

А.П.ЧЕХОВ

МАЛЕНЬКИЕ РАССКАЗЫ

В русской литературе обстоятельства сложились так, что рассказ стал разрабатываться после того, как уже появились повесть и роман. Роман и повесть — относительно «высокие» жанры литературы, и они подготавливались не только развитием прозы, но и всем предшествовавшим развитием поэзии, жанров эпоса, поэмы, баллады. Рассказ же в прозе был «низшим» жанром, долгое время оставался в небрежении, в лучшем случае привлекал внимание писателей как несерьёзный, комический жанр, с фантастическим, приключенческим содержанием, с чисто внешним сцеплением событий.

В 60—70-е годы XIX века ведущим жанром русской литературы сделался роман. Широкое эпическое полотно, картины нравов, общественной жизни, герои, разрешающие сложные нравственные и социальные проблемы,— всё это оказалось возможным на подъёме общественного движения в пореформенную эпоху. Выдающимися мастерами русского романа в это время стали Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой.

К 80-м годам наметился кризис романа, выдвигается жанр рассказа. Он становится жанром большой литературы.

Естественно, что, пролагая, путь рассказу, Чехов полемически отталкивался от его старых приёмов, обветшавшей тематики, описаний, внешней развлекательности. Особенно резкие изменения претерпели описания обстановки действия. Чехов делает их бегло, у него они лаконичны. Внешность и костюм тоже набросаны эскизно. Главное внимание художника направлено на создание определённой острой ситуации, в которой проявляются истинные качества героя. Но ситуация и поведение героя несут в себе определённый моральный заряд. Все детали в рассказе устремлены к этому эпицентру действия.

В «Толстом и тонком» (1883) Чехов высмеивает закоренелость

общественного неравенства. «Толстый» искренне рад встрече с гимназическим приятелем, встреча происходит на равных. Но как только «тонкий» узнаёт, что его бывший гимназический приятель далеко преуспел по службе и уже называется «его превосходительством» и две звезды имеет, как тут же вдруг бледнеет, окаменевают и начинает подлейшим образом заискивать. Чехов высмеивает добровольное холопство. А ведь сколько русская литература потратила усилий, чтобы поднять человеческое достоинство во всех этих коллежских регистраторах, «маленьких людях»!

Добровольным холопством проникнут и Червяков, экзекутор. В театре он нечаянно чихнул на лысину впереди сидевшего статского генерала, и завязалась канитель с извинениями, которая кончилась смертью чиновника от его собственной трусости. Ведь генерал давно ему «простил» невольное «апчхи!!!», намекал, что преследовать по службе не собирается, просил освободить от извинений, пока, наконец, не гаркнул: «Пошёл вон!!» Никакого человеческого языка Червяков не мог понять, а «пошёл вон» понял сразу.

Добровольное холопство приобретало в условиях реакции зловещий характер.

Особенно нетерпимой казалась Чехову пошлость среди интеллигенции.

В 80-е годы приходилось видеть, как волна пошлости и раболепия захлёстывала и часть интеллигенции.

Традиционна по ситуации «Маска» (1884). Сколько таких самодуров, как Пятигоров, богачей, местных тузов, любивших покуражиться на людях, выведены у Островского, Некрасова, Мамина-Сибиряка. Чехов заимствует из старой литературы весь реквизит обрисовки самодурства. Новое у Чехова — настроения присутствующих лиц. Сама встреча в читальне — что-то небывалое: именно тут приютились интеллигенты-праведники. Все они обрушились с новомодными обличительными речами против нахала в маске, ввалившегося с вином и закусками в их тихую обитель, где должна

процветать одна только умственность. Но все они падают ниц перед Пятигоровым, когда обнаружилось, что в маске шутить изволят «потомственный почётный гражданин». Все эти мастера высокой фразы пали ниже полицейского Евстрата Спиридоныча, который по-дореформенному рассуждал: «Негодяй, подлый человек, но ведь — благодетель!.. Нельзя!..»

У Чехова в самых ранних произведениях обозначилась своя особенная позиция в разработке одной из самых важных тем всей русской литературы — темы народа.

Он решительно пошёл против чрезвычайно модной в 80-х годах народнической идеализации русского «мужика», деревенского уклада жизни, патриархальной сельской общины, которая якобы может явиться формой перехода миллионов крестьян от старой, беспросветной жизни к светлому, социалистическому будущему.

Идеализация русского мужика вела к слащавым картинам сельской жизни, утрачивалась острота критики пережитков крепостничества и новых, складывавшихся в русской деревне форм угнетения.

Убийственным ответом Чехова на идеализацию мужика явился рассказ «Злоумышленник» (1885).

У мужика своя логика, свои потребности. В своём узком мире он смышлён и хитёр. Но как убог этот мир, какая копеечная эта смышлённость! Два человека оторваны друг от друга — следователь и мужик. «...Оба русские, оба в существе не злые люди, и оба не понимают друг друга», — писал критик Л. Е. Оболенский, признавая наличие пропасти между официальным законодательством и сознанием народа.

Уже в раннем творчестве Чехов вышел к прямому сопоставлению народа с господами, то есть к теме «мужик и барин», которая решалась русской литературой уже около полу столетия то с акцентом на барине-филантропе, способном подняться до высоких чувств сострадания к мужику и уважения в нём всего человеческого, то на мужике — «сеятеле и хранителе», праведнике, противопоставляемом миру господ.

На новую ступень он поднимет раскрытие ужасов народной жизни в «Мужиках», «В овраге», но отсчёт в нарастании жутких мотивов можно смело вести от рассказа «Барыня». Оба полюса у Чехова — народ и господа — не имеют уже той резкой очерченности, которую они имели для Толстого. Чехов показал разложение сословий, распад старых отношений под влиянием капитала.

«СТЕПЬ». «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ».

Во второй половине 80-х годов, при явном успехе у публики, когда один за другим выходили его сборники «Пёстрые рассказы» (1886), «В сумерках» (1887), «Рассказы» (1888), Чехов стал испытывать тревогу, задыхаться в мелких темах, бросился писать роман, искать общую, «руководящую идею» всего творчества. Нужен был и приток новых впечатлений, охват жизни в более широких границах.

К концу 80-х годов появляются рассказы: «Спать хочется», «Припадок», «Княгиня». Возрастали художественность, обстоятельность в описаниях, авторский лиризм. Такова «Степь» (1888): на неё он потратил «много соку», «энергии».

Советские литературоведы отмечают многоплановость повести «Степь». Здесь разговоры героев о степных сказочных кладах, мечты о счастье, акварельные пейзажи степи, описание дремотных отар. Многие вставные эпизоды «кстати» характеризуют вековую неподвижность жизни в степи.

Толстой и Горький уже в 90-х годах видели в Чехове великого писателя. Но критика ещё не умела распознать корней его творчества, вскрыть глубокие связи со временем, определить его подлинное величие. Обескураживающе действовало на господствующую тогда народническую критику отсутствие в произведениях Чехова назидательности, «указующего перста», прямолинейной авторской оценки изображаемых явлений.

Пресловутая его «внепартийность» не была правильно понята. Многим чеховская позиция казалась странной и оскорбительной.

Немало писалось об изъянах мировоззрения Чехова, не подходившего ни под одну тогдашнюю мерку, о причудах его творчества, не укладывавшегося ни в одну из тогдашних поэтик.

Заговором молчания критиков были встречены первые чеховские сборники «Пёстрые рассказы» и «В сумерках», вышедшие в 1886 и 1887 годах. А когда позднее успех писателя вполне обозначился, критики в общих словах превозносили «крупный и притом весьма симпатичный талант», «прирождённый здоровый юмор», то есть славословили писателя, приравнивая его к уже известным и прославленным именам, не выявляя в Чехове ничего особенного, неповторимого. Между тем произведение конца 80-х годов «Скучная история» показывало трагизм положения не только его героя, но и автора, переживавшего известный кризис мировоззрения.

Плещеев восторженно откликнулся на «Скучную историю» в письме: «...у Вас ещё не было ничего столь сильного и глубокого, как эта вещь! Удивительно хорошо выдержан тон старика-учёного, и даже те рассуждения, где слышатся нотки субъективные, Ваши собственные,— не вредят этому. И лицо это как живое стоит перед читателем. Прекрасно вышла и Катя... Все второстепенные лица — тоже очень живы... Есть множество замечаний верных, местами глубоких даже». Плещеев отмечал отсутствие шаблонной фабулы и обилие рассуждений, полагая, однако, что их не поймёт публика.

