

-291



598764

TEATP

№ 7

1954

Г. БЯЛЫЙ

Драматургическое мастерство Чехова

Когда пьесы Чехова стали появляться на сцене, современники сразу же заметили их необычность и новизну. Всех поразило, что герои чеховских пьес ведут себя совсем не так, как принято было вести себя театральным героям на сцене, и что их разговоры совсем непохожи на обычную театральную речь. Все казалось в чеховских пьесах необыкновенно простым и в простоте своей странным и удивительным.

Дело заключалось не только в том, что герои Чехова — совсем обыкновенные люди, что они совершают простые, будничные поступки и говорят простым языком. Драматургия Гоголя и Островского приучила русского зрителя к простоте ситуаций и к жизненному правдоподобию разговоров. Сближение театра с жизнью было принципом всей передовой русской драматургии. Но Чехов продолжил этот принцип, развил и углубил его. Люди в его пьесах стали вести себя и говорить так же, как это делают люди дома: герои Чехова точно не знают, что они находятся на сцене. При этом создавалось впечатление, что драматург вовсе не заботится о том, чтобы все эти будничные ситуации, поступки, разговоры приводили к действию, к развитию сюжета.

И до Чехова появлялись пьесы, где действующие лица тоже говорят, «не стесняясь, по-домашнему». Но у Островского самая эта домашняя речь наделена чертами подчеркнутой характеристики; при помощи речи героев, хотя и простой, но резко своеобразной, блестящей яркими красками социальных диалектов, Островский создавал выразительные жанровые картины и сцены. Поэтому смысл и назначение домашних разговоров его героев сразу становились ясны зрителям. У Чехова не было таких заданий, как у Островского, поступки и разговоры его героев казались непривычными в своей простоте, доведенной до того предела, когда театр уже как бы переставал быть театром.

В литературе не раз отмечалось, что предшественником Чехова в области психологической драмы был Тургенев. В его комедиях, в особенности в «Месяце в деревне», сценический реализм достиг больших высот. Сюжеты Тургенева просты, близки к жизни, герои его пьес — обыденные люди, их действия естественны, а разговоры непринужденны. В пьесах Тургенева люди часто говорят о самом обыкновенном, а в этих репликах отражаются их скрытые мысли и чувства, которые зритель должен был угадывать. Все это уже предвещало чеховскую драматургию.

Однако было между пьесами Чехова и Тургенева существенное отличие, даже противоречие. Пьесы Тургенева при всей их сюжетной простоте были насыщены внутренней динамикой. В них разыгрываются

сложные поединки антагонистических натур. Душевная запутанность, сознательная хитрость вступают в пьесах Тургенева в борьбу с бессознательной сложностью простых и правдивых людей. Поэтому обыкновенный застольный разговор может у Тургенева незаметно перейти в тончайшую пикировку.

У Чехова не было ни этих словесных поединков, ни той острой психологической борьбы, которая характерна для тургеневской драматургии, в особенности для «Месяца в деревне», пьесы, с наибольшей ясностью выражающей тенденции тургеневской драматургии. Внимательно учтя тургеневский опыт разработки психологической драмы, Чехов еще больше приблизил театр к жизни в ее обычном будничном течении. Дело не в том, что в его пьесах нет событий, они есть, даже резко драматические: в «Чайке» происходит самоубийство, в «Трех сестрах» убийство на дуэли, в «Дяде Ване» тоже раздаются выстрелы. Но не эти эпизоды в центре внимания, не вокруг них сосредоточено действие. Напротив, у Чехова больше всего захватывают зрителя те эпизоды, в которых как будто ничего не происходит.

Необычный характер поведения и разговоров действующих лиц сказлся у Чехова сразу же, с первых его драматургических опытов.

К драме Чехов обратился еще в юношеские годы. Известно, что он написал большую пьесу «Безотцовщина», не дошедшую до нас под этим названием. Сохранилась также другая пьеса без заглавия, тематически, повидимому, связанная с «Безотцовщиной».

Уже в этой юношеской драме вырисовываются новаторские черты; они сказываются прежде всего в новых принципах ведения действия. Диалоги, передающие повседневную, бытовую, домашнюю, так сказать, «комнатную» речь, рассчитанные на впечатление полной жизненности без театральных условностей, звучат дерзким вызовом узаконенным принципам театральной речи, основанной на сцеплении реплик, специально отобранных для развития сюжета, искусно обслуживающих потребности драматургического движения. Со своим новаторским заданием юный Чехов явно не совладал: увлекшись разработкой подчеркнуто «ненужных» для театрального действия разговоров, он создал пьесу, настолько громоздкую и неуклюжую, что представление ее на сцене оказалось физически невозможным; ее нужно было бы играть примерно три вечера.

