

А. СКАФТЫМОВ

СТАТЬИ
О РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

САРАТОВСКОЕ
КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1958

О ПОВЕСТЯХ ЧЕХОВА «ПАЛАТА № 6» И «МОЯ ЖИЗНЬ»¹

1.

Настоящая статья имеет в виду лишь один вопрос с кем полемизирует Чехов в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь»?

Общий смысл полемической направленности «Палаты № 6» ясен. Чехов нападает на равнодушное отношение к чужому страданию (Рагин) во имя отзывчивости и нравственной чуткости (Громов).

Считают, что объектом обличения (в лице Рагина) для Чехова был Л. Толстой или идейно близкий к нему Марк Аврелий. Полагают при этом, что в критике идей Толстого и Марка Аврелия Чехов с раскаянием обличал и самого себя, ранее разделявшего их учение, а теперь освободившегося от их влияния².

Такой взгляд не соответствует ни тому, что известно о мировоззрении Л. Толстого и Марка Аврелия, ни тому, что писал Чехов в «Палате № 6» и до «Палаты № 6».

Содержит ли в себе образ Рагина что-либо аналогичное этической проповеди Толстого и Марка Аврелия?

Рагин освобождает себя от всяких моральных обязанностей и от всякого вмешательства в жизнь на том основании, что зло неизбежно, что человеческие страдания, если не одни, так другие, не могут быть устранены, что при всех обстоятельствах каждого человека ждет гибель, что единственное облегчение в мрачной жизненной «ловушке» можно найти только в *умственных* наслаждениях. Рагин говорит о возможности «находить успокоение в самом себе». Причем это «успокоение» он представляет не в смысле морального удовлетворения, а лишь в смысле интеллектуальной, бес-

¹ «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. XII, 1948

² А. Дерман, Творческий портрет Чехова, М., 1929, стр. 211; Ю. Соболев, Чехов, М., 1934, стр. 263; А. Дерман, А. П. Чехов. Критико-биографический очерк, М., 1939; И. Н. Кубиков, «Палата № 6» в развитии творчества Чехова, «Чеховский сборник», М., 1929, стр. 192—219. Такая трактовка проникла и в учебники для средней школы См., например, А. А. Зерцанинов, Д. Н. Райхин, В. И. Стражев, Русская литература, Учпедгиз, 1940, стр. 419.

страстной созерцательности. Его привлекает «уразумение жизни» в чисто мыслительном, созерцательно-познавательном понимании, без всякой нравственной тревоги. О задачах нравственного совершенства у Рагина нет речи. Его аскеза (ссылка на Диогена) вызвана не моральными побуждениями. Его «благо» не есть степень моральной высоты. Рагин — пессимист и интеллектуальный гедонист.

В этих качествах ни Толстой, ни Марк Аврелий не могут составить Рагину никакой параллели. Толстой и Марк Аврелий — моралисты. В этом их исключительность и в этом их односторонность. Возвышение нравственности они считали главной и определяющей жизненной задачей. И самая сфера нравственности для них состоит в обращенности человека к человеку.

Односторонность Толстого была Чеховым по-своему судима (об этом будет речь ниже). Но тут нам важно подчеркнуть, что эта односторонность не содержала в себе оправдания равнодушного безучастия к чужому страданию. Толстой не знал подлинных путей для переделки мира и предлагал наивные, утопические пути, но он видел зло и по-своему звал к уничтожению зла. Иначе нельзя понять, откуда же возникало его стремление «найти настоящую причину бедствий масс»¹ и как он мог «отразить наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого»².

И у Марка Аврелия «уразумение» высшего блага не являлось пассивно-познавательным созерцанием (как у Рагина); оно предполагало нравственную тревогу. Иначе сказать, в его моральном идеале присутствовала своя деятельная сторона. И для понимания того, почему Чехов, хотя бы на время, тяготел к его философии, этой стороны дела никак нельзя упускать из виду.

В книге Марка Аврелия, которую Чехов столь тщательно изучал и которую рекомендовал своим друзьям³, всюду рассыпаны афоризмы, советы и пожелания такого рода: «Истинная природа человека призывает его заботиться о *помощи ближнему*»... «Смысл жизни в том, чтобы быть в постоянном единении с разумением общечеловеческим и деятельно *помогать себе подобным*»... «Работай постоянно, не почитая работу для себя бедствием или бременем и не желай себе за это похвалы и участия. *Общее благо* — вот чего ты должен желать»... «Разумные существа призваны *служить*, а никак не вредить *друг другу*»... «Величайшее благо... не уставая *делать добро другим* как высшее благо для самого себя»... «Чело-

¹ В И Ленин, Сочинения, изд. 3, т. XIV, стр. 405

² Там же, т. XII, стр. 334

³ «Размышления Марка Аврелия Антонина...» Перевод кн. Л. Урусова, Тула, 1882. Экземпляр этой книги с большим количеством пометок, сделанных рукою Чехова, находился в личной библиотеке Чехова. С. Д. Балухатый, Библиотека Чехова, Сборник «Чехов и его среда», Л., 1930, стр. 319—322. Рекомендацию книги см. в письме Чехова к А. П. Ленскому, 9 апреля 1889 г., «Письма А. П. Чехова», т. 2, стр. 354.

рек грешит не одними действиями своими, но часто и бездействием»...

Марк Аврелий требует от личности отречения от суетных страстей и твердого подавления собственных страданий не для самоуспокоения, а для того, чтобы они не заслоняли собою чужого несчастья и не мешали быть всегда готовым сочувствовать и помогать другим. «Нужна твердость духа по отношению ко всему внешнему; спокойствие и справедливость во всем, что исходит от тебя для содействия общему благу...»

Призыв к терпению в переисесении собственных страданий у Марка Аврелия имеет совсем не тот смысл, что у Рагина.

Рагин, отстаивая стремление «быть всегда довольным и ничему не удивляться», цитирует слова Марка Аврелия, и эта цитата дает комментаторам главное основание к тому, чтобы их отождествить. Но действительного сходства тут нет. Несколько одинаковых слов у того и другого в общем контексте имеют совершенно различное значение. Вот слова Рагина: «Холод, как и вообще всякую боль, можно не чувствовать. Марк Аврелий сказал: «Боль есть живое представление о боли: сделай усилие воли, чтобы изменить это представление, откинь его, перестань жаловаться, и боль исчезнет». Это справедливо. Мудрец или попросту мыслящий, вдумчивый человек отличается тем, что презирает страдание; он всегда доволен и ничему не удивляется».

Действительно, слова «боль есть... представление о боли» у Марка Аврелия имеются, но речь у него идет совсем не о том, о чем говорит Рагин. Для Марка Аврелия преодоление боли необходимо не для того, чтобы «быть всегда довольным и ничему не удивляться», а для того, чтобы боль не вносила в общение с людьми никакого раздражения и не мешала служению общему благу. Вот слова Марка Аврелия: «Боль не властна вредить разуму, загмевать сознанием и мешать служению общему долгу. В самых тяжких испытаниях ты можешь сказать себе: я могу снести эту боль, она не бесконечна, всякая боль имеет свой предел, за которым она уменьшается; и, наконец, можешь вспомнить, что боль есть прежде всего твое представление о боли и что, следовательно, в твоей власти не дать ей усиливаться. Не забывай, что есть много ощущений скрытых, которые незаметно делают человека раздражительным, например, когда тебя одолевает сон, мучает жар, или отвращение к чему-либо»... И далее Марк Аврелий предупреждает, чтобы человек в выполнении своих главных целей — «помогать себе подобным» и «делать добро» — не был «побежден страданием», не «поддавался раздражению» и «не терял самообладания».

2.

Важно знать, что именно воспринимал Чехов от Толстого, когда был к нему наиболее близок. Видел ли Чехов в Толстом его действительную тревожную сторону или искал «самоуспокоения»?

Тут сомнений быть не может. В рассказах 1887 года: «Нищий», «Встреча», «Казак» говорят о задачах и способах выполнения «добра» и исправления зла в отношениях между людьми. А в рассказе «Хорошие люди» (1886) Чехов осудил тех публицистов — противников Толстого, которые, упрощая свою полемическую задачу, передавали учение Толстого искаженно, как призыв к полному моральному безразличию и полному бездействию¹. Сестра героя этого рассказа спрашивает его: «Что значит непротивление злу?» — Тот отвечает: «Непротивление злу выражает безучастное отношение ко всему, что в сфере нравственного именуется злом». Сестра не удовлетворяется таким ответом и сама говорит о «непротивлении», как о своеобразном способе борьбы: «Очень может быть, — говорит она, — что в борьбе со злом мы имеем право действовать не силой, а тем, что противоположно силе» и пр. Рассказ, как известно, заканчивается тем, что сестра покидает брата и уезжает в «скую губернию «ослу прививать».

В первоначальном, журнальном тексте этого рассказа осуждение понимания проповеди Толстого, как призыва к полной пассивности, было высказано еще ясней. О герое рассказа здесь сказано: «Он совсем не уяснил себе того, о чем писал»... «Непротивление» с непостоянством хамелеона на каждой странице по несколько раз меняло свое значение: то оно выступало как безучастие и пассивность, то как равнодушие камня, или малодушное смирение раба перед силой, то как попустительство, то как пособничество. Основная мысль мелькала, как разноцветный огонь маяка...».

Все это говорит о том, что Чехов этическую проповедь Толстого не отождествлял с призывами к безучастию, и если соблазнялся его моралью, то именно в той ее стороне, которая манила к исправлению существующего зла. Непоинти, как же он мог эту проповедь представить в лице Рагина, который совсем ничего не хочет исправлять.

По тем же основаниям непонятию сближение Рагина со стоиками, в частности, с Марком Аврелием. В той же «Палате № 6» Громов, противник Рагина, нападая на его созерцательное равнодушие, в пример моральной активности ставит тех же стоиков. «Кто-то из стоиков, — говорит Громов, — продал себя в рабство затем, чтобы выкупить ближнего. Вот, видите, значит, и стоик реагировал на раздражение, так как для такого великодушного акта, как уничтожение себя ради ближнего, нужна возмущенная, страдающая душа».

В идейной борьбе, которая осуществлялась «Палатой № 6», для Чехова Толстой был не противником, а скорее союзником. Из двух лиц повести — Рагина и Громова — к Толстому был ближе, конечно, не обличаемый Рагин, а обличающий Громов. И совершенно естественно, что Толстому и его последователю В. Г. Черткову повесть понравилась, и они ее сейчас же распространи-

¹ От подобных оппонентов сам Толстой оборонялся в рассказе «Три критики» (1895).

ли через свое издательство «Посредник», как одно из произведений, самых созвучных их идеям».

После выхода книжки «Русской мысли», где впервые была напечатана повесть, В. Г. Чертков 26 ноября писал Чехову: «...пишу вам под впечатлением только что прочитанной вашей повести «Палата № 6». Не знаю, как выразить вам то радостное и благое впечатление, какое чтение потрясающего по своей глубине и правде рассказа вызвало во мне и в моих товарищах. Благодарю вас от души за все хорошее, которое мы вынесли и несомненно вынесут все читатели от этой вещи. Радуюсь за вас, за ту высоту, на которой вы находились, за ширину вашего кругозора и глубину взгляда, когда писали это истинно художественное произведение»¹. И сам Толстой писал вскоре И. И. Горбунову: «Какая хорошая вещь Чехова «Палата № 6»². В январе 1893 г. В. Г. Чертков в письме к Чехову настойчиво просит представить повесть для их издательства. «Позвольте же нам принять участие в содействии тому широкому распространению этого произведения, на которое оно направляется в виду общечеловечности, важности и современности ее идеи и которое мы находим в состоянии осуществить в более крупных размерах, чем какой-либо другой издатель, благодаря специальным условиям по отношению к провинции нашего издательского дела»³. Вскоре В. Г. Чертков опять повторяет: «Нам со всех сторон указывают на эту вещь. Еще недавно мы получили самый сочувственный о ней отзыв от Л. Н. Толстого»⁴.

Во всем этом нельзя не видеть подтверждения того, что «Палата № 6» не только не противоречила учению Толстого, но помогла ему.

Полемика в «Палате № 6» Чеховым велась не с Толстым.

3.

Философия Рагина ближе всего напоминает Шопенгауэра. И, конечно, Чехов имел в виду не столько самого Шопенгауэра во всей его философской системе, сколько тот круг интеллигентного обывательства, где ходячие в ту пору «Афоризмы» Шопенгауэра использовались для оправдания моральной лени и бегства от борьбы⁵. Вот несколько параллелей.

Рагин — пессимист. Жизнь в его глазах не имеет никакого смысла. «Жизнь есть досадная ловушка, — говорит он. — Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелос-

¹ Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 26 ноября 1892 года.

² Письмо Л. Н. Толстого к И. И. Горбунову-Посадову, 24 декабря 1892 года.

³ Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 15 января 1893 года.

⁴ Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 20 января 1893 года.

⁵ Факт популярности Шопенгауэра среди русской интеллигенции 80—90-х годов общезвестен. Что Чехов интересовался Шопенгауэром, это тоже известно. В частности, в библиотеке А. П. Чехова находилась книга А. Шопенгауэра «Афоризмы и максимы», перевод Ф. В. Черниговца, изд. А. С. Суворина, 1892.

сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода»... «На этом свете все незначительно и неинтересно»... Ср. *Шопенгауэр*: «Нет ничего на свете достойного наших стремлений, борьбы и желаний»... «Кто вполне проинкся моим философским учением... тот не будет ожидать многого ни от какого предмета, ни от какого обстоятельства, ни к чему не станет стремиться и не будет жаловаться на крушение своих планов; он вполне присоединится к словам Платона, ничего в мире не заслуживает больших усилий»...

Рагин: «И антисептика, и Кох, и Пастер, а сущность дела нисколько не изменилась. Значит, все вздор и суета, и разницы между лучшей венскою клиникой и моею больницей, в сущности, нет никакой»... «Между теплым, уютным кабинетом и этой палатой нет никакой разницы»... «Тюрем и сумасшедших домов не будет... но ведь сущность вещей не изменится, законы природы останутся все те же»... *Шопенгауэр*: «В какие бы формы не облекалась наша жизнь, элементы ее всегда одни и те же, а потому и сама она в существенных чертах всюду одинакова, протекает ли она в лагере, при дворе, в монастыре или в полку»...

Рагин: «Ум служит единственным источником наслаждения»... «Как в тюрьме люди, связанные общим несчастьем, чувствуют себя легче, когда сходятся вместе, так и в жизни не замечаешь ловушки, когда люди, склонные к анализу и обобщениям, сходятся вместе и проводят время в обмене *гордых свободных идей*. В этом смысле *ум* есть наслаждение незаменимое»... «На этом свете все незначительно и неинтересно, кроме высших духовных проявлений человеческого *ума*»... *Шопенгауэр*: «Я не знаю иного наслаждения как *п о з н а в а т ь*»... «В себе самом он (человек интеллекта. — А. С.) имеет источник высших наслаждений. Только сам может наслаждаться творениями выдающихся людей всех эпох и стран»... «Мыслящему человеку доступны такие наслаждения, которые не существуют для других»...

Рагин: «Вы мыслящий и *вдумчивый* человек. При всякой обстановке вы можете находить успокоение в самом себе»... «Если вы почаще будете вдумываться, то вы поймете, как ничтожно все то внешнее, что волнует нас. Нужно стремиться к уразумению жизни, и в том «истинное благо»... *Шопенгауэр*: «Умный человек и в одиночестве всегда найдет отличное развлечение в своих мыслях и воображении»... «для того, кто одарен *выдающимся умом* и возвышенным характером, большинство излюбленных массой удовольствий излунны, даже более — обременительны»...

Рагин: «Холод, как и вообще всякую боль, можно не чувствовать» и т. д. (цитата была приведена раньше). *Шопенгауэр*: «Нас делает счастливыми и несчастными не то, каковы предметы в действительности, а то, во что мы их путем восприятия превращаем»... «Надо уметь вытравить впечатление путем размышления»...

Рагин: «Мыслящий, вдумчивый человек отличается именно тем, что презирает страдание; он всегда доволен и ничему не

удивляется»... Шопенгауэр: «В царстве разума нет страданий, есть лишь познание».

Цитаты из Шопенгауэра можно было бы умножать бесконечно. Это его излюбленные мысли, и он их повторяет и варьирует на разные лады (см. его учение о «чистом субъекте», о «познании идей», о «гении» и пр.).

Для Рагина и шопенгауэровцев одинаково специфично сочетание пессимизма с призывами к интеллектуальной созерцательности, как единственно возможному источнику чистого «наслаждения». Ни у Толстого, ни у стоиков ничего подобного нет.

С другой стороны, возражения против рагинского квиетизма в самом главном совпадают с моральной аргументацией Толстого. И доводы Громова, и судьба самого Рагина больше всего апеллируют к чувству сострадания и «совести». «Он (Рагин) не знал, не имел понятия о боли, значит он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят».

4.

В оценочном освещении образа Рагина есть нечто специфически чеховское, не совпадающее с учением Толстого.

У Чехова в рагинском самоотстранении от жизни виноват не только Рагин. Рагин оказался жертвой неудовлетворенности его духовных интересов. При этом «духовные интересы» мыслятся не только в виде желания быть честным и нравственно чистым, но и в желании найти применение и удовлетворение запросам духовной общительности в самом широком смысле. Потребность в культурном умственном общении Чеховым не игнорируется и сама по себе несколько не опорочивается. Рагин, как и Громов, страдает от общей тупости и духовной беспросветности провинциального мертвого существования. «В городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь разнобразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами; нужны школы, местная газета с честным направлением, театр, публичные чтения, сплоченность интеллигентных сил; нужно, чтобы общество создало себя и ужаснулось». Так говорит Громов. Но так же говорит и Рагин (см. его разговоры с Михаилом Аверьянычем), и ужас его в том, что он только в сумасшедшем Громе нашел для себя первого собеседника.

Суд и критика Чехова в «Палате № 6» направляется не столько на лицо Рагина, как носителя дурных идей, сколько на те условия жизни, которые приводят к таким идеям и настроениям. Пессимизм, унылые мысли, унылые чувства Чеховым всегда рассматривались преимущественно как симптом болезни, корнями своей уходящей в условия общей жизненной духоты и дикости («Иванов», «Скучная история», «Три года», «Ионыч» и др.). И в повести

«Палата № 6» Чехов имел в виду не только теоретическую проблему о неправоте безучастного отношения к жизни, но и проблему социально-генетическую — о социальных источниках, вызывающих и питающих подобное отношение.

Мысли Рагина осуждаются, осуждается в нем и морально-эгоистическая подоснова этих мыслей, но более всего осуждается жизнь, жертвой которой он стал, жизнь, потушившая в нем желания, закрывшая перед ним духовные горизонты, оставившая его, честного и доброго человека, одиноким и бессильным среди пошлости, грубости и моральной нечистоты. Поэтому Рагин во всех подробностях повести выступает не только как обличаемое лицо, но и как фигура трагическая. Вина его в том, что он оказался слаб, и как Громов, был раздавлен жизнью. «...И как не философствовать этой мелюзге, если она не удовлетворена, — говорит он Громову. — Умному, образованному, гордому, свободолюбивому человеку, подобно божию, нет другого выхода, как идти лекарем в грязный, глупый городишко, и всю жизнь банки, пиявки, горчишники! Шарлаганство, узость, пошлость!..» «Слабы мы, дрянные мы... И вы тоже, дорогой мой. Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились и заболели.. Слабы, слабы».

В таком истолковании источников внутренней драмы Рагина с его дурной философией и Громова с его сумасшествием присутствует осуждение не только безнравственности (как это было бы у Толстого), но и всей темноты, умственного невежества, духовной тупости и рабской жизни подавляющей массы населения, где немногие люди с духовными запросами гибнут в одиноком бессилии. В этом призыве к культуре, в ее самом широком содержании состоит отличие Чехова от Толстого.

5.

В какой-то мере можно говорить о полемике Чехова с Толстым в повести «Моя жизнь». Однако считать, что вся повесть целиком направлена в опровержение идей Толстого, что в дискуссии между Мисаилом Полозновым и доктором Благово вся правда оказывается на стороне доктора, что в итоге повести все стремления Мисаила снимаются и что Чехов полностью солидаризуется с доктором и Машей¹ — такие суждения нельзя признать справедливыми.

В литературе по Чехову вопрос об отношении его к идеям Толстого решается преимущественно ссылкой на слова самого Чехова в письме к А. С. Суворину 27 марта 1894 года. Ввиду важности столь очевидного свидетельства, идущего непосредственно от самого Чехова, приводим его слова полностью: «Толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно и это, конечно, несправедливо. Во мне течет мужицкая кровь и меня не удивит мужицкими добродетелями. Я

¹ Ю. Соболев, Чехов, М., 1934, стр. 264.

с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная. Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папилютках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6—7, и действовали на меня не основные положения которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и проч. и проч. Но дело не в этом, не в «за и против», а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет и он вышел из меня, сказав: «се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от поста»¹.

На основании этих слов полагают, что Чехов с этого времени (1894 г.) мог говорить об идеях Толстого только отрицательно. В этом свете воспринимается и повесть «Моя жизнь» (1896 г.).

Между тем в вышеприведенных словах Чехов говорит не о всей совокупности идей Толстого, а лишь об отношении к культуре («мужичьи добродетели», «портянки», «электричество», «пар», «лапти» и пр.). О признании нравственного фактора в жизни человечества, об апелляции Толстого к чувству «совести», о том суде над жизнью, который осуществлялся Толстым во имя моральной правды, — об этом в письме ничего отрицательного не сказано. А именно это больше всего сближало Чехова с Толстым не только тогда, когда он писал такие рассказы, как «Нищий», «Встреча», «Казак», но и после.

Говоря об отношении Чехова к Толстому, М. О. Меньшиков в своих воспоминаниях отметил: «Искренний поклонник художественного таланта Толстого, Чехов был под сильным впечатлением и моральной проповеди его, но к философии Льва Николаевича он остался совершенно холоден»².

Сам Чехов в письме к тому же М. О. Меньшикову 28 января 1900 года о своем отношении к Толстому писал. «...Я ни одного человека не люблю так, как его; я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя его веру»³.

Уже в конце 80-х годов определилось специфически чеховское применение морального принципа в освещении жизни. Общий вопрос о моральной неправде между людьми Чехов перенес в чело-

¹ Письмо А. П. Чехова к А. С. Суворину, 27 марта 1894 года, «Письма А. П. Чехова», т. IV, стр. 297—293.

² «Письма к ближним», издание М. О. Меньшикова 1904, стр. 440.

³ Письмо Чехова к М. О. Меньшикову, 28 января 1900 года, Сборник «А. П. Чехов», Л., 1925, стр. 125.

веческие будни, в сфере наиболее привычного, ежедневного и потому мало заметного, когда нравственная холодность и несправедливость совершается без борьбы, без намерения, без понимания ее значения, без всякого учета ее возможных следствий, на ходу, по автоматической привычке, в силу простого невнимания к внутреннему миру человека и нежелания его понять. Эта тема отчасти присутствовала уже в пьесе «Иванов» (1887—1888). В развернутом виде она лежит в основе следующей пьесы «Леший» (1888—1889). В этой же теме написан главный эпизод повести «Огни» (1888), рассказ «Припадок» (1888). Звучит она и в «Скучной истории», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека» и др.

Говоря о «Скучной истории», Чехов писал А. Плещееву: «Мой герой — и эта одна из его главных черт — слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя пожалуй бы не погибли».

Чехов не переставал подчеркивать холод жизни в привычном быту людей, когда даже при близком общении люди оказываются очень далекими от подлинного внимания друг к другу («Скрипка Ротшильда», «Чайка», «Три года» и др.).

С точки зрения тех же нравственных требований Чехов судил ходячие идейные теории, стремившиеся оправдать удаление от морального внимания к человеку (Ананьев в «Огнях», Орлов в «Рассказе неизвестного человека», Лаевский в «Дуэли», Рагин в «Палате № 6»).

6.

С той же точки зрения Чехов подходит к действительности и в повести «Моя жизнь».

Нравственная слепота, какая здесь описывается, дикость, грубость, моральное рутинерство и бессмысленное озорство, деспотизм привычек, обман и откровенное насилие — вся эта картина, сотканная из микроскопических деталей и составляющая общий фон повести, целостно проникнута мыслью о том, насколько самый обычный обиход жизни преступно лишен необходимого морального внимания к человеку. «Главное, — говорит Мисаил, — что больше всего поражало меня в моем новом положении, это совершенное отсутствие справедливости, именно то самое, что у народа определяется словами: «бога забыли».

На этом грунте общего зла выступает история личной драмы Мисаила и его сестры Клеопатры. Здесь открывается полемическая направленность повести. Доктор Благово и Маша Должикова в какой-то мере являются идейными антагонистами Мисаила. Каждый из них высказывает свою теорию жизни.

Мисаил явно связан с идеями Толстого. Он близок к теории Толстого не только тем, что ушел из интеллигентного дома и занимается физическим трудом, но и тем, что главным положитель-

ным началом в развитии человеческого общества он считает улучшение нравственных отношений между людьми. «Ведь прогресс, — говорит он, — в делах любви, в исполнении нравственного закона. Если вы никого не порабощаете, никому не в тягость, то какого вам нужно еще прогресса...» «Если вы не заставляете своих ближних кормить вас, одевать, возить, защищать вас от врагов, то в жизни, которая вся построена на рабстве, разве это не прогресс. По-моему, это прогресс самый настоящий и, пожалуй, единственно возможный и нужный для человека».

Мисаил считает, что историческому движению общественных форм как раз не хватает нравственного элемента. «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. Такой порядок прекрасно ужигается с какими угодно влияниями и течениями, потому что искусство порабощения тоже культивируется постепенно. Мы уже не дерем на конюшне наших лакеев, но мы придаем рабству утонченные формы, по крайней мере умеем находить для него оправдание в каждом отдельном случае».

Одним из средств, способствующих устранению общественного рабства, Мисаил считает равномерное распределение физического труда между всеми людьми. «Нужно, чтобы сильные не порабощали слабых, чтобы меньшинство не было для большинства паразитом или насосом, высасывающим из него хронически лучшие соки, т. е. нужно, чтобы все без исключения — и сильные и слабые, богатые и бедные, равномерно участвовали в борьбе за существование, каждый сам за себя, а в этом отношении нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд, в качестве общей, для всех обязательной повинности».

Такому взгляду противопоставлена точка зрения доктора Благово. По мнению доктора, «счастье будущего только в знании». Поэтому впереди всего должна находиться наука. В представлении о прогрессе нравственную сторону доктор совсем исключает. Прогресс ему мыслится как бесконечное движение «цивилизации», «культуры», куда бы она ни вела. «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить»...

Нравственные задачи для прогресса доктор считает слишком маловажными и не соответствующими высокому предназначению человеческого гения. «Вы знаете, — говорит он Мисаилу, — ради чего вы живете, — ради того, чтобы одни не порабощали других, чтобы художник и тот, кто растирает для него краски, обедали одинаково. Но ведь это мешающая, кухонная, серая сторона жизни, и для нее одной жить — неужели не противно. Если одни насекомые порабощают других, то и черт с ними, пусть съедают друг друга! Не о них нам надо думать, — ведь они все равно помрут и

сгниют, как ни спасайте их от рабства, — надо думать о том великом иске, который ожидает все человечество в отдаленном будущем»

Тем самым для доктора решается и вопрос о физическом труде. Физическим трудом должны и могут заниматься только низшие организмы. «...Если все, в том числе и лучшие люди, мыслители и великие ученые, участвуя в борьбе за существование каждый сам за себя, станет тратить время на битие щепня и окраску крыш, то это может угрожать прогрессу серьезной опасностью».

Эти две точки зрения, столь ясно и резко противопоставленные друг другу, получают в повести свою оценку.