Сразу же наметилось в критике отождествление автора «Скучной истории» с его героем Николаем Степановичем.

Чехов решительно оспорил мнение Суворина, который в сентенциях профессора усмотрел мысли автора. Чехов возражал в письме к нему от 17 октября 1889 года: «Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей».

Конечно, нельзя отождествлять Чехова с его героем Николаем Степановичем, но в общефилософском плане призывы в повести к тому, что

необходимо критически разобраться в жизни, в наметившемся общественном пессимизме, признание, что жить без веры, «без руководящей идеи» нельзя, выражали глубокие раздумья Чехова. И в их свете раскрывается в повести характер Николая Степановича. Одна наука, которой он был предан, ещё не составляет истинно разумной жизни, нужны многообразные отношения с людьми, истинная гуманность, связь слова и дела.

Современные советские литературоведы значительно прояснили смысл «Скучной истории» — одного из сложнейших произведений Чехова, прежде изображавшего пошлых людей, немыслящих, не осознававших необходимость «общей идеи». И вот в «Скучной истории» писатель остро ставит вопрос об этой идее, изображая на грани смерти человека, некогда учившего других.

Николай Степанович был известным профессором, членом различных научных обществ, знаком был с Некрасовым и Пироговым. Это характеризует как бы и политическое — демократическое — направление его мыслей, и подлинную научность его связей, реалистичность его убеждений.

И вот оказалось в конце жизни, что его воспитанница, неудавшаяся актриса, пережившая трагедию, испытывает то же, что и он, её опекун, старый профессор. У неё «нет общей идеи» жизни. Николай Степанович любит Катю больше своей дочери. На слова Кати: «Я не могу дольше так жить!.. Ради истинного бога скажите скорее, сию минуту: что мне делать?» — Николай Степанович отвечает малодушно: «По совести, Катя: не знаю... Давай, Катя, завтракать». Вопрос, ему заданный, — это вопрос, некогда решавшийся романом Чернышевского «Что делать?», это вопрос всех поколений.

Чеховым воспроизведён характернейший тип человека 80-х годов, утратившего веру в смысл жизни, в человеческое общежитие.

Чехов ставил здесь вопрос о невозможности бездуховного существования.

САХАЛИН

С годами всё чаще Чехов обсуждал вопрос о «направлении» творчества в самых различных аспектах. Он шире вглядывался в русскую литературу, изучал опыт Гончарова, Щедрина...

Как жест отчаяния можно понять его заявление в письме к Григоровичу от 9 октября 1888 года: «Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня ещё нет; я меняю его ежемесячно...»; с уверенностью в письме к Суворину от 27 октября 1888 года он высказывает часто цитируемую теперь в научной литературе мысль: «Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника». Но как ни важно разграничение этих двух стадий, всё же постановка вопроса уже отчасти предполагает и его правильное решение.

Перед ним возникают вопросы: «Для кого и для чего я пишу?», «Нужен я этой публике или не нужен...» «Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал — хороший или дурной, всё равно,— что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда. И я бы тогда старался работать и знал бы, для чего я работаю». Назревало полное ощущение трагичности своего положения как писателя: «Критика молчит, публика врёт, а чувство моё мне говорит, что я занимаюсь вздором» (26 декабря 1888 года). «Мне надоела зализанная беллетристика...» (тогда же).

И позднее, 9 апреля следующего 1889 года, он писал Плещееву, что цель художника — показать жизнь и насколько эта жизнь «уклоняется от нормы». Но что такое «норма»? «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем».

Важность вопроса о «норме» выступает и в письме к Суворину от 4 мая

1889 года: «В душе какой-то застой... Я не разочарован, не утомился, не хандрю, а просто стало вдруг всё как-то менее интересно. Надо подсыпать под себя пороху». И вдруг в том же письме — просьба: «Привезите мне из-за границы запрещённых книжек и газет». Авось там найдётся необходимый порох. Но неожиданно для себя Чехов поехал на Сахалин, и там «порох» нашёлся.

Поездка на Сахалин была попыткой Чехова вырваться из «малых дел», из камерности прежнего творчества, грозившего писателю мелкотемья, бесстрастности, развлекательности. Это был порыв выйти из 80-х в 90-е годы. Захотелось практического деяния, которое очевидностью своей гражданской полезности превысило бы значение литературы. А это означало рождение нового взгляда на литературу.

Книга «Остров Сахалин» вышла в свет в 1895 году и всколыхнула русскую общественность так, что тема каторги и ссылки сделалась злободневной в русской публицистике.

Писатель всемерно старался, чтобы в его книге говорили факты и только факты. В архивах сохранилось более семи с половиной тысяч карточек-анкет, составленных Чеховым во время переписи. Чехов написал книгу огромной обличительной силы, рассказ-исследование с цифрами, с опорой на перепись и свидетельства собственных глаз. Чехов показал, что остров Сахалин — сосредоточение всех злокачественных недугов царской России. Тут он увидел «всё». И отныне, считал он, ни писатели, ни русское общество не могут быть спокойными ни минуты, пока есть каторжный «окаянный остров» Сахалин.

«Остров Сахалин» заметной чертой отделил прежнюю манеру творчества Чехова от новой. Речь идёт не о границе между развлекательным «Чехонте» и «серьёзным» Чеховым — эта граница уже обозначилась около 1886—1887 годов, — а о границе, которая отделяет его вполне серьёзную «Скучную историю» (1889) от трагически звучащих «Палаты № 6» и «В овраге», где писатель обсуждает коренные вопросы смысла русской жизни. В

«Острове Сахалине» Чехов как бы сознательно отказался от прежних своих художественных приёмов, сбросил всё, что казалось литературщиной, спустился к «нагой простоте» с тем, чтобы выработать новую манеру творчества, характеризующуюся более чётким звучанием, ощущением взаимосвязанности социальных зол. Промежуточной стадией перехода к новому этапу реализма оказался натурализм. Примеров «высокого натурализма» (за неимением термина назовём его так) очень много в литературе на рубеже XIX—XX веков.

У писателей с прогрессивными устремлениями натурализм может служить предпосылкой реализма, вести к непредвзятому, широкому изучению действительности, особенно тогда, когда изживают себя прежние концепции жизни, а новые, более высокие концепции ещё не выработаны. Например, когда изживало себя народничество и все так или иначе связанные с ним формы идеализации патриархальщины («почвенничество», «толстовство»), дешёвого либерального альтруизма («теория малых дел»), то чрезвычайно важно было взглянуть на жизнь без всяких шор, минуя сложившуюся догматику её понимания. Непредубеждённый художник-наблюдатель смело вводит в литературу новые факты, почерпнутые из ещё нетронутых пластов действительности, и первым улавливает новообразования в ней.

Поэтому особенного внимания исследователей заслуживает та форма натурализма, которую мы находим у писателей, порывавших с народническими иллюзиями, стоявших выше либерального оптимизма, искавших более широкую правду русской действительности, хотя и не сумевших дойти до полной правды.

На грани XIX и XX веков мы встречаем эти высокие формы натурализма, терминологически в науке ещё никак не обозначенные. В качестве примеров можно назвать очерки Н. Г. Гарина-Михайловского «Несколько лет в деревне» (1892), Н. В. Шелгунова «Очерки русской жизни» (1895). Вспомним у В. Короленко «Мултанское дело», «Сорочинскую

трагедию», «Дом № 13». Здесь — здоровое отрицание народнического реализма и всестороннее, кропотливое и точное изучение бурно развивающейся на путях буржуазного прогресса России, зарождавшегося на этих путях качественно нового революционного движения. Это — натурализм поисковый, новаторский. Важно подчеркнуть, что перед нами именно натурализм, демонстрирующий свой отказ от какого-либо предвзятого отношения к фактам, гордящийся своей свободой подхода к действительности.

