

Vol

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

11

1959

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

В. Ермилов

О СВОЕОБРАЗИИ КОМИЧЕСКОГО У ЧЕХОВА¹

Во всем своем творчестве Чехов оставался верен юмору. В тех его произведениях, которые не относятся к жанрам юмора или сатиры, юмор все же играет важную роль и выполняет разнообразные функции: порою он бывает призван оттенить, подчеркнуть по закону контраста драматические или трагические глубины жизни,— по отношению к общему печальному содержанию юмор здесь является как бы «косвенным»; или же юмор представляет собою скрытую в подтексте основу поэтической мысли произведения, которое, казалось бы, далеко от какого бы то ни было юмора по своему драматическому или трагическому содержанию,— это юмор самого положения, обстоятельств, грустный комизм внутренней нелепости изображаемой действительности; или же, наконец, юмор просто представляет одну из красок, один из элементов общей картины.

Характерный пример «косвенного» юмора, юмористического сюжета, оттеняющего печальное содержание, представляет рассказ «Темнота» (1887). К доктору, у которого в больнице лежит Васька, деревенский кузнец, доставленный из тюрьмы,— он несправедливо присужден за ничтожную вину к длительному заключению,— приходит брат заболевшего арестанта — Кирила. Он просит доктора отпустить Ваську домой. Просьба настолько несообразна, что доктор «удивленно поглядел на Кирилу и, ни

¹ Первую статью В. Ермилова о Чехове см. в № 10 нашего журнала за 1959 год.

слова не сказавши, пошел дальше. Парень забежал вперед и бухнул ему в ноги».

Кирила остается глухим к аргументации доктора, объясняющего, что он, доктор, не имеет права освобождать заключенных. Доктор развивает эту свою логику, а Кирила не отвечает на нее и выдвигает совершенно не зависящую от докторской, не вступающую с нею ни в какое соприкосновение, иную, свою логику. Она заключается в том, что, во-первых, Васька осужден несправедливо, а во-вторых, без Васьки пропадает вся семья, уже с голодудохнут, в кузнице работать некому. Доктор вновь представляет свои аргументы, а Кирила — свои; имеет место лишь видимость спора или взаимоубеждения; между беседующими по существу не происходит никакого общения при внешней форме общения; кажется, разговор между ними идет об одном и том же предмете, но на самом деле они говорят о совершенно различных вещах, поэтому и не может быть между ними никакого общения. Эта полная разобщенность обнаруживается и в том, что «дней через пять, возвращаясь после приемки больных к себе на квартиру, доктор опять увидел у себя на дворе Кирилу. На этот раз парень был не один, а с каким-то тощим, очень бледным стариком, который, не переставая, кивал головой, как маятником, и шамкал губами.

— Ваше благородие, я опять к твоей милости! — начал Кирила. — Вот с отцом пришел, сделай милость, отпусти Ваську! Непременный член разговаривать не стал. Говорит: «Пошел вон!»

— Ваше высокородие, — зашипел горлом старик, поднимая дрожащие брови, — будьте милостивы! Мы люди бедные, благодарить не можем вашу честь, но ежели угодно вашей милости, Кирюшка или Васька отработать могут. Пушай работают.

— Отработаем! — сказал Кирила и поднял руку, точно желая принести клятву. — Отпусти! С голодудохнут! Ревма-ревут, ваше благородие!

Парень быстро взглянул на отца, дернул его за рукав, и оба они, как по команде, повалились доктору в ноги. Тот махнул рукой и, не оглядываясь, быстро пошел к своей двери».

Перед нами, конечно, один из трагических рассказов Чехова. В своей миниатюре художник сумел дать сгусток всего горя, всей безвыходности, нищеты, голода, лютой беды крестьянской жизни, — именно это и составляет содержание рассказа. Между тем сюжет его выглядит так, как будто он призван раскрыть лишь *одну* тему, определенную названием, — *темноту*. Но как осложняется, углубляется и расширяется в ходе сюжета самое понятие *темноты*! Оно уже вбирает в себя не только безграмотность, отсутствие элементарных знаний о порядках, законах, значениях должностных лиц, но и полную *беспросветность* всей мужицкой жизни. Понятие *темноты* получает, таким образом, двойное значение; происходит сгущение тьмы всей крестьянской жизни. Безднажность выражена и в финальных, по-чеховски ску-

пых деталях: доктор «махнул рукой и, не оглядываясь, быстро пошел к своей двери». Конечно, можно трактовать это и в том смысле, что доктору просто надоела вся эта бестолочь: мы не знаем этого доктора, он фигурирует в рассказе только как представитель определенной логики, не перекликающейся с логикой Кирилы. Но вся художественная конкретность заставляет включить и эти финальные детали в общий трагический контекст.

Так сюжет, как будто призванный выразить лишь один аспект *темноты*, выдвинутый на первый план, определяющий действие рассказа, на самом деле приоткрывает нам весь повседневный ужас деревенской действительности. Эта глубина открывается попутно, в связи с движущим фактором рассказа, с его непосредственным действием, значение которого ограничивается лишь темнотой в смысле незнания, невежественности. Вот почему рассказ и мог восприниматься только как юмористический. Сюжет и в самом деле комический: анекдотическая нелепость обращения не по адресу, упорство Кирилы, непроницаемость его логики, глухота к объяснениям доктора. Но, конечно, комизм сюжета — грустный комизм, в нем раскрывается и общая нелепость жизни, при которой между людьми могут возникать отношения полного непонимания, полной невозможности взаимного понимания. Это и есть общая *темнота, глухота жизни*.

