

КН 456019

ГилеамР

6

1950
искусство

Чехов-драматург

О книгах В. Ермилова „Антон Павлович Чехов“
и „Драматургия Чехова“

Ю. ЗУБОВ

1.

Более десяти лет занимается В. Ермилов изучением творчества Антона Павловича Чехова. За эти годы им выпущено несколько монографических книг, посвященных Чехову, опубликовано немало интересных журнальных и газетных статей о жизни и литературной деятельности великого русского писателя, о постановках чеховских пьес на сцене советского театра. Все эти работы объединены не только темой и материалом исследования, но и подходом автора к материалу, решением темы. Во всех работах критик ставит и рассматривает, по существу, один и тот же вопрос: Чехов и современность; говорит прежде всего о том, чем дорог этот замечательный художник слова для современности, для нашей сталинской эпохи. Две последние книги Ермилова «Антон Павлович Чехов» и «Драматургия Чехова», удостоенные недавно Сталинской премии второй степени, являются как бы своеобразным итогом большой исследовательской работы, проделанной критиком.

Многие буржуазные критики упорно и преднамеренно игнорировали своеобразие писательской судьбы Чехова, искажали его идейный и творческий облик, распространяли взгляды на Чехова, как на художника «с холодной кровью», «поэта сумерек», «певца хмурых людей». Выступая решительно и последовательно против фальсификаторов чеховского наследства, Ермилов придает своим работам страстный, полемический характер. Критик вскрывает классовую и политическую сущность подобных оценок Чехова, разоблачает их лживость и лицемерность, их враждебность нашему пониманию и нашему отношению к чеховскому наследству, восстанавливает подлинное лицо Чехова — могучего русского писателя-демократа, непримиримого врага крепостнической, самодержавной действительности.

Говоря об исторической обстановке восьмидесятых годов, в которой начиналась литературная деятельность Чехова, Ермилов

раскрывает, как социальные противоречия эпохи, нарастание в массах трудящихся революционного протеста против самодержавия, с одной стороны, и недостаточная революционная зрелость масс, с другой, сказались на характере всей литературной деятельности Чехова. С одной стороны — глубокий демократизм всего чеховского творчества, отражающего канун первой русской революции; глубокий и страстный патриотизм, знание творческих сил своего народа; непоколебимая уверенность в завтрашнем обновлении жизни, в могучем расцвете родины. С другой стороны — аполитичность, незнание писателем путей и средств борьбы за это обновление жизни, за освобождение творческих сил народа.

Критик убедительно показывает сложный и трудный процесс идейного и художественного формирования и роста Чехова, и постепенно перед читателями возникает прекрасный и мужественный образ писателя-патриота, человека глубокой и страстной любви к родной земле, к простым русским людям — людям труда, образ художника, близкого и понятного нашей социалистической современности.

Отход критика от привычных, шаблонных взглядов на Чехова, творческий подход к его литературному наследию позволяют и читателям по-новому взглянуть на чеховские произведения, на творчество художника.

Вдумываясь в ермиловские работы о Чехове, читатели ясно слышат «тайную музыку» чеховского творчества, мечту писателя о том времени, когда около «красивых деревьев» будет такая же «красивая жизнь», мечту, пронизывающую все чеховские произведения своим особым, негаснущим светом. Читатели слышат благородный и твердый голос художника, неизменно, в самые мрачные, тяжелые годы сохранявшего крепкую веру в то, что «как ни велико зло, все же... правда есть и будет... и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью». («В овраге»).

Читатели понимают всю справедливость замечательных слов К. С. Станиславского о том, что «в художественной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он (Чехов. — Ю. З.) один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше...

Человек, который задолго предчувствовал многое из того, что теперь совершилось, сумел бы принять все предсказанное им.

2.

Нет ничего удивительного в том, что для решения поставленной темы — Чехов и современность — Ермилову часто приходится обращаться к чеховским пьесам, что вопросы чеховской драматургии занимают в его исследовательских работах весьма крупное место, что им посвящает он специальную книгу. Четыре из пяти крупных пьес были созданы Чеховым в пору своей идейной и художественной зрелости, творческого расцвета. В них писатель проявил себя наиболее полно и ярко как со стороны идейной, общественной, так и со стороны творческой, художественной. Пьесы были для Чехова самыми крупными, самыми значительными формами литературного творчества. В театре видел писатель могучую общественную кафедру и в силу этого к своим драматическим произведениям относился особенно требовательно и ответственно.