Гарин-Михайловский в начале первого очерка из цикла «Несколько лет в деревне» предупреждает читателя, что он начисто устраняется от обычных в реалистическом творчестве задач рисовать характеры, проникать в психологию людей. Он хочет быть только натуралистом, описывать только факты, ничего «не сочиняя» и не предлагая никаких выводов. Установка на суровую правду в очерках Гарина-Михайловского была переходом от «шоколадных мужичков» народника Н. Н. Златовратского к неприглядной правде чеховских «Мужиков» и затем бунинской «Деревни».

Пора оценить «высокий натурализм» и в «Острове Сахалине» Чехова, произведении особенном, не сливающимся с остальным реалистическим творчеством писателя, но и не отгороженным от него непроходимой стеной. Подлинное место «Острова Сахалина» в творчестве Чехова осмыслено ещё недостаточно. Это произведение чаще трактуется в биографическом, чисто комментаторском плане, приплюсовывается как «последний» том к собранию сочинений писателя.

Автор «Острова Сахалина» во многом отталкивается от беллетриста Чехова. Он не делает установки на художественное изображение виденного, не привносит никаких концепций заранее. Он хочет только сурово рассказать о том, свидетелем чего был, хочет быть только писателем-общественником. Чехов посещает тюрьмы каторжников, избы поселенцев, производит перепись населения, расспрашивает каждого о его судьбе. Он начисто отринул тенденцию Достоевского, автора «Записок из Мёртвого дома», у

которого наблюдения подчинены особой концепции «очищающего» людей страдания.

Чехов знает, что среди каторжников есть действительно злодеи, убийцы, фальшивомонетчики. Но что значит их вина перед преступностью всего государственного устройства, растлевающего влияния самой каторги? Писатель сознательно глушит в себе эмоции, он подчёркнуто лаконичен в описании сцены наказания каторжника в Воеводской тюрьме. Как натуралист, Чехов доходит до того, что вводит в «Остров Сахалин» сухие статистические, географические данные об острове, рассказывает о первопроходцах, открывших Сахалин.

«Остров Сахалин» наложил глубокую печать на всё последующее творчество Чехова. Рассказ «В ссылке» отражает личное впечатление Чехова от путешествия по сибирскому бездорожью. Сюжеты рассказов «На суде», «Убийство» и «Бабы» — сахалинского происхождения. Брат писателя Михаил Павлович Чехов считает, что в повести «В овраге» воссоздан один из сахалинских случаев (имеется в виду сцена, в которой озлобленная Аксинья плеснула на ребёнка Липы кипятком из ковша).

Но суть дела не в прямом отыскании следов сахалинской темы в творчестве Чехова. После Сахалина Чехов в каждой будничной ситуации как бы провидит её возможный сахалинский вариант. Вся Россия начинает казаться ему окаяннным Сахалином.

К «сахалинской теме» относится и «Палата № 6» (1892), хотя эта повесть казалась современникам целиком посвящённой только критике «толстовства», «непротivления». А здесь всё то же: идеалы и действительность. Теперь Чехову вся самодержавная Россия кажется тюрьмой народов, могилой лучших мечтаний людей. Известно по воспоминаниям А. И. Ульяновой-Елизаровой, что молодой Владимир Ильич по прочтении «Палаты № 6» почувствовал в произведении Чехова этот дальний её прицел.

Уже в зачине рассказа о больничном флигеле, в котором произошла

страшная история с больным Громовым и доктором больницы Рагиным, внушается вывод: тут не лечат, тут убивают: «Эти гвозди, обращённые остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый, унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек». Сторож Никита, избивающий больных, олицетворяет собой надзирателей и насильников, а его жертвы кажутся каторжниками. Изображаемая палата умалишённых близка к описанию сахалинских тюремных лазаретов.

«Палата № 6» — произведение огромной обобщающей силы. В ней нашло раньше намеченное Чеховым сопоставление двух контрастных отношений к миру: активного и пассивного, полного борьбы и протеста и созерцательного, примирённого. Главная коллизия произведения — философские споры героев, Рагина и Громова: должен ли человек реагировать на «боль, подлость, мерзость», естественна ли борьба и в этом ли смысл жизни? Или уделом человека должно быть подчинение злу, смирение перед ним?

Намеченные в прежних рассказах Чехова «протестанты» и смиренники, как естественные разновидности типов людей, в «Палате № 6» поднимаются на высокий уровень в свете современных философских учений о смысле жизни, занимавших тогда умы передовой интеллигенции.

Громов — бывший судебный пристав и губернский секретарь. Он страдает манией преследования и поэтому попадает в палату умалишённых. Мания началась со сцены, которую он увидел в своём городе, посреди привычной жизни: два арестанта в кандалах и с ними четыре конвойных с ружьями. Ему стало казаться, что его могут арестовать, заковать и посадить в тюрьму. Его врождённая деликатность, порядочность, нравственная чистота — всё было потрясено: он предался отчаянию и страху. Громов весьма начитан; это болезненная, нервная натура. Только в отдельные моменты видно, что он помешан, большей же частью его суждения поразительно верны. Он прав, что всё в мире поменялось местами: «...ведь десятки, сотни

сумасшедших гуляют на свободе...»

Его оппонент — доктор Рагин — постепенно втягивается в такого рода умствования, и в глазах больничной прислуги и городских обывателей он вскоре прослывет за сумасшедшего. Рагина сажают в одну палату с Грозовым. Рагин прозревает, но поздно. Перед самой кончиной, вместе с Грозовым, он начинает протестовать против насилия и произвола.

«Палата № 6» оказалась самым счастливым произведением Чехова по единодушным похвалам, которыми оно было встречено. Оно расценивалось как самое лучшее его произведение. Общество увидело в нём критику философии равнодушия, непротивления, осуждение пассивности и созерцательности. Произведение символизировало конец общественного упадка 80-х годов и наступление активных 90-х годов в русской общественной жизни.

**«ЧЁРНЫЙ МОНАХ». «СТУДЕНТ». «ДОМ С МЕЗОНИНОМ».
«ИОНЫЧ».**

Литераторы искали новые, свежие краски. Искал их и Чехов.

Он, конечно, знает, что всё простое и сложное, всё понятное и непонятное возможно только в реальной жизни. Но он знает и другое: к

познанию жизни человек идёт сложнейшими путями (вспомним духовное перерождение следователя Лыжина в рассказе «По делам службы»).

В творчестве Чехова есть загадочные явления, которые можно правильно понять и истолковать при многоаспектном подходе к ним.

При всей кажущейся стабильности спокойного, предельно правдивого реализма Чехова этот реализм был внутренне динамичным, разнообразным в своих художественных средствах и приёмах. Уловить в точности его облик мы можем, только если будем учитывать все творческие импульсы, которые шли к писателю из его литературной эпохи.

Чехов как художник не мог не взаимодействовать и с нереалистическими направлениями, если в них в какой-либо мере были элементы художественно-объективного отображения действительности, ценные методологические искания, определённые достижения в области поэтики. На грани XIX и XX веков они приобрели большое значение.

Сложность реализма Чехова и в том, где Чехов соприкасается с символизмом. Он подходит к нему как писатель, ищущий средства художественной выразительности, иносказательности, современных форм изображения действительности.

Символизм и его теория — явление сложное и противоречивое. Отвергая символизм в целом, Чехов мог соприкасаться с некоторыми его исканиями в области умения писать без «румяных» эпитетов. Тезис молодого Брюсова о «поэзии намёков» близок к «намёкам» у Чехова, умевшего показывать целое через детали, создавать образы предметов и передавать настроение паузами, молчанием, «подводным течением». Вяч. Иванов как символист превыше всех форм искусства ставил музыку, не поддающуюся однозначному истолкованию. Но ведь Иванов в какой-то мере прав, указывая, что во всяком произведении искусства, в том числе и в словесно-поэтическом, есть своя «скрытая музыка». Разве нет этой музыкальности у Чехова? Она есть в «Степи», «Даме с собачкой», «Доме с мезонином». Не чуждый импрессионистических приёмов в изображении природы и людей,

Чехов не мог не знать, что психология человека полна тайн, сложных переходов бессознательного в сознательное и наоборот, что есть непознанное и потому таинственное. Никакого тайного шифра по Канту или любому агностику, никакого веяния «оттуда» Чехов не признавал. Нисколько не попадая в плен новомодных мудрствований символистов, Чехов именно как величайший реалист знал, что человеческая душа не может быть расписана по рационалистическим нормам, как верили реалисты 60-х и 70-х годов, во многом зависевшие в своих представлениях о человеке от антропологического материализма. Чехов понимал, какой огромной мощью познания обладает человек, но понимал и то, что это познание в каждом конкретном случае ограничено. Отдельный человек по пути к высокой цели может ободрять себя мечтой, вымыслами, воображать своё дело как нечто символическое, стоящее над ним.