Признание облагораживающего и возвышающего значения науки отмечается фактом благотворного влияния, какое оказывает доктор Благово на Клеопатру и на самого Мисаила. «Видясь с ним и перечитывая книги, какие он давал мне, я стал мало-помалу чувствовать потребность в знаниях, которые одухотворяли бы мой невеселый труд... Знакомство с доктором подняло меня и нравственно. Я часто спорил с ним, и хотя объективно оставался при своем мнении, но все же благодаря ему я мало-помалу стал замечать, что для самого меня не все было ясно, и я уже старался выработать в себе возможно определенные убеждения, чтобы указания совести были определены и не имели бы в себе ничего смутного».

Однако научный прогресс, не одухотворенный целями нравственного порядка, Чехов считает делом бесплодным и даже вредным. В теоретических рассуждениях доктора о назначении науки Чехов видит одну из разновидностей того морального, эгоистического самоукрывательства, которое изображалось им в повести «Огни», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека», в повести «Палата № 6». «У нас идеи — идеями, — комментирует доктор Мисаил, — но если бы теперь в конце XIX века, можно было взвалить на рабочих еще также наши самые неприятные физиологические отправления, то мы звали бы и потом, конечно, говорили бы в свое оправдание, что если, мол, лучшие люди, мыслители и великие ученые станут тратить свое золотое время на эти отправления, то прогрессу может угрожать серьезная опасность».

Эгоистическая сущность и порочность настроений доктора Благово иллюстрируется историей его отношений к Клеопатре, сестре Мисаила. Рядом с быстрым самоуспокоением Благово ставится картина живого горя и страдания. Словами маляра Редьки и воспоминанием Мисаила о бойне доктор Благово ставится в ряд тех, кто ходит по крови.

7.

Как образ Рагина в «Палате № 6», так и образ доктора Благово в свою пору имел прямое полемическое применение. Как и там, Чехов и в этом случае исходил из некоторого комплекса идей, бродивших тогда в кругах буржуазной интеллигенции.

Мысль о законности и естественности для привилегированных пользоваться своими привилегиями, а для массы оставаться на положении исполнителей грубых и низких функций в буржуазной науке была не новой. Идеологи давно ссылались на разумную целесообразность беречь «утонченных людей» и, освобождая их от тягот, давать им возможность «беспрепятственно следовать своему призванию»¹.

С середины XIX века подобные теории умножались и усложнялись, получив новые доводы и аргументы в социал-дарвинизме, в органической теории общества (Спенсер), в культе науки и ее героев О. Коита и Ренана. Мысли о борьбе за существование, о тождестве сильного и лучшего, о праве сильных и «нормальных» на унижение и уничтожение слабых и «ненормальных», о естественном отборе применительно к борьбе в человеческом обществе, о неизменности функций частных органов в структуре «общественного организма» и пр. — все это, растекаясь по журналам, книгам и брошюрам самых разных направлений, перемешивалось, складывалось в самые разные сочетания, становилось предметом споров, разговоров, получая самые неожиданные применения.

В 1891 году, летом, живя в Богимовке на даче и работая над повестью «Дуэль», Чехов подолгу дебатировал с проф. В. А. Вагнером на темы о вырождении, о праве сильного, о подборе и т. д., легшие в основу философии фон Корена в «Дуэли»².

Для нас важно отметить, что и тогда, в «Дуэли», Чехов реагировал на эти теории со стороны их нравственного значения и осудил их во имя внимания к живому человеку (конец повести. слова Самойленко: «Если людей топить и вешать, то к черту всю цивилизацию, к черту человечество» и пр.).

В повести «Моя жизнь» во взглядах доктора Благово идея о естественном неравенстве людей сочетается с особым культом науки и ее деятелей. Мысль о «великом иссе», который когда-то через науку откроется человечеству, пренебрежение к нуждам «толпы», равнодушие к общественному неравенству, где одни «насекомые» неизбежно будут поработать других, — все это находит наиболее близкие аналогии во взглядах Ренана (*La reforme intellectuelle et morale; Dialogues et fragments philosophiques*)³.

«Высшая цель жизни человечества, — пишет Ренан, — заключается вовсе не в счастье и не в честности людей, а в том, чтобы

¹ Дж. Таунсенд, Тракта́т о законе о бедных, 1786, цитируется К. Марксом в «Капитале» К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVII, стр. 710.

² М. П. Чехов, Антон Чехов на каникулах, «Чеховский сборник», М., 1929, стр. 128.

³ О популярности идей Ренана свидетельствуют статьи Н. Михайловского «Что такое счастье?», «Отеч. записки», 1872, март, апрель; «Утопия Ренана и теория автономии личности», «Отеч. записки», 1878, август и сентябрь, ср. статьи Н. Страхова, 1872, 1885, 1892 года.

осуществить при помощи общества великое, чтобы достигнуть благородства и превзойти ничтожество, в котором влачит свое существование большинство людей» (ср. «великий икс» доктора Благово). Задачу «повышения уровня благосостояния всей совокупности человечества», идеал «честности» и всеобщего «счастья» Ренан находит слишком наивным и элементарным: «в нем, — говорит он, — можно умереть со скуки» (ср. слова доктора Благово: «кухонная, серая сторона жизни»). «Для воспитания меньшинства, — говорит Ренан, — требуется тяжелый труд большинства»... «Единственная забота природы состоит в получении высшего результата на счет низших индивидуальностей»... «Грубость многих есть условие воспитания одного, пот многих позволяет немногим вести благородную жизнь».

«Нужно признать, что высшая культура принадлежит только одной части человечества, тогда как остальная часть является ее рабом и в подчинении»... «Цель, преследуемая миром, не только не требует уравнивания всех индивидуумов, но, наоборот, — творения божеств, высших существ, которых остальная часть сочтательных индивидов обожала бы и которым служила бы, счастливая возможностью это делать»... «Масса работает, — пусть другие исполняют за нее высшие функции жизни — вот картина человечества»... «Всякий имеет свое назначение. Гете должен был быть эгоистом ради своего творчества. Высшая имморальность художника может быть высшей нравственностью, если она служит для достижения той частичной божественной миссии, которую каждый несет на земле...»

Конечно, в образе доктора Благово нельзя искать отражения всей системы воззрений Ренана. Взгляды доктора лишь намечены. Для целей автора они в большей полноте, очевидно, были не нужны. Важно, что Чехов выделяет именно ту сторону идей Ренана (или его читателей — эпигонов), которая находилась в наибольшем противоречии с принципами нравственного порядка. Поэтому и критика этих мыслей ведется средствами художественной картины *нравственного* зла, убивающего жизнь людей.

В 1895 году на страницах журнала «Русская мысль» дебатировался вопрос, какую роль в историческом прогрессе человечества имеют знание и совесть¹. Реагировал на эту дискуссию и Н. К. Михайловский, справедливо подчеркнувший характерность для времен самой постановки вопроса: нужна ли совесть?² Чехов, учитывая или не учитывая эти статьи, в сущности, всей повестью «Моя жизнь» отвечал на этот вопрос: «нужна ли совесть?»

¹ О. Т. В. Литературные наблюдения, «Русская мысль», 1894, № 12; М. О. Меньшиков, «Совесть и знание», «Русская мысль», 1895, № 7; О. Т. В. Ответ М. О. Меньшикову, «Русская мысль», 1895, № 8.

² Н. К. Михайловский, Отклики, «Русское богатство», 1895, № 10.

8.

Аналогично доктору Благово образ Маши содержит в себе две стороны. Что Маша дана в повести как некий пример душевного изящества и красоты, — это совершенно бесспорно. Маша — это счастливый дар культуры.

Но рядом с этим и в Маше подвергается суду моральный индифферентизм. Маша живет только собою. Перед трудной стороной жизни она сейчас же отступает. Испуганная неприглядной жизнью крестьян, Маша впадает в «брюзжание» и легко теряет чувство правды и справедливости. — «Когда эта добрая, умная женщина бледнела от негодования и с дрожью в голосе говорила с доктором о пьянстве и обманах, то меня приводило в недоумение и поражала ее забывчивость. Как могла она забыть, что ее отец, инженер, тоже пил, много пил, и что деньги, на которые была куплена Дубечня, были приобретены путем целого ряда наглых, бессовестных обманов. Как могла она забыть?».

О жизненных теориях, к каким иногда прибегает Маша в повести говорится так, чтобы было легко заметно, насколько мало значения они имеют для нее. Так было при сближении с Мисаилом. И в конце повести известная, столь часто цитируемая тирада Маши о том, что надо «действовать сразу на массу», что «нужна прежде всего шумная, энергическая проповедь» и пр., по контексту повести является лишь выражением ее новых настроений, нущущих самоуспокоительных оправданий. «Я пою и имею успех, — говорит она, — но это не увлечение, нет, это — моя пристань, моя келия, куда я теперь *ухожу на покой*... Искусство для Маши явилось таким же способом самоотстранения, как для Рагина его философия, а для доктора Благово — наука. «Все проходит, — рассуждает она, — пройдет и жизнь, значит ничего не нужно. Или нужно одно лишь сознание свободы, потому что, когда человек свободен, то ему ничего, ничего не нужно».

9.

Наконец вопрос о крестьянстве и физическом труде. Насколько повесть «Моя жизнь» сближается с толстовской трактовкой этого вопроса или удаляется от нее? Или, может быть, повесть «Моя жизнь» так написана, что Чехов не дает «никакого повода думать, что сам он присоединяется к тому или иному разрешению этого вопроса?»¹.

Ясно, что в нравственном отношении крестьяне поставлены в повести выше, чем такие представители культуры, как доктор Благово и Маша, не говоря уже об иных, какие имеются в повести.

¹ А. Дерман, Творческий портрет Чехова, М., 1929, стр. 213.

«Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше и в докторе, а именно, он верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость»

Однако легко видеть, что крестьянский обиход жизни Чехов ни в какой степени не считает правилом и примером. Земледельческий труд в повести несколько не поэтизируется, а скорее, наоборот, он представляется лишь тяжелой необходимостью, вызванной несовершенством жизни. И для Мисаила, защитника обязательности физического труда, этот труд вовсе не представляется счастьем. «Природу я любил нежно, любил и поле, и луга, и огороды, но мужик, поднимающий сохой землю, понукающий свою жалкую лошадь, оборванный, мокрый, с вытянутой шеей, был для меня выражением грубой, дикой, некрасивой силы, и, глядя на его неуклюжие движения, я всякий раз невольно начинал думать о давно прошедшей, легендарной жизни, когда люди не знали еще употребления огня». Мисаил «не знал сельского хозяйства и не любил его»... Для себя он даже не чувствовал «ненужности и обязательности этого труда». Ему больше нравилось «красить крышу». Но и этот труд для него был «невеселый труд».

Чехов и тут является сторонником культуры, приобщающей человека к духовным радостям красоты, знаний, науки и искусства. В этом состоит положительная, заражающая прилекательность Маши Должиковой, доктора Благово и даже тех любительских театральных представлений, которые были так приманчивы для Мисаила и для Редьки.

Идеал и счастье жизни, по Чехову, находится там, где человек живет высшей, духовной стороной своего существа.

Крестьяне, по условиям своего состояния, люди «с подавленным воображением, невежественные, с бедным, тусклым кругозором, все с одними и теми же мыслями о серой земле, о серых днях, о черном хлебе», такого счастья иметь не могут. В этой духовной бедности и состоит главная беда их положения¹.

Поэтому же в конце повести о Мисаиле, тоже лишенном духовных радостей, говорится с такою грустью.

В итоге ясно обозначается та грань, где в повести «Моя жизнь» Чехов был с Толстым и где вне Толстого. Там, где речь идет о пре-

¹ Ср. в «Доме с мезонином» (1896): «Весь ужас их положения в том, что им некогда о душе подумать, некогда вспомнить о своем образе и подобии; голод, холод, животный страх, масса труда, точно снеговые обвалы, загорадили им все пути к духовной деятельности, именно к тому самому, что отличает человека от животного и составляет единственное, ради чего стоит жить».

ступлости безучастного или невнимательного отношения человека к человеку, Чехов всюду оперирует теми же аргументами, как и Толстой, т. е. призывами к голосу совести и чувству справедливости. Там, где речь идет о содержании жизненного «счастья», Чехов, не отменяя нравственных требований, как одного и важнейших условий, предусматривает необходимость удовлетворения всего богатства духовных стремлений человека, всей сферы общей культуры, красоты, науки и искусства.

В этой связи становится ясным, какое отношение к Толстому имеет рассказ «Крыжовник» (1898), который по недоразумению тоже считают произведением антитолстовским, предполагая, очевидно, что в Чимше-Гималайском с его крыжовником Чехов изображал последователя идей Толстого. Недоразумение вызвано вербальным совпадением. «Человеку нужно не три аршина земли»... Но у Толстого и у Чехова эти «три аршина земли» имеют совершенно различный смысл. Мысль, высказанная Толстым в рассказе «Много ли человеку земли нужно», в рассказе Чехова не трагируется. Толстой своим рассказом борется против жадности, Чехов борется против обывательской успокоенности. Причем у того и другого борьба ведется во имя выполнения нравственных задач. Чехов в рассказе выполняет ту роль «человека с молочком», которую выполнял Толстой, т. е. роль будителя совести: «Не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, добры, не уставайте делать добро... Если есть в жизни смысл и цель, то смысл и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»

Кто это говорит? Толстой или Чехов? Трудно определить.

10.

Совпадение у Чехова с Толстым происходит в том, что в проповеди Толстого имело прогрессивный смысл. У Чехова нет защиты ни абсолютного воздержания, ни абсолютной нищеты, ни абсолютного непротивления злу насилием, нет изгнания науки и искусства и нет религиозной метафизики. Но все, что в толстовской морали было страдающего о несовершенстве нашей действительности, что было выражением укора за угнетаемого, что вызвало к чувству справедливости, что потрясало зло и ложь угнетательских отношений, что вызывало мечту о здоровом чувстве нравственной искренности и внутренней свободы, что восставало против всякого лицемерия и в заснувших душах будило стыд и желание новой социальной правды, — все это сохранилось и у Чехова.

Чехов не был ригористом, но его нравственная взыскательность к человеку и к обществу несомненна. И в этом отношении Чехов был всегда вместе с Толстым. Одна нравственность, по Чехову, не составляет счастья, но и без нее оно невозможно. Для его идеала нет совершенства без науки и красоты, но нет его и без душевного благородства, без великодушия, без социальной справедливости.

Осознавая то, что в человеке можно назвать прекрасным, Чехов непременно включал сюда и его способность быть бескорыстно отзывчивым. Изъятия и исправления, какие делались Чеховым в этическом учении Толстого, совсем не касались главного: его исходной нравственной тревоги, осуществлявшей их во многом общий суд над жизнью

Полемика Чехова в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь» в основном направлялась не против Толстого, а против антидемократических настроений, поддерживаемых интеллектуально-гедонистическими теориями Шопенгауэра и Ренана.

К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ ПЬЕС А. П. ЧЕХОВА¹

1.

О драматургии Чехова имеется довольно большая и во многом содержательная литература.

Своеобразие пьес Чехова замечалось его современниками при первых постановках. Сначала это своеобразие воспринималось как неумение Чехова справиться с задачей последовательного и живого драматического движения. Рецензенты говорили об отсутствии «сценичности», о «растянутости», о «недостатке действия», о «беспорядочности диалога», о «разбросанности композиции» и слабости фабулы. Чехова упрекали в том, что он «сам не знает, чего хочет», что он «не знает законов драмы», не выполняет «самых элементарных требований сцены», пишет какие-то «протоколы», дает картинки со всеми случайностями фотографии, без всякой мысли, без выражения своего отношения.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко заметили наиболее существенный принцип в драматическом движении чеховских пьес, так называемое «подводное течение»². Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-личного потока и все усилия своих творческо-сценических исканий справедливо направили к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя. Новая заражающая сила пьес Чехова стала очевидной.

Тогда в критике перестали говорить о драматургической неумелости Чехова. С «отсутствием действия» в его пьесах примирились, как с их специфической особенностью, определили пьесы Чехова как особую «драму настроения» и на этом все вопросы на

¹ «Ученые записки Саратовского госуниверситета», т. XX, 1948.

² В. И. Немирович-Данченко, Предисловие «От редактора» к кн. Н. Эфроса «Три сестры» в постановке Московского художественного театра, П., 1919, стр. 10.

время казались решенными. Лишь у немногих осталась оглядка на привычные «драматургические законы», и они продолжали говорить о «рыхлости», о «расплывчатости чеховского сценария»¹, ставя это Чехову в слабый упрек. Но теперь этот упрек уже не носил характера недовольства или недоброжелательства. Чехову это «простили». Характеристика пьес Чехова во всех статьях теперь наполнялась перечнем всего того, что содействует «настройке» элементы лирической окраски в речах действующих лиц, звуковое сопровождение, паузы и пр.

В более поздних специальных работах с разной степенью полноты и в разной систематизации перечислялись и описывались по преимуществу те же приемы и особенности (Юрьев, Григорьев, Балухатый).

Особенно много в изучении драматургии Чехова было сделано С. Д. Балухатым. В двух книгах и в нескольких отдельных этюдах С. Д. Балухатый проследил историю написания и первых постановок каждой пьесы, собрал большой материал, характеризующий отношение самого Чехова к своей деятельности, как драматурга, и отношение к его пьесам со стороны критики и публики. С. Д. Балухатым тщательно описано построение каждой пьесы с последовательным обозначением процесса постепенного формирования тех особенностей и приемов, которые составляют специфику чеховских пьес. Все это много помогает изучению драматургии Чехова.

К сожалению, и у С. Д. Балухатого все особенности драматургического строения пьес Чехова представлены лишь описательно. Вопрос о связях формы и содержания в пьесах Чехова остается совсем не освещенным.

Остается неясным, в чем состояло то новое отношение к действительности, которое потребовало новых форм для своего выражения, какая идейно-творческая сила влекла Чехова к созданию именно данного комплекса драматургических особенностей, что побуждало Чехова вырабатывать новые способы драматургического движения, почему бытовая реальность в его пьесах занимает такое большое и свободное место, почему он уничтожает сюжетную скрепленность и заменяет ее эпизодически не связанными сценами, почему он меняет все формы диалоговедения, а главное — чем вызвано, что все эти особенности сочетаются вместе, в чем состоит их взаимосвязь, что для них является общим определяющим началом?

Ссылка на то, что чеховская драма не есть драма в обычном смысле, что это — «лирическая драма» или «драма настроений», и точнее «грустных настроений», имеет лишь констатирующий и при том мало конкретный смысл. Правда, в таком обозначении находят себе функциональное объяснение такие элементы, как звуковое сопровождение, паузы и т. п. Но почему для целей ли-

¹ Ю. Соболев, Чехов, М., 1934, стр. 241

ризма надо было изгонять сюжетную связанность сцен, почему для «драмы настроений» надо было прибегнуть к косвенному, а не прямому выражению переживаний и настроений и т. п.? Если речь идет о «лиризме» или «настроениях» вообще с прибавлением того лишь, что этот лиризм имеет минорный, грустный характер, то разве для его выражения непременно необходима бытовая рассеянность, отсутствие сюжетности и прочие чисто чеховские черты?

Очевидно, для ответа на подобные вопросы одного указания на лиризм и грустную настроенность чеховских пьес недостаточно. Надо войти в качественное содержание тех настроений, какие здесь даны. Иначе сказать, надо увидеть, с какими мыслями, идеями эти «настроения» связаны. Только тогда специфика чеховских форм откроется как специфика содержания, для выражения которого данные формы были единственны и незаменимы.

Еще менее объясняет указание С. Д. Балухатого на то, что Чехов, создавая новый тип драмы, стремился к преодолению старого канона бытовой драмы. Справедливо, что Чехов был неудовлетворен «испытанной поэтикой» бытовой драмы, что он «стремился преодолеть бытовую драматургический схематизм» новыми «бытовыми же элементами и красками», «создать в театре иллюзию жизни» и «вместо прежней условной типизации явлений и лиц построить новаторские формы драмы»¹. Но едва ли можно согласиться, что Чехов включает в драму «факты, поступки, интонации и темы» лишь потому, что они были «новые», «сильно впечатляющие» и на сцене еще не были «использованы», что только ради такой «новизны» Чехов «избегает ярких динамических моментов», упрощает фабульную канву и «схему сценически строго-мотивированного следования тем бытовой драмы» заменяет «планом как бы бессистемного соединения фактов и поступков»². Все это будто бы Чеховым делается ради «снижения обычной «сценичности» пьес и обновления драматургического письма приемами натуралистическими и психологическими в сложных рамках и отношениях обыденного уклада жизни»³.

Указание на стремление к новизне не определяет качественного характера этой новизны. Если же понять термин «натуралистический» как обозначение стремления Чехова не только к новизне, но и к наибольшей правдивости, т. е. к наибольшему приближению своих картин к формам самой жизни, то, конечно, в общем смысле это будет справедливо: Чехов открыл какие-то новые стороны действительности и в своем творчестве как художник-реалист стремился их воспроизвести. Но для объяснения новаторских исканий Чехова одного общего указания на стремление к правдивости тоже недостаточно. В этом указании тоже нет признака, определяющего специфически-качественную на-

¹ С. Д. Балухатый, Чехов — драматург. Л., 1936, стр. 113.

² Там же

³ Там же, стр. 118 (подчеркнуто мною.—А. С.).

правленность Чехова, т. е. ту направленность, которая привела его к данной *системе* построения драмы. Списывание с действительности, «фактография» «обыденного уклада жизни» была бы тоже своего рода «правдивостью», но, конечно, не такая «правдивость» создавала систему новых качеств чеховской драматургии. Почему Чехов упорно и настойчиво стремился к сочетанию столь разнообразных элементов действительности, соединение которых составляет специфическую ткань его пьес? Очевидно, между всеми этими моментами отраженной жизни Чехов ощутил какие-то связи, т. е. им владела какая-то мысль, где все это разнообразие ему представлялось в свете общего функционально-взаимно-определяющего единства. Каждая пьеса в пределах своих заданий, очевидно, служила выражением такого единства.

Своеобразие в построении драматического конфликта, бессюжетность, бытовизм, разорванность в следовании сцене, отрывочность в диалогах, особенности лирического потока и его выражения — все это должно быть осознано в связях общей идейной соотнесенности.

Настоящая статья является попыткой рассмотреть конструктивные особенности пьес Чехова как выражение особого жизненного драматизма, открытого и трактованного Чеховым как принадлежность его эпохи.

2.

Как известно, театральная критика больше всего упрекала Чехова в том, что он вводит в свои пьесы излишние подробности быта и тем самым нарушает все законы сценического действия. Присутствие бытовых подробностей, какие казались ненужными, объяснялись неумелостью Чехова, привычкой писать повести и рассказы и его неспособностью или нежеланием овладеть требованиями драматического жанра. В этом смысле высказывались не только газетные и театральные рецензенты, посторонние для Чехова и не знающие его, но и его прямые блажелатели (напр., А. Ленский, Вл. И. Немирович-Данченко).

Сам Чехов при написании своих пьес, по-видимому, испытывал наибольшее затруднение и смущение в том же отношении. Работая над «Лешим», он сам видел, что вместо драмы (в привычном смысле) у него получается что-то вроде повести «Леший» годится для романа, — писал он, — я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы... Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию «Леший», то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо»¹.

После «Лешего» Чехов надолго отошел от театра. Прошло семь лет. Чехов пишет «Чайку». Новая попытка опять делается

¹ Письмо А. С. Суворину, 24 октября 1888 года, «Письма А. П. Чехова», т. 2, стр. 197.

не в том направлении, чтобы отказаться от бытовых подробностей, а чтобы преодолеть кажущуюся несовместимость подобных подробностей с требованиями драматического жанра и добиться их сочетания. Чехов и теперь сознает, что «подробности» в новой пьесе присутствуют в непозволительной для привычной драмы дозе, но, видимо, отказаться от них не может. Работая над «Чайкой», он писал «Боюсь напутать и нагромоздить подробностей, которые будут вредить ясности». И еще: «Пишу пьесу не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви». И еще: «Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен, и, читая свою новую пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург»¹.

Все это говорит о том, что в драматических исканиях для Чехова какое-то воспроизведение сферы быта было непременным условием, от этого он не мог и не хотел отказаться. Иначе для него терялся смысл всего замысла. Надо было во что бы то ни стало осуществить драматическую пьесу именно на материале каких-то бытовых «подробностей» «Требуют, — говорил Чехов, — чтобы были герой, героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни»².

«Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»³.

Такие заявления на первый взгляд представляются непонятными. Разве в прежней бытовой драме, развивавшейся на протяжении всего XIX века, не было быта? Разве, хотя бы у Островского, мимо которого Чехов, конечно, пройти не мог, люди не поют, не едят, не волочатся и не говорят глупостей? Разве в его же пьесах люди приходят, уходят, обедают, разговаривают и пр. только потому, что «так нужно автору», и насколько не потому, что «так происходит в действительной жизни»? Разве у Островского все построение пьес не устремлено к созданию наибольшего жизненного подобия? Разве все способы завязки, развития и разрешения интриги у Островского не создавались сообразно с требованиями наибольшего приближения к бытовой правде? Со-

¹ Письма А. С. Суворину, 21 октября и 21 ноября 1895 года, «Письма А. П. Чехова», т. 4, стр. 408, 422.

² Воспоминания Д. Городецкого, «Биржевые ведомости», 1904, № 364.

³ Воспоминания Арс. Г. (И. Я. Гурлянд), «Театр и искусство», 1904, № 28.

зительные отклонения от этого критерия, конечно, были. Но это заведомо всегда принималось лишь как неизбежность, как вынужденная условность. Да и в этих случаях все усилия автора всегда направлялись все же к достижению наибольшего сходства с теми положениями, какие допускаются возможными обстоятельствами того же быта

Мало этого. Драматические коллизии, составляющие сердцевину и смысл пьесы, разве не рисовались как принадлежности быта? Все образы людей, типы и характеры всегда давались как бытовые фигуры, т. е. как что-то установившееся, давнее, привычное и характерное для общего обихода жизни данной среды. Во всяком случае авторы всегда к этому стремились. В близости к жизни, и именно к бытовой жизни, был для них смысл и оправдание всех их авторских усилий. Поэтому каждый момент пьесы всегда старались подать как что-то возникающее из быта, т. е. из суммы тех привычек, предрасположений и желаний, какие наполняют быт, составляя его постоянное содержание

Принципиальным оправданием бытовой пьесы XIX век всегда было одно и тоже: близость к действительности, к быту, к наиболее распространенным и наиболее постоянным качествам жизни и людей. На этом требовании воздвигалось для всех одинаково обязывающее понятие «типичности», полагаемое в основу всяких литературно-драматических оценок. Совершенство, конечно, было разное, но творческие задачи и усилия всегда у всех шли в этом направлении. В результате отсюда и создавался общий колорит стиля — бытовой реализм. При всем разнообразии тематических и идейных задач и вопросов, при всех оттенках в способах отбора и компонования материала, все же всюду, у каждого неизбежно в той или иной мере должен был присутствовать жизненный бытовой обиход, не только как рама, но и как тема, подлежащая ближайшему воспроизведению. И едва ли можно указать какую-нибудь пьесу этого жанра, где не воспроизводились бы моменты самого обычного обихода, где, в частности, не пили бы чаю, не выпивали и не закусывали и не вели бы вполне «обычных» разговоров.

Чехов, конечно, об этом знал. Очевидно, когда он говорил о необходимости бытовой обыденности в драматическом воспроизведении жизни, он имел в виду какую-то иную замеченную им реальность, не похожую на то, что он видел у своих предшественников.

В чем же состояла разница?

3.