Уступая по количеству пьес и по тому месту, которое они занимают во всем творчестве писателя, Островскому, Шекспиру, Лопе де Вега, Мольеру, Чехов-драматург не уступает им по значению и роли в истории своего национального и мирового театра. Чехов-драматург — смелый художник-новатор. По словам М. Горького, он создал «совершенно новый вид драматического искусства», в котором «реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа». «Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений, — писал Горький Чехову по поводу «Дяди Вани», — ваши делают это».

Как и монографическая работа Ермилова «Антон Павлович Чехов», так и его книга «Драматургия Чехова» построены по хронологическому принципу. Этот принцип помогает критику наиболее последовательно, полно и убедительно воспроизвести и показать идейный и художественный рост писателя. В результате идейно-художественного анализа отдельных произведений Чехова, в частности, его четырех крупных пьес — «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад», читателям не только становятся ясны внутренний смысл и конкретный художественный образ каждого из этих произведений, но и раскрывается система идейных и художественных взглядов писателя, сущность и природа его новаторства.

В процессе анализа чеховских пьес Ермилов устанавливает необычайную близость, родственность между чеховской прозой и

чеховской драматургией. Эта близость раскрывается прежде всего по линии тематической и идейной. Так, рассказ «У знакомых», по определению Ермилова, «является ключом к «Вишневому саду», он же ярко характеризует и то настроение, в котором Чехов работал над «Тремя сестрами». Говоря об образе юной героини «Вишневых садов» Ани, критик пишет, что этот образ «может быть понят только при сопоставлении с образом Нади», — героини последнего чеховского произведения «Невеста». «По своей теме и по многим своим мотивам, — говорит Ермилов, — этот рассказ является вариантом «Вишневых садов»... Внутренняя близость «Невесты» и «Вишневых садов» сказывается во всем и прежде всего, конечно, в том, что оба произведения окрашены мечтой о близком расцвете родины».

Но родственность между чеховской прозой и чеховской драматургией не ограничивается только тематической и идейной близостью. Она проявляется так же полно и ярко и в единстве основных эстетических принципов Чехова-прозаика и Чехова-драматурга, в единстве многих художественных особенностей чеховской прозы и чеховской драмы.

Разбирая один из рассказов молодого Чехова «Горе» (1885 г.), Ермилов приходит к выводу, что «переплетение, точнее, даже полное слияние юмора с трагедией у Чехова происходит так незаметно, с такой естественной простотой, что вы не знаете: плакать вам или смеяться? Эта особенность чеховского творчества станет в дальнейшем главной отличительной чертой и его драматургии...».

Одна из основных новаторских особенностей чеховского стиля заключается в том, что «Чехов ввел новый эстетический принцип, согласно которому трагическое и комическое не отделены друг от друга стеною, а представляют собою лишь две стороны одного и того же явления жизни, имеющего и свою трагическую и свою комическую стороны». Это положение Ермилов иллюстрирует как на чеховских рассказах, таких, как «Горе» или «Тоска», так и на чеховских пьесах.

Замечательные слова Горького о том, что чеховские драмы «отвлекают человека от реальностей до философских обобщений», выражающие самую глубокую и значительную сущность новаторства Чехова-драматурга, являются для Ермилова отправными в его исследовании особенностей чеховского драматического творчества. Критик говорит о наличии в чеховских пьесах двух планов: выступающего на поверхность, «непосредственно реального» и подспудного, скрытого, «поэтически обобщенного».

Оба плана не существуют друг от друга изолированно. Они как бы пропитывают друг друга. На поверхность выступает конкретное, житейское, повседневное. Обобщенное, философское находится где-то под спудом, хотя, в конечном счете, именно в нем и заключен главный смысл произведения. Вто-

рой план составляет «подводное течение» пьесы, определяет истинный смысл и значение тех явлений, которые проступают на поверхности действительности, изображаемой драматургом.

На конкретном художественном анализе пьес Ермилов раскрывает «необычайное искусство» Чехова поднимать незатейливое, житейски будничное, простейшее содержание до высоты обобщений, касающихся самых главных, самых коренных вопросов жизни человеческого общества. В процессе этого анализа критик показывает, как оба плана чеховских пьес проявляются и в общем идейном замысле, и в содержании произведений, и в их конкретных художественных особенностях и даже деталях.