В «Иванове» (1887) Чехов отказался от излишеств своей ранней драматургической поэтики, он сконцентрировал действие вокруг личности главного героя, именем которого названа пьеса, строго отобрал элементы бытовой речи в пропорциях, необходимых для развития действия. В «Иванове» намечаются уже новые сценические черты, появляется особая тонкость и сложность в изображении внутреннего мира персонажей, возникают художественные особенности, предвещающие поэтику новой драмы, которую Чехову еще предстояло разработать.

Диалог в «Иванове» иногда строится таким образом, что действующие лица с трудом поддерживают реплики своих собеседников, и в это время как бы прислушиваются к тому, что происходит в их душевной глубине. Так, в первом действии Анна Петровна разговаривает с доктором Львовым, задает ему вопросы, поддерживает внешний разговор, но почти не слушает собеседника и думает вслух о своем. Львов произносит одну из своих обличительных тирад; Анна Петровна, не вникая в смысл его слов, воспринимает только горячность тона, напоминающего ей интонации Иванова, некогда пленившие ее:

«Анна Петровна (смеется). Вот точно так же и он когда-то говорил... Точь-в-точь... Но у него глаза больше, и бывало, как он начнет говорить о чем-нибудь горячо, так они, как угли... Говорите, говорите!..»

Львов, махнув рукой, обрывает разговор; Анна Петровна, отвлекшись от дорогих воспоминаний, так некстати возникших, реагирует уже на прямой смысл сказанных Львовым слов, и разговор только тогда вступает в обычную театральную колею, и то ненадолго. Анна Петровна после паузы задает Львову вопрос, ничем не связанный с темой их беседы, возникший по какой-то случайной ассоциации мыслей: «Доктор, а братьев у вас нет?» — и после его ответа: «Нет», — плачет, точно именно это слово причинило ей боль.

С внешне немотивированными словами иной раз идут рядом и внешне немотивированные действия. В последнем акте граф Шабельский внезапно начинает рыдать. Его собеседник Лебедев только что сказал ему несколько резких слов и можно было бы подумать, что Шабельский плачет от нанесенной ему обиды. Так понимает дело простодушный Лебедев, так и полагалось бы понимать по законам старой сценичности. Но дело не в этом: Шабельский плачет оттого, что он вдруг вспомнил умершую Сарру, а это воспоминание подействовало на него так сильно потому, что сплелось с ощущением собственного одиночества, ненужности, заброшенности, непоправимо испорченной жизни. Этот эпизод предвещает опять-таки характерную для зрелой драматургии Чехова новаторскую поэтику скрытых душевных движений, внезапно прорывающихся наружу.

Новаторские черты драматургии Чехова развивались и усиливались от пьесы к пьесе. В «Лешем» (1889) Чехов сделал заметный шаг к изменению самого типа пьесы. Прежде всего он вернулся к тому принципу ведения диалога, который был так широко и неумеренно использован в юношеской драме без названия. Речи и разговоры, необходимые для развития действия и для характеристики персонажей, в частности для их психологического самораскрытия, возникают в «Лешем» на равных правах с разговорами «случайными», «домашними». Это создает впечатление пестрого течения обыденной жизни, а не какого-либо значительного, специально избранного жизненного эпизода. Так, в первом действии Войницкий в разговоре с гостями в доме Желтухина обрисовывает свои взаимоотношения с профессором и его молодой женой, что и служит экспозицией действия. Но этот его рассказ вклинивается без всякого нажима в общую застольную беседу.

«Войницкий (Дядину). Вафля, отрежь-ка мне ветчины.

Дядин. С особенным удовольствием. Прекрасная ветчина. Одно из волшебств «Тысячи и одной ночи». (Режет.) Я тебе, Жорженька, отрежу по всем правилам искусства. Бетховен и Шекспир так не умели резать. Только вот ножик тупой. (Точит нож о нож.)

Желтухин (вздрагивая). Вввв!.. Оставь, Вафля! Я не могу этого!

Орловский. Рассказывайте же, Егор Петрович. Что у вас дома делается?

Войницкий. Ничего не делается.

Орловский. Что нового?

Войницкий. Ничего. Все старо...».