Одною из особенностей дочеховской бытовой драмы является поглощенность и заслоненность быта событиями. Будничное, как наиболее постоянное, нормально-обиходное и привычное, здесь почти отсутствует. Минуты ровного, нейтрального течения жизни

бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие; ежедневно обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается.

В пьесах такого рода, как «Семейная картина», «Утро молодого человека», «Праздничный сон до обеда», где сценическая ситуация является лишь поводом к характеристическим описательным высказываниям действующих лиц, интригующих событий нет. Но эти пьесы не имеют законченности, они и для автора являлись лишь предварительными этюдами, эпизодическими жанровыми набросками и только. Что касается иного большинства пьес, сколь бы они ни были замедлены с виду нейтральными экспозиционными беседами, в них моменты видимого бытового спокойствия, в сущности, всегда предусматривают событие и устремлены к нему. Они или предваряют событие, осведомляя о его условиях, или комментируют его смысл, диалогически раскрывая в действующих лицах такие черты, без которых событие не могло бы произойти.

Событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт.

Кроме того, в прежней бытовой драме быт — это только ирравы, т. е. обиходно-моральные черты людей. Каждая пьеса предназначена к выявлению, обнаружению и выражению некоторого социально-этического порока или несовершенства. Смотря по степени глубины и широты авторского понимания и умения, центральное событие пьесы вбирает в себя и корни, и проявления фиксированного зла, и его последствия. Действующие лица в основном являются или носителями изображаемого порока или его жертвами. Некоторые лица вводятся с целями подсобными, для движения интриги, для обнаружения качеств главных действующих лиц или для авторских разъяснений (резонеры или резонаторы). В этих рамках варианты бесчисленны. Но при всем разнообразии мировоззрений, талантов и объектов изображения, при самых разнообразных качествах драматургического мастерства, вся прежняя бытовая драматургия сходна в одном стремлении: отметить и выделить какие-то жизненно-бытовые черты людей, и для этого развернуть событие, в котором они действуют, быт сообразно этим отображенным свойствам.

Поэтому в каждой пьесе из быта берутся лишь выделенные моменты и стороны как показатели данной стороны нравов в их общественно-этическом значении (невежество, деспотизм, стяжательство, легкомыслие, служебные плутни, общественный индифферентизм, умственная темнота и пр.). Смотря по теме пьесы, из сплошного бытового потока извлекаются (или создаются воображением) лишь такие эпизоды, которые могли бы служить иллюстрацией и выражением данной правоописательной черты.

Отсюда возникала сосредоточенность бытового диалога вокруг какой-либо одной морально-показательной черты, воплощаемой в главном событии. Всякие иные детали быта, не имеющие прямого отношения к этой задаче, составляют лишь летучий аксессуар, по существу ненужный и легко опускаемый. Пестрые и ровные будни здесь почти отсутствуют.

4.

Совсем иное у Чехова. Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытового обихода для Чехова является не просто «обстановкой» и не экспозиционным переходом к событиям, а самую сферу жизненной драмы, т. е. прямым и основным объектом его творческого воспроизведения. Поэтому у Чехова, вопреки всем традициям, события отводятся на периферию, как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы. События, имеющиеся в пьесах Чехова, не выходят из общей атмосферы текущих бытовых состояний. Распределяясь по всей пестроте перекрестных интересов, бытовых привычек и случайностей, они не являются узлами всеобщей сосредоточенности, они включаются в общую ткань пестрой жизни, входят в нее как часть, как некоторая доля и частность.

В «Иванове» еще нет этой внесюжетной рассредоточенности, какую наблюдаем в более поздних пьесах Чехова. Внутренняя драма центрального лица — Иванова, удерживая на себе главное движение пьесы, демонстрируется сюжетно объединяющим событием — историей Иванова и Саши Лебедевой. Однако уже и в этой пьесе многое находится вне прямой сюжетной концентрации. Сцена 5-я первого акта (Шабельский и Анна Петровна), очень многое во 2-м акте (гости на именинах Саши), первая, вторая, третья и четвертая сцены третьего действия с разговорами Лебедева, Шабельского и Боркна о политических событиях в Германии и Франции, о вкусных кушаньях и закусках, с последующим вторжением Косых с его карточной одержимостью, — все это прямого отношения к истории Иванова и Саши не имеет. В пьесе рядом с главной сюжетной линией всюду напоминает содержание наиболее постоянного и пестрого наполнения жизни.

В «Лешем» эта ощутимость внешне будничной, длительной, постоянной, повторной и обычной атмосферы, рассеянной по нейтральным бытовым мелочам, выступает уже совсем отчетливо. Событие (бегство Елены Андреевны) ставится на положение частичного эпизода. Главное и количественно преобладающее

полотно пьесы целиком заполняется буднями, когда нет особой волевой заинтересованности событием, общим для всех.

В «Чайке» наиболее заметны события, происходящие с Треплевым. Но на этом, наиболее видном стержне пьесы не сосредоточивается целиком. В самостоятельном и независимом аспекте раскрывается свой порыв у Нины Заречной, жизнь Тригорина, Аркадиной, тоскующая любовь Маши Шамраевой, незадачливая жизнь Медведенко, скучающий Дорн и по-своему страдающий Сорин. Жизнь общая течет, всюду сохраняя свои общие формы. И каждый ее участник, со своим внутренним миром и со своим горем, здесь одинаково становится лишь частью некоего единого ансамбля.

В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» событий еще меньше. В «Дяде Ване» наиболее выпукло поставлены отношения Войницкого к Елене Андреевне и Серебрякову, в «Трех сестрах» — отношения Маши и Вершинина, Ирины и Тузенбаха. Однако эти, наиболее заметные моменты не дают сюжетного крепления для всей пьесы. В общем потоке они остаются лишь эпизодами, частными следствиями того общего, давно сложившегося обихода, который одинаково распределен по всей пьесе между всеми персонажами, во всем их давнем, уже хроническом состоянии.

В «Вишневом саду» в центре стоит продажа усадьбы и связанные с этим волнения и страдания Раневской. Но с первого акта и до конца пьесы драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. С первых сцен уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной печалью, и Лопахин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и Симеонов-Пищик, и Дуняша со своим небольшим, но все же особым внутренним миром. И далее, на всем протяжении пьесы, вокруг Раневской не прекращаются общие для каждого свои озабоченные будни жизни¹.

При этом во всех пьесах носителями внутренне-конфликтного состояния являются не один, не два выделенных персонажа. Страдают все (кроме очень немногих, жестоких людей).

В «Чайке» мотив неразделенной, страдающей любви охватывает и Медведенко, и Машу Шамраеву, и Треплева, и Заречную, и Полину Андреевну. Причем все частные ситуации не связаны в общий узел, не сведены в общий концентр событий. Страдают обособленно, скрыто, и на людях все одинаково участвуют в общем обиходе жизни, составляя ее общий обычный тон.

В «Дяде Ване» состояние жизненной обманутости переживают все, кроме Серебрякова, не только Войницкий, но и Астров, и Соня, и Елена Андреевна, — каждый по-своему, соответственно своему положению и характеру. В «Трех сестрах» томление

¹ См. об этом в нашей статье «О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» Чехова».

об иной жизни, связанное с представлениями о Москве, свойственно всем, кроме Кулыгина и Наташи, жены Андрея. В «Вишневом саде» все имеют свои мечты о лучшем, все одинаково находится в кругу взаимного непонимания и все, каждый по-своему, переживают свою одинокую неустроенность. У других авторов так называемые второстепенные персонажи — лишь зрители, пособники, резонаторы и участники чужой драмы. У Чехова каждый носит в себе свою драму. Трагедия человеческая совершается на каждом шагу, у всех.

Сохраняемый аспект и тон бытовой общности в каждой пьесе сообщают происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности. Жизнь идет и напрасно сорится у всех давило, изо дня в день. Горечь жизни этих людей, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно-будничном состоянии.

Будни жизни с их пестрыми, обычными и внешне-спокойными формами в пьесах Чехова выступили как главная сфера скрытых и наиболее распространенных конфликтно-драматических состояний.

5.

В буднях быта Чехов интересуется общим чувством жизни, тем внутренним общим тоном, в каком живет человек изо дня в день.

Прежний принцип ирреалистических бытовых сценических характеристик для целей Чехова оказался неприменимым.

Подбор бытовых линий и красок им осуществляется не по принципу их этико-тематического значения, а по принципу их значимости в общем эмоциональном содержании жизни.

Так как первое время этот принцип был непонятен, то казалось, что у Чехова эти детали наслаиваются случайно, без всякого внутреннего закона.

У Островского в «Бедной невесте» при всякой встрече люди ведут разговоры о неизбежной необходимости для каждой девушки поскорее подыскать жениха, о недобросовестности мужской молодежи, о заблуждениях неопытной женской доверчивости и пр., — и мы знаем, что сосредоточенность таких разговоров ясно вызвана темой, поставленной для всей пьесы в целом.

В «Доходном месте» будет идти речь о взяточничестве и о семейных нравах, которые толкают к нему, в «Грозе» о нравах дикого невежества и сурового семейного деспотизма, в «Воспитаннице» о беспомощности и беззащитности бедных девушек перед произволом своих покровителей, в «Красавце-мужчине» о легкомысленном пристрастии женщин к внешней привлекательности мужчин и пр.

В «Шутниках» все эпизоды составят серию безответственных и жестоких шуток сытых богачей, потешающихся над бесправной и бессильной бедностью. В пьесах «Бешеные деньги», «Последняя жертва», в каждой по-своему, вся ткань бытового рисунка заполняется разговорами о деньгах и о бесстыдно-легкомысленном мотовстве праздных людей и прожигателей жизни. Всюду из бытового обихода извлекаются лишь отдельные моменты и стороны как показатели нравов в их этическом значении.

Когда у Островского в «Своих людях — сочтемся» в конце первого акта Большов во время разговора с Ризположенным и Подхалюзинным как будто случайно берет газету и читает там объявления о «несостоятельных должниках», то назначение этого эпизода по связи с основной темой пьесы всем понятно и внутренняя целесообразность этой внешне как бы «случайной» детали и у кого не вызывает сомнения, потому что ее предметное содержание прямым образом соответствует тому, что происходит и произойдет с самим Большовым.

Но вот в «Трех сестрах» Чехова во 2-м действии Чебутыкин читает газету: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа»... Ни Цицикар, ни оспа никакого отношения не имеют ни к самому Чебутыкину, ни к кому другому и вообще ни к чему, что происходит и произойдет на сцене. Газетное сообщение, случайно попавшее на глаза, прочитанное без всякой связи со словами собеседников и в дальнейшем оставшееся без всякого отголоска, — зачем оно?

В 1-м действии «Дяди Вани», опять без всякой связи с происходящим, Марина ходит около дома и кличет кур: «Цып, цып, цып»... И опять непонятно: к чему это?

В «Чайке» во 2-м действии Маша среди разговора встает, идет «ленивою, вялою походкой» и сообщает: «Ногу отсидела»... Зачем это надо?

Таких «случайных» реплик у Чехова множество, они всюду, и диалог непрерывно рвется, ломается и путается в каких-то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах.

Все это вызывало недоумение. Удивляла кажущаяся несообразность, незначущая тематика и случайность многих диалогов и отдельных реплик действующих лиц.

Однако это недоумение может продолжаться лишь до тех пор, пока остается невоспринятым новый принцип, по которому происходит вовлечение и объединение этих, с виду не значащих мелочей.

Подобные диалоги и реплики в общем сценическом контексте у Чехова осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется.

Когда Чебутыкин, погруженный в газету, произносит: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа», — то эта и к кому не обращенная фраза, конечно, не имеет никакого сообщающего смысла.

ла, а присутствует лишь как одно из выражений скучающего спокойствия, незанятости, рассеянности и вялости общей атмосферы.

Когда здесь же Соленый и Чебутыкин спорят о том, что такое чехартма или черемша: мясо ли или растение вроде лука, — то этот летучий эпизод имеет значение не своею предметною темой, а лишь самым фактом своей пустячности и скрытым полураздраженным состоянием, какое в нем сказывается.

С другой стороны, вся среда, в какой находится данное лицо тонирует множеством встречных настроений, взаимно перекрещивающихся, противоречащих или нейтральных, но в совокупности составляющих какой-то общий ансамбль, общий тонус бытового обихода в целом.

Внутреннее состояние отдельного лица накладывается на общую пеструю ткань и от нее получает свой особый смысл, фон и рельеф. И реплики часто имеют не только собственное значение для данного говорящего лица, но, сказанные нейтрально, получают огромный перспективный смысл в освещении состояния других лиц, стоящих рядом.

Когда Марина среди молчания манит кур: «цып, цып, цып», — то это является важным не для характеристики Марины, а для ощущения общих томительных будней, которые тяготят присутствующих здесь взволнованного Войничко и скучающую Елену Андреевну.

В конце пьесы «Дядя Ваня» слова Марины: «Давно я, грешница, лапши не ела» сами по себе не содержат ничего значительного и были бы излишни. Но в пьесе они говорят не только и даже не столько о благодушном желании Марины, сколько о той длинной веренице ровных, добрых, но тусклых дней и вечеров, какие после пережитого вернулись дядя Ваня и Соня.

Способы воспроизведения скуки жизни у Чехова создавались, не сразу и менялись и усложнялись сообразно задачам каждой пьесы в их особенности.

В пьесе «Иванов», характеризуя окружающую Иванова и Сашу духовную нищету и пустоту, Чехов крупными пятнами вводит в диалог заведомо скучные разговоры между гостями Лебедева (2-е действие) или между гостями Иванова (начало 3-го действия). В первоначальных редакциях пьесы таких разговоров было больше и пустота их выступала еще обнаженнее. Перед Чеховым вставала опасность передавая атмосферу скуки, стать скучным и для зрителя. Эта опасность заставила поступиться некоторыми мотивами и эти эпизоды сократить¹.

Впоследствии Чехов впечатление бессодержательности и скуки в бытовом течении жизни передавал без особого выделения заведомо скучного и неинтересного, а лишь касаясь его и косвен-

¹ См. об этом в нашей статье «Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях».

по указывая на состояние скучающих путем уловления жеста или интонации, вскрывающих не только прямой, но и эмоционально-скрытый смысл внешне незначашей фразы.

Среди общего разговора Маша в «Чайке» встает и говорит: «Завтракать пора, должно быть (идет ленивою, вялою походкой). Ногу отсидела... (уходит)». И зритель чувствует не только состояние скучающей Маши, но и весь тон происходящей сцены среди привычного, многократно повторенного дня.

В «Дяде Ване», в финале 2-го действия, когда Елена Андреевна, взволнованная разговором с Соней о любви, о счастье, о своей судьбе, ждет ответа, можно ли ей будет играть на рояле, в саду стучит сторож; потом, по просьбе Елены Андреевны, он уходит, и в тишине слышится его голос: «Эй вы, Жучка! Мальчик! Жучка!» И это наложение нейтральной, спокойно-бытовой детали рядом с печалью о недающем счастье открывает перспективу неостанавливающегося мирного равнодушия бытового потока: жизнь, зная себе, идет и проходит.

Благодаря подобным сопоставлениям и соотношениям бытовая деталь у Чехова приобретает огромную эмоциональную емкость. За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом¹.

6.

Откуда возникает конфликт? Кто и что составляет источник страдания?

Пока не входя в содержание и в своеобразное существо чеховского конфликта, формулируем его лишь как противоречие между данным и желанным, т. е. несоответствие между тем, что человек имеет и к чему он стремится. Кто же и что создает этот разрыв между желанным и реальным существованием человека?

В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении различных людских интересов и страстей. Там конфликт складывается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная,

¹ В воспроизведении быта пьесы Чехова иногда сближали с пьесами Тургенева, особенно с «Месяцем в деревне». Правда, некоторую аналогию можно видеть, особенно в первом действии, в незначительности общего разговора, в перекрестной прерывистости реплик, в их общем спокойно благодушном тоне (играют в карты, ждут обеда и пр.). Однако существо всех этих особенностей у Тургенева ничего не имеет близкого к Чехову. У Тургенева эти детали составляют только аксессуар, внешнюю обстановку. Никакого отношения к существу переживаний действующих лиц эти детали у Тургенева не имеют. Драматическая заинтересованность у Тургенева проходит вне их и мимо них. Природа драматического конфликта у Тургенева совсем иная.

злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда — борьба воли, борьба с препятствиями и всякие перипетии.

В основе драматического конфликта там всегда лежит какой-либо общественно-бытовой порок. Конфликт складывается из столкновения здоровых, честных и чистых человеческих желаний с темной, порочной или злой силой. Выновниками конфликта являются или непосредственные «домашние» угнетатели, которые своим деспотическим поведением портят, уродуют жизнь окружающих, или пришельцы, носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв ради достижения своих корыстных и бесчестных целей.

Страдающий драматизм падает на бедность, зависящую от богатых людей, или на младших бесправных членов семьи угнетателя: на дочь, воспитанницу, реже на сына или на жену. Жертвами обмана являются честно-доверчивые люди, преимущественно женщины, почему-либо привлеченные интересы обманщика и по побуждениям обманутых чувств оказавшиеся в его сетях.

К двум главным категориям действующих лиц (носители порока и их жертвы) добавляются пособники порока и разоблачители порока, защитники жертв. Остальные лица составляют дополнительный аксессуар, обслуживающий детали в движении пьесы. Все участники пьесы, в зависимости от ее содержания, представляют собою соответствующие «характеры» или «типы» с явной концентрацией определенной нравоописательной темы.

В результате получается известная целостность и ясность каждого лица в его внешней, сюжетной функции и в его идейно-тематическом значении.

Все лица находятся в очевидной связи в их сочувственном или враждебном участии в главном событии. И все лица взаимно соотносены в перспективе некоей единой характеристической или нравоописательной морализующей темы.

Менялись социальные отношения, менялись нравы, возникали новые пороки, ставились иные проблемы, по-разному разрешались самые разнообразные идейные задачи, преследовались разные злодеяния и защищались разные ценности, но в основной схеме тип бытовой драмы оставался тот же, потому что всюду сохранялась нравоописательная, наставительная, обличительная и разоблачительная цель.

В полной структурно-драматической однородности находятся многочисленные пьесы о всяких хищниках, прожигателях жизни, любителях поживы на чужой счет. В связи с разложением крепостнического дворянства в пьесах появлялись такие искатели богатых невест, как Вихорев («Не в свои сани не садись»), Скакунов («Выгодная жеиньба» Владыкина), Кречинский («Свадьба Кречинского»), Поль Брежнев («Не сошлись характерами»), Копров («Трудовой хлеб»), Дульчин («Последняя жертва»), Окоемов («Красавец-мужчина») и др. Позднее и рядом с ними действовали дельцы-аферисты: Глузов («На всякого му

реца довольно простоты»), Зильбербах («Новейший оракул» А. Потехина), Кукук («В мутной воде» А. Потехина), Волынов («Выгодное предприятие» А. Потехина). Аналогичную роль играют обольстители-интеллигенты, моральные хищники: Мерич («Бедная невеста»), Агишин («Женитьба Белугина»), Евлампий («Старое по-новому» Невежина), Ашметов («Дикарка» А. Островского и Н. Соловьева) и др.

По характерам все эти лица различны, но их аналогичное положение в построении драмы совершенно бесспорно. Их присутствие создавало общий структурный тип пьес. От них поднимается движение действия. Каждый из них, находясь в центре пьесы, влечет за собою некий общий ансамбль действующих лиц и своим поведением определяет ход действия. Каждый хитростью обольщает жертву, вначале имеет успех, потом разоблачается. У каждого имеются свои сторонники, пособники и свои наиболее проницательные враги, которые в конце концов и приводят его к краху. Сходство в постановке характеристических и обличительных задач приводило к сходству и в принципах построения пьес. Иногда авантюрист эксплуатирует не добрые, а тоже порочные стороны людей (напр. Глумов у Островского, Баркалов в «Блажи» Невежина, Зильбербах, Кукук, Волынов у Потехина), но от этого общий конструктивный тип пьесы не утрачивается, а лишь усложняется.

В близком сходстве с пьесами об авантюристах-хищниках находятся пьесы, где в основе движения лежат какие-либо происки, плутни, интриги («Свои люди — сочтемся», «На бойком месте», «Тяжелые дни», «Сердце не камень» А. Островского, «Вакантное место» А. Потехина, «Подкопы» Писемского и др.). Исходная завязка здесь также создается преступным замыслом, который сначала имеет успех, а затем в ходе действия подвергается раскрытию. Сообразно взятым типологическим задачам начальные сцены строятся как демонстрация отправных намерений и ведущих качеств главных лиц. Последующие повороты в движении пьесы являются следствием постепенного разгадывания или раскрытия подлинных чувств и желаний до времени скрытых и понимаемых ошибочно. Морализующий смысл пьесы вытекает из самого факта разоблачения обмана.

Во множестве пьес порок действует не силой обмана, а силою прямого угнетения или дурного морального влияния, ведущего к разложению жизненного благополучия и гибели.

В таких пьесах уже в начальных сценах вместе с характеристикой общих проявлений обличаемого зла сразу обозначается какое-нибудь частное обстоятельство или случай, который обостряет желания, создает и обнажает у действующих лиц прямую, конкретно-определенную целеустремленность. В «Бедности — не порок» — любовь Мити и Любви Гордеевны, в «Грозе» — отъезд Тихона и любовь Катерины к Борису, в «Доходном месте» — женитьба Жадова и Белогузова и пр. Взятый случай

ставится в центр всей драматической конструкции как основной проявитель намеченных пьесой типических людских качеств и во всем дальнейшем движении пьесы остается единственным организующим ядром.

По содержанию эти центральные обстоятельства, составляющие сюжет пьесы, весьма различны. В связи с разными особенностями тематических, идейных и сценических требований ансамбль действующих лиц и их функции бесконечно варьируются. Однако при этом ни роль морализующей нравоописательной темы, ни централизованная функция главного события нисколько не теряются. Писатель намечает поразившее его зло в семейных нравах, в социальной жизни, в идейных течениях и пр. и соответственно своему пониманию вбирает в пьесу известный круг его проявлений: его источники, сферу его воздействия, гибельные последствия и пр.

В каждой из таких пьес присутствуют носители какого-то зла и его жертвы, с типологическими разновидностями тех и других. В пьесе, в сценах и эпизодах, показывается угнетающая или обольщающая сила обличаемого зла. В финале демонстрируется его несостоятельность или жизненная катастрофичность.

При такой устремленности, с разной тематикой, с разной шириной и глубиной охвата и понимания действительности, с разными сценическими способами типологических характеристик создавалась общая конструктивная однородность пьес Островского, Сухово-Кобылина, Писемского, Лескова, Ап. Потехина и др. Мелкие и теперь забытые драматурги-писатели с самых разных идейных позиций в основном преследовали подобные же задачи и по-своему пытались представить свои наблюдения и уроки (Худеков, Дьяченко, Острогорский, Ник. Потехин, Чернышов, Погосский, Прохоров, Чернявский, Штеллер и др.).

К концу века этот тип драмы совсем измельчал: пала общественная проблематика, оскудел художественный рисунок, образы стали подменяться разговорами, мораль превратилась в шаблоны и прописную банальность. Разъясняя, что богатство не составляет всего в жизни, что карточная игра вредна, что тираство мужа преступно, что женское кокетство губительно и порочно, что не следует жениться или выходить замуж из-за денег и пр. (см. напр., Тимофеев «Правые и виноватые», Е. Полуботок «В чем сила», П. Боборыкин «Ребенок», А. Трофимов «В золотой клетке», И. Ге «Второй брак», И. Ладыженский «Под властью сердца» и др.).

Пропаганда добродетели осуществлялась примерами гибельности эгоизма и моральной неустойчивости мужей и жен, а рядом выставлялись образцы идеальной безупречности (Северин «Супружеское счастье», «Наседка», Н. Рокшания «Навстречу счастью», К. Назарьев «Два полюса», Тихонов «Лучи и тучи», Шпажинский «Все для себя», Нарский «А счастье было так возможно», Худеков «От безделья», В. Крылов «Баловень» и др.).

В некоторых пьесах Шпажинского, Невежина, Ладыженского и др. чувствуются явные претензии на психологическую углубленность. Поведение героев осложняется внутренними конфликтами. Зло жизни ставится в зависимость не от предвзятых порочных намерений, а от слабости и непрочности моральных принципов, от нравственной шаткости героя, от непоследовательности его поведения по «слабости характера». Хороший человек вдруг сбивается, впадает в соблазны и в результате делает много бед для окружающих («Друзья детства», «Вторая молодость», «Неумолимый суд» Невежина, «Наш друг Неклюжев» А. Пальма, «Простая история» Шпажинского и др.).

Морализующий смысл пьес при этом сохраняется. В действиях слабого и неустойчивого человека сказывается рука влияющего на него и руководящего порока. Для Готовцева таким заразителем является Теплова («Вторая молодость»), для Курбатовского — Горостая («Друзья детства»), для Неклюжева — увлекающая его женщина-интриганка («Наш друг Неклюжев»). Пороки понимаются различно: иногда порицается излишняя самонадеянность («Непогрешимый», «Неумолимый суд» Невежина), иногда, наоборот, осуждается излишняя уступчивость («Жертва» Шпажинского) и пр.

Так или иначе всюду несчастье людей в источнике возводится или к корыстным притязаниям нечестных людей или к слепой ошибочности нравственных понятий. Пороки и добродетели ясно разграничены.

7.

У Чехова иначе. Исходный принцип критики действительности у Чехова совсем иной. Его первая зрелая пьеса «Иванов», разрешающая общественно-типологическую задачу, в то же время была полемически направлена против предвзятого и поспешного суда над людьми.

Иванов совершает ряд поступков, по своей внешней видимости естественно вызывающих моральное возмущение. И Иванова все осуждают. Рядом с этим, путем двойного освещения Иванова, извне и изнутри, пьеса своим ходом предостерегает от привычных моральных оценок и призывает к более усложненному пониманию тех причин, мотивов и побуждений, какие владеют поведением человека.

Разъясняя смысл образа Львова, главного обвинителя Иванова, Чехов писал А. С. Суворину: «Он воспитался на романах Михайлова; в театре видел на сцене «новых людей», т. е. кулаков и сынов века сего, рисуемых новыми драматургами, «людей наживы» (Пропорьев, Охлябьев, Наварыгин и пр.). Он намотал себе это на ус и так сильно намотал, что, читая Рудина, непременно спрашивает себя: «Подлец Рудин, или нет?» Литература и сцена так воспитали его, что он ко всякому лицу в жиз-

ни и в литературе подступает с этим вопросом. Если бы ему удалось видеть вашу пьесу, то он поставил бы вам в вину, что вы не сказали ясно: подлецы ли гг. Котельников, Сабинин, Адашев, Матвеев, или не подлецы. Этот вопрос для него важен. Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов»¹

Вместо прямой морализации в пьесе «Иванов» в эмоционально-оценочном освещении героя выдвинута мысль о невольной вине, когда человек делается виновником чужого несчастья, совсем этого не желая?

Иванов болен, и в его болезни виновата сама действительность. Мысль пьесы состоит в том, что негодность и жизненная непривлекательность Иванова вызваны не какими-либо его морально-отрицательными качествами, а теми жизненно-объективными условиями, в каких он оказался.

«Я хотел соригинальничать,— писал Чехов брату по поводу «Иванова»,— не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не оправдал, никого не обвинил»².

Во второй пьесе «Леший» Чехова опять занимала та же мысль. Пьеса воюет против невнимательного отношения людей друг к другу, против предвзятых ярлыков и штампов, которые побуждают осуждать людей без всяких действительных оснований. Все взаимные подозрения и обвинения, какие в конце концов привели к беде, в действительности оказались неверными. И все жалеют о своей ошибке (кроме Серебрякова, самого тупого и самодовольного из всех; в первой редакции пьесы и он раскаивается).

Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна.