Чеховское «подводное течение», внутренний смысл его произведений коренным образом отличаются от всевозможных «потусторонних» символов и «знаков» декадентской литературы и декадентского театра. Чеховский «второй» план — это не уход от действительности, а проникновение в самую глубокую ее сущность, это раздумье художника, его наблюдения и выводы о жизни. «Простота, естественность слияния житейской реальности с поэтическим обобщением свидетельствует о глубоком принципиальном отличии поэтических обобщений Чехова от декадентских символов, — говорит Ермилов. — У символистов жизненная реальность и символ — разные области; реальность у них — только намек на потустороннее, таинственный знак «непознаваемого». Поэтому у них не может быть слияния реального с символическим. Обобщения Чехова представляют собою нечто прямо противоположное. Они раскрывают глубокий внутренний смысл реального, повседневного, обычного, заставляя нас пристальнее всматриваться в окружающую действительность, внимательнее слушать жизнь, людей, учиться понимать и видеть значительность того, что мы часто пропускаем мимо, как слишком будничное, ordinарное, «простое»...

«Глубокий внутренний смысл реального» Чехов видел в торжестве красоты и правды, носителями которых являются простые русские «великодушные» люди — люди великой души. В понимании и освещении Чехова «красота родины, ее людей, и контраст этой красоты с безобразием, грубой пошлостью социального строя становится моральным критерием. В этом и сказывается своеобразие чеховского творчества, где эстетическое выступает как этическое, моральное как прекрасное, некрасивое — как безнравственное. Чувство красоты сливается с чувством правды. Тоска о прекрасном является и тоской о нравственной чистоте жизни, — одно переплетается с другим неразрывно, так что нельзя отделить их друг от друга, они сливаются в песню о красоте и правде: о правде-красоте».

Вот почему Ермилов и определяет, как одну из наиболее важных особенностей всей

эстетики Чехова, и в первую очередь Чехова-драматурга, умение найти скрытую красоту «маленьких людей», красоту обыкновенного, будничного, незаметного в тогдашней русской жизни. Ермилов показывает, как часто за внешней непривлекательностью многих чеховских героев скрыта их подлинная человеческая красота, а за внешней обаятельностью других — пошлость, пустота, моральное уродство.

«Как никто другой в мировой литературе до Горького, — пишет Ермилов, — Чехов был вдохновенным поэтом труда. Все его творчество было и скорбной, и светлой песней о труде, мечтой о творчестве во имя счастья родины. Труд был для него основой человечности, основой всей морали и эстетики, и тема труда всегда связывалась у него и у его героев с мечтой о труде творческом, свободном... Поэзия труда и тоска по этой поэзии — вот в чем тайна обаяния героев и героинь Чехова».

С опромной силой общественного пафоса звучит в творчестве Чехова тема напрасно погубленной красоты — тема многих чеховских повестей, тема «Чайки» и «Дяди Ваня», «Трех сестер» и «Вишневого сада». Горькая мысль о разрушении, о гибели красоты, мечта о ее грядущем торжестве — вот основной мотив всех чеховских пьес, всего чеховского творчества. Этот лейтмотив требовал от художника особых, новых средств художественной выразительности.

Рассказывая о встрече Чехова с Московским Художественным театром, о совпадении основных эстетических принципов драматурга и театра, Ермилов высказывает мысль о том, что принцип ансамбля, «массовости» помогал театру передавать движение самой жизни, а не только создавать отдельные яркие индивидуальные образы. «Художественный театр стремился дать зрителю, — говорит критик, — ощущение самого потока жизни...».

Очень верная, глубокая мысль! Именно ощущение потока жизни, ощущение не только настоящего, но и прошлого, и будущего, стремился дать Чехов в своих пьесах. Для этого ему была необходима совершенно оригинальная повествовательная форма драматургии. «Пьесы Чехова, — пишет Ермилов, — отличаются повествовательностью. Это романы, ставшие пьесами, в них проходят перед нами истории человеческих жизней. Прошлое, настоящее, будущее героев, развитие их судеб и характеров предстает перед нами с такой же полнотой, как это бывает в романе».