И далее следуют слова, вводящие зрителя в курс действия и подготавливающие появление Серебряковых. Так, рисуя подчеркнуто будничные бытовые эпизоды, на первый взгляд совсем незначительные, заполненные ничтожными пустяками, показывает Чехов бытовой колорит эпохи, воссоздает типические обстоятельства жизни, в которых думают, действуют и страдают его герои. Задачи Чехова не столько в том, чтобы рассказывать историю этих героев, сколько в том, чтобы показать общий характер взаимоотношений между людьми. Поэтому роль главных персонажей значительно меняется по сравнению с пьесами старого типа. В «Лешем» Чехов, в сущности, расстаётся с фигурой центрального.

главного героя. Хрущов («Леший») уже далеко не имеет той господствующей роли, как, например, Иванов в пьесе, названной его именем. Именем «Лешего» новая пьеса названа, бесспорно, с меньшим основанием, чем предшествовавшая ей драма именем Иванова. Однако новизна в обрисовке Хрущова заключается не только в его равноправном положении в кругу нескольких других персонажей, но и в том, что он не укладывается в рамки известных и отстоявшихся типов, как человек, которого нельзя отнести к какому-либо привычному разряду людей.

Чехов предвидит, что его новый герой может быть воспринят по старинке, как один из старых типов, как персонаж, которого можно охарактеризовать каким-либо привычным социально-психологическим термином, и на протяжении всей пьесы настойчиво полемизирует с таким возможным истолкованием этого образа. Соня пытается отнести Хрущова к какой-либо из известных ей категорий, примеривая к нему то кличку «народника», то «фразера», и ни одна из них к нему не подходит; сам Хрущов решительно отвергает попытку приклеить к нему традиционный ярлык. «Если б вы знали, как здесь у вас тяжело и душно! — говорит он Соне. — Среда, где к каждому человеку подходят боком, смотрят на него искоса и ищут в нем народника, психопата, фразера — все, что угодно, но только не человека». Хрущов иронизирует над Соней, подходящей к нему с предвзятыми мерками, и вместе с Хрущовым сам автор иронизирует над своей героиней, заставляя ее упорствовать в стремлении понять «лешего» в духе привычного шаблона. «Он прекрасно говорит, — размышляет Соня, — но кто поручится мне, что это не фразерство? Он постоянно думает и говорит только о своих лесах, сажает деревья... Это хорошо, но ведь очень может быть, что это психопатия...»

Чехов всегда боролся с таким построением образа, при котором характеристика человека является чисто внешней и исчерпывается прикреплением к нему определенного социального или психологического ярлыка.

Чехов стремится к тому, чтобы жизненная обстановка, в условиях которой живут люди, была изображена не в общих чертах, а глубоко и всесторонне, в крупных и мелких ее проявлениях. На мелочи жизни и быта Чехов обращал особое внимание. Развивая традиции Гоголя и Щедрина, видевших в мелких фактах быта симптомы и проявления целого социального строя, Чехов стремился создавать обобщенные образы людей путем раскрытия типического значения мелких, внешне случайных, а на самом деле глубоко характерных черт среды и человека. Чехов стремился к тому, чтобы в искусстве жизнь была отражена в мельчайших, как бы случайных деталях, из совокупности которых должна возникнуть типическая картина жизненного уклада.

Несмотря на явно выраженное стремление изобразить на сцене течение жизни, а не отдельный ее драматический эпизод, Чехов в последнем действии «Лешего» (в обоих его вариантах) свел дело все-таки к эпизоду, к событию. В последнем действии распутываются все драматические узлы, разрешаются все коллизии, действующие лица переживают нравственное воскресение, взаимная вражда сменяется всеобщим примирением, конец венчает дело, и пьеса приобретает ту специфически театральную завершенность, которая характерна для законченного и обособленного эпизода жизни и не характерна для жизненного развития, не знающего ни начал, ни концов.

Развязка «Лешего» по легкости разрешения сложных жизненных коллизий носит почти водеvilный характер. Действительно, завершенность, собранность и целеустремленность всех деталей, полное отсутствие «ненужных» разговоров, стремительность действия — вся эта стихия чи-

стой сценичности нашла себе место в водевилях Чехова. В одноактных комедиях Чехова, таких, как «Медведь» и «Предложение», все стремится к развязке, все находится в движении, каждое «ружье» стреляет. Это не значит, что в водевильном жанре Чехов не был новатором. Известны требования, которые он ставил водевилю и которые осуществил полнее всего именно в названных пьесах: 1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение» (1887). Второе требование шло вразрез с водевильной традицией, как она сложилась к 80-м годам. Чехов осуществлял его неуклонно и этим обновлял одряхлевший и измельчавший жанр сценической шутки. Но новаторство Чехова в водевилях типа «Медведь» и «Предложение» не совпадало с новаторством его в области большой драмы, где он главную свою задачу видел именно в отступлении от тех законов, которые сам предписывал авторам водевилей и себе самому в том числе.

