности привел его и к ряду формальных новшеств. Несомненным новшеством является композиция пьесы. Согласно обычной схеме его пьес, действие в них завершается в четвертом акте крушением иллюзий героев, и пьесы кончаются финальным монологом. Эта схема уплотнена здесь в три акта. Характерно, что эта особенность подчеркнута Чеховым заключительным «утешительным» монологом Ани под занавес третьего акта, построенным точно по образцу аналогичных монологов в финале четвертого акта «Дяди Вани» и «Трех сестер».

Чехов видел явную связь этого монолога Ани с заключительным монологом Сони. Об этом ему писал Немирович-Данченко. Однако он ограничился решением только переделать два-три слова в самом конце монолога, и финал третьего действия остался со следами явной его связи с прошлыми пьесами. Чем это было вызвано?

Уже в «Трех сестрах» Чехов стремится так видоизменить финал пьесы (в общем аналогичный финалу «Дяди Вани»), чтобы зрителю было до конца ясен смысл заключительных («утешительных») слов его героинь и тем самым их реальная участь.

В «Вишневом саде» Чехов последовательно делает дальнейший шаг в этом направлении. Внешне утешительный монолог сохраняется, но за ним следует теперь целое действие, которое и должно прояснить, именно прояснить то, что уже предопределено предшествующими тремя актами.

Уже к концу третьего акта можно быть уверенным, что Лопахин поспешит с вырубкой сада, что Раневская поедет в Париж, а не займется «насаждением нового сада» вместе с дочерью и Трофимовым, что Аня пойдет за Трофимовым, что Лопахин не женится на Варе, что Елихова опять постигнет какое-нибудь злоключение, что Яша отправится вместе с Раневской в Париж, что Шарлотта останется одинокой и заброшенной и т. д. и т. п.

В предшествующих пьесах Чехов надеялся, что дальнейшую судьбу героев читатель (зритель) без труда дорисует сам. В «Трех сестрах» он стремится, как уже было сказано, возможно больше помочь в этом зрителю. В «Вишневом саде» Чехов уже не считает возможным ограничиться подсказыванием дальнейшей судьбы своих героев. Так определились задачи четвертого акта «Вишневого сада», где совершаются уже ранее предопределенные поступки персонажей, ничего нового не добавляющие к их харак-

теристике, а лишь уточняющие ее и те идеи, которые развивает Чехов в пьесе.

Действительно, каждое из действующих лиц совершает здесь только типические, окончательно определяющие его лицо, его судьбу и судьбу окружающих поступки: Лопахин спешит вырубить вишневый сад и увиливает от необходимости сделать предложение Варе; Раневская не только уезжает в Париж, но уезжает на деньги Ани; Трофимов отказывается от предложенных ему Лопахиным денег, несмотря на то, что реплики Вари по поводу его галош дают нам понять его крайнюю бедность; Аня едет за Трофимовым; Пищик бездумно радуется полученным им от англичан деньгам на участок, сданный в аренду, и все же не может расплатиться до конца с долгами; Епиходов проглатывает какую-то очередную гадость; Гаев получает место в банке, но Лопахин предпочтывает, что он долго там не усидит — ленив очень. Картина дополняется судьбой других персонажей. Забыты не только Фирс, но и Шарлотта, Варя должна идти на новое место, так и не получив нужных ей ста рублей, и т. д.

Четвертый акт должен был не только прояснить характеры действующих лиц и их судьбу, и тем самым идеи, мысли, лежащие в основе пьесы и определяющие ее тональность, но должен

был даже внешним своим звучанием подчеркнуть бодрую, оптимистическую мысль пьесы. Поэтому он должен быть кратким, динамическим, что и подчеркивал Чехов в противовес четвертому акту «Дяди Вани» — «тихому и вялому», по определению того же Чехова. И действительно, четвертый акт «Вишневого сада» краток и динамичен. С той же целью подчеркнуть мажорную тональность пьесы, реплики Гаева и Раневской, прощающихся с имением, последовательно заглушаются призывными голосами молодежи, доносящимися из-за сцены.

Чехов блестяще выполнил эту задачу за одним небольшим исключением. При чтении пьесы заключительная сцена с Фирсом не ослабляет нужного Чехову впечатления, так как занимает в тексте всего семнадцать строк. Совсем не то получается на сцене. При постановке, пока еле двигающийся и еле говорящий больной Фирс исполняет свою роль, сцена эта непомерно разрастается и ослабляет впечатление, которого хотел добиться Чехов. Вот почему обвинение Чеховым Станиславского, который, по его словам, «сгубил пьесу», растянув последний акт,* за-

* Имеется в виду письмо Чехова к О. Л. Книппер от 29 марта 1904 г.: «Как это ужасно! Акт (IV), ко-

ключало в себе, в этой части, и долю несправедливости.

Рассмотренные особенности «Вишневого сада» помогают понять, в чем заключается комедийная сущность этой пьесы, пьесы, которую Чехов так упорно называл комедией.

Уже предшествующие опыты Чехова говорят о том, что для него комедийное начало отнюдь не было противопоказано постановке серьезных тем, и чем дальше тем больше было связано с обличением, сатирическим осмеянием отрицательных персонажей. При этом такое определение комедийной природы образа не исключало наличия у подобного персонажа субъективно-драматических, лирических мотивов. Лучший пример тому: Нюхин во второй редакции монолога «О вреде табака», раньше — Андрей Прозоров в «Трех сестрах».

Подлинное отношение Чехова к подобным персонажам хорошо видно в его рассказе «У знакомых», который является как бы первым наброском сюжетной основы «Вишневого сада» и его дворянских персонажей. Центральная фигура рассказа — Лосев — является явным прототи-

поскольку должен был продолжаться 12 минут максимум, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать: сгубил мою пьесу Станиславский».