Для передачи потока жизни, раскрытия закономерности движения жизненного процесса Чехов должен был добиваться предельной четкости и строгости в построении своих пьес. Неслучайно Горький говорил, что по форме «Дядя Ваня» — «вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь». Анализируя развитие темы и сюжета чеховских пьес, внутреннее движение пьес, Ермилов не раз уподобляет эти пьесы музыкальным композициям.

Проникновение в тайные глубины чеховского творчества позволило Ермилову раскрыть глубокую внутреннюю музыкальность чеховских пьес, проявляющуюся не только в их композиционном построении, но и в идейно-художественном раскрытии самой сущности жизни, изображаемой писателем.

Превосходен в этом отношении ермиловский анализ финала второго акта «Дяди Вани».

Вот содержание этой сцены. После примирения Сони и Елены Андреевны, после их интимного и взволнованного разговора об Астрове, у той и у другой возникает желание музыки. Постепенно это желание становится властным требованием их душ. Соня идет к Серебрякову узнать, можно ли сыграть, не будет ли раздражать его музыка. Елена — одна на сцене. Пауза. Возвращение Сони. Короткий ответ: нельзя!

«Многозначно это слово-приговор, — пишет Ермилов. — Запрет музыки, — это запрет счастья, запрет молодости, запрет жизни... «Нельзя!» — центральное слово, оно относится и к мечте Сони о счастье, и к тоске Елены Андреевны, и к стремлениям Астрова, и к бунту Дяди Вани...

Как непохожа внутренняя, глубокая, естественная музыкальность этого гениального финала второго акта «Дяди Вани» на внешнюю, поверхностную, украшательскую «музыкальность» тех пьес, в которых музыка служит добавочным приложением к тексту... У Чехова музыка не приходит извне, а рождается в глубинах самого текста, в переживаниях героев, являясь эквивалентом этих переживаний, органической частью самого текста. Музыка у Чехова — это... и есть подтекст, т. е. глубина текста, сокровенная сущность действия, внутренний смысл слов, мыслей, чувств персонажей».

А разве не о внутренней музыкальности чеховского творчества говорит Ермилов, разбирая «Три сестры» и «Вишневый сад», вскрывая глубокое и мощное «подводное течение» этих пьес? Критик показывает, что тема счастья, мечта сестер Прозоровых о счастье входят в пьесу сразу же по поднятии занавеса, а история трех сестер — это история гибели этой мечты, победа пошлости.

С внешней стороны сюжет «Трех сестер» сводится к истории о том, как Протопопов и Наташа выгнали сестер из дома, захватили дом. Сначала в дом вошла Наташа, захватила «плацдарм», вытеснила Ольгу, Машу, Ирину. За Наташей вошел в дом Протопопов. Четвертое действие происходит уже не в доме, а в саду: сестры больше не входят в дом, там, в гостиной, восседает Протопопов.

С внутренней стороны, во «втором» своем плане, сюжет пьесы гораздо богаче. «Движение сюжета, — определяет критик, — ...заключается в последовательном, шаг за шагом, наступлении темной силы на поэтический мир трех сестер». Их дом — это выражение не только личного счастья, это нечто гораздо большее. «Если посмотреть

только поверхностным взглядом, то перед нами красивый дом, где много цветов, где есть гостиная с белыми колоннами, за которыми виден большой зал, где все изящно, на всем отпечаток благородного вкуса, все чуждо пошлости, грубости, прозе жизни. Но погрузимся вглубь, в скрытую страну чеховской поэзии, и тогда все в этом доме станет для нас по-особенному торжественно-значительно, раздвинутся стены, высоко, как в сверкающем сказочном дворце из хрустали, поднимутся потолки, и музыка нежных голосов трех прекрасных женщин зазвучит голосом самой мечты, самой поэзии». Радостная музыка в финале пьесы утверждает эту мечту.

Победили пошлость и ложь. Но это победа временная. Должны победить и неизбежно победят красота и правда. Финал пьесы проникнут мужеством. В мечтах трех сестер, в их вере — мечты самого писателя, его мудрая вера, его непоколебимая надежда на то, что недалеко тот час, когда грянет великая очистительная буря, которая приведет к обновлению жизни.