В «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саде» «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно притесняющих чужому счастью. Кто виноват, что Медведенко любит Машу, а она его не любит, любит Треплева, а тот ее не любит, любит Заречную, а Заречная любит Григорина и т. д.? Кто виноват, что писательская и артистическая деятельность сама по себе не составила счастья Треплева и Заречной? Кто вино-

¹ Письмо А. С. Суворину, 30 декабря 1888 года, «Письма А. П. Чехова», т. 2, изд. 2, М., стр. 278.

² Эта же мысль в этом же 1887 г., когда писалась пьеса «Иванов», Чеховым была выдвинута в рассказе «Верочка»: «Первый раз в жизни ему (герою рассказа — А. С.) приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытать на себе самом положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания».

³ Письмо Ал. П. Чехову, 24 октября 1887 года, «Письма А. П. Чехова», т. 1, стр. 49.

ват, что Войницкий считал Серебрякова кумиром, заслуживающим жертвы всей жизни, а он оказался пустым человеком, и жизнь Войницкого ушла напрасно? Кто виноват, что Астров не имеет того чувства к Соне, какое составило бы ее счастье? Кто виноват, что Астрова измучила, духовно изуродовала глухая и глупая жизнь, и чувства его выветрились понапрасну? Кто виноват, что сестры Прозоровы, вместо отъезда в Москву, погрязают все глубже в серость и туман провинциальной жизни? Кто виноват, что их знания и светлые чувства не находят себе применения и вянут зря? Кто виноват, что Раневская и Гаев по своему морально-психическому состоянию не могут воспользоваться благожелательными советами Лопахина? Кто виноват вообще в том, что действующие лица «Вишневого сада» кружатся в одиноком страдании, друг друга не понимают и понять не могут? Кто виноват, что хорошие чувства и душевное расположение людей друг к другу здесь не дают согретой радости, и жизнь остается серой, грязной, несчастливой и печальной? Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою.

С Это не значит, что у Чехова совсем нет суда над людьми, нет различения людских достоинств и недостатков, нет указания на человеческое поведение, как на источник дурного. Все это есть. Но зло у него действует без прямой волевой активности, а лишь как некий произвольный плод жизни (но оно все же зло). Даже в самых отрицательных действующих лицах у него на первый план выступает не их воля, а характер их чувств, какие им свойственны. Не их волей создается действие пьесы. Дурные люди здесь только ухудшают положение, плохое уже само по себе. А лучшие оказываются бессильными. Масса житейских обиходных мелочей опутывает человека, он в них барахтается и не может от них отбиться. А жизнь уходит безвозвратно и напрасно, непрерывно и незаметно подсовывая свое, чего людям не надо. Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы.

8.

В чем состоит содержание конфликтного состояния?

В общей форме оно выше было определено как противоречие между данным и желанным. Но в таком определении еще отсутствует чеховская специфика. Противоречие между данным и желанным имеется повсюду, на этом строится всякая пьеса. У Чехова фиксируется некая своя специфическая сфера желанного.

В прежней, дочеховской бытовой драме желанное намечается

в освобождении от того порока, который мешает жить. Каждой данной пьесой исправление жизни мыслится лишь в пределах тех границ, которые охватываются данным содержанием взятого зла. Жизненная судьба людей рассматривается только с той стороны, которая непосредственно подвержена вмешательству и воздействию данного порока. Индивидуальные желания действующих лиц целиком укладываются в эти границы. Снимается действие порока, и счастье устраивается. Разрушительные воздействия порока могут оказаться настолько глубокими, что восстановление «нормы» оказывается уже невозможным; тогда происходит катастрофа. Но то или иное устройство судьбы людей и в этих случаях остается в тех же тематических ограниченных пределах.

Так происходит во всех пьесах Островского. Едва ли тут нужны примеры. То же видим и у других драматургов, о каких была речь выше.

Индивидуально-конфликтное состояние персонажей Чехова всегда отправляется тоже от какого-либо совершенно конкретного невыполненного или невыполнимого желания. В «Чайке» это тоска о неразделенной любви, о радости писательской или артистической славы. В «Дяде Ване» вместе с мотивом желанной, но неосуществимой любви (у Войницкого, у Сони, у Астрова, у Елены Андреевны) в главном фокусе выступает страдание от сознания невозвратно и безрадостно прожитой жизни. В «Трех сестрах» зовущее конкретное желание обозначено как стремление вырваться из провинции в Москву. В «Вишневом саде» ближайшие конкретные желания связаны с ожидаемой переменой в судьбе усадьбы.

Однако не трудно видеть, что эти, вполне конкретно обозначаемые стремления не обнимают собой всего содержания переживаемого томления о лучшем. С каждым из этих частных желаний всегда соединяется ожидание перемены всего содержания жизни. Вместе с мечтою о выполнении данного желания живет в душе каждого тоска об удовлетворении более общих светлых и поэтических запросов, охватывающих всю жизнь. Страдание каждого состоит в том, что эти высшие стилии души не находят себе никакого применения и таятся в далеких интимных мыслях и грезах. Данные частные желания имеют всегда расширенный смысл и являются лишь поводами, где наиболее ясно открываются внутренние тоскующие призывы к иному, светлему существованию, в каком нашли бы свое осуществление какие-то высшие поэтически-прекрасные скрытые мечты.

В тоске Маши Шамраевой и Сони, в запоздалых порывах Войницкого и Астрова, в непрерывно зовущем стремлении сестер Prozоровых переехать в Москву живет страдание от общей серости и бессодержательности имеющейся жизни. Всем им хочется совсем перевернуть, отбросить настоящее и выйти к какому-то иному и светлым просторам.

Когда Нина Заречная стремится быть актрисой, с этим у нее соединяется представление о некоем высшем духовном счастье, какое простым смертным не дается и о котором грезит человек лишь откуда-то издали. Столь же многообразно и далеко зовущую грезу для Прозоровых составляет Москва. Что они получают в Москве, чем и как она наполнит их жизнь,— об этом нет речи. В фокусе пьесы находится само наличие душевной неуспокоенности, тревоги, чувства жизненной неполноты, порыв и ожидание чего-то лучшего. Конкретные формы, в каких выливается и сосредоточивается это желание, у разных лиц разные, у всякого свои. Всякий по-своему хочет и ждет хорошего. И у всякого по-своему выражается его внутренняя тревога и неудовлетворенность: у Тузенбаха иначе, чем у Вершинина, у Соленикова еще иначе, у Андрея Прозорова опять иначе и т. д. Но у всех у них их частные желания соединяются с общим стремлением познать какой-то другой жизнью, и ощущение собственного частного неустройства является лишь поводом к ощущению общей серости и нескладности жизни.

В «Вишневом саде» эта включенность личных и частных порывов в чувство общей неустроенности жизни представлена еще ясней. Судьба усадьбы всех по-своему интересует, но за этим частным моментом у всех мыслятся и чувствуются желания более общего характера. В роли Пети Трофимова это само собой очевидно. Раневская страдает не только об утрате усадьбы, но и о всей своей неудавшейся жизни. И даже Лопахин в своих мечтах о дачах, в конечном счете, грезит о каком-то общем коренном изменении жизни: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилось как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь»... «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и живя тут, мы сами по-настоящему быть должны великанами». Страстное и открытое выражение этот порыв к конечному всеобщему счастью получает в лирических концовках пьес, в словах Сони, Ольги, Анн.

На протяжении пьесы Чехов непрерывно держит эту перспективу возвышенных поэтических желаний. Эти желания не получают вполне точного обозначения, они не доведены до конца, они лишь намечены и звучат лишь как общая эмоциональная тоскующая тональность. Люди говорят и тоскуют о счастье, но о каком счастье, в каком содержании мыслятся оно,— это остается невысказанным. Ясно только, что речь идет о жизни в целом.

Включение зрителя в эту возвышенную атмосферу желаний осуществляется разными путями. Этому служат и вещи, и звуки, и слова людей с виду о самом разном, но внутренне, по эмоциональному тону, очень близком и однозначном: о любви, о счастье, о природе, об искусстве, о прошедшей жизни и пр. Бывают и теоретические разговоры, но они чаще всего ничем не кончаются; оборванные, они быстро повисают в воздухе. Их значимость заключается не столько в теоретическом содержании,

сколько в просящем и томлящем чувстве, каким они вызваны. Они лишь симптомы общего для всех недовольства и порыва, может быть, не всегда, не вполне и не всеми одинаково осознанного.

Возвышенным желаньям противостоит жизнь в ее текущем сложении.

Рядом со смутным ощущением зовущего и обещающего счастья будничный обиход предстает в пьесах Чехова всегда как что-то бедное, унылое, скучное, лишенное действительной жизни. Привычные и повторяющиеся мелочи приобретают томительный вес и силу.

9.

Следующий вопрос — вопрос о движении трагизма, о его развитии в пьесе. В чем состоят те поступательные изменения в ситуациях, которые составляют то, что мы называем «развитием действия»?

Очень характерно для Чехова, что в движении пьесы, в выборе моментов, происходящих на сцене, а не вне сцены, он ориентируется на то, что в жизни бывает наиболее постоянного, что заполняет промежутки времени в их наиболее длительном наполнении. В сценическую ткань Чехов вовлекает преимущественно те положения, которые составляют наиболее общую окраску жизни.

Самое начало пьесы застает действующих лиц уже в состоянии привычной, тягучей, давно образовавшейся неудовлетворенности. Пути, источники и причины сложения отягощающих обстоятельств находятся где-то далеко в прошлом. Состояние жизненной духовной неустроенности стало уже хроническим, влекущимся из дня в день. От этого страдание не перестает быть страданием, но приобретает особый тон и свои особые, сдержанные формы выражения. Скрытое лишь моментами прорывается и становится заметным.

В «Чайке» все, кроме Нины Заречной и отчасти Треплева (и Аркадиной, которая всегда довольна), к началу первого действия давно уже не живут, а лишь терпят жизнь, не имеют счастья и лишь тоскуют и грустят о нем. В «Дяде Ване» то положение, в котором оказался Войничский, образовалось давно и теперь при возникшем чувстве к Елене Андреевне получило лишь особое обострение. Астров давно грустно привык к скучно-холодному и изнуряющему следованию своих постоянных будней и уже хорошо знает о непоправимости и безнадежности своего состояния. Соня тоже томится давно. Сестры Прозоровы давно и привычно тоскуют о Москве. В «Вишневом саде» положение «не счастливого» существования тоже для каждого определилось самой жизнью уже давно.

Дальнейшее движение пьес состоит в перемежающемся мер

цании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий.

Возникающие надежды на счастье или хотя бы на некоторое улучшение положения вызывают у разных действующих лиц по-ступки, составляющие некоторые события. Но эти события всегда остаются в пьесе без разработки. Чехов быстро возвращает своего героя к новому, уже опять длительному бытовому состоянию. Кратковременное событие, вызванное увлечением героя каким-то новым намерением, само по себе в пьесе отсутствует. Происходит за кулисами, а в сценах это сказывается лишь в последующем длительном вновь установившемся бытовом итоге.

В «Чайке» меняется судьба Нины Заречной. Возникают иллюзии счастья, происходит попытка осуществления этих надежд (сближается с Тригориным, становится актрисой) и затем обнажается их ошибочность: надежды оказываются ложными, счастья и там, в конце концов, не получилось. На сцене момент, хотя и мгновенный, хотя и иллюзорной радости отсутствует (любовь Заречной и Тригорина), а дается лишь итог — возврат к будничному страданию. Ложное счастливое возбуждение уже пережито, наступили будни терпения и с этими новыми печальными буднями Нина возвращается на сцену. Маша Шамраева из действия в действие каким-то новым шагом надеется преодолеть свое тоскующее состояние (выходит замуж опять вне сцены), но исправления нет, безрадостное состояние только отягощается, и ровные дни постоянной печали для нее не имеют конца.

В «Дяде Ване» событий почти нет. Чувство Войницкого к Елене Андреевне является лишь фактом окончательного прояснения и осознания бессходности и непоправимости его судьбы. Борьба ему не с кем и не с чем. Выстрел в Серебрякова является лишь косвенным выражением досады за свою уже раньше понятую ошибку жизни. Его безрадостная жизнь должна оставаться той же, что и прежде. И пьеса быстро восстанавливает его в прежних внешне ровных горьких буднях. То же относится и к Соне. Астров с самого начала знает непоправимость своего положения, и его драма проходит в тонах улыбки и горькой иронии над самим собою. «Весь смысл и вся драма человека внутри, — говорит Чехов по поводу «Дяди Вани». — Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел, ведь, не драма, а случай»¹.

В «Трех сестрах» мечты сестер Прозоровых о Москве с каждым действием отодвигаются все дальше и дальше, и жизнь становится все тяжелей и беспросветней. И опять, как в «Чайке», моменты возбуждения от первоначального осуществления новых надежд происходят вне сцены, и уже после крушения иллюзий

¹ Л. Сулержицкий, Из воспоминаний о Чехове, Альманах «Шинель», кн. 23, стр. 164.

герой возвращается на сцену Ирина надеется на оживление, когда пойдет работать. Она становится телеграфисткой, потому служит в городской управе. Опускаются дни, когда для нее все это было новым и являлось каким-то исключением из привычного будничного настроения. В сценической демонстрации берется опять состояние, когда новое положение уже стало будничным, привычно серым, тягостным, когда стало ясным, что произошедшие изменения несколько не прибавили радости.

Андрей женился на Наташе. И опять на сцене нет события, когда оно вновь, сценической разработке подвергается, опять лишь его безрадостный результат, т. е. то состояние, когда иллюзии уже исчезли и наступила постылая будничная, ровная действительность ненужно уходящей жизни.

При этом и печальную сторону жизни Чехов берет не в момент первоначального горя, а в бытовом постоянстве. Горькая мысль, горькое чувство, горе человеческое у Чехова взято не тогда, когда они новы, а тогда, когда они вошли уже внутрь, стали принадлежностью длящегося привычного самочувствия и от других закрылись внешне обиходным бытовым поведением.

В результате движение чеховского действия приобретает исключительную сложность. В протекании общей жизни сохраняется тонус обыкновенности во всем строе и ходе для всех общего и привычного порядка жизни. Но в каждом лице при этом вскрывается свое страдание. Отсюда в сценическом построении действия возникала столь характерная для Чехова множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов.

Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни. Внешне все остается «обыкновенным». Страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, т. е. участвует в общем обиходе, как все. И в этом двойном облике проходит каждое лицо соответственно своей роли, характеру и положению.

10

Разрешение конфликта находится в соответствии со всею спецификой его содержания. Финал окрашен двойным звучанием: он и грустен и светел.

Если переживаемый драматизм является принадлежностью всего уклада жизни, если индивидуально виноватых нет, то выхода к лучшему можно ждать только в коренном перевороте жизни в целом. Приход лучшего зависит не от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования. И пока такого изменения нет, каждый в отдельности бессилен перед общей судьбой.

Поэтому в финале герои Чехова улучшения в своей участи не получают. Для всех жизнь остается унылой и серой. При этом

Все пьесы оканчиваются выражением страстной мечты и веры в будущее.

В каждой пьесе подчеркивается уверенность, что со временем жизнь станет иною, яркою, радостною, богатою светлыми чувствами. Жизнь пока остается малорадостной только для этого времени и только для этих пока еще слабых людей.

Каждая пьеса зовёт к самоотверженному и деятельному созиданию новой жизни. Об этом говорит Нина Заречная, Астров, Соня, Тузенбах, Вершинин, Ирина, Трофимов. Все призывают терпеливо и мужественно работать для лучшего будущего. И с каждой пьесой призывные обещания светлого будущего возвещаются с возрастающей настойчивостью и конкретностью. В «Трёх сестрах» и еще более в «Вишневом саде» говорится уже об общественном сдвиге, непосредственно направленном к полному переустройству всех форм старой жизни. Скепсис Чехова касается лишь сроков и ближайших возможностей ожидаемого переворота, но нигде не распространяется на самую мысль о необходимости, благотворности и неминучести этого переворота.

Двойное эмоциональное звучание в финале (грусть о настоящем и светлые обещания будущего) синтезирует итог того суда над действительностью, который осуществляется движением всей пьесы: нельзя мириться с тем, чтобы люди жили без радости, чтобы все, что имеется в человеке живого и поэтического, оставалось без всякого применения, бессильно умирало внутри, без выхода, в постоянной, скрытой и тоскующей печали; жизнь должна измениться, должна стать «прекрасной», надо строить такую жизнь, надо работать, «человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней».

11.

Все сказанное позволяет считать, что своеобразные особенности драматургии Чехова создавались в зависимости от особого содержания открытого им драматического конфликта, как принадлежности жизни его времени. Отсюда и надо искать объяснения этого своеобразия, как исторической принадлежности его эпохи. То обстоятельство, что Чехов обратил внимание именно на данный конфликт, было порождено состоянием общественной жизни, находившейся в его кругозоре.

В его пору, когда среди интеллигенции, в силу идейного бездорожья, господствовали интересы личного благополучия, когда в обстановке общественного упадка не было выхода к широким общественным задачам, когда побеждающей силой было узкое обывательство и мещанская успокоенность, в эту пору больше чем когда-нибудь должна была проявиться несостоятельность и тягостность замкнутого идейно-неоплодотворенного существования. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах сво-

его существа в такие жизненные рамки не укладывается, что для более чутких людей обывательское спокойствие не может составить счастья, что так называемые «малые дела» не могут дать действительного удовлетворения и что под видимостью ровной и мирной жизни кроется постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний.

Если в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, то в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит опоры для преодоления внутренней личной неустроенности. Отсутствие объединяющего общественного возбуждения лишает людей общего поля для совместных увлекающих усилий и создает особую сосредоточенность на узкой индивидуально-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной разрозненности и бессилия.

В мирных буднях жизни Чехов увидел постоянное присутствие этих больных противоречий. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее осязаемому выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Отсюда возникало то иное, что определяет и составляет в основном главное существо чеховской драматургии.

Не только в идейном, но и в структурном отношении в пьесах Чехова имеется много общего с его повестями и рассказами. Иначе и не могло быть при общности отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни. Раскрытие этих аналогий позволяет представить высказанные здесь наблюдения в большей полноте и законченности.

ПЬЕСА ЧЕХОВА «ИВАНОВ» В РАННИХ РЕДАКЦИЯХ¹

1.

Пьеса «Иванов» в первом законченном тексте была написана Чеховым в конце сентября и начале октября 1887 года.

Ближайшим поводом к написанию пьесы послужил разговор Чехова с Ф. Коршем, владельцем одного из московских театров, и его актерами. Чехов об этом писал М. В. Киселевой 13 сентября 1887 г.: «Два раза был в театре Корша и оба раза Корш убедительно просил меня написать ему пьесу. Актеры уверяют, что я хорошо напишу пьесу, так как умею играть на нервах»². В начале октября пьеса была уже написана³. Чехов писал брату об исключительно коротком сроке, в течение которого пьеса была написана: «Пьесу я написал нечаянно, после одного разговора с Коршем. Лег спать, надумал тему и написал. Потрачено на нее 2 недели, или вернее 10 дней, так как были в двух неделях дни, когда я не работал, или писал другие»⁴.

Сам Чехов вначале был, видимо, очень доволен своею пьесой, и он быстро ее продвинул для театральной постановки. «Пьеса у меня,— писал он брату,— вышла легкая, как перышко, без одной длинноты. Сюжет небывалый. Поставлю ее, вероятно, у Корша»...⁵. Вскоре Чехов уже сообщал брату об условиях, на каких пьеса была им передана в театр Корша для постановки на сцене⁶.

¹ «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. XII, 1948.

² «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 408.

³ Письмо А. П. Чехова к Н. М. Ежову, 5 октября 1887 года, «Октябрь», 1944, № 7—8, стр. 134; см. также письмо Александра П. Чехова к Ант. П. Чехову, 9 октября 1887 г., «Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова», М., 1939, стр. 177. Ср. недатированное письмо А. П. Чехова брату Александру Павловичу, «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 408.

⁴ «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 412. См. о том же в воспоминаниях Мих. П. Чехова («Антон Чехов и его сюжеты», М., 1923, стр. 40), в воспоминаниях П. Сергеевко (Литературные приложения к «Ниве», 1904, № 10, стр. 217—218) и в воспоминаниях И. Щеглова (Литературные приложения к «Ниве», 1905, № 6, стр. 245—246).

⁵ «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 409—410.

⁶ Там же, стр. 216.

О том же писал Чехов 27 окт. 1887 г. Н. М. Ежову: «условно с Коршем уже подписано. Иванова будет играть Давыдов, который, к великому моему удовольствию, в восторге от пьесы, принялся за нее горячо и понял моего Иванова так, как именно хочу... Если верить таким судьям, как Давыдов, то писать пьесы я умею. Оказывается, я инстинктивно, чутьем, сам того не замечая, написал вполне законченную вещь и не сделал ни одной спенической ошибки. Из сего проистекает мораль: «Молодые люди, не робейте»¹.

Впервые пьеса была поставлена на провинциальной сцене, в Саратове с Андреевым-Бурлаком в одной из главных ролей².

В московском театре Корша пьеса была поставлена 19 ноября 1887 г. в бенефис Н. В. Светлова, игравшего роль Боркина.

2.

В первой редакции уже вполне определились и идейная концепция пьесы и возникающее отсюда ее конструктивное своеобразие. Это своеобразие, в свою очередь, во многом объясняет характер тех откликов, какие последовали на пьесу со стороны публики и театральных рецензентов, и направление тех поправок и переделок, какие Чеховым делались в пьесе во второй редакции.

В прежней драматургии драматический конфликт строился из противоречия между действующими лицами, интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжелого драматического положения являлась нравственная порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных.

В составе действующих лиц всегда были налицо виновники и их жертвы. Виновниками были или домашние угнетатели, или пришлые носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв, ради достижения корыстных и бесчестных целей. Так или иначе источником беды являлась морально порочная воля³.

Метод критики действительности в пьесах Чехова совершенно иной.

В «Иванове» источником драматического положения героя (Иванова) является не какое-либо частное обстоятельство и отдельные люди, а вся действительность в целом. Иванова губит его «болезнь», причиной которой является общее сложение условий, притупивших его желания, сломивших его волю, погасивших в его душе безверие и чувство беспросветности. В бор-

¹ «Литература и искусство», 1944, № 29.

² См. Письма А. П. Чехова к М. В. Киселевой, «Письма А. П. Чехова» т. I, стр. 427 и «Письма А. П. Чехова его брата Александра П.», М., 1939, стр. 189.

³ См. об этом подробнее в статье «К вопросу о принципах построения пьес Чехова».

бе с дурно устроенной действительностью у Иванова не хватило сил, он быстро «угомился». Отсюда возникают все дальнейшие особенности его поведения.

Не касаясь вопроса о том, насколько удовлетворительно такое объяснение общественного типа ¹, подчеркнем лишь драматургические следствия, какие вытекали из такой постановки драматического лица.

В содержании драматического конфликта при такой ситуации устранялось положение прямой виновности. В дальнейшем движении пьесы сам Иванов оказывается виновником чужих несчастий (судьба Анны Петровны и пр.), но это уже виновник без вины, так как бедствия и несчастья происходят не от его дурных намерений, а от таких чувств и настроений, в которых он «не властен».

И дело тут не только в том, что поступки и поведение Иванова оказываются генетически детерминированными. Объяснение причин нравственного состояния действующего лица бывало и раньше. У Островского, например, Юсов генетически объяснен в своей чиновничьей морали. Тем не менее дурно направленная воля, хотя бы и причинно-объясненная, у Юсова все же остается. Она и подвергается отрицательной оценке. У Иванова нет дурно направленной воли, у него нет плохих, морально-низких целей. Для Островского Юсов — это жизнью выработавшийся морально-порочный характер. Для Чехова Иванов не является морально-порочным, он жизненно негоден («болен»), но он, если выразиться языком Львова, не «подлец».

Драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*.

Все движение пьесы разворачивается в двух планах: при нагнетании внешней, видимой виноватости героя, тут же рядом, в освещении этого героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается. Иванов совершает ряд поступков, дающих поводы к обвинениям его в моральной низости. Обвинения и подозрения нарастают и сейчас же параллельным раскрытием внутреннего состояния Иванова разясыются в их ложности. Вся пьеса написана в этой двухсторонней перспективе. Для создания ложной репутации Иванова в пьесу вводятся обстоятельства, дающие прямой повод видеть в его поведении корыстные расчеты. Анна Петровна имеет богатых родителей, от которых Иванов при женитьбе на ней мог надеяться получить большое приданое и не получил. В отношении с Сашей и семьей Лебедевых тоже вплетается возможная денежная заинтересованность Иванова (денежный долг матери Саши и возможные надежды на богатое приданое). Кроме того, благодаря присутствию Боркина с его проектами, открываются

¹ Критика замечала, что в пьесе недостаточно убедительно показано то, что «угомил» Иванова; указывалось также и на неправомерность применения исключительно медицинской точки зрения в объяснении социальных явлений.

многочисленные поводы к обвинению Иванова в бесчестных сплетнях и пересудах. Все это дает лишь сплетням и пересудам и в конце концов приводит доктора Львова к решающему приговору Иванов — подлец. В то же время параллельно идущее освещение Иванова изнутри показывает, что он совсем не таков.

В этой линии сценического изображения Иванова осуществляется полемика Чехова с предвзятостью поспешных и ложных оценок («...В каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам»... и пр.).

Но это лишь одна сторона идейно-тематического содержания пьесы. Конфликтное состояние Иванова заключается не только в ложных сплетнях и пересудах, какие поднимаются вокруг него. Иванов, действительно, негоден перед жизнью. И это составляет его внутреннюю драму. Следствия его «болезни» ужасны и для него и для окружающих (судьба Сарры и пр.). Все это ужасное находится вне его воли, но от этого не перестает быть ужасным. Он не виноват. виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он все же негоден, вреден, непривлекателен и пр. Вот мысль Чехова.

Тема невольной вины присутствует и в рассказах Чехова. О герое рассказа «Верочка» (1887) сказано: «Первый раз в жизни ему приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытывать на самом себе положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания».

В сходной ситуации построена и пьеса «Иванов». Подбором сюжетно-конструктивных деталей здесь сильнее выдвигается кажимость виновности с тем, чтобы потом ее снять, т. е. объяснить положение причинами, выходящими за пределы индивидуальной волевой направленности. Виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл.

Новую сторону драматической трактовки действительности в пьесе «Иванов» Чехов сам отметил в письме к Ал. П. Чехову: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдик-ка, найди сны элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам... Я хотел оригинальничать: не вывел ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никто ни обвинил, никто не оправдал...»¹

Как видно из всего сказанного выше, слова «никого не обвинил, никого не оправдал» говорят не об отсутствии авторского суда над людьми и жизнью, а лишь о более усложненной точке зрения, где различается качество субъективно-моральной на-

¹ Письмо к Александру П. Чехову, 24 октября 1887 года, «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 419.

строенности лица и объективно-результативная значимость его победения. То и другое в оценке может не совпадать. И оценочное отношение автора к действующему лицу оказывается непривычно усложненным, хотя, в сущности, вполне определенным и ясным по своему смыслу.

3.

Первые театральные представления пьесы (ноябрь 1887 г.) вызвали большое оживление и споры. После первого спектакля Чехов писал брату Александру Павловичу: «Театралы говорят, что никогда они не видели в театре такого брожения, такого всеобщего аплодисментошканья, и никогда в другое время им не приходилось слышать столько споров, какие видели и слышали они на моей пьесе»¹.

Рецензент «Нового времени» отмечал: «Буря аплодисментов, вызовов и шканья — таким смешением похвал и протестов не дебютировал ни один из авторов последнего времени»².