В связи с рассказом «Темнота» следует остановиться на одной из сторон чеховского комизма, на одном из структурных принципов этого комизма. Мы имеем в виду отмеченную нами *встречу* двух взаимоисключающих логик, двух совершенно не зависимых один от другого логических рядов, когда каждый из собеседников не входит в логику другого и в происходящем «споре» два логических ряда не сходятся, по сути не сталкиваются, а продолжают свое собственное течение, так что, в сущности, никакого спора и нет: спорить можно только об определенном, общем для обеих сторон предмете; здесь же происходит лишь выявление двух логик при видимости их столкновения; собеседники отлично слышат друг друга, но каждый из них остается совершенно глухим к аргументации другого. Основой *комизма* и является противоречие между видимостью спора, взаимного убеждения и отсутствием действительного спора. Комизм этого типа, если рассматривать его только со структурной точки зрения, оставляя в стороне различие конкретных художественных проявлений, лежит, например, в основе спора между Чебутыкиным и Соленым.

«Чебутыкин (*идя в гостиную с Ириной*). И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

Соленый. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Чебутыкин. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины...

Соленый. А я вам говорю, черемша — лук...

Чебутыкин. Что же я буду с вами спорить? Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

Соленый. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

Андрей (*умоляюще*). Довольно, господа! Прошу вас!»

Спор, как видим, чрезвычайно «содержателен»: его участникам представляется, что они спорят об одном и том же предмете, в то время как речь идет о разных предметах.

Мы встречаемся с этим и в рассказах «Унтер Пришибеев», «Злоумышленник». Во всех этих случаях — и в споре Чебутыкина с Соленым, и в двух названных рассказах — в отличие от «Темноты» уже не печаль господствует над всем, а искрится победоносным лукавым весельем чеховский смех.

Мировой судья говорит «сверхштатному блюстителю», что тот вмешивается не в свое дело: для поддержания порядка существуют урядник, староста. Пришибеев возражает: «Люди безобразят, и не мое дело! Что ж мне хвалить их, что ли? Они вот жалуются вам, что я песни петь запрещаю... Да что хорошего в песнях-то? Вместо того чтоб делом каким заниматься, они песни...»

Логика судьи заключается в том, что Пришибеев незаконно присвоил себе функции властей. Логика же Пришибеева состоит в том, что в поведении народа нет ничего хорошего. Происходит опять-таки столкновение двух совершенно не зависимых один от другого логических рядов. Нельзя даже сказать, что Пришибеев игнорирует логику судьи: он просто не слышит ее, хотя и отлично слышит слова, произносимые судьей. Точно так же и судья совершенно не входит в логику Пришибеева, не спорит с ним «по существу» — о поведении народа и прочем, а развивает лишь свою, юридическую логику. Перед нами, с точки зрения структуры комизма, — вариант спора о чехартме и черемше.

В «Злоумышленнике» эта комическая структура развита с замечательным богатством вариантов, переходов, с кажущимся сближением двух позиций на краткое мгновение — и, однако, при отсутствии действительного сближения. Логика судебного следователя заключается в том, что отвинчивание гаек, коими рельсы прикрепляются к шпалам, является уголовным преступлением. Логика же Дениса Григорьева состоит в том, что гайка представляет собою незаменимое орудие рыбной ловли. Аргументация Дениса сама по себе неотразима. Он вполне обоснованно, со знанием дела доказывает необходимость грузила для ловли и даже несколько обижается на то, что следователь ему *не верит*, — как будто следователь не верит его соображениям о необходимости грузила для ужения рыбы, а не тому, что Денис отвинчивал гайки без злого умысла.

«— Послушай, братец, не прикидывайся ты мне идиотом, а говори толком. Нечего тут про грузила врать!»

— Отродясь не врал, а тут вру...— бормочет Денис, мигая глазами.— Да нешто, ваше благородие, можно без грузила?»

Денис говорит чистую правду про грузила, а следовательно «несправедливо» обвиняет его в том, что он *врет именно про грузила*. Чехарта и черемша выплывают свою пляску, вернее, свои две пляски, не связанные одна с другою. Особенно комически блистателен тот момент, когда следователь незаметно для себя *впутывается* в логику Дениса; и уже тут, конечно, Денис кладет следователя на обе лопатки, потому что в своей-то логике Денис действительно силен!

«— Но для грузила ты мог взять свинец, пулю... гвоздик какой-нибудь...»

Пропал следователь! Стоило ему только чуть-чуть, краешком ступить на почву Денисовой логики, как Денис становится орлом, высоко парящим над непоследовательным следователем! В грузилах-то Денис знает толк как высококвалифицированный специалист, а следователь оказывается дилетантом или просто профаном. Денис имеет «основание» смотреть на следователя сверху вниз. И это произошло благодаря тому, что следователь сошел со своей юридической позиции и впутался в Денисову сферу, в дискуссию о преимуществах того или другого материала для грузила. Но все дело и заключается в том, что в своей логике каждая из сторон победоносна и непроницаема для другой.

«— Свинец на дороге не найдешь, купить надо, а гвоздик не годится. Лучше гайки и не найти... И тяжелая и дыра есть».

Следователь посрамлен; он вновь возвращается на *свою* почву.