Характерно, впрочем, что и в водевильном жанре Чехов не удержался в узких рамках сценической шутки. В более серьезных его одноактных комедиях — «Свадьбе» и «Юбилее» — непрерывное движение уже слабеет, появляются «длинноты», речи действующих лиц уже не так необходимы для развития действия, они больше служат целям характеристики среды, традиционная театральность терпит явный урон, а в монологе «О вреде табака» сходит почти на нет. Так, стремясь внести и в водевиль жизнь в ее будничном течении, а не в специально избранных необычных эпизодах, Чехов волею или неволею начал разрушать даже такую твердыню чистой театральности, как водевиль.

Нужно отметить вместе с тем, что и в серьезных пьесах дело заключалось для Чехова вовсе не в нарочитом стремлении игнорировать законы драмы. Задача Чехова заключалась в том, чтобы перенести на подмостки прочно сложившееся у него представление о коренной испорченности жизни, о ее запутанности и сложности, о необходимости ее обновления, а также о том, что пути этого обновления найти не легко. В пестрой путанице незначительных разговоров, в любых проявлениях жизни самых обыкновенных людей должна была сквозить мысль о том, что люди живут тускло и серо, что в их жизни нет изящества и красоты, что их взаимные отношения устроены несправедливо и неумно и что дальше так жить невозможно. В пьесах Чехова отражался конфликт между обыкновенным, простым мыслящим человеком-тружеником и враждебным ему социальным строем жизни.

В пору общественного подъема 90-х годов критическое отношение Чехова к современной жизни еще более обострилось, и мысль о ее неразумности и ненормальности стала господствующим мотивом его творчества. Характерно, что к этому времени относятся наибольшие достижения Чехова и в его драматургии. В 1896 году создана была знаменитая «Чайка», являющаяся настоящим манифестом чеховского драматургического новаторства. В основе «Чайки» лежит любовная история, обычная и простая до банальности, и в рамках этой подчеркнуто простой любовной истории обнаруживается необозримая сложность жизни, которая не может быть сведена к простому поучению, к дидактическому тезису. Все действующие лица совершенно обыкновенные люди, и хорошие и плохие одновременно, интересные и в то же время заурядные, не положительные и не отрицательные в обычном литературном или театральном смысле этого понятия. Все они счастливы или несчастны, все удачливы и все неудачники, каждый по-своему.

Треплев, несомненно, талантлив и чуток, но в то же время он несправедлив и завистлив; он считает себя новатором и сам находит в себе черты

рутинера, он пробивает себе дорогу в литературу и все-таки оказывается неудачником. Его антагонист Тригорин в соотношении с ищущим новых путей Треплевым может показаться ограниченным и самодовольным защитником обветшалых форм и течений в искусстве, в нем и в самом деле есть черты эпигона, но вместе с тем он оказывается требовательным и умным художником, он много и хорошо думает о коренных задачах искусства и предъявляет себе, как писателю, такие же строгие и важные требования, какие предъявлял себе Чехов. Аркадина как будто мелкая, тщеславная женщина, скуповатая, завистливая, поглощенная собой и своей славой, и в то же время ее страсть к театру возвышенна и благородна; при всем своем эгоизме она сердечно и просто относится к людям, нежно любит сына, которого беспрерывно обижает, и искренне сочувствует своему брату.

Так же, как характеры людей, сложны и запутаны при всей простоте и ординарности человеческие судьбы. Тригорин обманул молодую девушку, причинил ей большое страдание, но это же страдание вывело ее на большую жизненную дорогу с борьбой, неудачами и достижениями. Ее жизнь загублена и в то же время жизнь открыта перед ней; справится ли она с жизненной борьбой или погибнет, как Треплев, — это решит будущее, и Чехов не приоткрывает его завесу. Точно так же остается неизвестным, справится ли Маша со своей безнадежной любовью к Треплеву (она надеется на это) или же после смерти Треплева ее жизнь будет окончательно изломана. Все это должна разрешить сама жизнь, и Чехов не говорит от ее лица. Он только показывает, насколько современная ему жизнь сложна и трагична в своей запутанности. Жизнь продолжается за пределами чеховской пьесы, и действие остается как бы незавершенным.