Подчеркивая комедийную основу «Вишневый сад», Ермилов одновременно говорит и о том, что за всеми водевильными положениями и фигурами нельзя ни на минуту забывать мощное лирическое начало пьесы. «Вишневый сад» раскрывается критиком как поэма о прошлом, настоящем и будущем родины. Будущее встает перед нами в образе прекрасного сада, неизмеримо более прекрасного, чем все «вишневые сады» прошлого. Лирический образ чудесного весеннего цветущего сада — образ родины — главный образ всей пьесы. «Вся Россия наш сад», — говорит во втором акте Петя Трофимов. — «Мы насадим новый сад, роскошнее этого». — вторит ему в финале пьесы Аня. «Вся пьеса, — пишет критик, — проникнута музыкой светлого прощанья с уходящей жизнью, со всем и плохим и хорошим, что было в ней, музыкой радостного привета новому, молодому».

Все эти особенности чеховского творчества, вскрытые автором книг «А. П. Чехов» и «Драматургия Чехова», тесно переплетаются между собой, составляют неувловимую прелесть и своеобразие чеховского творчества, составляют самого Чехова.

И Белинский, и Добролюбов предьявляли к писателям требование содержательности формы. И несомненным достоинством ермиловских исследований о Чехове следует признать то, что идейный анализ сочетается в них с решением художественных, эстетических проблем, что ему в значительной степени удалось показать, как в художественных особенностях чеховского творчества выражается миропонимание перedового художника-демократа.

Таким образом, в процессе анализа отдельных чеховских произведений, и прежде всего пьес, Ермилову удалось восстановить подлинное лицо Чехова, раскрыть объективный смысл его творчества.

Ермилов приводит слова одного из первых зрителей спектакля Московского Художественного театра «Три сестры» — юного гимназиста, сказанные им в письме к А. В. Луначарскому. «Когда я смотрел «Трех сестер», — пишет автор письма, — я весь дрожал от злости. Ведь до чего довели людей, как запугали, как замуровали!... Это пьеса поучительная и зовущая к борьбе. Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли, и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому хотя бы ценою своей смерти надо нанести сокрушительный удар».

Да, он прав, этот юный гимназист, и у нас кулаки сжимаются от боли за чеховских героев, которые были лишены возможности применить свои богатейшие творческие силы, свое неисчерпаемое душевное богатство, чья красота понапрасну гибла, как гибли творческие силы тысяч и тысяч прекрасных русских людей.

3.

Талантливы и интересны книги Ермилова. Однако, наряду с серьезными и несомненными достоинствами, имеются в этих книгах и явные, значительные ошибки и недостатки, снижающие их достоверность и познавательную ценность.

Прежде всего необходимо остановиться на крупных ошибках Ермилова, допущенных им при разборе «Чайки». Характеризуя действующих лиц пьесы, Ермилов противопоставляет нежной, поэтической Маше себялюбивую, скверную Аркадину. Противопоставление, казалось бы, вполне законное. Вл. И. Немирович-Данченко, например, называет Аркадину «обворожительной пошлячкой», а Машу «необыкновенно трогательной». Но кого из них осуждает Ермилов и кому отдает он свои симпатии? «Жить для Чехова», — пишет критик, — означает прежде всего творчески работать. Нет настоящей жизни без любимого труда. Аркадина говорит, что она моложе Маши, и объясняет это тем, что она работает, в то время как Маша не живет. Аркадина чувствует себя молодой, а Маша кажется себе самой старухой.

Аркадина говорит, а Ермилов ей безоговорочно верит, называет ее «человеком с упорной волей к труду», а Машу он называет чудачкой с опустошенной, обезличенной душой. «Театр ни в коем случае не должен забывать, — заключает критик, — что и Тригорин и Аркадина, при всех их больших недостатках, интересные, блестящие люди».

Здесь явная, грубая натяжка, вульгарное применение чеховского критерия человеческой красоты. История Маши Шамраевой, рассказанная Чеховым, это одна из многих историй напрасно забыленной красоты, рассказ о горестной, трагической судьбе простого человека при капитализме, о том, что в условиях капиталистической действительности некуда этому человеку, особенно

женщине, приложить свои творческие силы. Чехов осуждает не Машу. Чехов осуждает действительность, губившую тысячи и миллионы людей, подобных Маше.

Что касается Аркадиной, то Ермилов упускает из виду одно немаловажное обстоятельство: Аркадина — типичный художник буржуазного театра, вполне удовлетворенный своим назначением служить буржуазии. Достаточно напомнить излюбленный репертуар Аркадиной — «Чад жизни», «Дама с камелиями» и т. д., ее самодовольные разговоры о своем образе жизни, успехах, туалетах и проч. А «роль» Аркадиной в пьесе? Ведь именно в первую очередь благодаря ей разбиты жизни Треплева и Заречной.