Эти символы не намёк на какую-то вторую жизнь, не подмена той жизни, которая есть, а воображаемое её продолжение, источник энтузиазма в дерзаниях живого человека. Не оставляя никаких лазеек для агностицистского пессимизма, Чехов был решительным противником схематических представлений о следственно-причинных связях в человеческих поступках. Вот почему в его рассказах «не давались ему подлые концы»: конец — значит ответ. А ответ Чехов обычно не припасал для читателя, он давал ему возможность самому подумать над смыслом изображённого. «Выдумать какую-нибудь новую, особенную жизнь невозможно» («Бабье царство»). «Никто не знает настоящей правды», — говорят герои «Дуэли»... Чаше герой отговаривается: «Поживём — увидим» («Три года»). Для «послесахалинского» Чехова особенно характерно рассуждение: «Страшно то, что непонятно» («Страх»). Его герой спрашивает: «А разве жизнь вам понятна... больше, чем загробный мир?» Героиня рассказа «В родном углу» рассуждает: «Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни».

В русской литературе того времени самым причудливым образом, в

том числе и в диапазоне творчества отдельных писателей, сочетались различные художественные приёмы натурализма и символизма.

Творчество Чехова не без оснований считается завершающим звеном в развитии русского классического реализма. Именно в таком смысле обычно понимаются слова Горького в письме к Чехову по поводу его рассказа «Дама с собачкой», что Чехов «убивает» реализм. Беспримерный лаконизм стиля, опора на едва уловимые нюансы явлений, простота композиции, предельная близость сюжетов к самой действительности — всё это порождало ощущение, что дальше Чехова по пути реализма идти уже некуда¹.

Хорошо чувствовал особую тональность в произведениях Чехова В. Г. Короленко и говорил о «сверхреализме», то есть о неизъяснимости впечатлений.

У самого Короленко, наряду с фактографическими очерками, есть символические этюды «Огоньки», «Мгновенье». А что такое «Сказание о Флоре»? Это же аллегория, рисующая современность, это борьба с толстовским непротивлением. Известен подтекст и символических аллегорий Гаршина «Аллаааа принсера», «Красный цветок». Самые будничные наблюдения над грязью фабричной эксплуатации А. Куприн символически олицетворял в образе Молоха. Прибегали к символике Ф. Сологуб («Тени»), В. Брюсов («Конь Блэд»). Она разного происхождения, но везде — символика.

Символизм как направление, в его доктринёрской части, Чехов не принимал. Схоластические рассуждения о потустороннем значении вещей, о поэте-теурге, как об этом начинал говорить В. Соловьёв и позднее теоретизировали А. Белый и Вяч. Иванов, враждебны всему духу реализма Чехова. Беспочвенными были и попытки поздних символистов приспособить к себе Чехова, что они проделывали со многими классиками, даже с Некрасовым. Именно потому что, например, для А. Белого обыденность не имела решающего значения, чеховское бытописание не казалось ему препятствием для того, чтобы объявить Чехова «своим»: ведь всего важнее

для А. Белого символы, которые стоят за вещами. Погружённость Чехова в бытовую стихию объявлялась даже своеобразной уловкой писателя, помогающей пройти эту толщу пошлости и добраться до миров иных: «Ужас обыденности, пошлость — своего рода методологический приём Чехова, благодаря которому образы его получают чёткость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающейся декорацией, а действующие лица — силуэтами, измалёванными на полотне».

Чехова не интересуют патологические, болезненные явления сами по себе. Но они существуют в жизни и могут быть формами перехода от одной стадии самопознания к другой. Многие самые великие открытия человек делает в «ненормальных» состояниях. Гениальные люди нередко кажутся «чужаками» среди обыкновенных людей.

Болезненные явления, изображённые в «Чёрном монахе» (1894), — лишь средство для обрисовки крайне характерного в творчестве Чехова столкновения высокой мечты с пошлой повседневностью.

В чём же смысл рассказа «Чёрный монах»? В том, в чём смысл подавляющего большинства произведений позднего Чехова: в тоске по великим целям и идеалам, в столкновении их с миром пошлости и ограниченности. Сахалин обострил у Чехова неприятие пошлости и в равной степени обострил тоску по идеалам.

Магистр Коврин (слово «магистр» означает предрасположенность к чему-то высокому, необыденному, духовному) стремится к подвигу, конечно в своей сфере, но равному по значению подвигам Г. И. Невельского на Сахалине, Н. М. Пржевальского, о которых с восторгом писал Чехов. Коврин хочет совершить что-то такое, чтобы, как он говорит, «подвинуть человечество на тысячу лет». В этом образе впервые у Чехова в необычной для него символической форме выражается жажда героического. Горький писал ему, что переживаемое время, то есть 90-е годы, нуждается в героическом. Сознанием этой «руководящей идеи» времени полон был и Короленко. Достичь этих целей могли, конечно, не ионычи и не те, для

которых идеал в жизни — сад с кустами крыжовника. Возросло представление Чехова о людях идеальных стремлений, и чтобы подчеркнуть их исключительность, он даже готов символически возвысить их над действительностью — так, на новом уровне, в более усложнённой форме он стал показывать и повседневную пошлость.

Что противостоит стремлениям Коврина? Деятельность «известного в России» садовода Песоцкого. Но эта деятельность сводится к воспроизводству яблок, их сортировке, упаковке, сбыту, хотя всё делается по науке. Песоцкий взыскателен, требователен, даже деспотичен. Песоцкий — это усовершенствованный Штольц, Тушин или Николай Иванович Чимша-Гималайский из «Крыжовника».

В «Чёрном монахе» при помощи символики Чехов сумел возвысить героя до великих целей. Вслед за тем он стал искать более смягчённые, привычно будничные формы проявления высоких стремлений героев. Вся современная критика увидела в «Чёрном монахе» лишь верный этюд психического недуга. Но в действительности «Чёрный монах» был поворотным пунктом в творчестве писателя, которого интересовали героимечтатели, у него по-новому стали распределяться контрасты жизни, пошлость и благородство, помимо настоящего появилось будущее.

Есть в этом рассказе некоторые мотивы, сближающие его с «Хозяйкой» и «Двойником» Достоевского; магистр Коврин наделён болезненной психикой, страдает галлюцинациями, обретает «двойника», ставит перед собой непосильные задачи и окончательно сокрушается под их тяжестью. Прекрасно отработанные у Достоевского и Толстого приёмы «полифонизма» — умение оставлять своих спорящих героев при суверенном мнении — в модифицированной форме перешло к Чехову, в его «холодную» манеру изображения самых страстных исканий и споров, в его умение оставлять читателя наедине с поднятыми проблемами. Достоевский презирал ординарность (образ Гани Иволгина в «Идиоте»), Толстой относился к ординарности снисходительнее, считая, что такие люди, как Николай Ростов,

неизбежны и даже необходимы в нормальном круговороте жизненных явлений и в частности на войне, где надо действовать не рассуждая. Чехову же целиком достался в наследство этот ординарный человек, этот мир «средних» людей, простых, будничных, прозаических, составляющих основную массу человечества, которые заполнили в России все сферы общественной жизни в «скверные» 80-е годы.

«Безумству храбрых» пел песню Горький. Против обывательского глумления над «безумцами» выступил Чехов. Как великий художник он не мог не отразить назревшую потребность в героическом и сделал это по-своему в «Чёрном монахе».