пом Гаева и Раневской, столь же лживым, дряблым и столь же склонным к прочувствованным лирическим излияниям, как и Раневская и Гаев. Именно поэтому так важна та оценка, которая дается Лосеву в этом рассказе.

«Какая польза говорить серьезно или спорить с человеком, — думает Подгорин, — который постоянно лжет, много ест, много пьет, тратит много чужих денег и в то же время убежден, что он идеалист и страдалец?.. Одна хорошая насмешка, — заключает Подгорин, — сделала бы гораздо больше, чем десяток проповедей».

Из предшествующего анализа видно, что в «Вишневом саде» галерея дворянских персонажей сделана в полном соответствии с этим рецептом Подгорина. Не устраняя субъективно-драматических переживаний дворянских «героев», Чехов, однако, стремится показать их подлинную сущность, отнюдь не вступая с ними в полемику. Юмор, ирония, сарказм, занимая здесь место обличительных монологов Подгорина, оказываются главным средством, с помощью которого Чехов показывает подлинный, объективный характер переживаний и Гаева, и Раневской, и Пищика.

Такой подход к изображению центральных персонажей пьесы и определяет подлинно комическую природу «Вишневого сада», совершенно

естественную и неоспоримую, если подходить к пьесе не с формальной стороны, как делали это до недавнего времени исследователи «Вишневого сада», а с точки зрения его содержания.

Однако Чехов задумал комедию не только обличительную, но и оптимистическую, жизнеутверждающую, а с этим замыслом у него, как это было показано выше, неразрывно связывалось представление о произведении смешном, веселом, т. е. бодром, оптимистическом. Отсюда обилие в пьесе сцен и персонажей, заставляющих зрителя весело смеяться. Таковы Епиходов, тот же Пищик, Дуняша, а также ряд сцен с Петей Трофимовым.

Таким образом, ряд персонажей совмещают в себе, не отменяя друг друга, оба эти комические начала.

Стремление придать пьесе веселый характер заставляет Чехова прибегать и к внешне комедийным, буффонным моментам, используемым, правда, чрезвычайно сдержанно. Это сцены, где создается впечатление, что Варя замахивается на Лопахина (третье и четвертое действия), ряд сцен с Епиходовым, Петей Трофимовым (падение с лестницы и т. п.), фокусы Шарлотты и т. д.

Все эти разностильные комические элементы, двойящиеся, отчетливо тяготеющие, с одной сто-

роны, к сатире, с другой, — к веселому смеху, юмору, органически слиты в общей структуре пьесы и полностью соответствуют ее идейному содержанию — ее обличительному и жизнеутверждающему, оптимистическому началу, тонально закрепляя их в пьесе, помогая автору создать нужное ему настроение зрителя, в котором должна преобладать бодрая, жизнеутверждающая, оптимистическая струя.

Прочие стилистические особенности пьесы в общем находятся в полном соответствии с ранее разработанными Чеховым принципами. То же использование пауз, авторских ремарок и пр. для вскрытия реального внутреннего содержания персонажей пьесы, то же стремление соотнести мысли и слова действующего лица с его поступками и тем самым определить его реальную сущность, то же бессюжетное построение пьесы на обыденном, бытовом фоне, то же стремление отделить авторскую мысль, идею пьесы от лирических тем ее действующих лиц, то же умение переключить в связи с этим мысль зрителя от лирических личных тем персонажей к широким общественно-политическим и философским вопросам, здесь значительно углубленным. Общность эта может быть отчетливо прослежена на принципе построения в пьесе авторской идеи. В предшествующих пьесах («Дядя Ваня», «Три

сестры») эта идея, заложенная в произведении, вырастала из как бы накладывающихся друг на друга лирических тем персонажей, последовательно отрицающих или дополняющих друг друга и постепенно приводящих нас к общей авторской идее.

В «Вишневом саде» сохраняется тот же принцип, хотя вопросы, которые поднимает Чехов в пьесе, неизмеримо более глубоки и серьезны. Чехов стремится показать объективную картину исторического развития действительности и общества, которая и вырисовывается перед нами в результате столкновения соответствующих представителей прошлого, настоящего и заложенного в этом настоящем, зарождающегося в нем будущего. При этом авторская мысль рождается в результате опять-таки взаимного последовательного отрицания этими персонажами друг друга. В результате же авторская идея оказывается вновь свободна в своем окончательном виде от конкретных носителей и является объективным выводом из этих сталкивающихся и взаимно отрицающих друг друга идей и устремлений соответствующих действующих лиц (представителей определенных классов). Лопахин отрицает мир Гаева и Раневской, Трофимов — мир Лопахина и Гаева, авторская же

мысль вырисовывается перед нами как объективный вывод из этого их столкновения.

«Вишневый сад», таким образом, действительно явился исключительно глубоким, талантливым и мудрым откликом Чехова-художника на нарастающие революционные события, которые должны были, по его мнению, принести долгожданное обновление жизни и дать возможность освобожденному человеку целиком посвятить себя разумной творческой деятельности, подчиненной прекрасной идее превращения России в «новый цветущий сад».

Редактор
Н. Р. Мервольф
Художник
С. В. Андреевич
Технический редактор
З. М. Колесова

М-27217. Подписано к печати 16/VIII-50 г. „Искусство“ № 79. Печ.
л. 6,13. Уч.-изд. л. 5,8. Заказ № 990. Бумага 60×92¹/₃₂. Тираж 5000.

Типография им. Володарского