Показателен для понимания образа Аркадиной, для понимания чеховского отношения к ней финал пьесы «Чайка». Треплев стреляется. Заречная в сырую ночь уходит из дома, чтобы завтра в третьем классе ехать в Елец и там развлекать «образованных» купцов. Аркадина же торжествует, как торжествовала над красотой и поэзией пошлость и ложь. Тригорин в руках Аркадиной, подвластен ее воле. «Красное вино и пиво для Бориса Алексеевича, — распоряжается она, — ставьте сюда на стол. Мы будем играть и пить...»

Вследствие вульгарного применения чеховского критерия человеческой красоты Ермилов допускает в разборе этой пьесы и другую ошибку. Тему Нины Заречной — излюбленную чеховскую тему напрасно загубленной красоты — он подменяет темой «красоты смелого, свободного полета».

Все в пьесе говорит о том, что Нина раздвлена жизнью. Вспомним рассказ Треплева в четвертом акте о ее судьбе; реплику Сорина: «Прелестная была девушка», произнесенную в подчеркнуто прошедшем времени, как говорят о людях, ушедших из жизни; слова самой Нины: «Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь». Ведь неслучайно Чехов посылает Заречную не в Киев, не в Саратов и даже не в Ярославль, бывшие всегда театральными городами, а в Елец.

Кстати говоря, концепцию Ермилова опровергает не только Чехов, но и сам Ермилов. Разбирая «Три сестры», он поднимает вопрос о роли дома в чеховской пьесе и в пьесе Горького «Мещане». «Дом» в горьковской пьесе, — пишет он, — как и в чеховской, имеет, конечно, не только непосредственно реальное, но и широкое обобщающее значение... У Чехова бездомными оказываются красота, счастье. У Горького бездомность надвигается на тех, кто враждебен красоте и счастью». При анализе «Чайки» критик «не досмотрел», что ведь и в ней происходит та же самая история: красота оказывается бездомной, пошлость вытесняет красоту, одерживает победу, торжествует. Как и в других произведениях, — на это указывает не однажды сам Ермилов, —

Чехов изображением гибели красоты возбуждает социальный протест. Зритель уходит со спектакля с твердой верой в то, что торжество пошлости временное, что победит красота, что она не может не победить. В этом — социальный оптимизм всего чеховского творчества. В этом же — и объективный революционный смысл «Чайки». В трактовке Ермилова этот смысл затушевывается, исчезает.

Чем же порождены в ермиловских работах «подмена» темы и идеи «Чайки», неверное понимание образов героев пьесы? Как это ни странно, но они порождены стремлением критика взглянуть на героев пьесы с точки зрения нашей современности, найти в чеховском творчестве идеи, близкие нашим дням. В тех случаях, когда Ермилов раскрывает то, что действительно есть у Чехова, это стремление блестяще увенчивается успехом. В тех случаях, когда он пытается «улучшить», искусственно «революционизировать» Чехова, — он вынужден прибегать ко всевозможному рода натяжкам, и результат получается обратный тому, которого добивается критик. Пьеса в такой трактовке, в значительной мере теряет свой общественный пафос, объективный революционный смысл. По Ермилову, получается, что художник может полностью «найти себя» и в буржуазном обществе, и в нем обрести «красоту свободного полета».

В своих литературных заметках по поводу чеховской повести «В овраге» М. Горький писал о том, что «осветить так жизненное явление», как освещает его Чехов, — «это значит приложить к нему меру высшей справедливости», это «глубоко человеческий объективизм».

Ермилов, очевидно, не учел всей глубины, всего общественного, социального пафоса этой замечательной горьковской мысли, — мысли о том, что Чехов осуждает прежде всего не отдельных героев, а социальный строй, порождающий их, скорбит о судьбе не отдельных лиц, а о судьбе всего народа, родины. Пренебрегая этой горьковской оценкой чеховского творчества, Ермилов при анализе «Чайки», пьесы наиболее сложной из всех чеховских пьес, в стремлении приблизить Чехова к современности пошел по заведомо неправильному пути.