Найден источник оптимизма в рассказе «Студент» (1894), одном из любимейших произведений Чехова. Как и Коврин, студент Великопольский обретает внутреннее прозрение на прогулке, в поле. Великопольский вдруг осознал связь времён в человеческой истории. Он брёл в поле с грустными мыслями о том, что обыденщина всевластна, что все эти просторы, холодный ветер — всё, как при Рюрике, никакими деяниями времени не отмечено. Но вдумчивый, размышляющий студент изнутри обрёл опору в убеждении, что «прошлое связано с настоящим непрерывною цепью событий», что люди помнят свою историю или словно по наитию смогут всегда понять, о чём говорит мудрость веков. Студент присел к женщинам-крестьянкам (матери и дочери) у костра и рассказал им о Христе и апостоле Петре. Рассказ поразил их. Да, думает студент, грязь, непогода могут остаться, как и при Рюрике. Но есть высшая духовная действительность и связь между её звеньями. И Великопольскому «казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». У этого костра в поле они все согрелись, тут была найдена своя, духовная высота.

Сравните у Достоевского: «Всё течёт и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдаётся» («Братья Карамазовы»). Такая концепция оказался источником оптимизма для героев чеховского рассказа.

Символические приёмы у Чехова весьма редки. Может быть, «Чёрный

монах» даже уникален. Но именно после «Чёрного монаха» и затем «Студента» герои Чехова стали мечтать о России — цветущем саде, о её будущем, стали предсказывать сроки наступления лучшей поры. С определённой рассуждают об этом герои его пьес Астров, Тузенбах, Вершинин, Ольга. В них живёт ощущение новой, прекрасной жизни, вера в то, что страдания перейдут в радость. После «Чёрного монаха» вопрос об общей идее, о радении для всего человечества стал характерным для творчества Чехова.

И «натуралистический» «Остров Сахалин», и «символический» «Чёрный монах» — свидетельства сложности, многослойности творчества Чехова, развивавшегося в тесном взаимодействии с современной ему литературой. Его реализм имел свои внутренние рубежи и переходы, и надо видеть оба конца этой цепи: стоит дотронуться до одного, как дрогнет, то есть отзовется, другой...

Поиски своей позиции в жизни вели Чехова не в салоны, не в новомодные «общества» фабрикантов и заводчиков и не в литературные редакции, а к народу, в деревню. Это не было запоздалым рецидивом народничества или толстовского «опрощения». Не было это и претворением «теории малых дел», столь модной тогда в либеральных кругах. Ведь порочность «теории малых дел» состояла в том, что её сторонники, занимаясь аптечками, школами, усыпляли свою гражданскую совесть, уклонялись от решения главных социальных проблем, старались чинить негодный общественный механизм. Чехов же стремился посильно и немедленно помогать народу, потому что народ был в страшной беде. Писатель видел при этом порочность всего государственного устройства русской жизни. Чехов стал пророчить надвигающуюся очистительную бурю, которая сметёт все недуги. Писатель бередил общественные раны, а это совсем не то же самое, что служить «теории малых дел».

Чехова всю жизнь мучила идея столкновения высоких, благородных порывов с пошлостью. Может быть, наиболее ярко она выражена в рассказе

«Дом с мезонином» (1896). Этот несущий в себе тоскливую музыку рассказ полон сожаления о беспощадном крушении лучших надежд человека, столкнувшегося со стеной равнодушия и непонимания.

Нередко смысл рассказа усматривали в столкновении мечтательного и непрактичного художника, от имени которого ведётся повествование, с земской учительницей Лидией Волчаниновой, всецело уверовавшей в теорию «малых дел». Лида и постаралась оградить свою младшую сестру от ухаживаний художника, которого та искренне полюбила. Яблоком раздора оказывается не только Мисюсь, но и большой круг жизненных вопросов, по которым художник и Лидия Волчанинова никак не могут договориться. Спорят они о положении народа и об отношении интеллигенции к народу — все эти вопросы приобрели остроту в связи с голодом 1891 — 1892 годов и холерой. Сам Чехов в мелиховский период много сил отдавал, чтобы помочь народу. Лидия Волчанинова говорит много из того, что мог сказать тогда любой земский врач или учитель, считавшие, что их дела являются лучшим служением народу. Но Чехов, сам боровшийся и с голодом, и с холерой, прекрасно понимал, что такого рода деятельность вовсе не исчерпывает истинное служение народу, он понимал, что нужны коренные преобразования. Симпатия Чехова и читателя на стороне художника и Мисюсь, их искренней привязанности друг к другу, на стороне любви, которая имеет высшее право на своё существование и без которой нет самой жизни...

Но чаще писатель обличал пошлость «как таковую», не создавая ей никакого противовеса, кроме презрения, которое непременно должно было родиться в душе читателя. Читатель нередко лишь обольщён ожиданиями: вот-вот что-то должно произойти с героями рассказа, но ничего не происходит. Спрессованный быт знает только круговое, а не поступательное движение.

Расхожая формула — «среда заела свежего человека» — была обработана Чеховым особенным образом в рассказе «Ионыч» (1898).

Слывёт самым «культурным» в городе С. семейство Туркиных. Оно истинное пристанище для всех интеллигентных людей округи. Выделялся по-своему и новый их гость, молодой земский врач Старцев: у него природный ум, наблюдательность. Чехов не даёт поводов думать, что какие-то внешние причины сделали никчёмной последующую жизнь этих людей.

Одна из почитательниц Чехова писала ему по поводу «Ионыча»: «Страшно, страшно подумать, сколько хороших, только слабых волею людей губит пошлость, как сильно она затягивает и потом уже не вырвешься». В этих словах хорошо выражена нестареющая сила рассказа «Ионыч». Поставленная в нём моральная проблема в разных формах возникает перед каждым поколением.

«СТРАННАЯ» ДРАМАТУРГИЯ

Главный хребет чеховской драматургии образуют пьесы «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишнёвый сад» (1904). Все эти пьесы игрались в Московском Художественном театре, в постановках К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, и имели историческое значение как в судьбе Чехова-драматурга, так и в судьбах русского и мирового театра. У Чехова была сразу удавшаяся ему «малая драматургия» — шутки в одном действии: «Медведь» (1888), «Предложение»

(1889), «Трагик поневоле» (1889). У театральной общественности ещё при жизни автора появился соблазн инсценировать чеховские рассказы. Чехов и сам переделывал свои рассказы в драматические этюды, шутки и сцены. Из рассказа «Калхас» он сделал драматический этюд «Лебединая песня» (1887). Из рассказа «Свадьба с генералом» вышла блестящая сцена, может быть, лучшая из чеховской «малой драматургии» — «Свадьба» (1890). Из рассказа «Беззащитное существо» — не менее знаменитая чеховская шутка «Юбилей» (1892).

Но особо важное место в качестве подступа к большой драматургии занимает пьеса Чехова «Иванов» (1889; предыдущее литографированное издание — в 1887). Пьеса «Иванов» была написана Чеховым как-то неожиданно для самого себя. «Иванов» имел много достоинств. В этой пьесе есть чисто чеховские черты, которые были замечены критикой, пророчившей реформу в русской драматургии и в театре.

В 90-е годы закипели споры о сценичности и несценичности «странной» драматургии Чехова. Первым, кто начал подлинно постигать складывающуюся новаторскую драматурию Чехова, был Вл. И. Немирович-Данченко.

«ДЯДЯ ВАНЯ»

Слава пьесы придёт после успеха драматургии Чехова, начало которому положит постановка «Чайки» в Москве. Вероятно, Чехов написал «Дядю Ваню» в промежутке после окончания первого варианта «Чайки» (ноябрь 1895 года) и до постановки её в Александрийском театре 17 октября 1896 года. Родилась, в сущности, пьеса с новым идейным звучанием, примкнувшая затем к шедеврам Чехова-драматурга. Но путь ей пробивала всё же «Чайка»... Напечатан «Дядя Ваня» в 1897 году в сборнике

чеховских пьес.

Смысл «Дяди Вани» не в том, что ссорятся хорошие люди. Смысл — в обличении «серебряковщины», либерально-народнических «властителей дум», оказавшихся ничтожеством, мнимой величиной. Тут крушение авторитета, который считался мудрецом, знающим секреты жизни.

Протестует «маленький человек», который принёс себя в жертву идолу. Войницкий — труженик, творец красоты и полезного дела. Имя героя — дядя Ваня — нарочито будничное. Это те Ивановы, на которых мир держится. По словам М. Горького, тут «реализм возвышается до одухотворённого и глубоко продуманного символа». Такова и племянница Войницкого — Соня. На их труде и безответности зиждется счастье привилегированных. Но такая несправедливость когда-нибудь должна же быть изжита.