«— Дураком каким прикидывается! Точно вчера родился или с неба упал. Разве ты не понимаешь, глупая голова, к чему ведет это отвинчивание? Не догляди сторож, так ведь поезд мог бы сойти с рельсов, людей бы убило! Ты людей убил бы!

— Избави господи, ваше благородие! Зачем убивать? Нешто мы некрещенные или злодеи какие? Слава те господи, господин хороший, век свой прожили и не токмо что убивать, но и мыслей таких в голове не было... Спаси и помилуй, царица небесная... Что вы-с!»

В самом деле, Денис — по его логике — всего лишь рыболов. Какой он убийца! По логике же следователя, Денис — сознательный или бессознательный, возможный убийца... Какая пропасть отделяет эти две логики!

Следователь призывает Дениса понять, наконец, что гайками прикрепляется рельс к шпалам.

«— Это мы понимаем... Мы ведь не все отвинчиваем... оставляем... Не без ума делаем... понимаем...

Денис зевает и крестит рот».

Если, как мы видели, следователь подался было на Денисову позицию, то сейчас как будто уже Денис подался на позицию следователя: он теперь говорит не как рыболов, а как человек, отвин-

чивающий гайки. Эти мгновенные сближения независимых рядов оттеняют, подчеркивают их полнейшую самостоятельность и глухоту по отношению друг к другу. Впрочем, настоящего сближения на этот раз и не происходит. Если следователь действительно опростоволосился, уступил логике Дениса, то Денис оказывается покрепче: он ни разу не оступился, не отозвался на главное в логике следователя: на уголовную наказуемость отвинчивания гаек. Когда следователь возвращает Дениса к тому, что является главным со следовательской точки зрения, то Денис не входит в эту логику, а разворачивает иную.

«— Послушай... 1081 статья уложения о наказаниях говорит, что за всякое с умыслом учиненное повреждение железной дороги, когда оно могло подвергнуть опасности следующий по сей дороге транспорт и виновный знал, что последствием сего должно быть несчастье... понимаешь? знал! А ты не мог не знать, к чему ведет это отвинчивание... он приговаривается к ссылке в каторжные работы.

— Конечно, вы лучше знаете... Мы люди темные... нешто мы понимаем?

— Все ты понимаешь! Это ты врешь, прикидываешься!

— Зачем врать? Спросите на деревне, коли не верите... Без грузила только уклеюк ловят, а на что хуже пискаря, да и тот не пойдет тебе без грузила».

Денис остается глухим к юридической логике; он разворачивает идущие по совершенно иной линии соображения: о просветленности и темноте, а когда следователь вновь обвиняет его в том, что он врёт, то Денис вновь отводит это, так сказать, недостойное обвинение безупречной правдивостью указания на невозможность обойтись без грузила. Прав ли следователь, обвиняя этого рыба-лова-сфинкса в притворстве, или Денис в самом деле не понимает своей вины «по темноте», — в обоих случаях перед нами шедевр комизма, основанного на том же принципе чехартмы и черемши.

Мы видим художественное богатство этого комического начала. Впрочем, оно выступает у Чехова не только в непосредственно комическом, но и в драматическом и трагическом значениях, как мы в этом убедились на примере рассказа «Темнота». Речь идет о нелепости самой действительности, самого ее устройства, при котором нет и не может быть общей логики, объединяющей людей, а есть множество различных, не соприкасающихся, не связанных, наглухо замкнутых в самих себе логик; эта разрозненность, разъединенность, разобщенность вопиет об алогизме всей разрозненной, разобщенной, глухой жизни. Эта тема — отсутствие стройной, объединяющей общей логики — является вариантом коренной чеховской темы: отсутствие *общей идеи*, понимаемой и как стройность мировоззрения, и как стройность всей жизни; жизнь должна не разъединять, а соединять людей; тоска по общей идее, впервые с такою остротою прозвучавшая в «Скучной истории», образует затем лейтмотив чеховского творчества. (С этой темой связана и постоянная

тоска одиночества чеховского героя.) В рассказе «По делам службы» оба варианта единой чеховской темы — отсутствие в жизни общей логики и общей идеи — сливаются друг с другом. Тут эта тема, так же как и в «Скучной истории», развивается уже вне комизма, в чисто драматическом звучании; так обнаруживается единая основа комических и драматических, трагических тем и мотивов в творчестве Чехова.

Мы сказали, что и в неюмористических по жанру произведениях Чехова существует скрытый комизм — комизм нелепости самой данной действительности, — *комедия жизни*. Характерен с этой точки зрения цикл произведений, посвященных художественному исследованию сущности капитализма, — к этой проблеме у писателя возникает активный интерес, начиная с середины 90-х годов; к указанному циклу относятся «Бабе царство», «Моя жизнь», «Три года», «В овраге», «Случай из практики». В последнем — доктор, приехавший лечить дочь владелицы фабрики, оставшись ночью один, раздумывает о своих впечатлениях.

«Тут недоразумение, конечно... — думал он, глядя на багровые окна. — Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды, как пользуются ими? Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая глуповатая девица в *ripse-peze*. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру».