Оформившийся в «Чайке» метод отражения «убыточной», «ненастоящей» жизни в ее бытовых формах, в ее повседневном течении, в ее многосторонности и трагической сложности стал прочным завоеванием драматургии Чехова и нашел дальнейшее развитие в его последующих пьесах.

В «Дяде Ване» (1897) Чехов еще более усиливает ощущение неустроенности жизни. По словам Горького, пьеса Чехова вызывает «чувство страха за людей, за бесцветную, нищенскую жизнь». «Слушая вашу пьесу, — писал Горький Чехову, — думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном». Жизнь даровитых и скромных людей, достойных счастья, ушла на служение напыщенной бездарности; и этого уже ничем поправить нельзя; лучшие годы дяди Вани прошли даром, без смысла и цели. Кроткая и добрая Соня никогда не добьется личного счастья, а человек, ею любимый, доктор Астров, обладающий всеми задатками недюжинной природы, опускается в уездной глуши, становится провинциальным чудаком, даже не без оттенка пошлости. Красота Елены Андреевны не приносит счастья ни ей самой, ни другим людям. Все герои пьесы несчастны, за исключением бездарного Серебрякова и благоговейшей перед ним «старой галки» — либеральной барыни Марьи Васильевны. Все стремятся к счастью, мечтают о красоте жизни, много думают о ней, и все с тоской и отчаянием убеждаются, что счастья нет.

На протяжении всей пьесы герои Чехова погружены в размышления о самом важном: о счастье личном и общем, о неустроенности жизни, и это прорывается через те обычные слова, которые они произносят. Елена Андреевна рассуждает вслух о возможном браке Сони с Астровым, но эти слова не выражают ее затаенных мыслей. «Нет, это не то, не то», — перебивает она себя. Оказывается, что она думала в это время о своем

собственном увлечении Астровым. Когда же она произносит слова об этом своем увлечении, в них опять чувствуется другая, более широкая мысль о полном счастье, о вольной жизни. «Улететь бы вольной птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете...».

Соня взывает к своему отцу о милосердии, напоминает ему о том, что она с дядей Ваней работала на него «все ночи, все ночи!», но за этим простым смыслом житейских слов и упреков вновь стоит более значительное содержание, которое она сформулировать не в состоянии. Этот более важный смысл ее слов относится опять-таки к иной жизни, с иными отношениями между людьми. «Я говорю не то, не то я говорю, но ты должен понять нас, папа». Профессор Серебряков этого понять не может, но зритель новой чеховской пьесы должен это понять. Она рассчитана на понимание скрытого смысла слов, просвечивающего в словах высказанных.

Такое же значение имеют иной раз и поступки чеховских героев, вроде выстрела Войничкого. Он сделал явно «не то», что ему самому нужно было, но это «надо понять», как выражение тоски, злобы, недовольства собой, как ощущение глубокого разлада между жизнью, какова она есть и какой могла и должна была бы быть. В «Трех сестрах» сестры мечтают о переезде в Москву, а на самом деле речь идет, разумеется, не о перемене места жительства, а об изменении самого жизненного уклада. Простодушный Телегин в «Дяде Ване» говорит о том, что «давненько у нас лапши не готовили», и вдруг внезапно врываются в его речь созревавшие в это время в его душе слова о самом важном для него: «Сегодня утром, Марина Тимофеевна, иду я деревней, а лавочник мне вслед: «Эй, ты, приживал!» И так мне горько стало».

Так причудливый переход от самого мелкого к самому большому, от совсем незначительного к единственно важному подчеркивает постоянную погруженность героев Чехова в смутные и неясные, но глубокие размышления о сущности жизни и человеческих отношений, о своем несчастье и о возможности полного счастья для человека.

Войничкий (в третьем действии) обещает принести Елене Андреевне приготовленные для нее розы и ухаживает за ними. Соня произносит последние слова дяди Вани («осенние розы, прелестные, грустные розы»); вырывая их из контекста, говорит эти слова, как стихи, и возведя их в поэтическое достоинство, под музыку этих слов погружается вместе с Еленой Андреевной в размышление, внешним образом никак больше не выраженное. А знаменитая фраза Астрова в последнем действии о жаре в Африке служит лучшим примером выражения сложного комплекса мыслей и чувств при помощи любых слов, внешне совсем бессодержательных. Раньше (в юношеской драме, в «Иванове») герои Чехова вели разговоры, с точки зрения условной театральности «ненужные», не выражавшие их внутреннего мира. Теперь они стали говорить о самом важном, самом нужном, но не прямо, а косвенно. Так Чехов нашел разрешение противоречия между условно-театральными диалогами и домашней, комнатной речью. Привести эти две стихии в равновесие ему прежде не удавалось. Теперь в «не тех» словах, то есть в словах, косвенно выражающих внутренний, душевный мир, он нашел необходимое ему равновесие и тем завершил художественную систему новой драмы.