Доктор Астров — друг дяди Вани. Они дополняют друг друга. В Астрове резче подчёркнуто стремление к красоте. Это ему принадлежат слова: «В человеке должно быть всё прекрасно...». Астров — врач артистического склада. Но и жизнь Астрова прошла в уезде почти бесцельно. Он с молодости здесь служил и ничего не добился, хотя разносторонен в своих интересах и полон любви к жизни. Тут служения идолу не было, не было и идола... Астров страдает, ему некуда приложить свои силы и не с кем. Одна мечта — о счастье свободного труда. Эта идея перейдёт в следующие пьесы Чехова: человек должен трудиться.

Войницкий — большой ребёнок, он наивен, непосредствен, иногда плачет. А вот Астров посвистывает. Он скептик.

Поведение Марии Васильевны, женщины восторженной, объясняет, почему Серебряков в молодости мог так полюбить её дочери, а сын пошёл на жертвы ради него. Именно Мария Васильевна подготавливала почву для идолопоклонства перед Серебряковым.

Астрову не хватает трезвости понять безнадёжность своего и Войницкого положения. Обывательщина одолевает их. Астров пьёт. Он

проходит мимо любящей его Сони. Его скептицизм нередко переходит в цинизм. Поклонение таланту оказалось ложью, как и поклонение красоте. Это — ложно направленные силы.

«ЧАЙКА»

17 декабря 1898 года состоялось первое представление «Чайки» в Художественном театре. Оно явилось историческим событием в жизни театра. Спектакль прошёл с большим успехом. Отныне на занавесе МХАТа изображение летящей чайки, ставшей эмблемой театра. А перед тем «Чайка» провалилась на сцене «Александринки», петербургского театра, и Чехов чуть ли не закалялся писать пьесы.

Зарождалось плодотворнейшее сотрудничество Чехова — драматурга-новатора с новаторским Московским Художественным театром. Сотрудничество взаимно обогащало театр и драматурга. Хорошо сказал Н. Д. Телешов: «Художественный театр сделал Чехова сценичным, а Чехов сделал Художественный театр — художественным».

«Чайка» резко отрывается от предыдущей драматургии Чехова своим лиризмом, символикой и ярким столкновением различных концепций искусства, концепций жизни.

Любовное чувство, охватившее почти всех героев, переполнено лирическими и драматическими мотивами и составляет главную пружину сюжетного действия «Чайки».

Но не меньшую силу в «Чайке» имеет преданность её героев искусству. И это чувство, пожалуй, воспаряет над чувством любви, оказывается самым сильным стимулом для поступков главных действующих лиц.

Стремится ли Чехов в своей пьесе обсуждать проблемы искусства, его сущность, назначение, традиции и новаторство? Несомненно, стремится. Но не отвлечённо, а в характерах людей, преданных искусству. Об

искусстве рассуждают не только его представители: оба писателя, обе актрисы, но и материалист доктор Дорн; и управляющий Шамраев, поручик в отставке, пленённый когда-то в провинции артистами, память о которых он хранит; что-то о театре вставляет и Сорин. Все действующие лица — актёры или зрители. Даже Яков, работник, занят установкой в саду сцены, на которой будет представляться пьеса Треплева.

У каждого из действующих лиц есть какое-то своё определённое дело и положение: Сорин дослужился до статского советника и только теперь, в отставке, начинает томиться деревенским бездельем; Дорн — доктор; Медведенко — учитель. Также работники, повара, горничные — все при деле. Среди них две знаменитости — Аркадина и Тригорин. Один Треплев — неприкаянный, «оборвыш», «приживал». Так и создаётся впечатление, что самоубийство Треплева — естественный конец бесцельной жизни.

Если всмотреться внимательнее в самохарактеристики героев, вдуматься в ход вещей в «Чайке», то можно увидеть, что у Чехова есть некоторое предпочтение жизненной позиции, занимаемой Треплевым. Чехов знает, что жизнь Треплева богаче и интереснее той рутинной жизни, которую ведут остальные герои, и даже самые из них одухотворённые — Аркадина и Тригорин.

Уже в самом начале пьесы позиция Треплева атакована иронией со стороны его матери. Аркадиной кажется, что пьеса Кости претенциозна, «это что-то декадентское». Исполняющая в ней главную роль Нина упрекает автора, в самый разгар их нежной взаимной привязанности, что пьесу играть трудно: «В ней нет живых лиц», «мало действия», «одна только читка», а в пьесе «непременно должна быть любовь...». Вместо любви — пространный символический монолог: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки...» — «словом, все жизни» свершили уже печальный круг, прошло двести тысяч лет, и на земле страшно пусто.

«Общая мировая душа» после упорной жестокой борьбы с дьяволом,

этим «началом материальных сил», победила, наступило «царство мировой воли». Пьеса Треплева в том отрывке, с которым нас знакомят, действительно нечто символическое, уязвимое с точки зрения сценичности. Наряду с символикой в ней прямые натуралистические приёмы: декорации ставятся так, чтобы на сцене не было задника, и, когда открывается занавес, зритель видит реальное озеро, поблёскивающее вдалеке. Треплев велит поднять занавес не раньше, как в половине девятого, когда взойдёт луна; среди кулис должны были потом обрисоваться какие-то устрашающие, огненно-красные глаза, и тут же должно запахнуть серой, для чего специально приготовлены спирт и сера.

Конечно, есть что-то претенциозное в заявлении Треплева, что его спектакль освистали, потому что он «нарушил монополию», то есть создал пьесу, не похожую на те, которые привыкла играть Аркадина. Своё новаторство Треплев ещё не доказал. Его пьеса уязвима, она без живых людей, одна декларация. Тригорин снисходительно замечает: «Я ничего не понял. Впрочем, смотрел я с удовольствием». И тут же комплимент Нине: «Вы так искренно играли». Но Аркадина поняла замысел Треплева: «Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть».

Далёкий от искусства Дорн неожиданно вступает за пьесу Треплева. Дорн заявляет: «Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошёл с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть». Дорн старается поддержать Треплева, крепко жмёт ему руку и порывисто обнимает. Дорна не смущает, что сюжет взят из области отвлечённых идей: «Так и следовало, потому что художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль».

Треплев дерзает в искусстве, он говорит перед представлением своей пьесы: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно».

Принято считать, что Треплев проигрывает в битве с Тригоиным по

всем линиям: как личность он не состоялся, от него уходит Нина Заречная, его поиски новых форм были высмеяны как декадентские, о нём говорит Дорн: «Он мыслит образами, рассказы его красочны, яркие, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определённых задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь».

Треплев говорит Нине: «Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идёте, а я весь ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно». О себе он говорит: «Я не верую и не знаю, в чём моё призвание». Говорит он это Нине, которая, по его мнению, нашла свою дорогу. Эти слова непосредственно предшествуют самоубийству Треплева.

Получается, что торжествует средняя актриса Аркадина, в конце пьесы упоённая воспоминаниями о своих недавних успехах в Харькове, о том, как принимали её там, как студенты устроили овацию, преподнесли три корзины, два венка и подарили брошь в пятьдесят рублей. Она помнит: «На мне был удивительный туалет... Что-что, а уж одеться я не дура».

Но ведь не зря Нина, осознавшая, как «груба жизнь», с нежностью вспоминает первую роль в пьесе Треплева и на память цитирует свой монолог: «Люди, львы, орлы и куропатки...» Эти тёмные тогда слова теперь звучат совсем иначе: это «нас возвышающий обман», который дороже «тьмы низких истин».

Пьеса заставляет остро задуматься о настоящей и ненастоящей жизни в искусстве и жизни вообще.

«ТРИ СЕСТРЫ»

Пьесу «Три сестры» Чехов писал в августе — декабре 1900 года уже специально для Художественного театра. Напечатана она была в «Русской мысли» (1901).

Главная идея пьесы — тоска по труду, реальной и общепольной

деятельности, мечта о жизни, когда в России все будут трудиться и находить в этом наслаждение. Это идея многих рассказов Чехова — она уже отчасти развивалась в «Чайке», применительно к сфере искусства, и в «Дяде Ване» — как трагическое сознание бесплодности потраченных усилий.