М. П. Чехов в воспоминаниях сообщал: «Успех спектакля был пестрый: одни шикали, другие, которых было большинство, шумно аплодировали и вызывали автора, но в общем «Иванова» не поняли и еще долго потом газеты выясняли личность и характер главного героя»³.

Содержание рецензий показывает, в чем состояло главное недоумение и смущение ценителей пьесы. Даже в наиболее сочувственных рецензиях вместе с бесспорным признанием авторского таланта сказывалось непонимание главного образа пьесы — Иванова. Смысл отдельных картин и ведущая идейная основа всей пьесы в целом оставались неясными и многими толковались совсем превратно.

Новое, усложненное освещение главного лица вызывало в критике недоумение. Рецензенты, привыкшие к упрощенным моральным оценкам, упрекали автора в неясности характера Иванова: положительное ли это лицо, или отрицательное?

Наиболее видный театральный критик С. Васильев писал о пьесе, как о выдающемся факте театральной жизни, выделявшемся сразу своею «свежестью» и «несомненной талантливостью автора». Критик находил в пьесе «много ошибок неопытности и неумения», и, — прибавлял он, — уже большая заслуга в том, чтобы в продолжение 4-х актов держать зрителя в состоянии постоянной бодрости и постоянного интереса. Главное неудовольствие критика вызывалось тем, что для него был неясен образ Иванова. «Я до конца, — писал он, — дожидался разъяснения мне автором характера Иванова. Разъяснения этого не последовало»⁴.

¹ Письмо к Александру П. Чехову, 24 октября 1887 года, «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 433—434.

² «Новое время», 1887, № 4215.

³ М. П. Чехов, Чехов и его сюжеты, М., 1923, стр. 40.

⁴ «Московские ведомости», 1887, № 325.

Некоторые рецензенты считали, что Иванов страдает только от сплетен и пересудов и что Чехов целиком защищает его поведение и настроение. В «Новом Времени» об Иванове писали: «Это — заурядный человек, честный, но не сильный характер... В нем много хороших задатков, но они понятны и видны только близким, любящим людям... Сплетня пользуется этим и измучивает, добывает скандалом»¹. Другие критики, отождествляя автора с Ивановым, осуждали Чехова за то, что он лицом Иванова внушает публике безнравственные понятия. П. Кичеев видел в пьесе «бесшабашную клевету на идеалы своего времени» и «грубо-безнравственную, нагло-циническую путаницу понятий»². Критик «Русского курьера» говорил о «грубом незнании психологии», о «беспардонном лгании на человеческую природу» и пр.³.

4.

В конце 1888 года Чехов подверг пьесу переработке⁴.

Поводом к переработке была просьба режиссера петербургского Александринского театра Ф. А. Федорова-Юрковского представить «Иванова» для спектакля в его бенефис. В октябре 1888 года Чехов писал А. С. Суворину: «Читал я своего «Иванова». Если, думается мне, написать другой IV акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, который сидит у меня в мозгу, то пьеса выйдет законченной. К Рождеству исправлю и пошлю в Александринку»⁵. Несколько позднее, в том же октябре, Чехов сообщал ему же: «В «Иванове» я радикально переделал 2-й и 4-й акты. Иванову дал монолог, Сашу подвергнул ретуши и пр. Если и теперь не поймут моего «Иванова», то брошу его в печь и напишу повесть «Довольно!». По-видимому, у Чехова с адресатом был разговор об изменении названия пьесы, и Чехов добавляет: «Названия не изменю. Неловко. Если бы пьеса не давалась еще ни разу, тогда другое бы дело»⁶. 17 декабря тому же адресату Чехов писал об «Иванове»: «Выходит складно, но не сценично. Три первых акта ничего»⁷. 19 декабря Чехов посылает новый текст «Иванова» А. С. Суворину для передачи заведующему репертуаром Александринского театра А. А. Потехину: «Коли есть охота, прочтите, а коли нет, сейчас же пошлите Потехину... Теперь мой г. Иванов много понятнее»⁸.

При исправлении пьесы Чехов больше всего был занят раз-

¹ «Новое время», 1887, № 4215.

² «Московский листок», 1887, № 325.

³ «Русский курьер», 1887, № 325.

⁴ Тексты пьесы по всем вариантам см. в XI томе Собрания сочинений Чехова, ГИХЛ, 1948.

⁵ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 189.

⁶ Там же, стр. 191.

⁷ Там же, стр. 251.

⁸ Там же, стр. 253.

яснением лица Иванова. Чехову важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым.

В начале 6-го явления третьего действия был вставлен большой монолог Иванова (он остался в окончательном тексте). Монолог помещен рядом с тем местом, где Иванов, в разговоре с Лебедевым, в объяснение своего состояния, говорит об «утомлении», сравнивая себя с работником Семеном, взвалившим на себя непосильную ношу. Чтобы сочувствие к Иванову, как к «больному», раздвинутому жизнью, не было принято за сочувствие к содержанию его пессимистических настроений, Чехов во вновь написанном монологе заставляет Иванова говорить в большей мере, чем прежде, о своей негодности, несостоятельности и непривлекательности: «Нехороший, жалкий и ничтожный я человек...» и пр. Но в то же время, чтобы это признание жизненной непригодности не ставилось в зависимость от моральных качеств Иванова, сейчас же указывается, что Иванов сам оценивает свои настроения, как что-то дурное, но не может их победить. Он чувствует себя виновным в том, что ничему «не верит», что «в безделье проводит дни», что хозяйство его «идет прахом», что разлюбил Сарру, что чувства его обманывают, что он стал «груб, эс, не похож на себя» и пр., — но он не может справиться с собою. «Что же со мною? В какую пропасть толкаю я себя? Откуда во мне эта слабость?.. Не понимаю, не понимаю» и пр.

В последующей беседе Иванова с Сашей (явл. VII) самоосуждение Иванова во 2 редакции высказывается ярче и категоричней, чем в первой: «Мое нытье внушает тебе благоговейный страх, ты воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета, а, по-моему, это моя психопатия, со всеми ее аксессуарами, может служить хорошим материалом только для смеха и больше ничего!» и пр. Этих слов в первой редакции не было. Не было здесь и особого объяснения возможности любви Сашки к Иванову, как к человеку, который, в сущности, не должен был бы вызывать любовь. И опять здесь же подчеркивается, что он в своих чувствах и настроениях не виноват.

Для разъяснения того же положения Иванова, как невольного виновника, был изменен конец 4-го акта. В заключительной сцене пьесы в первой редакции Иванов, после того, как Львов объявляет его «подлецом», умирает от потрясения, не произнося никаких слов, кроме: «За что, за что...». Во второй редакции Иванов произносит большой монолог, где объясняет себя опять в той же двусторонности: он «жалок, ничтожен, вреден, как моль», но не от него это зависит — он быстро утомился: «веры нет, страсти потухли, я разочарован, болен». «Горе тем людям, которые уважают и любят таких, как я, ставят их на пьедестал, молятся, оправдывают их, страдают...». «Презираю я себя и ненавижу...» и пр.

Вместе с разъяснениями непривлекательности настроений Иванова во второй редакции усилилась мысль о трагической безысходности его состояния.

В первой редакции Иванов, успокоенный поддержкой Саша и Лебедева, находится на пути к освобождению от своих мрачных мыслей. «В самом деле,— говорит он Саше,— надо скорее прийти в норму... делом заняться и жить, как все живут...» «В том, что я на тебе женюсь, нет ничего необыкновенного, удивительного, а моя мнительность делает из этого целое событие, апофеоз...» «Серьезно рассуждая, Шурочка, мы такие же люди, как и все, и будем счастливы, как все... и если виноваты, то тоже, как все...» В первой редакции после венчания Иванов находится в счастливом состоянии размягченного умиротворения: «Я так счастлив и доволен, как давно уже не бывал. Все хорошо, нормально... отлично...» Он всех прощает и ему все прощают. «Забудем прошлое,— говорит он Боркину,— вы виноваты, я виноват, но не будем помнить этого. Все мы люди — человеки, все грешны, виноваты и под богом ходим. Не грешен и силен только тот, у кого нет горячей крови и сердца»...

Таким образом, в первой редакции выдвигалась мысль о том, что при благожелательном понимании со стороны окружающих Иванов мог бы «выздороветь» и до оскорбления Львова находился на пути к «выздоровлению».

Во второй редакции судьба Иванова представлена в большей трагической безысходности. Здесь Иванов оказывается в полном одиночестве. По новому варианту, Саша перед свадьбой, уступая просьбам Иванова, отказывается от него. Лебедев тоже отступает: «Бог тебе судья, Николай, не мне тебя судить, а только извини, мы уж не друзья. Иди себе с богом, куда хочешь. Не пойдем мы друг друга. Ступай...». Оскорбление, полученное от Львова, здесь является лишь последним ударом, завершающим положение, и без того уже не имеющее никакого выхода.

Считая Иванова правомерно отверженным, но не виноватым, Чехов счел необходимым отметить отсутствие субъективной вины и у тех, кто Иванова не понимает и осуждает. «Его оскорбление, — говорит Иванов о Львове, — едва не убило меня, но ведь не он виноват!.. Меня не понимали ни жена, ни друзья, ни враги, ни Саша, ни эти господа. Честен я или подл? Умен или глуп? Здоров или психопат? Люблю или ненавижу? Никто не знал и все терялись в догадках...»

5.

Посылая пьесу А. С. Суворову для передачи в Александринский театр, Чехов писал: «Теперь г. Иванов много понятнее...» Очевидно, он был уверен, что прежних недоумений: «подлец» ли Иванов или не «подлец», — уже не будет. Но он ошибся. Недоумения опять возникли.

Если раньше критика склонялась к мысли, что Чехов во всем защищает Иванова, то теперь, наоборот, Суворин и актеры, читавшие пьесу, сочли, что автор вместе с доктором Львовым считает Иванова «подлецом».

В ответном письме на замечания А. С. Суворина Чехов 30 декабря писал ему: «Режиссер считает Иванова лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает: почему Иванов подлец. Вы пишете: «Иванову необходимо дать что-нибудь гадкое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор — великий человек». Если вы все так поняли меня, то это значит, что мой Иванов никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом, или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцовалась и о постановке ее не может быть и речи. Героев своих я понимаю так...» И далее Чехов подробно комментирует Иванова, Львова и Сашу. Письмо заканчивалось просьбой взять пьесу назад «Поправками и вставками ничего не поделаешь. Сашу можно вывести в конце, но в Иванове и Львове прибавить уже больше ничего не могу. Не умею. Если же и прибавлю что-нибудь, то чувствую, что еще больше испорчу»¹.

Действительно, в своем комментарии, помещенном в письме к А. С. Суворину, Чехов лишь повторил то, что содержалось и в посланном им тексте пьесы. Очевидно, Суворин и другие плохо читали пьесу. Но недоразумение все же произошло. Следовательно, в пьесе было нечто такое, что могло приводить в заблуждение. Необходима была какая-то иная ретушовка. И Чехов вновь еще раз пьесу исправил. В письме к А. С. Суворину 3 января Чехов, поместив список артистов с распределением ролей, просил переписать для него экземпляр «Иванова» и «послать для переделок». О своем отношении к пьесе Чехов здесь же писал. «Конечно, я себе не враг и хочу, чтобы моя пьеса шла. Но, говоря по секрету, своей пьесы я не люблю и жалею, что написал ее я, а не кто-нибудь другой, более толковый и разумный человек». На другой день, 4-го января, вместе с письмом к А. С. Суворину были посланы некоторые поправки и вставки. «Посылаю вам для передачи Федорову две вставки и одну поправку.. скажите ему, что будут еще поправки и вставки, но только в том случае, если мне пришлют копию моей пьесы... Попросите, чтобы посылаемые поправки имелись в виду при переписке ролей. Я пошлю их в цензуру не теперь, а 10—15 вместе с теми поправками, которые еще намерен учинить. Я окончательно лишил пьесу девственности». В письме 7 января Чехов извещал А. С. Суворина, что он послал ему «два варианта для своего Иванова». 8 января в письме к Ф. А. Юрковскому Чехов сообщал,

¹ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 273—282.

что он для М. Г. Савиной решил переделать роль Саши: «Когда я написал ее 1,5 года тому назад, то не придавал ей особого значения. Теперь же в виду чести, какую оказывает моей пьесе М. Г., я решил переделать эту роль коренным образом, и местами уже переделал так сильно, насколько позволяли это рамки пьесы». В тот же день в письме к А. С. Суворова Чехов писал: «Знаете, у меня Саша в III акте волчком ходит — вот как изменил. Чтобы публику не утомило нытье, я изобразил в одном явлении веселого, хохочущего, светлого Иванова, а с ним веселую Сашу... Везде это не лишнее... Пишу, а сам трепещу над каждым словом, чтобы не испортить фигуры Иванова»¹.

15 января Чехов писал А. Н. Плещееву: «Всю неделю я возился над пьесой, строил варианты, поправки, вставки, сделал новую Сашу (для Савиной), изменил IV акт до неузнаваемости, отшлифовал самого Иванова и так измучился, до такой степени возненавидел свою пьесу, что готов кончить словами Кина: «палками Иваиова, палками!»². По-видимому, работа над переделкою пьесы к этому времени была закончена.

По этому, вновь переделанному тексту пьесы была поставлена на сцене Александринского театра 31 января 1889 года в присутствии автора.

6.

В новой (3-й) редакции смягчались и сглаживались все места, где сам Иванов говорит о себе в отрицательном смысле, а к фигуре Львова прибавились более четкие штрихи, характеризующие его узорность и односторонность.

В 6-м явлении 1-го действия в первой и второй редакции Иванов уезжал к Лебедевым без всяких объяснений. Его внутренние колебания отмечались лишь короткой паузой: «(идет, оставивается и думает). Нет, не могу (уходит)». Вместо этого, в исправленном тексте, в разговоре между Ивановым и Анной Петровной была представлена расширенная и эмоционально более убедительная мотивировка отъезда (см. оконч. текст пьесы).

В 7-м явлении 1-го действия, в разговоре Анны Петровны с Львовым ярче обрисовано тяжелое состояние Анны Петровны, но вместе с тем в ее словах подчеркивается привлекательность Иванова в прошлом: «Это, доктор, замечательный человек»... и пр. (см. оконч. текст пьесы).

В 4-м явлении 2-го действия был вставлен разговор о докторе Львове, где Саша и Шабельский говорят о его эмоциональной ограниченности: «Так честен, так честен, что всего распирает от честности. Места себе не находит. Я даже боюсь его... Ей-ей!.. Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлца пустит»... и пр.

¹ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 288, 289, 296, 298, 301.

² Там же, стр. 303

В 6-м явлении 2-го действия усилены слова Иванова, характеризующие его «тоску» и искреннее страдание.

В сцене появления в доме Лебедевых Ани Петровны и Львова в их диалог были введены детали, характеризующие Иванова — с положительной стороны и Львова — с отрицательной стороны (см. оконч. текст).

Переделка 7-го явления 3-го действия (Иванов и Саша), производившаяся, как говорил Чехов в письмах «для Савиной», ничего нового в характеристику Иванова и Саши не вносила. В диалоге между Ивановым и Сашей были добавлены несколько реплик шуточно-комического характера. В последующей переработке до напечатания текста эти добавления были сняты.

В четвертом действии опять не стало согласия Саши на отказ от свадьбы. Нет и охлаждения к нему со стороны Лебедева.

В последнем монологе Иванова смягчены выражения в его отрицательной самооценке, устранены слова об оправдании оскорбления, какое ему нанесено Львовым. Иванов теперь говорит почти исключительно об «утомлении» и его следствиях.

Этими переделками необходимое Чехову сложное соотношение между сочувственными и несочувственными элементами в оценках Иванова и Львова было достигнуто. После постановки пьесы в Александринском театре, Чехов, получавший по ее поводу много писем, в письме к А. С. Суворину высказал удовлетворение: «Все письма толкуют Иванова одинаково. Очевидно, поняли, чему я очень рад» (письмо 8.II-1889 г.)¹.

7.

Другое, что обращает на себя внимание в конструкции пьесы «Иванов», — это наличие большого количества таких моментов и эпизодов, которые не имеют прямого отношения к главной интриге. В первое действие введены фигуры Боркина и Шабельского, со своею особою настроенностью и особыми своими интересами. Если речи Боркина так или иначе потом отзовутся на обрисовке Иванова (проектирование Боркина дает поводы к пересудам, касающимся репутации Иванова), то положение Шабельского и завязывающаяся здесь интрига с Бабакиной для хода событий, связанных с Ивановым, никакого значения не имеют. Во втором действии (гости у Лебедевых) множество нейтральных бытовых разговоров находятся вне всякой связи с Ивановым (о дороге, о выигрышных билетах, о процентных бумагах, о карточной игре, о женихах и молодых людях и пр.). В 3-м действии к таким внешне-нейтральным моментам относятся почти все первое явление и целиком третье и четвертое явления (разговоры о политике Франции и Германии, о выпивке и закуске, о картах, о Шабельском и Боркине и пр.). В 4-м действии

¹ В критике недоумения все же продолжались.

снять совсем обособленно выступает Косых, Бабакина, Шабельский и др.

Все эти эпизоды в первоначальных редакциях, особенно в первой, занимали еще большее место. В последующих переработках они были сокращены, конечно, потому, что отягощали и заслоняли главное событие пьесы — движение отношений Иванова, Анны Петровны и Саши.

Эти отброшенные фрагменты позволяют видеть, что уже в «Иванове» намечалось то, что впоследствии выразилось в сюжетно конструктивной многолинейности всех пьес Чехова.

Центральное событие в пьесах Чехова не занимает исключительного места, оно сопровождается целым рядом параллельных драматических линий, по своему содержанию аналогичных и составляющих для главной драмы ее тематические варианты. Драма происходит в быту как принадлежность обыкновенного будничного существования. Драматическая коллизия состоит в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным. Отсюда возникал во всякой пьесе Чехова особо широкий фон будничной обыкновенности¹.

В том же направлении проснулась мысль Чехова и при написании пьесы «Иванов».

Тема несоответствия между видимостью и подлинным характером действующего лица первоначально осуществлялась Чеховым не только в концепции главного героя — Иванова, но и в Шабельском и отчасти в Боркине. В связи с этим оба эти лица освещались в некоторой двусторонности, извне и изнутри.

Применительно к Шабельскому это осталось и в окончательном тексте, хотя и в менее выраженном виде. В первоначальной редакции его внутренняя драма ощущалась яснее. Настроения Шабельского сопоставляли явную аналогию к внутреннему состоянию Иванова. В первой редакции пьесы имел место следующий диалог «Шабельский. Все подленькие, маленькие, ничтожные, бездарные. Я брюзга. Как кокетка, напустил на себя бог, знает что, не верю ни одному своему слову, но согласитесь, Паша, все мелко, ничтожно, подло. Готов перед смертью любить людей, но ведь все не люди, а людишки, микрокефалы, грязь, колючь. Лебедев. Людишки. От глупости все, Матвей. Глухие они, а ты погоди — дети их будут умные. Дети не будут умные, жди внуков, нельзя сразу. Ум веками дается. Шабельский. Паша, когда солнце светит, то и на кладбище весело. Когда есть надежды, то и в старости хорошо. А у меня ни одной надежды, ни одной.»

У Боркина вторая (подлинная) сторона его существа в окончательном тексте осталась совсем не раскрытой. В первой ре-

¹ См. об этом в статьях «К вопросу о принципах построения пьес Чехова» и «О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова».

дакции легкомысленное и беспринципное прожектерство Боркина представлялось как искривление его инициативных и, по существу, ценных качеств, положительных по своей субъективной основе, но не имеющих нормального применения и потому извращенных. Боркин — маньяк предпринимательства. Он по-своему видит в этом что-то важное и полезное. Для него «есть вещи поважнее графства и женитьбы». Когда он ищет денег, чтобы организовать конский завод (4-й акт первой редакции), в его словах звучит искренний пафос: «Господа, да пора же, наконец, сбросить с себя лень, апатию, нужно же когда-нибудь заняться делом!». Неужели вы не сознаете, что индифферентизм губит нас...» «На наряды, да на мадеру у вас есть деньги, а на хорошее, полезное дело вам и копейки жаль...» и пр.

Серьезная сторона в Боркине заслонена его шутовством и буффорством, но что в какой-то мере она в нем Чеховым творчески намечалась, — это несомненно. Чехов, видимо, и здесь, в параллель Иванову, намеревался сказать, что человек сложнее, чем он кажется извне. У Боркина это менее удавалось показать, чем у Щабельского, и в последующих сокращениях текста пьесы этот мотив в Боркине был совсем устранен.

8.

Характерна для Чехова и особая роль, какая в его пьесах принадлежит быту. Сам быт в его ровном, медлительно спокойном, стоячем состоянии, среди провинциальной скуки и духовной бедности воспринимался Чеховым как источник непрерывной драматической коллизии, где в постоянных противоречиях мертвеют лучшие чувства.

В «Иванове» бытовое окружение, в каком находятся главные лица, является фактором, во многом объясняющим основную драму, т. е. «болезнь» Иванова и все ее следствия. Чехов об этом писал А. С. Суврину. «Он в уезде. Люди — или пьянцы, или картежники, или такие, как доктор. Всем им нет дела до его чувств и перемены в нем. Он одинок. Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брюзжащий граф, больная жена... Уехать некуда. Поэтому каждую минуту его томит вопрос: куда деваться?»¹.

И раньше, до Чехова, в пьесах присутствовали статические бытовые сцены, но там они конструировались как показатель какой-либо моральной черты в нравах, и бытовой рисунок своею собранностью вокруг данной черты был привычен и ясен в своем назначении... У Чехова интересующая его показательная черта была иная, в литературе совсем непривычная и потому не сразу уловимая.

¹ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 276.

В бытовом рисунке «Иванова» Чехов имел в виду не моральные недостатки людей, а их общую духовную инертность, физическую грубость вкусов и возникающую отсюда скуку, душевно-эмоциональную пезантность и ненаполненность жизни. В этой ненаполненности он и видел особый, присущий жизни драматизм. Поэтому бытовые сцены и эпизоды, включенные в пьесу имеют смысл не в чем ином, а в самом факте их бессодержательной обыкновенности, в самом существе их пустоты и скуки. Для читателя или зрителя, привыкшего ждать от бытовых сцен морально-обличительного значения, чеховские карикюры обычного обыкновенного, «скучного» представлялись не имеющими никакого смысла. Между тем такими эпизодами осуществлялось выражение того особого жизненного несовершенства, мысль о котором лежала в существе всей пьесы.

«Скучные», как бы лишние, бытовые эпизоды имеются и в окончательном тексте. Оброшенные куски первоначальных редакций более обнаженно показывают стремления Чехова привлечь внимание к «скучному» и «неинтересному», как показателям некой тягостной и горькой стороны жизни.

Из разговоров гостей у Лебедевых был исключен следующий эпизод.

«1 гость (*соседке барышне*). Один человек приходит к другому, видит, собака сидит (*смеется*). Он и спрашивает: «Как зовут вашу собаку». А тот и отвечает: «Каквас» (*хохочет*). Как вас!.. Понимаете... Как вас (*конфузится*). — Дудкин. У нас в городе при складе есть собака, так ту зовут Кабыздох... — Бабакина. Как?

(Легкий смех. Зинаида Савишна встает... и т. д.)

Во второй редакции этот диалог был изменен. После вопроса Бабакиной: «Как?» и ответа первого гостя: «Каквас» — следует: «Барышня. Ничего тут нет смешного. 3 гость. Старый анекдот (*зевает*). Бабакина. А разве можно при дамах зевать? 3 гость. Pardon, mesdames, это я нечаянно» и т. д.

Легко заметить, что для целей пьесы анекдот о собаках был интересен тем, что он неинтересен, банален, скучен. Но с этой стороны его назначение не улавливалось, и он для зрителей и рецензентов казался лишним, не имеющим смысла. В последующих переработках пьесы анекдот был совсем снят.

В том же действии имел место эпизод, где Боркин пытается организовать танцы.

«Боркин (*кричит*). Музыка готова!..

(Дудкин приглашает Бабакину).

Бабакина. Нет, сегодня мне грех танцевать. В тот день у меня муж умер...

(Боркин и Егорушка играют польку. Граф затыкает уши и выходит на террасу. За ним идет Авдотья Назаровна. По движению Дудкина видно, что он убеждает Бабакину. Барышни просят первого гостя плясать, но он отказывается. Дудкин машет рукой и уходит в сад).

Боркин (оглядывается). Господа, что же это такое? (нерестает играть). Отчего вы не танцуете?

Барышни. Кавалеров нет.

Боркин (встает). Этак, значит, у нас ничего не выйдет. В таком случае пойдемте фейерверки пускать, что ль.

Барышни (хлопают в ладоши). Фейерверки, фейерверки (бегут в сад).

Боркин (берет сверток и подает руку Бабакиной). Же ву при... (кричит). Господа, в сад (уходит).

(Уходят все, кроме Лебедева и Зинаиды Савишны)

Эпизод проходит вяло и скучно. Но именно этими сторонами он и был нужен для данного контекста пьесы.

Все такие места в окончательном тексте остались в самой минимальной степени.

В результате подобных сокращений и с устранением венчания Иванова с Сашей во второй редакции исчезло деление 4-го акта на две картины. Одни явления были совсем опущены, другие, с мелкими композиционными и стилистическими изменениями, переставлены. Опущен диалог Дудкина и Косых о приданом. Изменена и сокращена сцена Бабакиной с Шабельским. Речи Боркина о конском заводе и его помолвке с Бабакиной были совсем сняты. Сняты были также все бытовые моменты, характеризовавшие грубо-пьяную обстановку свадебного веселья (песни Авдотьи Назаровны, пьяный Дудкин и пр.). В итоге почти весь текст явлений 1—6 последнего акта во второй редакции уже принял такой вид, какой имеет в окончательном тексте.

Цели идейно-тематические противоречиво сталкивались с требованиями сценической живости. Чехов вынужден был такими эпизодами поступиться, и он их снял.

9.

В способах изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса в основном продолжает прежнюю традицию непосредственных признаний и монологов. В этом отношении особенно показательно изображение главного лица пьесы — Иванова.

В последующих пьесах Чехова (в «Чайке» и др.) внутренне-драматическое состояние лица заслонено его нейтральным поведением и становится известным лишь путем немногих, коротких, прямых высказываний и главным образом путем поведения, лишь косвенно выражающего скрытое чувство.

В изображении внутреннего состояния Иванова эта закрытость отсутствует. Иванов сам о себе говорит много и пространно. В сущности, на протяжении всей пьесы все участие Иванова в сценах и диалогах занято его саморазъяснениями. В I акте он объясняет себя Львову, затем Анне Петровне. Во II действии в несколько новых, но аналогичных подробностях о том же он говорит Саше, потом Лебедеву. В III акте опять Саше. В том

же акте для целей самораскрытия Иванова допускается даже монолог наедине — старый способ драматургической характеристики, способ, который Чехов во всех последующих пьесах решительно устранил. В конце IV акта Иванов пространно и интимно высказывается среди множества людей перед самым выстрелом (2 и 3 редакции пьесы). До напечатания пьесы Чехов устранил это не совсем естественное положение¹. Последний монолог Иванова был перенесен внутрь акта и слушателем его стал лишь один Лебедев.

Разнообразие лиц и поводов, где вполне однозначно высказывается Иванов, свидетельствует о том, что для Чехова эти поводы были равноценны. Правило сдержанности в лирических высказываниях действующих лиц для Чехова в ту пору еще не было законом.

Лишь в одном эпизоде «Иванова» намечается будущий тип новых чеховских методов в драматическом раскрытии эмоциональной темы. Имеем в виду 7-е явление первого действия, где скучает Анна Петровна. Здесь характерна изломанность диалога, внешняя тематическая несвязанность отдельных фраз, смысл которых открывается не только и не столько их прямым значением, сколько скрытым в них и подразумеваемым тоном.