Весьма вероятно, что Чехов учился у Л. Толстого умению «остранить», как выражался В. Шкловский — сделать странным, или, точнее, обнажить странность явления, к которому привыкли, о сущности которого не раздумывает обывательское мышление. Чехова как художника интересует прежде всего внутренняя противоречивость, образующая нелепость данного явления, положения. Слово «недоразумение» и является в данном случае эквивалентом слова «нелепость». Тяжелая жизнь рабочих, не одухотворенная никакой разумной целью, множество страданий, несправедливость, гнет, издевательства, непрерывная сумасшедшая работа пяти корпусов — все это, оказывается, служит только вольготной жизни никому не нужной, ничтожной старой девы, бывшей гувернантки, живущей только для еды и питья. Какой, в сущности, вздор, какая смешная нелепость! Всякая нелепость смешна, даже если она страшна, — конечно, *смешное* такого рода далеко от *веселого*.

В записной книжке писателя был набросан замысел этого рас-

сказа: «Фабрика. 1000 рабочих. Ночь. Сторож бьет в доску. Масса труда, масса страданий — и все это для ничтожества, владеющего фабрикой. Глупая мать, гувернантка, дочь... Дочь заболела, звали из Москвы профессора, но он не поехал, послал ординатора. Ординатор ночью слушает стук сторожа и думает. Приходя на ум свайные постройки. «Неужели всю свою жизнь должен работать, как и эта фабрика, только для этих ничтожеств, сытых, толстых, праздных, глупых?»

Тема нелепости исследуемой писателем действительности включает в себя и тему интеллигенции, работающей на «хозяев» этой действительности; ее работа так же бессмысленна, как и работа этих сумасшедших пяти корпусов. Для того чтобы обострить тему нелепости, писатель, как видим, в окончательной редакции несколько изменил мотив «владения», «пользования» благами, предоставляемыми эксплуатацией рабочих: оказывается, даже и сами владельцы не очень пользуются «благами»; вся масса труда и страданий служит только удовольствию приживалки. Это, конечно, обостряет несообразность, вздор, карикатурность всего устройства жизни. Характерно для чеховского понимания *смешного* следующее рассуждение, которое в вариантах к повести «Три года» автор вкладывал в уста Ярцева: «...я положительно убежден, что [настанет время], когда иметь миллионы в банке и наживаться на счет фабричных для культурного человека будет таким же абсурдом, как теперь менять [девок на собак]. Воспитание мало-помалу сделает капитализм смешным, и он потеряет всякое значение.

[— Это будет] через пять тысяч лет,—[сказал Костя и усмехнулся].— Через пять тысяч лет Ротшильду станут смешны [его подвалы... Ну, нет-с, дядя], довольно. [Не ждать нужно, а бороться]».

Автор, конечно, отвергает либеральное «постепеновство» Ярцева; острая полемика с подобными буржуазно-либеральными взглядами развивается и в «Доме с мезонином», и особенно в «Моей жизни». Нас в данном случае интересует только чеховское понимание комического. Ужасное, к которому, с точки зрения Чехова, относится капитализм, является вместе с тем и *смешным* ввиду абсурдности самой своей сущности.

Такое понимание смешного в чеховской эстетике делает понятным и то, почему писатель, например, назвал «Чайку», в которой столько тяжелого и печального, комедией.

Великие создатели комических произведений глубоко чувствуют взаимосвязь комического и трагического. В их произведениях нередко одно переходит в другое или *готово* к переходу. У Гоголя эти переливы, переходы одного в другое мы встречаем непрерывно. Диалоги Чичикова с помещиками о купле-продаже мертвых душ являются образцом трагического, выступающего как комическое; тут на первом плане комизм, а в подоснове — глубокий трагизм положения народа при таком общественном строе, который приравнивает живую человеческую душу к мертвой.

С другой стороны, в главе, посвященной Плюшкину, акцент поставлен уже на трагизме омертвления когда-то живой человеческой души. Здесь уже комическое выступает как трагическое. Это подчеркивается изменением всего тона и ритма повествования с самого начала этой главы: она открывается элегическим раздумьем о молодости жизни и увядании души, лирическим образом величественного в своей заброшенной красоте сада-кладбища... «А что Гоголь умеет так тесно слить трагический элемент с комическим,— писал Белинский,— это самая резкая и яркая особенность его таланта, и есть отнюдь не недостаток, а великое достоинство». Белинский считал, что соединение трагического элемента с комическим, в сущности, есть не что иное, как умение представлять жизнь в ее истине. Близость комического и трагического, указывал Белинский, объясняется тем, что источник у того и другого один: *противоречия* действительности.

У Гоголя и Чехова комическое и трагическое тесно слиты. Различие здесь между двумя писателями — в акценте.

У Гоголя всегда видна возможность перехода комического в трагическое, всегда обозначена трагическая подоснова комизма,— *это смех сквозь слезы*. Гоголь сказал: «...на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову... Но зачем же среди недумаящих веселых, беспечных минут, сама собою, вдруг пронесется иная чудная струя: еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...»

У Чехова же всегда видна возможность растворения трагического или драматического — в комическом, всегда обозначена комическая подоснова трагизма,— *это слезы сквозь смех*; Чехов, пожалуй, мог бы сказать: «На свете дивно устроено: печальное мигом превратится в комическое, если только застоишься перед ним...»

Гоголь видит трагическое в комическом. Чехов видит комическое в трагическом. Конечно, оба писателя умеют видеть и комизм трагедии и трагизм комедии; речь идет именно и только об акценте. При таком различии между двумя гениями комизма их сходство в том, что оба они грустны, раскрывая печальное в смешном и смешное в печальном.