В «Трех сестрах» (1900—1901) продолжается та же тема «о жизни, принесенной в жертву идолу», о «вторжении красоты в нищенскую жизнь людей», о неизбежности изменения мира. В «Трех сестрах» уже раздаются слова о «здоровой, сильной буре, которая идет, уже близка», но эти героические слова произносит совсем не героический человек. Люди интеллигентные, мыслящие, в новой пьесе Чехова попрежнему бездеятель-

ны, пассивны и не способны к изменению жизни, к борьбе за это изменение. Жизнь течет обычной чередой, разбивая мечты о счастье. Торжествуют «шершавые животные» вроде Наташи и Протопопова, а люди, подобные Вершинину или сестрам Прозоровым, оказываются побежденными грубой силой мещанства, но, полные великих предчувствий, они не теряют веры в лучшее будущее родной страны. Правда, они только говорят о грядущих переменах, сами же они не в состоянии ничего сделать даже для изменения личной жизни, и в этом их трагедия. Они много и хорошо говорят о труде, но и труд для них не целесообразная деятельность, направленная на изменение мира, а некая жертва, которую они готовы принести неведомому и далекому будущему. Мечты, предчувствия, раздумья, надежды героев и в новой пьесе Чехова не всегда выражаются непосредственно и прямо. Сказать ясно и прямо о самом важном чеховские герои не могут отчасти из-за стыдливой деликатности, отчасти потому, что их мысли и чувства не ясны им самим и потому не поддаются логическому определению.

Реализм Чехова в изображении внутреннего мира человека сказывается в той особой сложности, с которой передается душевное состояние людей при помощи поступков и слов, казалось бы, никак не связанных с их неясными настроениями и смутными тревогами. Тургенев писал в 1860 году: «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явления, но представляет только самые явления...» Так поступает и Чехов в своей драматургии. Он знает и чувствует «корни явлений», он видит ненормальное устройство жизни, порождающее тоску и тревогу в мыслящих и чувствующих людях, и он изображает самые явления, то есть эту неудовлетворенность, эту тоску и тревогу. Но Чехов усложняет реалистический принцип, сформулированный Тургеневым, и показывает, как душевная жизнь проявляется не в прямом и непосредственном выражении, а буквально во всем, в каждом жесте, в каждом движении, в словах, казалось бы случайных, даже в самой интонации, с которой эти слова произносятся, даже в молчаливом раздумье. В «Трех сестрах», как и вообще в последних пьесах Чехова, люди часто уходят в себя, в свои мысли, скрытые за словами, явно для них посторонними и случайными. Так, Ирина в «Трех сестрах» задумчиво повторяет фразу, только что вычитанную в газете Чебутыкиным («Бальзак венчался в Бердичеве»), вкладывая в эту фразу какой-то ей одной понятный смысл. В «Вишневом саде» один из самых лирических эпизодов пьесы разработан таким необыкновенным способом: находящиеся на сцене персонажи самым прозаическим образом и вместе с тем с глубокой значительностью называют то, что они сейчас видят:

«Любовь Андреевна (*задумчиво*). Епиходов идет.

Аня (*задумчиво*). Епиходов идет.

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да».

Погруженные в себя, герои чеховских пьес часто не реагируют на внешние слова своих собеседников и как бы не слушают их. Однако при всей погруженности в себя, герои Чехова вместе с тем чутко понимают друг друга, потому что, каждый по-своему, они думают об одном и том же — о смысле жизни личной и общей. Вся поэтика чеховской драмы основана на том, что людям не нужно говорить в унисон, чтобы понимать друг друга. В последних пьесах Чехова бытовые темы возникают и потухают, перебивая одна другую, образуя пестрый, беспорядочный и как бы случайный поток внешней жизни. В этот бытовой поток из «подводного течения» пьесы врываются лирические возгласы, объяснения в любви, разговоры о смысле жизни, слова о счастье. В «Трех сестрах»,

в действии третьем, сестры говорят каждая о своем, плача, перебивая и почти не слушая одна другую, но все они говорят о самом важном, и это одно ведет их к взаимному пониманию, самому сердечному и трогательному. Приходит брат Андрей и произносит заранее приготовленную «официальную» речь в оправдание Наташи, и тогда сестры действительно не слушают его, безошибочно понимая, что эта речь не выражает истинного существа его затаенных мыслей. Когда же эти мысли прорываются, он сам говорит о том, что его не следовало слушать: «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» Значит, при внешней разобщенности, чеховские герои в этой сцене глубоко и тонко понимают друг друга.