Анна Петровна. Какая скука!.. Вон кучера и кухарки задают себе бал, а я... я — как брошенная... Евгений Константинович, где вы там шагаете? Идите сюда, сядьте!..

Львов. Не могу я сидеть (*Пауза*).

Анна Петровна. На кухне «чижика» играют. (*Поет*). «Чижик, чирик, где ты был. Под горою водку пил». (*Пауза*). Доктор, у вас есть отец и мать?

Львов. Отец умер, а мать есть.

Анна Петровна (*смеется*). Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет. Кто мне сказал эту фразу? Дай бог память... Кажется, сам Николай сказал... и т. д.

Бытовая, внешне незначущая деталь («на кухне «чижика» играют») здесь накладывается на эмоциональную восприимчивость скучающего лица, и это наложение дает и чувство будничных отстоявшихся форм жизни и звучание страдающей неудовлетворенности.

К такой редакции этого места Чехов пришел не сразу. Первоначально после слов Львова: «Не могу я сидеть» — сразу следовали слова Анны Петровны: «Доктор, у вас есть отец и мать». При новом просмотре Чехов в словах Анны Петровны прибавил: На кухне «чижика» играют. (*Поет*) «Чижик, чирик, где ты был? Под горою водку пил. (*Пауза*)». В последующем месте то-

¹ На это место обратил внимание Н. К. Михайловский, очевидно, читавший пьесу по литографированному изданию 1889 года. «Заключительная сцена самоубийства Иванова, — писал он, — производит почти комическое впечатление: прежде чем Иванов с револьвером в руке «отбегает и застреливается», окружающие могли бы раза три вырвать у него револьвер». Н. К. Михайловский, *Сочинения*, т. VI, стр. 648.

то же явление, где после слов. «Нет, нет, об этом думать не надо» — Анна Петровна второй раз поет «чижика», у Чехова, очевидно, были колебания: «Чижик, чижик, где ты был» было зачеркнуто и сверху вписано: «Вьется ласточка..» Затем прежний текст был восстановлен.

Таким образом, в понимании драматического конфликта, в идейно-тематическом наполнении бытовых деталей, в стремлении дать основную драму пьесы в широкой бытовой распределенности при параллельном течении иных драматических линий, взаимно-независимых, но составляющих общий внутренне-единый тематический ансамбль, пьеса «Иванов» предвещает будущую драматургию Чехова. В способах же изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса продолжает прежнюю традицию непосредственных самовысказываний (монологи и речи Иванова и др.) и лишь в отдельных случаях встает на тот путь полускрытого, косвенного обозначения, какой в последующих пьесах Чехова станет главным.

О ЕДИНСТВЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В «ВИШНЕВОМ САДЕ» А. П. ЧЕХОВА ¹

1.

Вопрос о единстве формы и содержания в «Вишневом саде» в настоящее время стоит наиболее остро. В последних работах о Чехове стало господствовать мнение, что в «Вишневом саде» ни идеологической, ни стилистической определенности и целостности нет и искать ее не следует, что сам Чехов по разным причинам не отдавал себе отчета в содержании и смысле написанного им текста и незаметно для себя соединил в пьесе внутренне-несовместимые элементы.

Известно, что сам Чехов назвал «Вишневый сад» комедией и протестовал, когда эту пьесу называли драмой, что он был недоволен, когда в пьесе находили много «плачущих», что, намечая исполнителей для роли Ани и роли Шарлотты, Чехов очень заботился, чтобы роль не попала такому артисту, который не сумеет дать необходимой веселости или юмора, что он был вообще недоволен постановкой пьесы в Московском Художественном театре. На основании подобных высказываний Чехова, были сделаны попытки истолковать и сыграть «Вишневый сад» исключительно как «веселую комедию»². Они окончились неудачей. Было признано, что «самый текст пьесы не давал театру материала именно для того, чтобы поставить и сыграть «Вишневый сад» как веселую комедию»³. Отсюда делался вывод о несоответствии между действительным содержанием «Вишневого сада» и личными высказываниями о нем самого Чехова.

Вывод излишне поспешный. Чехов, конечно, знал и вполне отдавал себе отчет в эмоциональной двусторонности «Вишнево-

¹ «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. VIII, 1946.

² Ю. Соболев, Новый Чехов, изд. «Библиотека «Огонька», 1925; Б. Сыромятников, Чехов в своих пьесах и на сцене, «Чеховский сборник», М., 1929, стр. 229—235.

³ Отзыв Ю. Соболева о новой постановке «Вишневого сада» в МХТ, «Известия ВЦИК», 1928, № 120, 25 мая.

го сада» Его высказывания нисколько не отвергают в «Вишневом саду» грустной стороны, которая, очевидно, по его намерениям, должна была совмещаться с комедийным элементом. Вспомним, что термин «комедия» в понимании Чехова вовсе не означал отсутствия в пьесе печального и очень тяжелого содержания. Комедией названа «Чайка», где разворачивается тяжелая судьба Треплева, Нины Заречной, Маши Шамраевой, где финал завершается самоубийством Треплева. Первая пьеса «Иванов» названа драмой, однако Чехов называл ее и комедией, несмотря на то, что, меняя частности, она по всем редакциям оканчивалась смертью героя.

По свидетельству К. Станиславского, термин «драма» для Чехова не был безусловным даже применительно к «Трем сестрам», т. е. к пьесе, которую он сам называл «скучной», «тягучей» и с настроением, «как говорят, мрачней мрачного»¹.

В «Вишневом саду» комическая стихия представлена более сильно, чем в какой-либо другой пьесе Чехова, в том числе, конечно, и в «Чайке». В «Вишневом саду» Чехов видел «местами даже фарс». Но именно — «местами». Это вовсе не значит, что Чехов всю пьесу понимал как сплошную веселость и комизм. Обратим внимание и на эти выражения Чехова: «Пьесу назову комедией». «Вышла у меня не драма, а комедия»². Сами по себе эти выражения показывают, что комедийность «Вишневого сада» в сознании Чехова вовсе не была совершенно бесспорной и исключительной.

В тех высказываниях, где Чехов касается отдельных деталей «Вишневого сада», тоже не видно, чтобы он, давая указания артистам, забывал написанный им текст. Чехов удивлялся, каким образом в «Вишневом саду» оказывается много плачущих. «Плачет только одна Варя», — настаивает он. По-видимому, ясно автор не помнит, что у него в разных местах «плачут» и Раневская, и Варя, и Дуняша, и Трофимов, и Гаев, и Лопухины, и даже Пищик³.

Но, во-первых, нельзя все ремарки, упоминающие плач или слезы, по смыслу считать одинаковыми. Слезы, как выражение острого прилива страдающей печали, в пьесе действительно показаны лишь в нескольких и немногих местах: у Раневской в I акте, при встрече с Трофимовым, напоминавшим ей об утнувшем сыне, у Раневской в III акте при словах: «Ведь мой сын утонул здесь. Пожалейте меня, хороший, добрый человек»; у Гаева при возвращении с торгов, у Вари после неудавшегося разговора с Лопухиным и, наконец, у Гаева и Раневской при выходе из дома. В остальных случаях смысл момента, где указан плач или

¹ Письмо А. П. Чехова к М. П. Лилиной, 15 сентября 1903 года.

² Письмо к М. П. Алексеевой, 15 сентября 1903 года. Письмо к О. Л. Книппер, 21 октября 1903 года.

³ См. об этом Ю. Соболев, Чехов. Статьи, материалы, библиография, изд. «Федерация», М., 1930, стр. 122—123.

слезы, предполагает взволнованность различного характера и иногда лишь с легким оттенком грусти. Указание на слезы иногда соединяются и с радостным волнением: у Раневской при возвращении на родину, у Фирса — обрадованного приездом Раневской. Часто слезы фигурируют для обозначения особой искренности и сердечности тона: у Трофимова при словах: «Ведь он обобрал вас»; у Лопахина в конце III акта; у Вари при обращении к Трофимову в III акте; у Гаева при обращении к Ане в I акте; у Вари при обращении к Раневской в III акте. Кроме того, нужно выделить особые «сопровождающие» слезы легко-плаксивой Вари при рассказе Анн о парижской поездке или при словах Гаева о возможности спасти усадьбу (в I акте). Наконец совсем особо стоят слезы Дуняши при словах: «Блюдечко разбила», или у Пищика: «Где деньги... Вот они...».

Таким образом, несмотря на обилие ремарок о слезах, смысл самого текста указывает на их очень ограниченное и крайнее сдержанное прямое применение.

А кроме всего этого, напрасно слова Чехова в вышеуказанном письме, где он протестует против слез и плача, понимают в смысле требования совершенного устранения печальных и грустных чувств. Вовсе этого нет. Там речь идет не об устранении таких чувств, а лишь об оттеках в их внешнем выражении. Нужно продолжить чтение письма. После слов о том, что в пьесе нет «плачущих», Чехов пишет: «Часто у меня встречаются «сквозь слезы», но это показывает только *настроение* лиц, а не слезы»¹. Итак, настроение, по характеру близкое к слезам, должно оставаться, но слез, буквального плача, не должно быть. Чехов борется против сгущений, он ищет меры. Он боится преувеличений, ему нужны немногие, слегка наложенные штрихи, которые обозначили бы необходимую ему эмоциональную выразительность без всякой подчеркнутости и резкости.

Вот другой случай, где поправка Чехова касается лишь соблюдения необходимой меры эмоционального выражения. Во II акте МХТ имел в виду дать декорацию с кладбищем. Чехов поправляет: «Во втором акте кладбища нет»². А в письме К. С. Станиславскому он поясняет: «Кладбища нет, оно было очень давно. *Две, три плиты*, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось»³. Опять речь идет об оттенке, но не об устранении. Эмоциональная тональность сохраняется, но остается лишь намеченной, обнаруженной лишь настолько, чтобы дать направление к известному эмоциональному восприятию происходящего, не поглощая при этом всех других оттенков и линий, которые должны здесь же проходить в общем звучании.

Наконец нужно вспомнить, что поправки и пожелания Чехо-

¹ «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 324 (подчеркнуто мною. — А. С.)

² То же письмо В. И. Немировичу-Данченко.

³ Письмо 23 ноября 1903 года, «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 336 (подчеркнуто мною. — А. С.).

ва, направленные к постановке пьесы, касаются не только комических и веселых мотивов, но и элементов совсем противоположной. Напомним здесь хотя бы его заботу о печальной эмоциональной тональности звука от сорвавшейся в шахтах бадьи. Эта грустная интонация звука театру вначале не удавалась, и Чехов настойчиво останавливал Станиславского, стараясь разъяснить: «Не то, не то, — повторял он, — жалобнее нужно, этак, как-то грустнее и мягче»¹.

IV акт Чеховым назван веселым². Там, действительно, много комизма (фокусы Шарлотты, промахи Епиходова, шампанское, выпитое Яшей, калоши Трофимова). Но это не отменяет грустного конца акта. Станиславский рассказывает, что Чехов похвалил его за исполнение роли Гаева в конце IV акта. Это как раз сцена прощания, т. е. такая сцена, которая, конечно, Станиславским проводилась в тонах драматических³.

М. П. Лиллиа, исполнившая в первые годы роль Ани, писала Чехову в феврале 1904 года:

«Думала сегодня вечером поговорить с Вами об Ане: Вы говорите, что крик теперь лучше, это хорошо; а так ли я говорю: «Прощай, дом, прощай, старая жизнь», я говорю со слезами в голосе; раза два я пробовала говорить бодрым голосом, да не выходило. Вы скажите: как по-Вашему?»

И Чехов ответил: «Дорогая Мария Петровна! «Прощай, дом, прощай, старая жизнь» — Вы говорите именно так, как нужно»⁴.

Все это показывает, что Чехов прекрасно видел в «Вишневом саде» и грустное и смешное и, несомненно, отдавал себе ясный отчет, сочетая их вместе.

Недовольство Чехова Московским Художественным театром, очевидно, было вызвано тем, что там происходило какое-то нарушение необходимых пропорций.

Напрасно упрекают МХТ, что он совсем не давал смешного. Смешное было и в первых постановках. Некоторые рецензенты в свое время даже находили, что «Вишневый сад» на сцене Художественного театра был дан в слишком «легком, смешливом, жизнерадостном исполнении». Находили, что Станиславский в роли Гаева слишком «чудит», что Качалов был слишком жизнерадостного Трофимова, что Москвин упростил Епиходова, представив «просто болвана», без присущего этому лицу драматизма»⁵.

¹ Из бесед с К. С. Станиславским, «Театральная Россия», 1905, № 18, стр. 310.

² Письмо к О. Л. Книппер, 21 сентября 1903 года.

³ К. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, 1929, стр. 469.

⁴ «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 365; С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, стр. 251.

⁵ Кугель, Грусть «Вишневого сада», «Театр и искусство», 1904, № 12, стр. 304—305. Рецензент «Одесских новостей» «Старый театрал» в том же смысле писал об одесских постановках. Об излишне смешном в постановке «Вишневого сада» в МХТ см. также в заметке Н. Николаева «У художественников», «Театр и искусство», 1904, № 9.

Смешное было, но дело заключалось, очевидно, не только в этом. Нужно было взять во всем какую-то свою меру, которая и не была осуществлена.

Неправильное представление о безотчетном отношении Чехова к тексту «Вишневого сада» явно повлияло и на решение вопроса о целостности этой пьесы.

По мнению Ю. Соболева, комический и драматический элементы в пьесе находятся в полиой неслаженности, явившейся результатом чисто механического смешения двух элементов. Сначала будто бы Чехов писал смешную комедию с центральной ролью комической старухи, но так как в МХТ не нашлось подходящей исполнительницы для такой роли, Чехов решил эту роль приспособить к таланту О. Л. Книппер и в этих целях ввел в пьесу драматические ноты, не согласовав их с прежним комическим слоем¹.

Помимо явной механической упрощенности в понимании творческого процесса, такое предположение непримлемо и потому, что оно не вяжется с фактами. В процессе работы над пьесой Чехов несколько раз писал о «старухе», но нигде не говорил о комизме этой роли. Затем, если предположить переделку этой роли именно для О. Л. Книппер, то непонятно, почему эта переделка должна была идти обязательно в направлении к драматизации и к устранению комических моментов. Первоначально для О. Л. Книппер Чехов намечал комическую роль Шарлотты, следовательно, в сознании Чехова комизм роли и талант О. Л. Книппер вовсе не были несовместимыми². Кроме того, Чехов Раневскую именовал «старухой» или «старой женщиной» одинаково как до написания «Вишневого сада», так и после³.

Но недоразумения в понимании «Вишневого сада» вызывались не только ложной мыслью о несоответствии между содержанием пьесы и высказываниями о ней со стороны самого Чехова. Те авторы, которые в своих суждениях опирались на текст пьесы, находили там материал для самых противоречивых суждений. В зависимости от того, на что устремлялось главное внимание критики, из разных элементов пьесы выделялась какая-либо одна сторона, и ее содержание распространялось на смысл пьесы в целом. Поэтому мы имеем такую большую пестроту мнений о социальном смысле «Вишневого сада».

Одни критики, обращая преимущественное внимание на чувственные моменты в изображении Лопахина, считали этот образ наиболее близким для социальных симпатий самого Чехо-

¹ Ю. Соболев, Чехов, М., 1930, стр. 193; то же повторено в его же книге 1934 года, стр. 277.

² Письма А. П. Чехова, т. VI, стр. 328.

³ Сравнить письма к В. Ф. Комиссаржевской от 27 января 1903 и от 6 января 1904 года, там же, стр. 275 и 346.

ва¹. Другие подчеркивали и выдвигали сочувственное изображение уходящего дворянства, утверждая, что «Вишневый сад» является «выражением феодально-дворянской романтики»². Третьи считают «наиболее симпатичным» персонажем для Чехова студента Трофимова³.

Пока речь идет об отдельных сторонах каждого из главных персонажей, во всех этих статьях говорится много справедливо, вполне отвечающего тексту пьесы, но как только вопрос касается оценки персонажа в целом и понимания пьесы в ее синтетическом смысле, каждое из этих мнений оказывается как бы вынужденным при усиленной акцентуации одних моментов текста к забвению или произвольной перетрактовке других.

С. Д. Балухатый в последних работах⁴, оперируя текстом пьесы и высказываниями самого Чехова, приходит к выводу о непримиримой несовместимости разных элементов в сложении как отдельных персонажей «Вишневого сада», так и всей пьесы в целом. Он утверждает, что по первоначальному авторскому замыслу «Вишневый сад» должен был быть оптимистическим гимном новым силам жизни, пришедшим на смену старому дворянскому миру. Но с такою задачей Чехов не справился в силу промежуточности своего классового положения. «Чехов не освободился окончательно от эстетического очарования культурой вымирающего сословия» (230) и в то же время в нем сказалось «тяготение буржуазной демократии к создателям капиталистического прогресса» (231). Поэтому у него не было решительности в осуждении ни дворянства, ни буржуазии (смягченные образы Раневской и Лопахина). В Трофимове Чехов хотел дать образ «молодого революционера», но и здесь не получилось четкости, потому что «революционные слои общества были мало знакомы писателю» (231). Чехов хотел сообщить пьесе «мажорный тон», но над ним тяготела «старая манера», она «отложила в неизменном виде в ткани новой пьесы» (232) и «подчинила себе новый замысел автора» (233). В результате «Чехов дал не радикально новую форму, но, соединяя разнородные и разносмысловые начала, лишь наложил новое на старое» (273).

¹ С разной степенью полноты и аргументации эта точка зрения высказывалась В. Фриче в ст. А. П. Чехов, Биографический очерк, Собрание сочинений А. П. Чехова, т. I, ГИЗ, стр. 80. Ю. Добранов, Социология чеховских пьес, «Русский язык в сов. школе», 1930, № 3; К. Локс, Сопроводительная статья к изданию «Вишневого сада», ГИХЛ, М. — Л., 1932.

² В. Блюм, О чеховской драматургии, «Книга и революция», 1929, № 15—16, стр. 13.

³ И. Нусинов, За Чехова и против чеховщины, «Русский язык в сов. школе», 1929, стр. 12.

⁴ С. Д. Балухатый, Драматургия Чехова (в кн. С. Д. Балухатого и Н. В. Петрова «Драматургия Чехова», К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском театре Русской драмы, 1935); С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, ГИХЛ, Л., 1936.

О том же «отсутствии» у Чехова «четкого общественного мировоззрения», как об источнике «двойственности» и «неопределенности образов «Вишневого сада», говорит и В. Гольдинер: «Несоответствующие сущности этого образа (т. е. образа Лопухина — А. С.) полутона, в которых написана фигура Лопухина («Тонкие, нежные пальцы, как у артиста... тонкая, нежная душа»), — отражение не определившегося до конца отношения художника к своему герою»¹.

Таковы итоги изучения «Вишневого сада» к настоящему времени. Конечно, с такими итогами помириться нельзя. Против них восстает весь характер творчества Чехова и сам «Вишневый сад» как произведение величайшей художественной силы.

✓ Не отрицая наличия в пьесе тех «противоположностей», о каких говорила критика, мы вправе спросить: не было ли у Чехова общей мысли, которая включала бы в себя и двойственное освещение действующих лиц, и сложность сочетания различной эмоциональной тональности в общем движении пьесы? Видимые противоречия не охвачены ли более общим единством, где они получают целостный, разумно-дифференцированный смысл?

2.

Прежде всего обратим внимание на особенности драматического конфликта, развертывающегося между основными действующими лицами пьесы.

В «Вишневом саду» в полном соответствии с исторической действительностью дана социальная расстановка сталкивающихся сил: уходящее дворянство — Раневская и Гаев, поднимающаяся буржуазия — Лопухин, не сливающаяся ни с дворянством, ни с буржуазией и устремленная в какие-то иные социальные перспективы мелкобуржуазная интеллигенция — студент Трофимов, сын аптекаря. Психика каждого из этих лиц поставлена в тесную связь и зависимость от его условий жизни. Хозяйственная беспечность Раневской и Гаева явно говорит о привычках праздного существования и готовой обеспеченности за счет чужого труда; хозяйственная рассудительность Лопухина и его приобретательский пафос соответствуют исторической позиции поднимающейся буржуазии; одинаково отрицательное отношение Трофимова к пережиткам крепостнического дворянства и к новым способам буржуазной эксплуатации вполне соответствует общественным воззрениям революционно настроенных групп интеллигенции того времени; уход Аин за Трофимовым, отклик

¹ В. Гольдинер, Темы и проблемы творчества Чехова, «Литературная учеба», 1940, кн. I, стр. 28—29. Статья Н. Никитина «Скрытое и явное» («Литература в школе», 1940, № 3) рассматривает только приемы изображения психики персонажей и совсем не касается вопроса о целостности пьесы и ее образов.

ее на призывы к труду и к новому будущему естественны для потомков разорившегося дворянства, потерявшего прежние устои жизни.

Основным поводом, вокруг которого происходит концентрации, обнаружение и движение этих противоречий, является утрата усадьбы Раневской.

Но как Чехов обставляет этот конфликт?

Тема распада дворянско-помещичьего хозяйственного строя, разорения дворян и хищнического обогащения поднимающейся буржуазии в литературе давно уже не была новой. Известно, что этот процесс экономических сдвигов в жизни России в половине XIX века получил отражение больше всего в творчестве Салтыкова-Щедрина, касались его и Л. Толстой и А. Островский и др. Там эти противоречия брались со стороны хозяйственно-имущественной конкуренции. Столкновения между купцом и помещиком происходят на почве враждебно-активного стяжательства купца и обороны, правда, вялой и бессильной, но все же обороны помещика. В связи с этим там отношения между сталкивающимися лицами окрашены явной активной враждебностью, взаимным недоброжелательством (иногда до времени лукавым и скрытым).

У Чехова взят конфликт на той же основе социальных противоречий, но не с этой стороны, т. е. не со стороны хозяйственно-материальных и сознательно-враждебных притязаний сталкивающихся лиц. В «Вишневом саде» нет ни враждебной агрессии купца, ни сопротивляющегося ему и борющегося за свои хозяйственные выгоды помещика. В завязке «Вишневого сада» для помещиков нет даже угрозы разорения. Драматическое положение Раневской и Гаева состоит не в том, что они с утратой усадьбы хозяйственно обесцениваются и теряют привычную материальную обеспеченность. В исходной ситуации пьесы подчеркивается, что хозяйственные ресурсы, какие им могла дать усадьба, следуя совету Лопахина, легко можно было бы сохранить и даже увеличить (эксплуатация имения путем сдачи земли в аренду для дачников). Но пойти на эту меру Раневской и Гаеву мешают особые чувства, которые связывают их с усадьбой в том виде, как она есть. Вот именно эта область чувств и является главным предметом фиксации во всем конфликтном сложении пьесы.

Социально-конфликтное состояние действующих лиц (Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов) сосредоточено на невольных, самую жизнь созданных различиях в индивидуально-интимной психике каждого из них. Судьба усадьбы у разных людей поднимает разные переживания, естественные и близкие для одной стороны и совершенно посторонние, чуждые для другой. В развитии этих противоречий и состоит драматическая тема основного сюжетного узла пьесы.

В связи с этим обрисовка каждого действующего лица состо-

ит в показе несоответствия между его субъективно-интимным состоянием и тем, как это состояние воспринимается и понимается другим лицом его невольным антагонистом

Чувств Раневской и Гаева не разделяет Лопухин, и их поведение ему представляется странным и непонятным; он удивляется, почему на них не действуют столь для него очевидные доводы к благоразумному и выгодному исходу из их затруднений. К этой же усадьбе сам Лопухин имеет свои «особые чувства», которые опять-таки являются дорогими лишь для него и представляются странными и даже предосудительными для других.

Трофимов не разделяет чувств ни Раневской, ни Лопухова. То, что для них дорого, с этим у Трофимова нет никаких эмоциональных связей. С усадьбой и вишневым садом у него соединен свой ход чувств и мыслей, весьма далекий от переживаний Раневской и тем более Лопухина. То, что для Раневской представляется важным и ценным, для Трофимова давно уже подлежит разрушению и устранению, то, что Раневскую пугает, то для Трофимова звучит радостным призывом. Здесь с Трофимовым объединяется и Аня. Но их собственный внутренний мир чувств остается чуждым и странным для остальных. Решительность суждений, истинность которых представляется Трофимову столь очевидной, его горячность и вера в скорое и счастливое обновление жизни и весь круг его поведения людьми другого мира воспринимается как что-то не совсем серьезное, по молодости наивное, иногда нескладное и смешное.

В таком двояком освещении — изнутри и извне — происходит все наполнение ролей каждого лица. С одной стороны, пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность, серьезность и значительность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой — показать всю ее относительность, эмоциональную неразделенность и удивляющую или смешную странность в глазах других лиц.

В обнаружение привязанности Раневской к усадьбе и вишневому саду вовлекаются темы о самом важном и значительном в ее личной жизни: воспоминания о матерн, о детских годах, о внутренней, уже ушедшей чистоте и ясности детских чувств, о смерти любимого ребенка, о собственной внутренней запутанности и искании уюта и отдыха в атмосфере прежней чистоты. На этом фоне выступает уже любовь к саду, к вещам, к стенам и комнатам, которые овеваны далекими и субъективно дорогими для Раневской воспоминаниями. Относящиеся сюда высказывания Раневской построены в лирически повышенной интонации. Смысл вплетенных сюда лирических восклицаний отмечается и разворачивается сейчас же в элегически-медитативных признаниях: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» и т. д.

В одном месте проявление чувств Раневской совсем близко к смешному: «Я не могу усидеть, не в состоянии... *(Вскакивает и ходит в сильном волнении)*. Я не переживу этой радости.. Смейтесь надо мной, я глупая. Шкапик мой родной.. *(Целует шкаф.)* Столик мой... Но автор, как бы предупреждая возможность комического впечатления, сейчас же ставит реплику Гаева: «А без тебя тут няня умерла».

И всюду, на протяжении всей пьесы, там, где речь возникает о привязанности Раневской к дому и усадьбе, автор не забывает сейчас же подчеркнуть грустные или трогательные моменты ее воспоминаний.

Рядом с Раневской идет Гаев. У обоих психологическое наполнение однородно, но лирическая часть, направленная к обнаружению того, что в их положении показано значительно-волнующим, преимущественно выражена в Раневской, а обратная сторона, т. е. та, где происходит фиксация странности их психики и поведения, сосредоточена на Гаеве. Лирическая часть в роли Гаева почти совершенно отсутствует. Только отдельные, кое-где расставленные штрихи и намеки, особенно в третьем и четвертом акте, показывают, что все, чем страдает Раневская, одинаково относится и к нему. Зато все впечатление нелепости, нескладности оказывается присущим преимущественно Гаеву, хотя черты, лежащие в основе этого впечатления (безделье, праздное существование, беспочвенная мечтательность), должны относиться вообще к дворянскому кругу. Заметим здесь, что речи Гаева (к шкапу, к природе), вставленные в качестве выражения его смешной склонности к лишним и ненужным словам, в содержании своем не являются смешными. И здесь, таким образом, смешное и странное сливается со значительным.

Лопухин дан в том же двойном освещении. Он не понимает особых чувств Раневской и Гаева. Он не понимает и стремлений Трофимова, и для них он чужой и внутренне-посторонний. Но в роли Лопухина есть тоже свои лирические моменты, где он раскрывается в субъективном пафосе. И здесь пьеса принимает опять все меры к тому, чтобы сделать ощутимой серьезность и внутреннюю значительность его стремлений и чувств, как их субъективно, в себе, ощущает сам Лопухин.