Так обнаруживается как будто парадоксальная эстетическая закономерность, заключающаяся в том, что комедия может быть не менее печальной, чем трагедия, и — добавим — столь же оптимистической. Трагедия не чужда оптимизму,— это ее свойство древние и назвали катарсисом, понимая под этим эстетическое разрешение, облегчение, просветление, освобождение от мучений, страданий, роковых жертв, гибели героев — от всего того скорбного и мрачного, без чего трагедия невозможна.

Трагедия, гневно разоблачая зло действительности, вместе с тем утверждает в нас понимание того, что трагические жертвы

хотя и ужасны, но не напрасны, если принесены во имя действительно великой исторической цели. В центре трагедии — герой, выражающий новое, более передовое сознание, знаменующий поступательное движение истории. Он протестует против старого порядка, разоблачает старые устои во имя нового. Не примиряя нас с гибелью героя, трагедия освящает эту гибель пафосом движения истории вперед, величественной и скорбной думой о судьбах человечества, о жертвах, приносимых во имя торжества человечности.

Существует также трагедия, гибель героя которой не связана непосредственно с той или другой формой его борьбы против старых устоев, с прямой критикой, разоблачением зла; но сама жизненная позиция героя, его духовный мир отличаются высокой человечностью, вызывающей злобу всего низменного, человеконенавистнического; здесь катарсис заключается в утверждении того, что человечество обладает духовным могуществом, необходимым для борьбы со злом.

«Гамлет» и «Отелло» по-разному утверждают поступательное движение человечества; если первая из этих трагедий проникнута пафосом освящения гибели героя, связанной с его прямым выступлением против зла старого мира, то пафос второй заключается в скорби о красоте высокой человечности, ставшей жертвой вероломной ненависти и под ее мрачным влиянием не поверившей в самое себя.

Отелло и Яго, этот шахматист преступления, представляют два полюса, две стороны одной и той же эпохи, одной и той же исторической формации: гуманизм Возрождения и не знающее никаких святынь, моральных скреп и устоев человеконенавистничество надвигавшейся буржуазной эры. Таким образом, и Отелло и Яго являются исторически новыми фигурами. Можно представить себе следующую трактовку бессмертного произведения: так как Отелло и Яго представляют две стороны одной и той же исторической формации и так как Отелло оказался способным поверить Яго и становится жертвой последнего, — то Яго и является истиной Отелло, его неизбежным спутником, двойником, а сам Отелло — лишь выразитель ложной мечты о возможности прекрасного мира, лишь носитель неизбежно гибнущей иллюзии, и шекспировская трагедия предвосхищает тему литературы XIX века, тему краха иллюзий.

Однако такая трактовка неправильна потому, что гармонический мир красоты и любви, выразителем которого является Отелло, не иллюзорен; всемирно-исторической иллюзией была не мечта о прекрасном мире, а надежда на возможность его утверждения в наступавшем буржуазном периоде истории. Но мечта выходила далеко за границы времени. И сама красота человечности, воплощенная в образах Отелло и Дездемоны, как в реальности идеала, является залогом и живым свидетельством того, что человечество

действительно обладает духовными силами, необходимыми для торжества высоких идеалов. Яго погубил не красоту человечности, а людей, представлявших ее; но реальность прекрасного мира, подтвержденная чистотой и верностью Дездемоны, остается непререкаемой. Трагическая вина Отелло заключается не в том, что он наивно поверил в возможность торжества прекрасного мира, в ложную мечту, а в том, что его убеждение в реальности гармонического мира оказалось недостаточно цельным и он поверил в абсолютную силу зла. Он потерял свое самое главное, потому что главным в нем и была его вера в красоту, любовь и правду. Таким образом, катарсис заключается здесь в непререкаемости, в могучей поэтической реальности прекрасного мира.

Такова сущность трагедии, просветляющей все темное и мрачное светом художественного разума, убеждением в неисчерпаемом богатстве и всепобеждающем могуществе человечества; так трагедия просветляет самую гибель героев, связывая ее с ходом истории, с жизнью человечества. Таков оптимизм трагедии.

В чем же заключаются печаль и оптимизм комедии? Подчеркнем, что, разумеется, мы имеем в виду закономерности трагедии и комедии в литературе критического реализма; все жанры литературы социалистического реализма, в том числе и трагические и комические, имеют хотя и связанные традиционной преемственностью, но свои, качественно новые закономерности, обусловленные утверждающей функцией литературы по отношению к новой, социалистической действительности.

Комедия может быть не менее печальной, чем трагедия, потому что комедия своим смехом подчеркивает, сгущает внутреннюю нелепость изображаемой действительности и печально нелепое положение людей. Если сами люди, страдающие от тяжести действительности, и не фигурируют в качестве персонажей, то они присутствуют невидимо, как это происходит в «Ревизоре», где мысль о народе, о власти над ним николаевской держиморды и составляет трагическую подоснову произведения.

Но если комедия может быть столь же печальной, что и трагедия, то в чем же заключается ее «просветление», эквивалент того, что образует катарсис трагедии?