Гораздо глубже и вернее, — об этом уже шла речь выше, — раскрыты Ермиловым «Дядя Ваня» и «Три сестры». Но и здесь им допущены ошибки при трактовке некоторых образов. В частности, в «Дяде Ване» критик неверно оценивает образ Елены Андреевны. Елена Андреевна, в ермиловском понимании, носительница ложной красоты. По уверению критика, Астров чувствует в красоте Елены Андреевны «нечто, оскорбляющее чувство красивого», видит «нечто нечистое». «Прекрасная женщина, — пишет Ермилов, — она не способна даже заинтересоваться темой Астрова — темой красоты жизни... Ее «красота»... является профанацией подлинной человеческой красоты».

Пьеса ставит под сомнение категоричность этого умозаключения критика. Ведь никому другому, — ни Соне, ни Войничскому, — а Елене доверил Чехов взволнованные, глубокие слова об Астрове: «Не в лесу и не в медицине дело... Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит дерево и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить... Он пьет, бывает грубоват, — но что за беда! Талантливый человек в России не может быть чистеньким» и т. д. Как примирить эти слова с оценкой Елены как женщины, которая профанирует красоту? Очевидно, следует признать, что образ ее сложнее и нельзя его так упрощать, как это делает Ермилов.

Если актриса, следуя за критиком, будет играть только «нечистую женщину», «оскорбляющую чувство красивого», то как потускнеют, пропадут ее прекрасные, вдохновенные слова о таланте, как потускнеют и измельчатся и образ Астрова, о котором они сказаны, и образ Сони, с упоением слушающей Елену.

Корень и последствия ошибочного толкования Ермиловым образа Елены Андреевны — те же самые, что и толкования образа Маши. Механически применяя мерку: красота — труд, Ермилов, по сути дела, осуждает только человека, а не общественный строй, лишивший этого человека права на труд и творчество. Критик на этот раз оказался не в состоянии приложить к чеховским героям «меру высшей справедливости».

Недостаточно четко раскрывает Ермилов и образ молодой героини «Трех сестер» Ирины Прозоровой. Говоря о состоянии героев «Дяди Вани» в четвертом акте, Ермилов употребляет выражение: «формула перехода». Внешние герои как бы возвращаются в первоначальное состояние начала пьесы, внутренне они — в совершенно ином качестве. В главе о «Трех сестрах» Ермилову удалось верно передать «формулу перехода» Ирины. Он пишет о том, что в последнем действии «Ирина уже по-взрослому говорит о труде: все, что она пережила, освободило ее душу от детского, наивного. Она готовится к предстоящему ей труду сельской учительницы, как к жизненному подвигу... У нее не убавилось, а прибавилось жизненных сил».

Однако, правильно передав эту «формулу перехода», Ермилов противоречит сам себе. В другом месте своей книги он пишет: «Мечта о тяжелом, но радостном труде не осуществляется в жизни Ирины. Мы встречаем ее через несколько лет разочарованной, повзрослевшей и постаревшей, усталой. Того, чего она «так хотела, о чем мечтала» — именно этого и нет в ее жизни. «Труд без поэзии, без мыслей» — тоскует она.

Будущую жизнь Ирины на фабрике (кстати, фабрику Ермилов почему-то заменил селом) критик видит, как одинокую, жуткую, «с униженной зависимостью от тупо-

го, наглого начальства, от кулачья, с нищенским жалованьем, с вечной заботой о «дровах». Он сравнивает судьбу Ирины с судьбой учительницы из рассказа «На подводе».

Подобная перспектива была бы вполне применима ко многим чеховским героям более раннего периода, например, к той же Заречной, да даже и к некоторым персонажам «Трех сестер», но только не к Ирине, которая когда «держала экзамен на учительницу, то даже плакала от радости, от благодати...», у которой «вдруг точно крылья выросли...». Ермилов не понял, что если для всех героев пьесы образ дома связан с представлением о счастье, то Ирина эту ассоциацию уже утратила. Смысл пьесы — не только в том, что Наташа вытеснила сестер из дома, но и в том, что жизнь вытеснила из сознания Ирины прежнее представление о счастье. Образ Ирины — несомненный результат горьковского влияния на Чехова. Ирина — провозвестница Ани («Вишневый сад»), качественно новый образ в творчестве Чехова, человек, утративший основное противоречие чеховских героев между стремлением «быть лучше» и стремлением «жить лучше» (Горький). В служении народу — «Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдаю тем, кому она, быть может, нужна» — Ирина и обрела красоту смелого, свободного полета.