Самым трудным местом в этом смысле является момент возвращения Лопухина с торгов, когда он только что купил усадьбу. Ситуация сама по себе вполне отвечает мысли о невольной и неизбежной расхождении и разобщенности чувств столкнувшихся здесь людей. Нужно было дать почувствовать одинаково законную оправданность и горя Раневской, и радости Лопухина. Сознывая всю эмоциональную невыгодность в положении Лопухина, открыто радующегося около чужого горя, Чехов обставляет это место всевозможными средствами для его эмоционального оправдания. Как в обрисовке Раневской, так и здесь автор подчеркивает внутреннюю естественность и неизбежность тех

особых чувств, которые должны были волновать Лопехина при покупке имения.

Известный пьяный монолог Лопехина в содержании своем контрастно развешивает как раз те пункты, на которых концентрировались и чувства Раневской. Там воспоминания детства, и здесь воспоминания детства, там представление о родовой традиции, корнями уходящей в далекие поколения отцов и дедов, здесь тоже: «Вишневый сад теперь мой, мой!.. Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил именно, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню. Я сплю, это только мерещится мне» и пр.

Самая несдержанность эмоциональной вспышки Лопехина здесь тщательно мотивируется и оговаривается. Это происходит сейчас же после покупки, когда чувства еще не улеглись, ими трудно было владеть. Лопехин пьян. Начало речи Лопехина сопровождается ремаркой: «сконфуженно, боясь обнаружить свою радость». После монолога он подходит к Раневской со словами утешения и ласкового укора: «Отчего же, отчего вы меня не послушали. Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь». А дальше он уже берет тон иронии к собственному нечаянно распустившемуся размаху: «Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю! (с иронией). Идет новый помещик, владелец вишневого сада!»

Чехов чувствовал возможность искажения субъективно оправданной и по-своему серьезной лирики Лопехина и поэтому заботливо предупреждал в письмах, чтобы актер не впал здесь в привычное исполнение купеческих ролей¹.

И в роли Трофимова нужно различать внутренний лирический лафос и тот аспект, в каком воспринимается его мир со стороны всех окружающих. Для него самого его убеждения и его вера ценна и близка и глубоко серьезна. Но эта серьезность и значительность его внутреннего мира существует только для него самого и отчасти для Ани, которая воодушевлена его верой. Для других он «облезлый барин», странный и смешной человек. «Вы ничего не делаете, — говорит ему Раневская, — только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Неправда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь. Смешной вы!» А его смелость в решении всех вопросов, его вера в будущее объясняется лишь тем, что он молод, не успел перестрадать ни одного вопроса и жизнь еще скрыта от его молодых глаз (Раневская).

¹ Письмо Станиславскому-Алексееву, 30 октября 1903 г., «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 326, письмо О. Л. Книппер, 30 октября 1903 г., «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 373.

Имеется в пьесе один вводный мотив, который явно предназначен к тому, чтобы оттенить и подчеркнуть мысль об относительности, об индивидуальной закрытости, неразделимости и непобедимой власти субъективно переживаемого эмоционального мира. Речь идет о любви Раневской к тому, кого она оставила в Париже. В начале пьесы Раневская решительно отказывается от всякого напоминания о нем (рвет телеграммы, полученные от него). В третьем акте этот мотив вновь всплывает и на этот раз в совершенно ясном тематическом применении. В городе происходят торги, которые должны решить судьбу усадьбы. Раневская страдает. На призыв Раневской о поддержке Трофимов отвечает ей рассудительной идейно-оправданной репликой «Продано ли сегодня имение, или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка...» Раневская отвечает лирическим выражением неудержимого страдания, которого опять Трофимов разделить не может «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом. *(Обнимает Трофимова, целует его в лоб)*. Ведь мой сын утонул здесь... *(Плачет)*. Пожалейте меня, хороший, добрый человек».

Сейчас же после этого происходит сцена с поднятой Трофимовым телеграммой из Парижа. Раневская признается, что она не может справиться со своим чувством к человеку в Париже. «Я люблю его, это ясно... Люблю, люблю. Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу»... Трофимов, явно не понимая чувств Раневской, по-своему волнуясь, отвечает опять рассудительными словами: «Ведь он обобрал вас... Ведь он негодяй»... и пр. Тогда Раневская сердится и говорит Трофимову резко. «...в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод... Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа...»

Два повода к столкновению сходятся в одной мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании, о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих. Главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, поясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл.

3.

Соответственно с этой темой об обособленности и субъективной относительности индивидуального внутреннего мира размещены в пьесе и роли других второстепенных лиц. Весь этот дополнительный ансамбль персонажей вовлечен в пьесу не только ради достижения бытового колорита. Бытовой колорит само

собой, но те немногие линии и черты, какие в пьесе даны для каждого из этих лиц, свидетельствуют о некоторой общей устремленности автора в их подборе. Каждое лицо обнаруживает себя в каких-то посторонних, как бы случайных мелочах, но эти внешние незначительные бытовые мелочи всегда даны в таких моментах и пунктах, которые явно указывают на их общий смысл. У каждого из этих лиц имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. Каждый среди других — один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности и несливаемости.

Наиболее отчетливо это выражено в роли Шарлотты. Шарлотта развлекается и смешит других, но она всегда остается для всех чужой. Она страдает в своем одиночестве и прямо говорит об этом: «Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю... Ничего не знаю... Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет... все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я — неизвестно...»

В IV акте разворачивается картина последних прощальных минут перед отъездом из проданной усадьбы. Бездомная одинокая жизнь Шарлотты теперь отягощается и новой и уже совершенной неприютности. Она теперь никому не нужна. В момент лирического прощального разговора Ани и Любви Андреевны Шарлотта появляется, «тихо напевает песенку». Гаев на это замечает: «Счастливая Шарлотта: поет!» Шарлотта, действительно, не нарушает тона обычной для нее шуточной забавы, берет узел, похожий на свернутого ребенка, и дает сценку «чревоущания»: «мой ребеночек, бай, бай... (*Слышится плач ребенка: уа, уа!*)» и т. д. Потом бросает узел и говорит: «Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так»... И эта реплика сразу делает для зрителя прозрачным ее состояние одинокой молчаливой тревоги.

В других лицах нет столь открытой драмы осознанного одиночества, но обособленность за каждым остается, в каждом случае сохраняя двойную тональность, то смешную, то печальную.

Варя, «монашенка», внешне близкая и для Раневской и для Ани, но чуждая всем по интимному душевному миру, всегда сосредоточена на какой-то своей мысли и заботе. С ее «страиностями» тоже связаны некоторые комические штрихи. Над нею смеются Лопухин, Трофимов, досадует Аня («Охмеления, идя в монастырь»... «Блааааение!» и т. п.). Но комизм, связанный с Варей, тоже сопровождается грустным чувством. Зрителю ясна серьезность домашних забот Вари. Кроме того, ее отношения с Лопухиным полны драматизма. Та душевная неувязка, которая мешает Лопухину, несмотря на взаимное расположение, сделать ей предложение, поставлена в пьесе в полном соответствии с общей цепью внутренней несмыкаемости и разброда. Варя одна среди всех. Она одинока.

Отчетливо отмечена возможность Симеонова-Пищика. Он тоже как-то участвует в общей компании («попал в стаю, лай не лай, а хвостом вилай»), но у него свои заботы, свое особое направление мыслей. Он постоянно думает о своей дочке Дашеньке и все время ищет денег: «мне бы, Любовь Андреевна, душа моя, завтра утречком... 240 рублей». Гаев: «А этот все свое» и пр.

В своем мире, и очень далеком от настоящего, живет Фирс, осколок давней крепостной поры. Но он этого не замечает и торжественность привычных ему забот и волнений вызывает или общую снисходительную улыбку или самодовольную грубость Яши — лакея нового типа. Но для самого Фирса его заботы и волнения весьма важны и значительны («...без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом...»)

Епиходов смешон в своих неудачах, смешны его высказывания невпопад и вся его сумбурная, претендующая на образованные фразеология. Но в то же время в пьесе дается понять, что за этой смешной стороной в нем самом кроется какая-то действительная горечь. В главном для себя он тоже остается отрезанным от других. Он любит Дуняшу и очень смешно об этом говорит: «...Если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа...» Но через неуклюжее умничанье в его словах пробивается и печальное. «Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово... У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь».

Комично складываются отношения Дуняши и Яши, и комическое впечатление получается в результате взаимно наложенной несообразности и несоответствия в словах и настроениях одного и другого. При внешней близости между ними нет и тени предполагаемого внутреннего совпадения. Дуняша объясняется в любви, а Яша нелепо морализует и форсит «образованностью»:

«Д у н я ш а. Если, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

Я ш а (*целует ее*). Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помирить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Д у н я ш а. Я страстно полюбил вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать. (*Пауза*).

Я ш а (*зевает*). Да-с... По-моему так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безразличная».

В результате получается, что у всех лиц пьесы имеется внутри что-то эмоционально дорогое и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих и одиноким.

Поскольку в пьесе речь идет о конфликте, источники которого находятся вне воли людей, становится понятным идейно-тематический смысл той атмосферы взаимного расположения, теплоты и сердечности, какая господствует между всеми действующими лицами (кроме Яши; о нем речь особо), особенно между главными лицами пьесы. Становится ясным, что Чехов, рисуя представителей данных социальных групп, имел в виду в каждом из них лишь те социально-характеризующие черты, какие тематически и типологически отвечали содержанию и сущности намеченного им конфликта, т. е. теме невольного расхождения, без взаимного недоброжелательства.

В самом деле, Чехов знал дворян-помещиков, жадных, узких себялюбцев, надутых кастовым, сословным чванством, знал и купцов-кулаков вроде Колупаевых и Разуваевых и других подобных хищников, грязных, жестоких, не имеющих никакой жалости. Однако для «Вишневого сада» Чехов остановился не на них и не включил сюда таких типов, как жаба-Рашевич с его злобной философией «о белой кости» (рассказ «В усадьбе»), или хотя бы как помещик Павел Александрович с его жестокой расчётливостью и бездушием (рассказ «Жена»). Вместо Раневской могла бы оказаться барыня, подобная самовлюбленной ханже-княгине, благотворительствующей, но совсем не понимающей истинной доброты (рассказ «Княгиня»). На месте Лопехина мог бы быть какой-нибудь Цибукин («В озерах»). Знал Чехов и купцов — хищных владельцев пригородных дач (рассказ «Кулачье гнездо», 1885). Но в «Вишневом саду» Чехов для представителей тех же социальных слоев из огромного материала жизни взял иные черты. Почему?

Такая ситуация, когда между Раневской, Лопехиным или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством и когда тем не менее они все же внутренне оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают друг друга, эта ситуация сама собою содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми таким образом уводятся вглубь, в общий строй жизни, который определил неминуемость той драмы, которая происходит теперь.

Ясно, почему в «Вишневом саду» нет борьбы между действующими лицами. Как видим, это происходит вовсе не потому, что Чехов не умел завязать и развязать этой стороны драматического движения, и не потому, что Чехов хотел достичь обновления формы как таковой, а потому, что перед творческим вниманием Чехова в «Вишневом саду» стояла такая область человеческих отношений, которая как раз не включала в свое содержание подобных моментов активности. Разрозненность между

людьми его здесь интересовала только со стороны непронзвольности и неизбежности внутреннего разлада в данной обстановке общественной жизни. Как увидим ниже, в «Вишневом саде» критике подвергаются не отдельные люди, а само сложение общественных отношений.

5.

В связи с особым содержанием конфликтного состояния действующих лиц находится и характер бытового наполнения пьесы.

Каждое лицо имеет свою неудовлетворённость, свой круг индивидуально-внутренней сосредоточенности, не разделяемой окружающими и чуждой для них. Поэтому жизнь каждого протекает как бы в двойном процессе. Каждый, общаясь с другими, живет только вполовину и в общей жизни участвует лишь частью и притом наиболее верхней частью своей души, а то, что внутренне для каждого является наиболее дорогим и важным, оказывается лишним, никому ненужным и несущественным. Виноватых нет, а всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться к какой-то другой жизни.

Постольку, поскольку данный конфликт рисуется как постоянная принадлежность этой жизни, как драматизм, присущий в этих условиях обычному состоянию человека, пьеса и должна была фиксировать обычный ход жизни в его буднично-обыкновенном, длящемся обиходе.

Бытовой поток жизни в этом случае для Чехова являлся не только дополнительным аксессуаром, дающим средство конкретизации главных образов, но и прямым объектом творчески фиксированного жизненного драматизма.

Поэтому центральные события пьесы (продажа усадьбы) Чеховым не изолируется от повседневного хода жизни, а дается в перспективе общих разрозненно-сплетающихся бытовых линий. Вправленном в бытовой контекст центральное событие уже не представляется исключением, а составляет лишь часть общего обычного содержания жизни этих людей.

Ощущение пестроты и непрерывности обычного хода жизни достигается наложением взаимно перекрещивающихся линий прошлого и настоящего, мотивов, непосредственно связанных с судьбою усадьбы, и мотивов посторонних и принадлежащих нейтрально и привычно текущему бытовому обиходу.

Все происходящее показано как продолжение и результат давнего сложения жизни. Прошлое непосредственно присутствует в настоящем, наполняет его собою, связывает текущий день со вчерашним, указывает на давность сложения той индивидуально-психической инерции, с какою действующее лицо выступает теперь. Текущий момент с центральной завязкой пьесы оказывается распределенным в множественной перспективе разнообразных и не теперь только явившихся, а давно уже привычных индивидуальных настроений.

Кроме того, аспект и тон бытовой обычности сообщает происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности этого состояния. Жизнь идет своим чередом, обычным порядком, и каждый в ней участвует, не нарушая ее общего хода. Однако среди ежедневных встреч, вялых разговоров, полуравнодушных споров и робких полупризнаний каждый из них, как только на минуту отвлечется и окажется перед самим собой, сейчас же ощущает, как в нем что-то остается неприменным, всегда зовущим и неисполнимым.

А жизнь идет, сорится из дня в день бесплодно и безрадостно. Горечь жизни этих лиц, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычно томительно-неполном ежедневно-будничном состоянии.

В общей пестроте текущего, для всех одинакового дня внутреннего сосредоточенность каждого лица раскрывается в репликах и признаниях как случайное и частное проявление его давнего и привычного самочувствия. Вырвавшийся лиризм снова обрывается чем-либо внешним (бытовым, обычным) и уходит внутрь. При новом появлении данного лица его внешне нейтральное, обычно-бытовое поведение зритель воспринимает уже вместе с прежде узнаваемой внутренней стороной, видит в нем эту скрытую сторону и легко предполагает ее даже в незначительных, внешне посторонних словах. Так создается двойное звучание каждого лица, что в общем эмоциональном сложении пьесы дает то «подводное течение», о каком говорил В. И. Немирович-Данченко.

6.

Из этой специфики конфликтного состояния каждого лица естественно возникали все особенности чеховского построения сцен и диалогов.

✓ Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий. В результате какого обстоятельства возникают эти черты? Что их разрывает? Почему темы повисают неподхваченные и неразвитые? Что выражено этой неразвитостью и неподхваченностью?

Возьмем такие моменты пьесы, где темы рвутся в силу внешнего вторжения какого-либо нового входящего лица. Входы и выходы мотивируются различными поводами бытового порядка. Все оправдывается естественно-случайным сплетением обиходных текущих мелочей. Но мы знаем, что каждый выход и вход был во власти автора. Для чего же ему понадобились столь частые изломы? Что они вносят в предыдущее и последующее? В какой связи между собой находятся эти внешние, казалось бы, разрозненные и раздробленные куски мозаических наложений?

Для примера остановимся на третьем акте, где таких «слу-

чайных» вторжений больше всего. Центральное место в этом акте занимают резко выраженные внутренние расхождения Раневской с Трофимовым, потом с Лопахиным. Эти два крупных звена обставлены мелкими эпизодами, внешне-тематически иногда совсем не связанными. Каждый эпизод дает какую-то свою, на момент появляющуюся и быстро убегаящую тему. Но, оканчивается, все эти мелкие летучие темы являются лишь вариантами к главным моментам акта, они идут своим аккомпанементом согласно и параллельно со смысловой устремленностью главных эпизодов.

Акт открывается разговором Пищика с Трофимовым. В основе разговора лежит тема об особой индивидуальной сосредоточенности Пищика («Голодная собака верует только в мясо... Так и я... Могу только про деньги...») Здесь же происходит поллушутливая, полусерьезная перебранка Трофимова и Вари, иллюстрирующая их взаимную несовладаемость: чем Варя бранится, тем Трофимов гордится. «В а р я (*сердито*). «Облезлый, барин». Т р о ф и м о в. «Да, я облезлый барин и горжусь этим» и пр. Варя здесь же, совсем не в тон происходящему, упоминает о своей заботе, которую никто не разделяет: «В а р я (*в горьком раздумье*). «Вот наняла музыкантов, а чем платить...» Далее разворачиваются фокусы Шарлотты. Между тем Раневская думает о своем: «А Леонда все нет» и пр. Тут помещена очень маленькая ссора Вари с Трофимовым, здесь уже окончательно обнаруживается внутренняя сосредоточенность Вари на своем горе, что и поясняется репликой Раневской: «Не дразните ее, Петя, она и без того в горе». Далее идет сцена столкновения между Трофимовым и Раневской, о ней мы говорили выше. А затем следует короткий обмен репликами Фирса и Яши. Фирс говорит о своем, а Яша ему отвечает: «Надоел ты, дед. Хоть бы скорей подох». Эта сцена сменяется известием о старике, сообщившем в кухне о продаже усадьбы. Возвуженная Раневская посылает Яшу узнать точнее, в чем дело. Яша смеется. Чему смеется? «Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья!» Здесь же Яша жалуется на неподходящую для него компанию и просится в Париж. Появляющаяся Дуняша тоже поглощена своим («Вы, говорят, как цветок» и пр.). Вошедший между тем Епиходов говорит Дуняше о своей любви. Дуняша ему не отвечает («После поговорим... Теперь я мечтаю...»). Далее Варя ссорится с Епиходовым, тут входит Лопахин, и акт завершается картиной полярной противоположности во внутреннем состоянии Лопахина и Раневской.

Таким образом, внешне наложенные куски и отрезки все одинаково выражают одну и ту же черту, и тем самым подготавливают, углубляют и наполняют друг друга широким обобщенным содержанием. Композиционно внешняя разрозненность и скольжение служат для выражения общей картины внутренних несовпадений между всеми лицами.

Этим примером внутренней объединенности внешне разрозненных, мозаично-наложенных диалогических клочков мы здесь ограничимся. Тот же принцип распространяется на все акты, это нетрудно заметить, развернув текст пьесы.

Но пестрота диалогической ткани «Внешнего сада» состоит не только в этом. Темы рвутся и перебиваются и внутри уже завязанных и объединенных бесед. Когда уже лица сошлись вместе и, по-видимому, ведут общий разговор, каждый остается предоставленным потоку своих ассоциаций, у каждого сознание захвачено происходящим и общим только наполовину, и сквозь это общее, прорезая и разламывая его, непрерывно сквозят и прорываются у каждого какие-то свои повороты мыслей.

Отметим прежде всего ряд высказываний, ни к кому не обращенных. Такие высказывания не рассчитаны на определенного собеседника, они больше всего обращены внутрь и поэтому построены в тонах лирической медитации. Эти высказывания вторгаются в общий разговор совершенно неожиданно, без всякой внешней связи с предшествующими репликами. В первом акте среди общего разговора после реплики Вари: «Поглядеть — все ли вещи привезли», — поставлены слова Раневской. «Неужели это я сижу? (смеется). Мне хочется прыгать, размахивать руками. (Закрывает лицо руками). А вдруг я сплю. Видит бог, я люблю родину» и пр. В третьем акте, когда Шарлотта заннмает всех фокусами, Раневская вместе с другими аплодирует: «Браво, браво...» И сейчас же сюда вплетено ни к кому не обращенное размышление о своем: «А Леонида все нет. Что он делает в городе так долго, не понимаю» и пр.

В том же тоне и тоже без всякой связи с предыдущим часто говорит Фирс о чем-то своем. Например, в III акте он тоже ждет Гаева, и, конечно, с точки зрения своих «значительных» забот: «Леонида Андреевича еще нет, не приехал. Пальто на нем легкое, демисезон, того и гляди простудится» и пр. Слова Шарлотты в начале II акта (о ее одиночестве) тоже ни к кому не обращены, хотя она находится среди других лиц и вступает с ними в разговор.

Иногда и непосредственно обращенное высказывание совсем не входит в общую связь разговора. Оно перебивает кем-то начатую тему и является реакцией только по отношению к блуждающим собственным мыслям. Варя подает Раневской телеграммы. «Раневская. Это из Парижа. (Читает телеграмму, не прочитав). С Парижем кончено... Тут вступает Гаев: «А ты знаешь, Люба, сколько этому шкапу лет? Неделю назад я выдвинул ящик»... и пр.

К этой же категории фактов относятся те случаи, когда высказывания начинаются в определенной связи с данным пунктом беседы, но потом сейчас же переламываются и сворачивают на что-то свое, казалось бы, совсем далекое от того, о чем только что шла речь. Разговаривают о Лопухине, как о женихе Вари.

«Любовь Андреевна. Что же, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек». Пинчик поддерживает разговор: «...человек, надо говорить... Достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит. *(Храпит, но потом просыпается)*. А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне взаймы 240 рублей». Беседуют Трофимов и Раневская. Трофимов говорит, что он и Аня «выше любви». Раневская отвечает: «А я вот, должно быть, ниже любви»... И сейчас же: «*(В сильном беспокойстве)*. Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имение или нет?» и пр.

Очень характерны и ответные реплики собеседника. Часто они совсем не захватывают обращенного к ним высказывания, скользят вяло или совсем проходят мимо. В I акте беседуют Дуняша и Аня. Здесь интересно и переломленное высказывание Дуняши, начатое в одном направлении и внезапно повернутое на «свое», а также и ответные реплики Ани, сначала вялые, а потом совсем проходящие мимо.

«Дуняша. Вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя. *(Смеется, целует ее.)* Заждалась вас, радость моя, светик... Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть...

Аня *(вяло)*. Опять что-нибудь...

Дуняша. Конторщик Епиходов после святой мне предложение сделал.

Аня. Ты все об одном... *(Поправляя волосы)*. Я растеряла все шпильки.

Дуняша. Уж я не знаю, что думать. Он меня любит, так любит!

Аня *(глядит на свою дверь, нежно)*. Моя комната, мои окна как-будто я и не уезжала».

Бывает и так, когда отвечающий отводит тему разговора, почему-либо не принимая ее и уклоняясь от прямых слов, как бы считая их ненужными и оставляя свое при себе.

«Лопухин. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет. Только одно слово.

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары... *(Садится)*.

Гаев. Вот железную дорогу построили и стало удобно.

Лопухин. Только одно слово. *(Умоляюще.)* Дайте же мне ответ.

Гаев *(зевая)*. Кого?

Любовь Андреевна *(глядя в свое портмоне)*. Вчера было много денег, а сегодня совсем мало».

Подобная уклончивость сказывается не только в оформлении главного конфликта пьесы, но и во множестве всяких сопутствующих мелочей. После слов Вари о том, что хорошо бы Аню выдать замуж за богатого человека, Аня отвечает: «Птицы поют теперь в саду, который теперь час?» В свою очередь Варя, гово-

ря с ней о Лопухине, что-то не досказывает и заговаривает об ином: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все, как сон... (Другим тоном). У тебя брошка, как пчелка». Известное гаевское «Круазе в середину, дуэтом в угол» есть не что иное, как штампованное прикрытие того, что его волнует и о чем он внутренне не может или не хочет говорить (см. эту биллиардную реплику в I акте после речи к шкапу, здесь он ее произносит немного сконфуженный; во II акте она помещена после слов Раневской: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». Здесь Гаев «круазе в середину» произносит в «глубоком раздумье». В IV акте перед отъездом Гаев, произнося эти слова, «сильно смущен, бьются запястья»).

Наконец эта невыраженность волнующих чувств и мыслей особую форму принимает в отношении Лопухина и Вари. Они нравятся друг другу, но остающаяся между ними непреодолимая неслаженность мешает прямому обращению, и чувства прикрываются подшучиванием («Ме-е», «Охмелня, иди в монастырь») и внешней показной неприязнью (Варя грозит кулаком, замахивается палкой). Подлинное проникает и сюда; и реплика, начатая «сердито и насмешливо», иногда заканчивается ласково и мягко (см. в III акте момент возвращения Лопухина с торгов).

✓ Наличие столь сложных и непрерывных противоречий во взаимном общении действующих лиц, одновременное сочетание самых разнообразных, взаимно пересекающихся ассоциаций и всплеск чувств порождает само собой особое сложное в чеховском диалоге чередование и сочетание интонационных оттенков. В одной маленькой сцене, даже в одной реплике эмоциональный тон речи у одного и того же лица должен меняться несколько раз, и все эти перемены всегда определены психологическим смыслом речи, который в свою очередь определяется идеологической установкой всего произведения. Примеров приводить не будем, текст их был бы почти тот же, что мы выписали выше, когда говорили о колебаниях и разрывах в смысловом наполнении речи (см. разговор Ани и Дуныша, Ани и Вари в I акте и т. п.). Смысл и тон, как всегда, неразрывно слиты.

7.

Динамическое строение пьесы, т. е. поступательное движение по актам, развертывается: 1) по линии непрерывного усиления общей стихийной расхожимости между всеми действующими лицами и 2) по линии нарастания чувства общей неудовлетворенности жизнью и параллельного нагнетания страстных желаний лучшего будущего.

Первый акт, дающий экспозицию всего движения пьесы, в своем фокусе имеет приезд и встречу Раневской. С этим связывается лиризм взаимной дружеской теплоты и расположения.

Но уже и в первом акте сосредоточенность на приезде Раневской не исключительна. Драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. Здесь уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной грустью, и Лопахин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и Симеонов-Пнищик, и Дуняша со своим небольшим, но все же особым, внутренним миром. Вокруг Раневской не прекращаются общины и для каждого свои будни жизни.

И здесь же в первом акте вводится сопоставление жизни. Какова она есть и какую должна бы быть. В словах Ани приоткрывается беспорядочно сложившаяся судьба Раневской: «Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неудобно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить...» А в словах самой Раневской, в ее лирических воспоминаниях о светлой поре ушедшего детства звучит печаль о неоправданных чистых надеждах и ожиданиях.

Цветущий вишневый сад перед окнами, осененный первыми лучами раннего утра, созвучно окрашивает всю сцену чувством зовущей, но неосуществленной чистоты и красоты жизни. «Весь, весь, белый! О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих гнетущий камень, если бы я могла забыть мое прошлое!».

Второй акт, целиком вводя в атмосферу обыкновенной, будничной, ежедневно-постоянной жизни, разъясняет общее конфликтное состояние, намеченное в первом акте.

Типически вязкие небольшие бытовые сценки, наложенные друг на друга в простом, как бы случайном чередовании, в своем внутреннем содержании демонстрируют чувство неполноты жизни у всех участников этих сцен. Акт открывается обнаружением обособленности и скучающего одиночества Шарлотты («Так хочется поговорить, и не с кем... никого у меня нет», и пр.). Потом показывается внутренняя несходимость между Епиходовым, Дуняшей и Яшей. Чувства Епиходова к Дуняше и Дуняши к Яше остаются без ответного согласия, неприменимыми, как ненужный остаток. Их сменяет другая группа: Раневская, Гаев, Лопахин с разводящей темой о сдаче участка дачникам. В их беседе главные чувства остаются невыраженными, задерживаются каждым и зрителем лишь предполагаются. Появляются Трофимов и Аня. Обнаруживается, что и они внутренне живут в каком-то своем обособленном мире своих желаний и надежд. И здесь же, в обстановке внешнего общения, но внутренне от всех особо, поставлены совсем одинокие Фирс и Варя.