Обостряя изображение нелепости жизни, комедия доводит это обострение до той степени, когда нелепость приходит уже к абсурду («Ревизор», «Женитьба»; вспомним также рассуждения Ярцева в вариантах к повести «Три года» о смешном капитализме). Комедия обнажает внутренний абсурд, объективно заключенный в самой действительности. Этот абсурд вопиет о невозможности данной действительности, об ее смехотворно уродливой, карикатурной «призрачности», по выражению Белинского. Нелепость до того нелепа, что становится ясной внутренняя несостоятельность изображаемой действительности, необходимость или неизбежность ее замены иной, истинной, разумной жизнью. В этом

и заключается оптимизм комедии. Как видим, в конечном счете он тоже связан с утверждением хода истории, движения человечества к новым, более высоким формам жизни.

Отличие комического у Чехова от комического у Гоголя, которое мы назвали разницей в акценте, объясняется не только особенностями склада художнической личности писателей, но и сложной совокупностью других причин. Печально, что нет на свете ничего веселого, в котором не таилось бы грустное и скорбное: таков гоголевский аспект. Но равно печально и то, что нет на свете ничего драматического или трагического, в котором не таились бы смешная абсурдность самого устройства действительности, грустный комизм положения людей: таков чеховский аспект.

В этой особенности эстетики Чехова сказались особенности эпохи 80-х годов, породившей его творчество; в 90-х и 900-х годах чеховский комизм, сохраняя свою печаль, все более окрашивался уже и светлыми оптимистическими красками, означавшими предчувствие близости великой перемены всей жизни.

Восьмидесятые годы с их унынием, скептицизмом, властью мелочей, отсутствием больших одухотворяющих, целостных идейных концепций, с измельчанием интеллигенции возникали перед художником как нудная, тяжелая комедия, размалывающая все большое, целостное, драматическое и трагическое угрюмыми жерновками серых будней. Так трагедия революционного народничества 70-х годов выродилась в комедию заурядного мешански-либерального приспособления к гнусной действительности. Вместо пафоса — путь ошибочных, но героических действий народовольцев — пришла проповедь «малых дел», означавшая примирение с подлостью. Главное «подспудное» содержание эпохи — созревание в России марксизма, революционного движения рабочего класса — не было видно Чехову.

Положение чеховского героя в действительности, интеллигента склада Астрова, дяди Вани, Вершинина, Тузенбаха, трех сестер, героев-повествователей «Дома с мезонином», «Моей жизни», — было трагическим; но, однако, герой Чехова не мог стать трагическим героем, героем действия; разумеется, он был носителем высоких требований к жизни, высокой человечности, но его эпоха слишком тяжело давила на него своей глыбой пошлости, дробила его мысли и чувства, его высокий духовный мир; ему оставалась лишь мечта о прекрасном будущем да печальная ирония над самим собою, над своею неспособностью к реальной борьбе за это будущее и тоска по ясной, высокой цели жизни. «Если бы знать, если бы знать!» — тоскуют три сестры...

Ирония, веселая или грустная, не может быть основой трагедии. Любовь к своим героям, хорошим, чистым, честным людям, смешивалась у Чехова с чувством неловкости за них, за их недостаточную силу и цельность и в ненависти, и в любви, за свойственный им разрыв между красотой их мечты и неумением от-

стаивать, защищать ее, бороться за нее; они «сами своей жизни не строили»,— как сказал о них Вл. И. Немирович-Данченко; поэтому, рисуя всю тяжесть жизни своих героев, Чехов *сдерживает* драматическое и трагическое начала лирически-комедийным; он как бы спрашивает, проверяет своих героев: а достаточно ли вы серьезные люди для права на драму и трагедию?

Чеховский герой полон презрения к устройству современной ему действительности, он вплотную подходит к осознанию необходимости борьбы, великого действия, направленного на коренное изменение жизни, но не знает ни характера этого действия, ни путей к нему. Отсюда и его горечь сознания бездейственности своей жизненной позиции. Когда же, например, дядя Ваня совершает *действие*, то оно оказывается лишенным *действенности*: этот его не то трагический, не то комический выстрел в Серебрякова — грустная и смешная «акция», которая ничего не может изменить в действительности. Выстрел дяди Вани лишь подчеркивает бессилие героя, безнадежность его положения, лишь обостряет ощущение непроницаемой тьмы и тяжести действительности; и промахи дяди Вани символичны: он бьет не только мимо своей жалкой ничтожной мишени,— он бьет мимо главного, мимо действительности; его действие по своему внутреннему содержанию не охватывает зла жизни, оно призрачно — это шумное и буйное действие, столь противоречащее своей «эффектностью» всему облику дяди Вани! Поэтому оно окружено и авторской иронией, и иронией персонажей,— над этим действием иронизируют и Астров, и мудрая нянька Марина, и тихий Вафля, да и сам дядя Ваня. Выстрел трагикомичен не потому, что он «неудачен»: тут «удача» была бы еще более нелепой, еще более была бы обнажена вся бессмысленность акции героя.

Чеховский герой тоскует по *настоящему* действию; он испытывает отвращение к словам, оторванным от дела, смеется над своею любовью к отвлеченным рассуждениям: так Вершинин иронизирует над тем, что он слишком много говорит; и Маша тоскует: «Так вот целый день говорят, говорят...» Один из чеховских рассказов 80-х годов называется «по-гамлетовски»: «Слова, слова и слова».

Гамлетовские реминисценции у Чехова довольно часты. «Гамлет» был одним из наиболее любимых им произведений. Гамлетовский мотив сопровождает образ Константина Треплева. «Пьеса в пьесе»,— спектакль Треплева перекликается со «спектаклем Гамлета», зрителями которого являются его мать и отчим; подобно этому, зрителями спектакля Треплева являются его мать и quasi-отчим. Чехов подчеркивает гамлетовский мотив обменом реплик между Аркадиной и Треплевым.

