# **{****339}** О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова[31](#_e_n_31)

## 1

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

Известно, что сам Чехов назвал «Вишневый сад» комедией и протестовал, когда эту пьесу называли драмой, что он был недоволен, когда в пьесе находили много «плачущих», что, намечая исполнителей для роли Ани и роли Шарлотты, Чехов очень заботился, чтобы роль не попала такому артисту, который не сумеет дать необходимой веселости или юмора, что он был вообще недоволен постановкой пьесы в Московском Художественном театре. На основании подобных высказываний Чехова были сделаны попытки истолковать и сыграть «Вишневый сад» исключительно как «веселую комедию»[[1]](#footnote-1). Они окончились неудачей. Было признано, что «самый текст пьесы не давал театру материала именно {340} для того, чтобы поставить и сыграть “Вишневый сад” как веселую комедию»[[2]](#footnote-2). Отсюда делался вывод о несоответствии между действительным содержанием «Вишневого сада» и личными высказываниями о нем самого Чехова.

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

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

В «Вишневом саде» комическая стихия представлена более сильно, чем в какой-либо другой пьесе Чехова, в том числе, конечно, и в «Чайке». В «Вишневом саде» Чехов видел «местами даже фарс». Но именно — «местами». Это вовсе не значит, что Чехов всю пьесу понимал как сплошную веселость и комизм. Обратим внимание и на эти выражения Чехова: «Пьесу назову комедией…»[[3]](#footnote-3) «Вышла у меня не драма, а комедия…» (20, 131). Сами по себе эти выражения показывают, что комедийность «Вишневого сада» в сознании Чехова вовсе не была совершенно бесспорной и исключительной.

В тех высказываниях, где Чехов касается отдельных деталей «Вишневого сада», тоже не видно, чтобы он, {341} давая указания артистам, забывал написанный им текст. Чехов удивлялся, каким образом в «Вишневом саде» оказывается много плачущих. «Плачет только одна Варя», — настаивает он. По-видимому, ясно: автор не помнит, что у него в разных местах «плачут» и Раневская, и Варя, и Дуняша, и Трофимов, и Гаев, и Лопахин, и даже Пищик[[4]](#footnote-4).

Но, во-первых, нельзя все ремарки, упоминающие плач или слезы, по смыслу считать одинаковыми. Слезы как выражение острого прилива страдающей печали в пьесе действительно показаны лишь в нескольких и немногих местах: у Раневской в I акте, при встрече с Трофимовым, напоминавшим ей об утонувшем сыне; у Раневской в III акте при словах: «Ведь мой сын утонул здесь. Пожалейте меня, хороший, добрый человек»; у Гаева при возвращении с торгов; у Вари после неудавшегося разговора с Лопахиным и, наконец, у Гаева и Раневской при выходе из дома. В остальных случаях смысл момента, где указан плач или слезы, предполагает взволнованность различного характера и иногда лишь с легким оттенком грусти. Указание на слезы иногда соединяется и с радостным волнением: у Раневской при возвращении на родину, у Фирса — обрадованного приездом Раневской. Часто слезы фигурируют для обозначения особой искренности и сердечности тона: у Трофимова при словах: «Ведь он обобрал вас»; у Лопахина в конце III акта; у Вари при обращении к Трофимову в III акте; у Гаева при обращении к Ане в I акте; у Вари при обращении к Раневской в III акте. Кроме того, нужно выделить особые «сопровождающие» слезы легко плаксивой Вари при рассказе Ани о парижской поездке или при словах Гаева о возможности спасти усадьбу (в I акте). Наконец, совсем особо стоят слезы Дуняши при словах: «Блюдечко разбила», или у Пищика: «Где деньги… Вот они…»

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

А кроме всего этого, напрасно слова Чехова в вышеуказанном письме, где он протестует против слез и плача, {342} понимают в смысле требования совершенного устранения печальных и грустных чувств. Вовсе этого нет. Там речь идет не об устранении таких чувств, а лишь об оттенках в их внешнем выражении. Нужно продолжить чтение письма. После слов о том, что в пьесе нет «плачущих», Чехов пишет: «Часто у меня встречаются “сквозь слезы”, но это показывает только *настроение* лиц, а не слезы» (20, 163). Итак, настроение, по характеру близкое к слезам, должно оставаться, но слез, буквального плача не должно быть. Чехов борется против сгущений, он ищет меры. Он боится преувеличений, ему нужны немногие, слегка наложенные штрихи, которые обозначили бы необходимую ему эмоциональную выраженность без всякой подчеркнутости и резкости.