В «Трёх сестрах» труд показан как необходимейшее условие жизни, нормального становления человека, устройства общества.

В пьесе есть широкий философский план. Можно сказать, именно здесь столь важная мысль о необходимости труда для всех и во всех случаях жизни впервые освобождалась от сопутствующих соображений и выражала главный пафос всего творчества писателя.

Любопытно заметить, что у всех героев пьесы есть своё определённое дело, чин, звание, которые, казалось бы, обязывали каждого из них к занятости и «соответствию» своему месту в общественной жизни. На самом деле, никакого интереса к своим профессиональным обязанностям они не испытывают. Наоборот, они даже преисполнены презрения к своему настоящему и жаждут чего-то нового, их достойного. Сестры Ольга и Ирина заняты нелюбимым делом: Ольга учительствует в гимназии, Ирина работает на телеграфе, а потом в городской управе. Маша пребывает в «мерлехлюндии». Все они знают французский, немецкий языки, а Ирина — ещё и итальянский. Но зачем эти языки в здешнем городе? Беда не только в том, что события развиваются в глухомани, но и в том, что сестры мало приспособлены к настоящему труду. Напрямик это высказывает Ирина, которую все любят в семье и которая всех страстнее рвётся к настоящему делу: «Мы родились от людей, презиравших труд...» Мечты сестёр «В Москву! в Москву! в Москву!» не означают простого желания — переехать в другой город. Мечты сестёр имеют символическое значение. Москва не только их родина, на которую всегда тянет человека; для них Москва — это возвышенная жизнь, труд и дерзание. В слове «Москва» для них многое «слилось» и многое «отозвалось».

Тузенбах духовно активнее других: он говорит вещие слова о труде, о будущем, которое не за горами. Ему дано ощущение надвигающихся перемен в общественном укладе, которые ускорят приход будущего: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идёт, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

Спектакль имел успех в Москве, Петербурге. О впечатлении от «Трёх сестёр» писал автору М. Горький. Успех объяснялся не только великими достоинствами пьесы и её исполнением, но и тем, что публика, молодая зрительская аудитория, с особенной живостью воспринимала слова о надвигающейся здоровой, сильной буре. А в 1901 году уже чувствовалось дыхание революции.

К этому времени и относились первые выступления М. Горького как «буревестника» русской революции.

Драматургию Чехова, начиная с «Трёх сестёр», стали принимать театры других систем, давно сложившихся традиций. М. Н. Ермолова, посмотрев «Трёх сестёр» в сезон 1902—1903 годов, восторгалась игрой, «ужасно плакала» и долго стоя аплодировала.

«ВИШНЁВЫЙ САД»

Новая волна успехов ожидала последнюю его пьесу «Вишнёвый сад» (1903). Пьеса писалась с большим трудом и напряжением. Мешала болезнь. Но особенным был и замысел. Несомненно, «Вишнёвый сад» — самая значительная пьеса Чехова. Здесь глубоко затронуты вопросы гибели старого уклада жизни. Вишнёвый сад — символ старой помещичьей России. Здесь изображается драма русской жизни: вишнёвый сад попадает в руки предприимчивого купца-капиталиста. Вишнёвый сад — символ будущего

страны.

Пьеса восходит ко многим прежним произведениям Чехова, в которых затрагивались вопросы об исторических судьбах России, её прошлом и будущем: **«Цветы запоздалые», «Ненужная победа», «Драма на охоте», «В усадьбе», «Три года», «Моя жизнь», «У знакомых».**

Комментаторами выяснено, что в основу и этой пьесы легли определённые наблюдения. Записные книжки Чехова пестрят заметками, характерными случаями, ситуациями. Новаторский «Вишнёвый сад» вырастал из жизни, подводил итоги литературной традиции. Оказывался он и итогом творчества Чехова.

Принято считать, вслед за признанием самого Немировича-Данченко, что МХАТ несколько *«недопонял»* чеховскую пьесу — слишком грубо обратился с тонким текстом, а потому и стал МХАТ играть «Вишнёвый сад» не как комедию с фарсовыми элементами, а как драму, с подтекстом, с глубоким *«подводным течением»*.

Отсюда и известные столкновения Чехова с театром. Во-первых, пьеса была не так *«прочитана»*. О. Л. Книппер писала Чехову 19 октября 1903 года, что в четвёртом акте *«зарыдала», «вся драма какая-то для тебя непривычно крепкая, сильная, ясная... А вообще ты такой писатель, что сразу всего не охватишь, так всё глубоко и сильно»*. После чтения пьесы в труппе Немирович-Данченко сообщал автору: *«Самый замечательный акт по настроению, по драматичности и жестокой смелости последний...»*; прежде он, Чехов, был *«лирик»*, а теперь написал *«истинную драму»*. Станиславский *«обезумел»* от пьесы, назвал автора *«гениальным»*: *«Это не комедия, не фарс, как Вы писали...— это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте... Я плакал как женщина, хотел, но не мог сдержаться»*.

В чём же дело? Театр, который *«понял»* Чехова, для которого Чехов писал пьесу специально, почему-то разошёлся с автором в толковании «Вишнёвого сада». Однако, думается, никакой тут ошибки со стороны

театра не было.

Чехов сам усложнил пьесу, она у него не получилась как фарс, комедия. Всё тут так тонко обрисовано, что в самой «партитуре» «Вишнёвого сада» заложена возможность толкования пьесы как драмы, как трагедии.

В каждом из характеров «Вишнёвого сада», при всей их яркой очерченности, есть много штрихов, сближающих их, сообщающих единый тон всей пьесе, её музыкальность. О музыкальности писала актриса М. П. Лилина Чехову. Артист А. Л. Вишневский сравнивал: *«Это не пьеса, а самые дорогие кружева, название которых я забыл»; по исполнению это «самая трудная из всех Ваших пьес».*

Давно определились характеристики главных персонажей «Вишнёвого сада». Раневская и Гаев живут иллюзорными представлениями, проливая слёзы о потере своего вишнёвого сада. Но выясняется, что никакой особенной драмы для них нет. Раневская вернётся в Париж к своей нелепой «любви», а Гаев, страдающий патологической болтливостью, вполне примирится с происшедшим и пойдёт служить в городскую управу.

Лопахин не злодей, хотя и делец; мещанская, буржуазная проза жизни и хищничество идут у него рука об руку, и именно он сменяет отживающее дворянство. Лопахин даёт разгуляться своему нраву, когда покупка состоялась, он *«хохочет», «топочет ногами»,* велит, чтобы музыка играла. *«Я купил!.. Вишнёвый сад теперь мой! Мой!.. Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на всё происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай... купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню».*

Раневская умиляется: *«О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье моё, прощай!.. Прощай!.. В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила*

ходить покойная мать...»

У Лопихина свои воспоминания о здешних местах: покойный отец ударил его по лицу кулаком, и кровь пошла из носу. Отец «выпивши» был. Любовь Андреевна, тогда ещё молоденькая, к рукомойнику его подвела: *«Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживёт...»*

Земля скупается Лопихиным для дела, для прибыли. К концу пьесы мы уже слышим звуки топора и пилы, сад рушится.

В финале звучат трофимовские слова: *«Здравствуй, новая жизнь!»* Они сказаны по контрасту со словами Ани: *«Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!»* О какой яркой звезде говорит он, *«которая горит там вдали!»* и к которой мы «идём неудержимо»: *«Вперёд! Не отставай, друзья!»*? Ведь эти слова его отзываются стихами петрашевца Плещеева: *«Вперёд! без страха и сомненья...»*. Они у Трофимова звучат всерьёз, даже по контрасту со словами некоего прохожего, который спрашивал, как пройти прямо на станцию. Но смелость Трофимова — смелость незнания.

Замечено, что резко отделяющиеся от остальных героев Трофимов и Аня — лишь *«показатели среднего уровня»* передового движения: не они создают движение, а движение создаёт их. Рассуждения Трофимова отвлечённые, но они фермент брожения, важны для обмена веществ в обществе, поэтому Трофимовы нужны. У них хорошо получается расчёт с прошлым, есть умение раскрыть глаза на тёмное, страшное, что скрывалось за поэзией «дворянских гнёзд». Хорошо может Трофимов и обличить *«хищного зверя»* в Лопихине. Но Трофимову ещё далеко до практических дел, чтобы начать будущее. Впрочем, можно сослаться на цензуру в оправдание недорисованности образа Трофимова. Причина эта — реальная. Чехов писал О. Л. Книппер 19 октября 1903 года: *«Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета...»* Он задуман серьёзнее, чем мы видим теперь в окончательном тексте. Он увлекает Аню своими праведными речами.