Вместе с этой фиксацией взаимной обособленности и неудовлетворенности отдельных лиц в словах Раневской, Лопахина и в особенности Петра Трофимова разворачивается перспектива

общего физического и морального неблагообразия, безотрадности, бессодержательности и мрачной пустоты жизни всего этого круга в целом. «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного»... «Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом... Зачем так пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?»... Гаев соглашается. И Лопухин подтверждает: «Это правда. Надо прямо говорить, жизнь наша дурацкая». И как разъясняющий итог звучат слова Трофимова о жизни вялой, сонной, ленивой, об отсутствии подлинного идейного содержания в жизни интеллигенции, о недостатке деловой принципиальности, о духовной лени и праздном, болтливом эгоизме. «Громадное большинство той интеллигенции, которую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока неспособно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят «ты», с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало...»

Тем самым от неустроенности личной судьбы и личного счастья отдельных лиц мысль поднимается к общественным масштабам, и на этом фоне опять звучит страстная жажда иной, лучшей, красивой, богато наполненной жизни. «Господи,— думает Лопухин,— ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы настоящему быть великанами...» — «Вся Россия — наш сад», — волнуясь, убеждает Трофимов Аню... «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги...»

Далеко уходящие горизонты полей, музыка еврейского оркестра, приглушенно звучащая откуда-то издалека, грустные звуки гитары Епиходова, звук сорвавшейся где-то далеко в шахтах бадьи, «замрающий, печальный», — все это, размещенное по разным моментам всего акта, эмоционально синтезирует и недовершенство настоящим и томящие, призывные стремления к лучшему будущему.

Третий акт дает наибольшее обострение и окончательное разъяснение противоречий. Бал, Раневская ждет беды. Кругом веселятся. Пинщик твердит о своей заботе. Аню уже не тяготит предстоящая утрата усадьбы. До конца разворачивается внутреннее непонимание между Раневской и Трофимовым, появляется Лопухин и дается резко выраженный конфликт его неустойчивой радости и тяжелой печали Раневской.

И опять в прежнем плане противопоставления мутного настоящего желанной мечте о будущем звучат обобщающие слова Лопухина: «О, скорей бы все это прошло, скорей бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь»...

«Тихо играет музыка», — делает ремарку Чехов, и с обещающими и зовущими звуками музыки соединяются уверения Ани, что счастье где-то есть, что оно будет, оно придет и принесет

свою радость: «Не плачь, мама, у тебя осталась жизнь вперед, осталась твоя хорошая, чистая душа... Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час».

Четвертый акт завершает картину полного разобщения. Внутренне окончательно разъединенные, оставшиеся без прежних внешних связей, все уходит в разные стороны: Раневская — в Париж, Гаев — в город, Варя — к Рогулиным, Шарлотта — к новым господам, Трофимов и Аня — в неизвестность, надеясь найти новое счастье.

Мысль о бессодержательности уходящей жизни эмоционально подчеркивается идущим через всю пьесу мотивом уходящего времени. Это звучит то там, то здесь, в коротких, как бы случайно брошенных словах разных персонажей. «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне 51 год, как это ни странно». (Гаев, I акт), «Да, время идет», — раздумчиво повторяет Лопахин. (Там же). Упоминания об умершей няне, о столетнем шкапе, воспоминания о детстве — все это непрерывно держит перспективу далекого уходящего потока жизни. Этому же содействует периодически появляющийся Фирс, осколок давно уже ушедшего прошлого. В декорации II акта присутствуют остатки могильных плит. Пнищик, узнав о продаже усадьбы, растерянно произносит: «Всему на этом свете бывает конец». В третьем действии молодому Пете Трофимову Варя неожиданно замечает: «Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!» В IV акте Лопахину в беседе с Трофимовым принадлежат слова: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь, знай себе, проходит»... В этой же теме дано известное обращение Гаева к природе: «О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь»... Наконец в той же мысли о прожитой жизни дана последняя замыкающая пьесу реплика Фирса: «Жизнь-то прошла, словно и не жил... Эх, ты... недотепа!» Здесь же, сопутствуя, снова звучит страстная жажда светлого будущего в призывах Ани и Трофимова:

А н я. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!
Т р о ф и м о в. Здравствуй, новая жизнь!»

8.

Выше говорилось о том, что комическое и драматическое, бодрое и печальное в «Вишневом саду» включены в общую пестроту субъективных особенностей в самочувствии и во взаимных оценках всех действующих лиц. Внутренний мир каждого по своему значителен, а внешне, для окружающих, имеет свою комическую, в лучшем случае, «странную» сторону. Над всеми тяготеет скучная, безрадостная жизнь. Все носят в себе постоянное

чувство неудовлетворенности. Все по-своему ждуть выхода из этой томительно бесплодной и безрадостной жизни. Но внешне это оказывается или скрытым, или непонятным для других и в общем быту перемешивается и теряется в пестроте перекрещивающихся состояний и настроений. В этом смысле смешное и грустное является лишь двумя сторонами жизни каждого действующего лица¹.

В каждом лице зритель видит обе эти стороны и в них соучаствует.

Но остается вопрос: при этой всеобщей относительности одинаково ли распределено сочувственное участие автора к каждому персонажу и ко всем его отдельным переживаниям? Если каждый персонаж освещен двойным светом (изнутри сочувственно-значительное, извне, т. е. по оценке окружающих, в нем же — смешное или странное), то подвергается ли это сложное содержание каждого персонажа какой-либо авторской оценке сравнительно с другими персонажами? В чем состоит мерило этих авторских оценок и каковы их итоги?

В пьесе имеется только одно лицо, обрисованное с полным неодобрением, без всякого сочувствия. Это — лакей Яша. В чем же состоит то особенное в Яше, что определяет и особое к нему отношение? Общий принцип сложения образа Яши тот же самый, как у других действующих лиц. Яша индивидуально обособлен в своем внутреннем мире, у него тоже своя «мечта» — Парнж. Среди окружающих он по-своему тоже «одинок». Такою обособленностью Яша ставится в полную аналогию со всеми другими лицами. Но в отличие от них все проявления Яши вызывают не улыбку невинного комизма, как это сделано применительно к Дуняше, Епиходову, Фирсу и другим, а комизма, соединенного с негодованием и отвращением. Почему это происходит? В ответе на этот вопрос мы получаем первую неполную, но совершенно очевидную опору для раскрытия авторского критерия в эмоциональном освещении персонажей.

Исключительность Яши среди других действующих лиц состоит в его особенной моральной густоте, совершенной холодности к душевному миру окружающих. Поэтому известная индивидуальная обособленность у Яши принимает до крайности грубый, цинический характер. Яша откровенно и нагло третирует все, что не соответствует его личному представлению о «хорошей» парижской жизни. Он всюду самодовольно превосходит-

¹ В водевиле «О вреде табака», над которым Чехов работал в эти годы, в идейном принципе построения персонажа имеется большое сходство с «Вишневым садом». Под внешней веселостью лица, выступающего с монологом, в конце концов вскрывается его внутреннее страдание о бесплодно утраченной жизни. И водевиль принимает явно драматический характер. «Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому мне так и хочется крикнуть во все горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться кому, даже плакать хочется» и пр.

вует и смеется больше всех. Сосредоточенный только на себе, он ни на минуту не почувствует другого человека и эмоционально никого не пощадит. Факты, включенные Чеховым в этот образ, непрерывно выдвигают эту черту. Мать пришла из деревни повидаться с сыном после долгой разлуки. «Яша. Очень нужно. Могла бы завтра придти». Мать пришла проститься. «Яша *(машет рукой)*. Выводят только из терпения!» Фирс просто душно говорит Яше о своем нездоровье. «Яша. Надоел ты, дед. *(Зевает.)* Хоть бы ты поскорее подох!»

У каждого из других лиц пьесы есть своя боль, свои заботы, своя мечта, но у них это не заслоняет чувства жизни других людей, не лишает их какой-то своей доли отзывчивости и сдержанности. Яша всюду последовательно упоен собою и может отвечать только выражением своего превосходства. Дуняша перед разлукой плачет и хочет участия, а Яша отвечает: «Что же плакать? *(Пьет шампанское)*. Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже не верится. Вив ля Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить... Ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество — будет с меня. *(Пьет шампанское)*. Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать». Заметим, что Яша же больше всего виновен в том, что Фирс не был отправлен в больницу.

Комизм, связанный с остальными «второстепенными» действующими лицами, имеет совсем другой характер; в нем совсем нет оттенка неприязни. Смешные черты Фирса, Епиходова, Дуняши, Пищика, Шарлотты и Вари сочетаются с трогательными отношениями к другому человеку, с большой долей бережности и участия к чужой жизни. Комическая заботливость Фирса («Опять не те брючки одели» и пр.) связана с его своеобразно воспитанным чувством собственного жизненного долга. У Пищика эгоистическое выпрашивание денег смягчено простодушием и чуткостью к чужой печали (отношение к Раневской и пр.) Епиходов и Дуняша по-своему страдают от неразделенной любви. Шарлотта тоже несчастна, но всех развлекает и никому не надоедает собою. Во многом смешная Варя, не знающая радостей, своими скучными заботами держит на себе обиход всего дома и составляет одну из самых драматических фигур во всей пьесе. Таким образом, в этих лицах сочувствие автора и зрителя присутствует лишь там, где данное лицо, несмотря на невольную, объективно вызванную индивидуальную обособленность, сохраняет внимание к людям, стремится к душевному общению и желает быть участливо полезным.

В обрисовке главных действующих лиц эта сторона выступает особенно явственно.

Сочувствие к Раневской определяется не только тем, что ее жаль в том несчастье, какое она переживает (утрата родной усадьбы). Если отнять от Раневской ее доброту, приветливость, мягкость, живую сердечность в общении с людьми — с Фирсом,

с Лопахиним, с Варей, с Аней, с Трофимовым, с пришедшими крестьянами,— едва ли осталось бы то трогательное чувство, которое она вызывает. Следовательно, драматизм, присущий образу Раневской, для Чехова был неразрывно связан с чертами гуманности, живой обращенности человека к другим людям. У Гаева такой обращенности нет, и драматизм в Гаеве, хотя в какой-то доле, тоже присутствует, но звучит уже иначе. Другое дело, какие объективные результаты могла иметь ее доброта.

Оценка Раневской в пьесе осложнена указаниями на ее беспечность, практическую непредусмотрительность, которая тяжело отражается не только на ее личной судьбе, но ложится большим бременем на всех близких ей людей. Она «сорит деньгами», не понимая их источников, по давней безотчетной крепостнической привычке жить на чужой счет. Она иногда сознает, что ее беспечность печально отзывается на благополучии живых людей: «Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горшок, а я трачу как-то бессмысленно»... Но привычка оказывается сильнее ее, и она не видит, как ее доброта *объективно превращается в свою противоположность*. Прямое значение в этом отношении получают слова Трофимова. «Владеть живыми душами — ведь это переродило (развратило) всех вас,— говорит он Ане,— живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, за счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней».

В результате возвышенные качества Раневской, ее отзывчивость и сердечность в данной обстановке оказываются примененными лишь случайно, лишь к узкому кругу лиц, с которыми она соприкасается лицом к лицу. И жизнь вокруг Раневской, несмотря на ее субъективно-добрые склонности, остается серой, нечистой и несправедливой.

С точки зрения подобных же противоречий между субъективными намерениями и объективными последствиями дается оценка деятельности и всей личности Лопахина.

В стремлениях Лопахина есть своя принципиальная сторона. Его внутренний пафос соединен не только с чувством личного возвышения. Лопахин понимает, что жизнь, какая теперь имеется, это — жизнь «нескладная», «несчастливая», и он по-своему думает содействовать ее исправлению. В этом отношении у Лопахина, по сравнению с Раневской, имеется даже некоторое преимущество. Доброта Раневской не выходит за пределы узкого круга лиц, с которыми она входит в непосредственное общение. Такая доброта (в других проявлениях) имеется и у Лопахина (его отношение к Раневской, к Трофимову, к Пищухе и др.), но к этому у Лопахина в какой-то мере присоединяется и кругозор общественного характера. Субъективно свою деятельность Лопахин ценит не только как способ личного обогащения, а как путь к построению новой жизни общества. В частности,

ему представляется, что дачи, о построении которых он мечтает, послужат каким-то отправным началом для создания уголка нового и уже общественного благополучия. «До сих пор,— говорит он,— в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И, можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным»... И в момент наибольшего патетического подъема Лопухин опять повторяет: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут всю новую жизнь...»

Несомненно, именно в этих субъективно-доброжелательных стремлениях Лопухина, направленных на цели общественного благоустройства, и лежит импонирующая сторона его личности. Именно в этом отношении он не похож на простого «кулачка»¹.

Но рядом с этим в пьесе ясно дается понять, что субъективные намерения Лопухина не найдут себе осуществления в объективных результатах его деятельности. Это выражено опять в словах Трофимова. Сколь ни добры намерения Лопухина, напрасно он надеется методами своего купеческого строительства построить счастливую жизнь. Такие планы — это лишь пустое мечтательство, «размахивание руками». Здесь открывается прямой смысл известного предупреждения Лопухину со стороны Трофимова «Не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать. И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать...»

За личные качества, за добрые побуждения Трофимов любит Лопухина. Сейчас же вслед за словами о «размахивании руками» Трофимов прибавляет: «Как ни как все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...»

Но тем не менее тот же Трофимов ясно предусматривает объективно хищническую роль буржуазной деятельности Лопухина и в этом втором, объективном плане дает ему известную, совершенно противоположную характеристику: «Я, Ермолай Алексеевич, так понимаю: 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 той же мысли дано и сложное состояние Лопухина при покупке усадьбы (и конфузится, и радуется). Лопухин не хочет быть «хищником», но в его положении нельзя не быть «хищником».

¹ Письмо А. П. Чехова к К. Станиславскому, 30 октября 1903 года, «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 326.

Таким образом, двойственное оценочное отношение автора к Лопихину, как и к Раневской, имеет свою ясную и последовательную логику. Объективный ход вещей при существующих условиях приводит даже лучшие стремления и добрую волю того и другого к отрицательным результатам. Лучшие качества и лучшие стремления пропадают зря, напрасно и бесплодно.

Образ Трофимова тоже эмоционально двойится, и нетрудно указать ту грань, которая отделяет эмоциональное соучастие автора от сочувственно-скептической, грустно-недоверчивой улыбки, направленной к его личности.

Там, где Трофимов говорит о неустроенности жизни, о ее бедности, нечистоте, там где, он порицает вялую болтливость интеллигенции, ее сонный индифферентизм к окружающей несправедливости, там, где раскрывает Ане зло крепостнической праздности, где указывает Лопихину на объективно-хищническую природу его купеческого положения, где зовет людей к неспровержению эксплуататорских порядков, к построению новой светлой жизни на основе всеобщего труда и гуманности, здесь всюду Чехов с ним. В этих случаях Трофимов имеет все преимущества сравнительно со всеми иными лицами пьесы, в том числе не только перед Раневской, но и перед Лопихиным. Ему дано наибольшее сознание коренных общественных недостатков жизни. Высказывания Трофимова об этом ягде и никем не снимаются.

Но при всем этом вся характеристика личности Трофимова направлена одновременно и к тому, чтобы показать его слабость перед теми силами, которые он собирается преодолеть. «Вечный студент», «облезлый барин», Трофимов не имеет никаких качеств, которые хотя бы в какой-нибудь мере свидетельствовали о его умении влиять на жизнь. Наоборот, жизнь толкает его и треплет, а он является лишь жертвой ее холода и жестокости. Все смешное в Трофимове не содержит в себе ни насмешки, ни упрека, но в этом смешном звучит сожаление о его нескладности и бессилии перед жизнью. Надо учесть также и скептическое указание на молодость Трофимова как на источник его доверчивых надежд (слова Раневской). Молодость и жизненная неопытность подчеркивалась Чеховым и в характеристике Анны. «Аня прежде всего ребенок, веселый, до конца не знающий жизни»¹.

Трофимову дано понимание лучших идей, с ним связаны большие порывы к будущему, он зовет от рабской инерции к борьбе за новую прекрасную жизнь. За ним восторженно идет Аня, легко оставляя бремя пустого, морально и идейно тусклого и праздного прошлого. Самый факт сознания социального несовершенства жизни и желанья разбудить спячку, перевернуть жизнь самым решительным образом для Чехова являлся фактом глубокого прогрессивного значения, поэтому и критика ден-

¹Письмо к О. Л. Книппер, 21 октября 1903 года

ствительности в словах Трофимова и его призывы к лучшему будущему всюду даны в чертах явного авторского сочувствия. Но Чехов не верит, что люди, подобные Трофимову, будут в состоянии изменить жизнь, не верит, что Трофимовым действительно удастся разломать устоявшиеся твердыни господствующих жизненных форм.

В пьесе имеется слабое указание, что Чехов в какой-то мере соединял образ Трофимова с народниками¹ и народников при этом он понимал, очевидно, лишь как интеллигентско-разночинческое течение. Образ Трофимова свидетельствует, что эта интеллигентская, «студенческая» революционность представлялась Чехову бессильной, хотя и благородной в своих побуждениях. Других революционных сил Чехов не знал, не видел, не чувствовал, поэтому в оценку рабочей и крестьянской революции он не мог войти. И, конечно, у Чехова в образе Трофимова не об этой революционности идет речь.

В Трофимове, таким образом, выражено, с одной стороны, признание положительного значения поднимавшегося порыва к общественному повороту, а с другой стороны, неверие, что этот поворот может осуществиться теми слабыми интеллигентскими силами, какие Чехову были заметны².

Отсюда и получился известный «двойной» свет в эмоциональной окраске образа Трофимова. Эта «двойственность», как и в отношении к Раневской и Лопухину, не есть результат механической несвязности или непродуманности, а полностью соответствует той системе мыслей, которая содержится в этих образах.

Так в «Вишневом саде» распределяются эмоциональные оттенки в освещении всех персонажей. В сочетании разнообразных и противоречивых эмоциональных тональностей имеется своя осмысленность и, следовательно, внутренняя закономерность. Бодрость Лопухина, Трофимова и Ани — это один из слагающих элементов общей, определенно-осмысленной картины жизни. Для смысла пьесы этот элемент необходим. Он не занимает в пьесе победного, решающего значения, но и не является механическим наложением на общем полотне грусти и печали.

9.

В «Вишневом саде» осуждается весь порядок, весь уклад старой жизни. Несчастье и страдание человека взяты не с той стороны, где человек сам является виновником своих неудач, и не с той стороны, где его преследует злая воля другого человека, а с той стороны, где «виноватых» нет, где источником печально-

¹ Имеем в виду слова Трофимова: «.. Чтобы жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом...»

² В этом смысле с образом Трофимова имеет много общего образ Саши в рассказе «Невеста».

го уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни.

Не входя во всю полноту характеристики собственнических-индивидуалистических отношений, Чехов показывает конечные следствия этих отношений, как они сказываются в ежедневном бытовом существовании и самочувствии людей, внешне близких друг к другу, даже ищущих взаимного общения и расположения, но неудержимо разьединенных самым укладом жизни.

Над всей пьесой веет мысль о власти действительности над людьми, о разорванности между субъективными стремлениями людей и той объективной данностью, которую они имеют и которую могут иметь.

Чехов видит, как в этой обстановке бесплодно пропадают лучшие движения души человеческой, как бессилен человек перед задачей претворить свои светлые порывы в действительную реальность. Одни бессильны потому, что хорошие, добрые стороны их морального существа искалечены привычками жизни на чужой счет, и они не замечают вреда своего праздного существования (Раневская). Другие бессильны потому, что их деятельность, даже при лучших субъективных намерениях, в общественно-объективном значении получает отрицательный смысл (Лопахин). Третьи бессильны потому, что, несмотря на правильность и беззаветность их стремлений к радикальному изменению общественных отношений, они ни в какой мере не располагают силами и возможностями для выполнения таких целей (Трофимов).

Переживаемый общественный сдвиг Чехов расценивает положительно, как пробуждение от засноч, как симптом приближения лучшего будущего. Однако жизнь сдвинулась, на его взгляд, еще не в такой степени решительно и победоносно, как это необходимо для ее обновления. Чехов видит, что появились люди, воодушевленные новыми целями, с ясным сознанием необходимости перемен, люди с большой верой в успех своего дела. Какие-то хорошие результаты от этого должны быть, но они еще не видны и перспективы их теряются в самой отдаленной неизвестности¹.

Новые люди и их благие намерения пока еще во многом находятся в плену той же действительности, хотя сами себе они не дают в этом отчета. Общий ход вещей обеспоживает их усилия. Поэтому лирическое сопоставление мрачного настоящего и

¹ 10 ноября 1903 года, т. е. как раз во время работы над «Вишневым садом», А. П. Чехов писал В. Л. Кигну: «Я все похварываю, 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 бы видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и 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» (Чехов, Новые письма, под ред. Б. Модзалевского, изд. «Атеней», П., 1922, стр. 61—62).

страстной тоскующей жажды лучшего будущего во всей пьесе до конца сохраняет свою силу.

10.

Всякий читатель, интересовавшийся Чеховым, заметит, что многое, сказанное в настоящей статье о драматургическом построении «Вишневого сада», имеет отношение и к другим пьесам Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»). Сосредоточенность драматического конфликта на ежедневно-бытовом состоянии человека, сущность этого конфликта, как постоянное, хроническое противоречие между таймой индивидуальной мечтой и силою властных обстоятельств, разрозненность между людьми в их индивидуально-интимном мире и проистекающее отсюда одиночество — все эти моменты так или иначе присутствуют во всех пьесах Чехова. Поэтому общими для них являются и такие драматургические особенности, как рассеянность центрального драматического эпизода в бытовой перспективе, внешне-тематическая разорванность сцен и диалогов, сдержанность эмоций и особые пути их обнаружения.

Не во всех пьесах эти черты присутствуют в одинаковой мере и не всюду они сохраняют совершенно одинаковый характер. Каждая пьеса захватывает свой особый жизненный материал, каждая развертывает свою особую проблему, каждая, следовательно, имеет свои отличия в идейном содержании и в его оформлении. Однако при всех отличиях все пьесы содержат в себе какую-то общую основу жизненной философии Чехова. Содержание этой философии в ее частном наполнении и в ее конечных суждениях могло меняться и менялось, но самый подход к действительности, угол зрения, вопросы, одушевляющие творческое наблюдение над жизнью, оставались общими. Поэтому, естественно, при индивидуальном своеобразии каждой пьесы Чехова во всех них оставалась какая-то общая основа, дающая им общее лицо.

Драматургия Чехова формировалась в обстановке общественного безвременья, когда, вместе с наступившей реакцией и крушением революционного народничества, интеллигенция в преобладающей массе оказалась в состоянии идейного бездорожья. Общественное разоружение интеллигентских масс выразилось в отказе от вопросов коренного общественного переустройства и уходе в сферу устройства личного благополучия. Общественные интересы в этой среде не поднимались выше задач частных улучшений путем постепенного культурничества и нравственного самоусовершенствования.

Характеризуя политическую позицию либерально-народнической интеллигенции — одной из наиболее общественно активных групп русской интеллигенции 80—90-х годов, — В. И. Ленин писал: «Из политической программы, рассчитанной на то, чтобы *поднять крестьянство* на социалистическую революцию *против*

основ современного общества — выросла программа, рассчитанная на то, чтобы заштопать, «улучшить» положение крестьянства при сохранении основ современного общества»¹.

В этот период общественного застоя, вместе с особым погружением в интересы личного или семейного благополучия, особенно ярко обнажалась и неудовлетворительность, теснота и тягостность подобного обывательского состояния. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах своего существа в такие жизненные рамки не укладывается, что для более чутких людей обывательское спокойствие не может быть счастьем, что так называемые «малые дела» не могут успокоить общественной совести и что под видимостью ровной и мирной жизни кроется постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний.

Чехов открыл, увидел этот конфликт как постоянную принадлежность жизни людей известной ему среды. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее осязательному выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне-конфликтно, — вот эта мысль и дала то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии. Эта мысль присутствует и в «Лешем», и в «Чайке», и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах». В перспективе той же мысли создавался и «Вишневый сад».

Те же условия русской действительности 80—90-х годов явились источником и другой важной жизненной черты, вошедшей в творческое внимание Чехова и во многом определившей специфику его драматургии. Как известно, в эпоху общественного застоя и реакции естественное обострение получает тема одиночества. В то время, как в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, а в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит опоры для преодоления внутренней личной неустроенности. Отсутствие объединяющего общественного воодушевления лишает людей общего поля для совместных увлекающих усилий и создает особую сосредоточенность на узкой индивидуально-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной незащищенности и бессилия.

В конкретно-исторических условиях русской действительности 80—90-х гг., в обстановке злейшей политической реакции и произвола эти чувства получили особое обострение: ими были охвачены широкие круги русской интеллигенции, переживавшей в эту пору состояние тяжелой общественной бесперспективности.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3, т. I, стр. 168—169.

Чехов чутко видел эти изломы и болезни социального бездорожья русской интеллигенции накануне революции. Поэтому, как отражение одного из существенных жизненных противоречий, тема об индивидуальной неустойчивости, об одиночестве, об отсутствии полноты и осмысленности в жизни людей занимает такое важное место в чеховском построении драматического конфликта. Одной из существенных особенностей пьес Чехова является множественность перекрещивающихся и сплетающихся драматических линий. Почти каждый персонаж в пьесах Чехова имеет свою драму и, общаясь с людьми, ощущает себя среди них одиноким. В «Вишневом саде» эта сторона лишь наиболее заострена в силу специфики той проблематики, которая присуща этой пьесе.

Традиция прежних пьес Чехова в «Вишневом саде» присутствует не как механическое наложение и случайное совмещение несовместимого, а как результат общности основных убеждений, в каких осмысливалась жизнь Чеховым прежде и теперь. Новые явления действительности, отраженные в «Вишневом саде», воспринимались и осмысливались Чеховым в перспективе тех же обобщающих понятий и с точки зрения тех же ожиданий, какие ему были свойственны и раньше.

Научить людей тому, как, какими путями жизнь должна быть перестроена, чтобы сделаться «прекрасной, изумительной», Чехов не мог. В его пору создавалась и уже выступала в первых боях реальная сила рабочего класса, могильщика старого мира и создателя новой жизни. На опыте многочисленных и расширявшихся стачек в рабочем классе крепились чувства классовой солидарности, смелости, стойкости, закалялся героизм в борьбе с эксплуататорами. Чехов этой реальной силы не знал, не оставался на ней мыслью, и суждения о ней не мог иметь.

Однако это вовсе не означает, что Чехов не имел определенного взгляда на жизнь.

«Его упрекали,— писал Горький,— в отсутствии мирозерцания. Нелепый упрек! Мирозерцание в широком смысле есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем... «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание,— он овладел своим представлением жизни и, таким образом, стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»¹.

Постоянный защитник всего, что в человеке есть чистого, светлого и бескорыстно доброго, Чехов видел, как в условиях его времени, среди грубого деспотизма в нравах, в обстановке социальной несправедливости, обывательской тупости, низкопоклонства, мещанской ограниченности и жадности, вянет нежность,

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания, под ред. С. Д. Балухатого, изд. АН СССР, М.—Л. 1937, стр. 130.

гибнет любовь, тускнеют порывы к красоте и простору, останавливается веселость и грубо уродуются отношения даже между близкими людьми.

И в творчестве Чехова всегда настойчиво и непрерывно звучит «грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неумение жить»¹.

Видя серую и унылую жизнь, Чехов стремился будить беспокойную жажду новой прекрасной жизни и не устал говорить своим читателям, что «человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней» (слова Вершинина в «Трех сестрах»). В этом состоит основной пафос творчества Чехова. В том же направлении «Вишневый сад» осуществлял свои особые целостно-представленные задачи.

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания, под ред. С. Д. Балухатого, изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 130.