«Аркадина (*читает из «Гамлета»*). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!»

Треплев (из «Гамлета»). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?»

В подтексте этих реплик — реальные взаимоотношения между Треплевым, Аркадиной и Тригориным. Треплев испытывает недовольство поведением своей матери, стилем ее жизни, ее романом с Тригориным, он ревнует ее к Тригорину; но причина его недовольства глубже: и Аркадина и Тригорин представляются Треплеву узурпаторами, незаконно захватившими власть в искусстве, представителями лжи, рутины, пошлости. «Вы, рутинеры,— говорит он своей матери,— захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!» И Гамлет *не признавал* ни свою мать, ни *его*,— узурпаторов, незаконно захвативших власть... Подобно Гамлету, Треплев тоже решает вопрос: быть или не быть? С образом Треплева связывается и гамлетовский мотив разрыва между мыслью и действием, «словом» и «делом». Но к нашей мысли о Гамлете не может примешиваться ирония. Этого нельзя сказать о Треплеве...

А. Кони писал Чехову о «Чайке», что в пьесе «сама жизнь... почти никем не понимаемая в ее внутренней, жестокой иронии». Так проницательный зритель-современник приблизился к разгадке той загадки, которая была задана художником: к ответу на вопрос о том, почему автор назвал свою пьесу комедией.

Скрытая жестокая ирония окрашивает собою весь ход сюжета, все развитие двух судеб, проходящих перед нами. По жестокой внутренней иронии оказывается, что подстреленная чайка — не символ судьбы одинокой, неопытной, нежной и доверчивой молодой женщины: это символ судьбы молодого человека, считавшего себя сильным, призванным к большому действию, к борьбе с властью рутины, к смелому новаторству. «Я талантливее вас всех!» — восклицал Константин Треплев, обращаясь к «узурпаторам». «Вы рутинеры!» — гневно бросил он им в лицо. Но, выдвинув горделивое утверждение, что он талантлив, он не смог *доказать* это тем единственным способом, которым это доказывается: делом.

Первый выстрел Треплева в себя был связан с темой несчастной, несостоявшейся любви. Второй выстрел относится уже к теме несчастного, несостоявшегося таланта. Оборвавшийся, незаконченный спектакль, недоделанные хаотические рассказы, не проясненные цельной художественной мыслью, оборванная жизнь, незаконченность во всем — вот что остается от Треплева. Мятущийся, неуравновешенный, рвущийся к полету, но не могущий широко, свободно расправить крылья, — таков Треплев.

«Вы нашли свою дорогу,— говорит он Нине при их последней встрече,— вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание».

Треплев ничего не может сделать из своего таланта потому,

что у него нет цели, одухотворяющей идеи. Он понял и ложность своего главного тезиса о необходимости «новых форм», во имя которых он поднимал свой бунт против рутины.

«Да,— раздумывает он,— я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет потому, что это свободно льется из его души».

Ирония пьесы сказывается и в том, что «новатор», так много говоривший о новых формах, кончает возвращением к рутине. Пафос новых форм в искусстве только тогда бывает настоящим, когда он является и пафосом больших новых идей: только тогда художественная мысль, творящая новое содержание и новые формы, *льется свободно* из души художника. Треплев *не свободен*. Он связан, скован неясностью, смутностью и потому робостью своей мысли. Чехов видит первопричину этой *связанности* художника, не способного овладеть своим талантом, именно в отсутствии большой и ясной идеи, большой цели.

Беда Константина Треплева заключается не только в том, что у него нет общей идеи, но и в том прежде всего, что он не ищет ее, будучи равнодушен к вопросам мировоззрения, к «проклятым вопросам» реальной действительности; он живет вне действительности, в своем замкнутом эстетическом мирке. Его ложная позиция и предопределяет его гибель; несчастная любовь явилась лишь толчком. В своей записной книжке Чехов расшифровал свое понимание первопричины гибели Треплева: «Треплев не имеет определенных целей, и это его погубило. Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: «Вы нашли дорогу. Вы спасены, а я погиб».

В образе Нины воплощена красота свободного, смелого, прекрасного полета. Конечно, в этом образе автор не дал нам точной, подробной истории формирования и роста характера, воли к победе, овладения талантом. Образ Нины Заречной, сохраняя достоверность живого, реального характера, вместе с тем является «символом», выражением лирического мотива. Это самая живая душа искусства (образ Нины перекликается с символическим образом «мировой души» — ролью Нины в пьесе Треплева), — это устремление к полету, к свету; это как бы сама воля к творчеству, к победе над мраком и хаосом разрозненной, раздробленной жизни. Есть в образе Нины черты, объясняющие причины ее победы: готовность к подвигу, вера в свое призвание, то есть в необходимость своего труда для людей, терпение, героическое отношение к жизни, ясное и трезвое понимание ее реальной грубости и вместе с тем общее поэтическое восприятие действительности, — все то, чего нет у Треплева...