До нас дошло свидетельство чеховского современника Е. П.

Карпова, что в 1902 году, когда уже шла работа над «Вишнёвым садом», Чехов признавался, что немножко *«нудно выходит... Совсем не то теперь надо...»*, и говорил о сильном брожении в народе, о том, что Россия *«гудит как улей»*. (*«Вот Вы посмотрите, что будет года через два-три...»*). Срок первой русской революции указан безошибочно! И в заключение Чехов сказал: *«...мне хотелось бы поймать это бодрое настроение... Написать пьесу... Бодрую пьесу... Может быть, и напишу... Очень интересно... Сколько силы, энергии, веры в народе...»* Но в этом свидетельстве современника идёт речь, пожалуй, о какой-то новой пьесе Чехова, не о «Вишнёвом саде», пьесе *«небодрой»*, хотя и включающей в себя мотивы бодрости. В той пьесе пришлось бы изображать показатели не «среднего» уровня, а высшего и даже само *«движение»*, *«брожение в народе»*.

В 1902 году Чехов замыслил написать пьесу без героя, который, несмотря на все ожидания его другими персонажами, в течение трёх актов так и не появляется на сцене, а в четвёртом пришла телеграмма о его смерти. По воспоминаниям О. Л. Книппер, к последнему году жизни Чехова относится замысел пьесы об учёном, связавшем свою судьбу с Севером. Обширны были замыслы Чехова в тематическом и чисто драматургическом отношении. Осталось множество замыслов и в прозаических жанрах.

Но Чехову оставалось прожить уже совсем немного...

Русско-японская война, начало которой он застал, была прологом революционных событий 1905 года. Современники отмечали необычное поведение Чехова: он горячо набрасывался на газеты, чутко реагировал на все политические события. По свидетельству одного знакомого Чехова, *«политическое развитие»* писателя *«шло наряду с жизнью, и вместе с нею Чехов всё более и более левел»* и в последние годы с необычайной страстностью доказывал, что мы — *«накануне революции»*. Драматург и режиссёр Е. П. Карпов, повествуя о двух последних встречах с Чеховым,

передаёт: *«Верил он, всей своей чуткой душой верил, что конец сумеркам, что наступает новая жизнь. Весна идёт...»*.

Единой системы, цельного и гибкого понимания художественного мира Чехова в дореволюционной критике не сложилось. Не хватало общего представления о связях Чехова с эпохой, его особенной позиции в ней, реалистической сущности его новаторских приёмов.

Только М. Горький дал верную оценку Чехова. Ещё в 1900 году он взял под защиту от буржуазной критики рассказ Чехова «В овраге». Горький указал на обличительный пафос творчества писателя, отделив Чехова от героев его повестей и рассказов, скучных, жалких обывателей. Пером Чехова водили высокие требования к жизни, горячее желание видеть людей *«простыми, красивыми и гармоничными»*. Написанные Горьким вскоре после смерти Чехова воспоминания давали представление о нём как о *«большом, умном, ко всему внимательном человеке»*, который *сказал людям своей родины «с грустной улыбкой, тоном мягкого, но глубокого упрёка... красивым, искренним голосом: «Скверно вы живёте, господа!»*

Лучшая дореволюционная попытка воссоздать целостный портрет писателя принадлежит критику-марксисту В. В. Воровскому. Его статья «А. П. Чехов» появилась в 1910 году. Боровский нашёл точное определение *«холодной безжалостности анатома»*, с которой Чехов подверг вскрытию и изучению язвы российской общественной жизни. Аналитическое направление творчества Чехова *«вытекало»* из его резко критического, отрицательного отношения к действительности. Боровский писал, что Чехов — крупнейшее явление русской литературы, он достойно нёс знамя *«строного реализма»*.

Статья Воровского положила начало историческому, социологическому подходу к Чехову, раскрытию его неповторимой индивидуальности.

Главная трудность познания Чехова в том, что этот писатель плохо

поддаётся определениям в привычных понятиях и формулах: «представитель», «выразитель». Решительно неприменимы к Чехову расхожие приёмы анализа, когда особенности творчества увязываются с *«заданием исторического момента»*, *«служением веку»* и *направлению*. Но Чехова нельзя трактовать и отвлечённо, внеисторически и внесоциально. Он сын своего времени, глубоко русское явление.

Встречаются в последних работах о Чехове заявления, что ему было свойственно *«адогматическое»*, непредвзятое отношение к действительности. Но такое расхожее суждение нередко приводит некоторых исследователей к тому, что они вообще отрицают связь Чехова с эпохой, с традициями русской общественной мысли и литературы.

Нельзя преувеличивать «загадочность» Чехова, его «непостижимость»; тут часто подлинно научный анализ подменяется доморощенным, узеньким или расплывчатым пониманием.

Нужно усовершенствовать приёмы познания Чехова, у которого много не прямых решений социальных проблем. Игнорирование их увело бы нас от подлинного Чехова, разрушило бы представление о тонкости его художественной манеры. Но эти тонкости не должны подрывать историзм творчества писателя. Наоборот, на почве подлинного историзма только и получает своё объяснение соотношение традиций и новаторства в его творчестве.

Как работал Чехов? В чём особенности его творческой лаборатории? Известно, например, что Пушкин набрасывал стихотворение вчерне всё разом, с пропусками, а затем шла знаменитая пушкинская правка, подбирались эпитеты и рифмы, по десятку раз делались варианты стиха. Известно так же, как много черновых редакций создавал Толстой.

Чехов, как он сам признавался, вынашивал и сочинял рассказы "про себя", а когда писал, то была всего лишь одна-единственная черновая редакция, её он переписывал начисто один раз. Раскладывал

он перед собой листки и записные книжки. Там были предварительные наметки сюжетов. Нередко это — всего лишь одна фраза с обозначением сути комического анекдота, два-три острых словца, которые должны придать соль всей вещи. Черновики Чехов сжигал, и мы в большинстве случаев ничего не знаем о творческой истории произведений. Только в письмах он иногда ронял подробности.

Для записных книжек Чехова характерно то, что вперебивку записывались сюжеты будущих вещей, отдельные «словечки» и прозаически-хозяйственные распоряжения и соображения, иногда шокирующие подробности о состоянии своего кровохарканья или пищеварения. Некоторые из подробностей публикаторы даже опускали, не печатали. А между тем, такая смесь несовместимостей была вообще характерна для Чехова. Она есть и в его письмах. В этой смеси Чехов работал и как писатель. Это закрепится и в диалогах его героев, в его собственных авторских переходах, описаниях обстановки и действующих лиц. Надо понять, что в единой амплитуде его творчества должны мыслиться «Дама с собачкой», «Дом с мезонином», пронизанные лиризмом, и суховато-деловой «Остров Сахалин». Это всё — Чехов.

Долгое время рассказы Чехова, а также и его драматургия считались бессюжетными. Это объяснялось новаторскими чертами сюжетосложения Чехова, отказом от традиционных завязок и развязок. Казалось, что его произведения бессобытийны, есть только простой быт, может быть, с одним концом — смертью.

На самом же деле в сюжетах Чехова *«все ружья стреляли»*, мотивировки поступков имели место, а в пьесах — сложнейшие переплетения мотивировок. Переплелись взаимоотношения героев «Чайки» на почве любви, переплелись взаимоотношения в «Вишнёвом саде» на почве различного отношения героев к продаваемому имению.

Социальные конфликты у Чехова подняты в сферу морали и этики отношений, и поэтому Чехов кажется бессобытийным. Но, во-первых, у

Чехова есть и события в собственном смысле слова: свадьбы, убийства, перемены в жизни, приезды и отъезды. А во-вторых, события у него — чаще всего переживания, чувства радости и отвращения. И это действительно — тоже события, даже важнейшие в жизни, ведущие в самые заповедные тайны человека.