Нет особой нужды подробно останавливаться на ошибках, допущенных критиком в трактовке некоторых других героев пьесы и, прежде всего, Тузенбаха и Вершинина. Эти ошибки того же плана, что и ошибки в отношении образа Елены Андреевны. Ермилов усматривает истоки смешного, водевильного в «Трех сестрах» в «противоречии между силой и размахом мечты и слабостью мечтающих. И самое обилие мечтательных разговоров о будущем, при отсутствии реальной борьбы за него, начинается походить на маниловщину».

Безусловно, и у Тузенбаха и у Вершинина — немало недостатков, слабых сторон, осуждаемых писателем. Но, превращая персонажей чеховской пьесы чуть ли не в водевильные фигуры, Ермилов тем самым дискредитирует и те мысли, которые доверены этим персонажам Чеховым. Принижая Вершинина, уподобляя его Епиходову, превращая в своего рода заводную говорящую игрушку, критик дискредитирует и Машу, ту самую Машу, о которой он говорит с такой большой симпатией.

В. Ермилов допускает некоторые ошибки и в трактовке «Вишневого сада». В стремлении во что бы то ни стало «оправдать» чеховскую характеристику «Вишневого сада», как комедии, местами водевиля, Ермилов приписывает Чехову некий прием пародийного отражения образов. Так, например, Трофимов спрашивает у Симеонова-Пищика: «А вы читали Ницше?», а Епиходов задает вопрос: «Вы читали Бокля?». На основании совпадения характера этих вопросов, Ермилов делает заключение, что в Трофимове отра-

жены епиходовские черты. Епиходовские черты критик видит чуть ли не во всех героях пьесы. «Епиходов — «недотепа», уподобляя любимое присловье старика Фирса, лакея Гаева, — пишет Ермилов. — Один из современных Чехову критиков правильно указывал, что «Вишневый сад» — это «пьеса недотепов». Епиходов сосредоточивает в себе эту тему пьесы. Он душа всякого «недотепства».

Таким образом, в изображении Ермилова Епиходов становится центральной фигурой пьесы. Второстепенные персонажи при подобном толковании пьесы неожиданно приобретают значительность. Шарлотта, Дуниша, Яша, якобы, отражающие черты главных действующих лиц Раневской и Гаева, выдвигаются критиком на первый план. В «пародийном отражении господ в слугах» видит критик «основу для комедии».

Ермилов не понял, что «страшная сила» таланта Чехова заключается в том, что «он никогда ничего не выдумывает от себя» (Горький). В пьесе есть живые люди, их судьбы, их горести, их радости, есть характеры, есть взаимоотношения людей, есть образ вишневого сада, определяющий и окрашивающий и настоящее, и будущее героев. Есть жизнь, изображенная писателем, пропущенная им через свою художественную индивидуальность. Но нет каких бы то ни было искусственных приемов создания комедийности.

Сам того не замечая и не желая, Ермилов «открывает» дорогу всевозможного рода формалистическим экспериментам над чеховскими пьесами. Ведь именно так и был поставлен в 1934—1935 г.г. режиссером А. Лобановым спектакль «Вишневый сад» в театре-студии под руководством Р. Симеонова, в котором Раневская была превращена в кокетку, Яша изображался ее любовником, а образ пьесы в целом был искажен до неузнаваемости.

Источник подобной трактовки пьесы — тот же самый, что и источник предыдущих ошибок Ермилова: стремление искусственно «революционизировать» Чехова, снять все противоречия его мировоззрения, обойти их. К добру подобные попытки не приводят.

Проблемы чеховской идеологии и чеховской эстетики и поныне решаются и теоретически нашими литературоведами и театроведами, и практически — на сцене советского театра. Работы Ермилова, несмотря на отдельные серьезные ошибки, содержащиеся в них, являются ценным вкладом в советское литературоведение и театроведение, по-новому ставят и решают многие важнейшие вопросы чеховского творчества. Постепенное освобождение автора от ошибок, имеющихся у него в предыдущих работах, его искренняя, неподдельная влюбленность в Чехова, позволяют надеяться, что в будущем критик создаст еще более глубокие исследования творчества Чехова и, в частности, Чехова-драматурга, свободные от какой бы то ни было узости и упрощенчества.