Это взаимное понимание персонажей чеховских пьес делает возможными внезапные разливы «подводного течения» в финале «Дяди Вани» и «Трех сестер». Тогда исчезают бытовые речи, пропадают недомолвки, паузы и слова — заместители скрытых чувств. Скрытое становится явным, будничные, прозаические люди начинают говорить стихотворениями в прозе о счастье прошлом и будущем, о близости обновления мира, о наступающем конце житейских несообразностей. Эти монологи подчеркнуты литературны, декламационны. Течение пьесы прерывается, и люди полным голосом говорят о том, что раньше на протяжении всей пьесы выражалось намеками, недомолвками и паузами.

Новаторская драматургия Чехова, явившаяся продолжением традиций классической русской драматургии, резко противостояла театру символизма с его отрешенностью от жизни, культом узко личных переживаний. Драматургия Чехова, безгранично расширявшая возможности раскрытия психологии людей, их внутреннего мира, всегда воспроизводила переживания героев с реалистической точностью и глубиной, вскрывая типическое значение их мыслей и дум, их размышлений и надежд, их слов и даже их молчания.

В драматических произведениях Чехов создал большое обобщение современной ему жизни, отразив ее общий тон и характер, ее уклад, ее повседневность, ее течение. Тема «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер», в сущности, одна и та же: нескладная, убыточная жизнь, сознание невозможности жить попрежнему, бессилие изменить эту жизнь и предчувствие неизбежности, даже близости жизни иной. Одинаковы и герои этих пьес: они хороши и дурны одновременно, временами они возвышенны, глубоки и в то же время способны легко опускаться. Они — невинные жертвы обстоятельств и в то же время они повинны в том, что легко и без борьбы склоняются перед силой житейских отношений.

Чехов предъявил своему зрителю, а значит и театру большие требования. Зритель должен был понять, о чем думают герои Чехова, в то время, когда они произносят ничего не значащие слова, и о чем они думают, когда молчат или когда не слушают друг друга. Чтобы это стало возможным, театр должен был дать почувствовать зрителям, что наряду с той жизнью, течение которой они видят на сцене, равноправной героиней чеховской пьесы является жизнь предчувствуемая, ожидаемая, которой они не видят вовсе и которая, однако, так же реальна, как и жизнь, протекающая на сцене. Словом, театр должен был от настоящего перекинуть мосты в будущее. Это сумел сделать Московский Художественный театр, вдохновитель которого К. С. Станиславский понял, что в чеховской драматургии речь идет не только о Вершинине, Астрове и Prozорове, а и «о том Человеке, которому нужны не «три аршина земли», а весь земной шар» и «о новой прекрасной жизни, для создания которой нам надо еще двести, триста, тысячу лет работать, трудиться в поте лица, страдать».

Таковы особенности драмы Чехова, как она сложилась в конце 90-х годов и в начале нового века. В «Вишневом саде» чеховская драма дополнилась новыми чертами.

Наступил канун первой русской революции. Исторические события, свидетелем которых был Чехов в последние годы своей жизни, — русско-японская война и начавшееся революционное брожение в стране, — глупо захватили его. Творчество Чехова последних лет проникнуто ощущением непосредственной близости коренных исторических перемен. Это ощущение пронизывает и последнюю пьесу Чехова — «Вишневый сад», хотя на первый взгляд это опять-таки обычная чеховская пьеса, дающая картину недепой, нескладной жизни. Нелепости крупные и мелкие начинаются сразу после поднятия занавеса и проходят через все действие. Лопахин приехал встречать гостей и проспал поезд. Появляется Епиходов — «двадцать два несчастья», это уже воплощенная нелепость. Из реплик Ани выясняется нелепая жизнь Раневской в недавнем прошлом: одна, в Париже, среди чужих людей, какой-то патер, кругом неуютно, накурено. Входит Шарлотта с нелепыми словами: «Моя собака и орехи кушает». Обрисовываются странные отношения Вари с Лопахиным: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все как сон». Следует сцена, выясняющая совершенную неразбериху в хозяйственных делах и детскую беспомощность владельцев вишневого сада. Затем Гаев произносит нелепую речь, обращенную к шкапу, и так далее, на протяжении всей пьесы.