«Чайка» была создана в середине 90-х годов, когда жизнь давала надежду на изменение к лучшему. Образом Нины Чехов говорил современникам, что, быть может, уже становится возможным какое-то большое действие, большая победа и что Треплев

тоже мог бы добиться победы. Конечно, Константин Треплев наряду со многими другими современниками был жертвою трудной эпохи; но он и сам виноват в том, что его жизненная позиция была ложной, несостоятельной. Его *отвлечение* от реальности, от живой жизни, его мечтания и поиски являются вариантом бездейственности, отвлеченного «философствования» интеллигенции вершининского склада — с тем, впрочем, существенным различием, что Вершинин, Тузенбах уже так или иначе захвачены предреволюционным подъемом и их мечта шире и глубже треплевских мечтаний: при всей своей отвлеченности это уже мечта о новом содержании *общей* жизни, о счастье для всех!

К горделивым декларациям Треплева о его таланте, о рутине и новаторстве можно применить гамлетовское: «Слова, слова, слова...» И «действие» Треплева, его «бунт» против узурпации в искусстве обнажается в своей внутренней несостоятельности, несущественности — Белинский сказал бы: несубстанциальности, — потому что бунт только во имя новых форм, без нового исторически-существенного содержания — призрачный бунт; к пониманию этого приходит и сам Треплев.

Все это и свидетельствует о том, что Треплев — не трагический герой и его близость к Гамлету — увы! — в конечном итоге скорее пародийна. Это не означает, что мы не должны сочувствовать или что мы можем не сочувствовать Треплеву. Все же в его «бунте» была не только призрачность, но и реальность борьбы против рутины и пошлости мещанского, буржуазного искусства, от которых ему хотелось бежать, как Мопассану от Эйфелевой башни; и в самом его стремлении к гармонической красоте, к некоей «мировой душе», способной охватить в себе «все жизни, все жизни, все жизни», в его мечте о некоем царстве «мировой воли», в котором сольется все живущее на земле, — во всем этом было и нечто, как будто более широкое и существенное, чем только «новые формы».

Но все это было слишком неясно, слишком отвлеченно от живой действительности. Трагическим героем оказывается скорее Нина, чья доверчивость и чистота столкнулись с ужасной грубостью жизни. Она, еще совсем девочка, нашла в себе мужество для того, чтобы порвать с деспотизмом семьи, не менее душным, чем царство Кабанихи, улететь без оглядки, сломав решетку своей клетки. Она оказалась цельной и в своем подвиге терпения и труда, и в своей любви: «Если тебе понадобится моя жизнь, приди и возьми ее», — эта ее клятва в верности была не только словами; она сохранила верность своей любви; она *знала* — тем знанием, которое дает только истинная любовь, — что в этом человеке, Тригорине, к которому она потянулась всей силой молодости, — налет обыденщины, пошлости, безволие, — не исчерпывает его *всего*. Он *не весь* в этом. А главное в нем то, что он — художник, простой и скромный человек, внимательный к людям, что он страдает от отсутствия высокой цели творчества...

Нина сумела и горе свое претворить в творческую волю. Мы верим ее словам о том, что она — «уже настоящая актриса», станет «большой актрисой»; мы знаем, что она сумеет играть трагические роли. Она сильна для них. Она права, когда говорит Треплеву: «С каждым днем растут мои душевные силы...» Ее трагизм — в жертвах, принесенных ею, в ее одиночестве, во враждебности жизни, пытающейся приглушить ее, как сорная трава. Но все же она победительница, она преодолела свою трагедию. И если трагедия Треплева растворяется в грустной и жестокой иронии жизни, то трагедия Нины растворяется, рассеивается, отступает перед утренним светом. Так трагедия растворяется у Чехова и в «комедии жизни» — в печальной комедии, и в светлой лирике.

Таким образом, растворение трагического и драматического в комическом у Чехова в 90-е годы становилось уже не только печальным, но и оптимистическим. Это означало и новый характер самого комического. Уже в «Чайке» наметилась возможность лирической комедии. «Вишневый сад» — шедевр этого новаторского жанра, созданного Чеховым.

Комическая основа гения Чехова сказывалась, таким образом, во всех сторонах творчества. Она сказывалась даже и в таких сторонах, как пейзаж. Чехов «позволил себе» изображать даже и природу юмористически, с дружественным юмором: «Даль была видна, как и днем, но уж ее нежная лиловая окраска затуманенная вечерней мглой, пропала, и вся степь спряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом». В рассказе «Несчастье» замужняя женщина выслушивает любовное объяснение своего поклонника. Она еще не понимает своих чувств. «Ища в себе смысла, она не понимала, как это она не отдернула руки, к которой пиявкой присосался Ильин, и чего ради она поторопилась взглянуть в одно время с Ильиным направо и налево, не глядит ли кто-нибудь? Сосны и облака стояли неподвижно и глядели сурово, на манер старых дядек, видящих шалость, но обязавшихся за деньги не доносить начальству...»

Чехов необычайно раздвинул, расширил возможности комического, наше представление о сущности юмора. Он открыл новые виды комизма и *новые формы* для воплощения нового содержания. Вслед за Гоголем и Щедриным Чехов высоко поднял значение комического как проявления самой высокой человечности. Недаром Белинский считал, что для понимания юмора нужно более высокое эстетическое развитие, чем для понимания трагического, которое доступно всякому. Чернышевский писал, что к юмору склонны люди, носящие в своей душе высокий идеал прекрасного и поэтому не могущие мириться с уродством действительности. Идеал прекрасной жизни, какую она должна быть, окрашивает все творчество Чехова.