Однако специфика «Вишневого сада» заключается не в этом. В отличие от всех предшествующих пьес Чехова в «Вишневом саде» все эти образы нелепой и несчастливой жизни характеризуют не современную жизнь вообще, а жизнь определенного исторического периода, уже закончившегося, изжитого. «Вишневый сад» в отличие от всех предшествующих пьес, рисует не устойчивый образ жизни, а ее историческое движение. Впервые появляется в чеховской пьесе четкая схема сменяющихся социальных укладов: уходит в прошлое период вишневых садов, с его детски-беспомощными, как будто даже добрыми, а в сущности, пустыми и неразумными владельцами, пережившими свое время, наступает эпоха деловых и практических коммерсантов; ничего подобного в прежних пьесах Чехова не было. В «Вишневом саде» господствует историческая необходимость. Все повинуются неумолимому закону истории так полно, точно личная воля людей не играет решительно никакой роли. Раневская и Гаев имеют много возможностей поправить свои дела, но они слепо идут к своему краху. Лопахин не собирается стать новым владельцем вишневого сада, но он становится им, точно против своей воли, не испытывая при этом никакой радости и как бы подчиняясь силе исторического процесса. Он вытесняет Раневскую и Гаева, не имея к этому внутренней склонности. Он делает это не как личность, а как орудие истории. Все чувствуют это, и никто не обвиняет его. По личным своим качествам он далеко не обыкновенный купец, у него пальцы тонкие, как у артиста, и тонкая, как у артиста, душа. Как личность, он шире и выше строя социальных отношений, сделавшего его своим слугой: жизнь, которую ему предстоит построить, будет груба, неартистична и тяжела. Он чувствует это, и потому положение его еще более трагично, чем судьба побежденных им людей. У тех остается поэзия воспоминаний, у него нет за душой ничего. Его период еще в расцвете, а он уже мечтает о его конце: «О; скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

Это первый шаг, который делает история в «Вишневом саде». Но она делает в этой пьесе и следующие шаги. Появляются люди, которые

чувствуют себя вправе, хотя еще и не в силах, поднять борьбу и против лопахинского периода, с тем, чтобы решительно и радикально изменить «нашу нескладную, несчастливую жизнь». Появляются предтечи будущего строя отношений, строя счастливого и разумного. Таков Трофимов, роль которого в «Вишневом саде» сродни роли Саши в рассказе «Невеста». Сам по себе он мало интересен, он еще не воплощает будущего, он серый, полинявший и преждевременно постаревший «облезлый барин». Это не борец и не деятель, а говорун и «недотепа». Все его значение заключается лишь в том, что он слышит шаги исторического прогресса, ведущего за собой человеческое счастье: «Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги». Будущие деятели, несомненно, оставят его далеко позади, хотя и будут вспоминать его как нечто благородное, честное, но безвозвратно ушедшее.

В письме к О. Л. Книппер от 19 октября 1903 года Чехов писал о Трофимове: «Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как изобразить сии штуки?» Изобразить эту сторону жизни Трофимова Чехову не удалось, но и без нее читателю и зрителю было ясно, что Трофимов представляет демократическую интеллигенцию, хотя и с неопределенным гуманизмом и неопределенной, расплывчатой революционностью. Прозорливость Чехова заключалась в том, что этой интеллигенции, как ни возвышалась она по своему историческому значению над Лопахиными и Раневскими, Чехов не поручил дело борьбы за будущее. Как на смену Раневской пришел Лопахин, так на смену Трофимову придут другие люди. Этот новый шаг истории чувствуется в «Вишневом саде», но он еще не сделан. Кто будут эти новые люди, которым предстоит сменить Лопахина, какую социальную силу они будут олицетворять или выражать, — этого Чехов не знал. Но он знал, что «здоровая буря» идет, что она близка. И если раньше он доверял неизбежное изменение мира стихийному ходу жизни, то теперь он возложил свои расчеты на целесообразную историческую деятельность. Драматургия Чехова вышла на широкий исторический простор. Она наполнилась предчувствием близкого обновления русской жизни и этим подготовила путь для прямого отражения на русской сцене новых, революционных событий.