Вот другой случай, где поправка Чехова касается лишь соблюдения необходимой меры эмоционального выражения. Во II акте МХТ имел в виду дать декорацию с кладбищем. Чехов поправляет: «Во втором акте кладбища нет» (20, 163). А в письме К. С. Станиславскому он поясняет: «Кладбища нет, оно *было* давно. *Две, три плиты*, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось» (20, 189 – 190). Опять речь идет об оттенке, но об устранении. Эмоциональная тональность сохраняется, но остается лишь намеченной, обнаруженной лишь настолько, чтобы дать направление к известному эмоциональному восприятию происходящего, не поглощая при этом всех других оттенков и линий, которые должны здесь же проходить в общем звучании.

Наконец нужно вспомнить, что поправки и пожелания Чехова, направленные к постановке пьесы, касаются не только комических и веселых мотивов, но и элементов совсем противоположных. Напомним здесь хотя бы его заботу о печальной эмоциональной тональности звука от сорвавшейся в шахтах бадьи. Эта грустная интонация звука театру вначале не удавалась, и Чехов настойчиво останавливал Станиславского, стараясь разъяснить. «Не то, не то, — повторял он, — жалобнее нужно, этак как-то грустнее и мягче»[[5]](#footnote-5).

Четвертый акт Чеховым назван веселым (см. 20, 135). Там действительно много комизма (фокусы Шарлотты, промахи Епиходова, шампанское, выпитое Яшей, {343} калоши Трофимова). Но это не отменяет грустного конца акта. Станиславский рассказывает, что Чехов похвалил его за исполнение роли Гаева в конце IV акта. Это сцена прощания, то есть такая сцена, которая, конечно, Станиславским проводилась в тонах драматических[[6]](#footnote-6).

М. П. Лилина, исполнявшая в первые годы роль Ани, писала Чехову в феврале 1904 года:

«Думала сегодня вечером поговорить с Вами об Ане: Вы говорите, что крик теперь лучше, это хорошо; а так ли я говорю: “Прощай, дом, прощай, старая жизнь”, я говорю со слезами в голосе; раза два я пробовала говорить бодрым голосом, да не выходило. Вы скажите: как по-Вашему»[[7]](#footnote-7).

И Чехов ответил: «Дорогая Мария Петровна, прощай, дом, прощай, старая жизнь — Вы говорите именно так, как нужно» (20, 238).

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

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

Напрасно упрекают МХТ, что он совсем не давал смешного. Смешное было и в первых постановках. Некоторые рецензенты в свое время даже находили, что «Вишневый сад» на сцене Художественного театра был дан в слишком «легком, смешливом, жизнерадостном исполнении». Находили, что Станиславский в роли Гаева слишком «чудит», что Качалов дал слишком жизнерадостного Трофимова, что Москвин упростил Епиходова, представив «просто болвана», «без присущего этому лицу драматизма»[[8]](#footnote-8).

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

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

По мнению Ю. Соболева, комический и драматический элементы в пьесе находятся в полной неслаженности, явившейся результатом чисто механического смешения двух элементов. Сначала будто бы Чехов писал смешную комедию с центральной ролью комической старухи, но так как в МХТ не нашлось подходящей исполнительницы для такой роли, Чехов решил эту роль приспособить к таланту О. Л. Книппер и в этих целях ввел в пьесу драматические ноты, не согласовав их с прежним комическим слоем[[9]](#footnote-9).

Помимо явной механической упрощенности в понимании творческого процесса, такое предположение неприемлемо и потому, что оно не вяжется с фактами. В процессе работы над пьесой Чехов несколько раз писал о «старухе», но нигде не говорил о комизме этой роли. Затем, если предположить переделку этой роли именно для О. Л. Книппер, то непонятно, почему эта переделка должна была идти обязательно в направлении к драматизации и к устранению комических моментов. Первоначально для О. Л. Книппер Чехов намечал комическую роль Шарлотты, следовательно, в сознании Чехова комизм роли и талант О. Л. Книппер вовсе не были несовместимыми (20, 172). Кроме того, Чехов Раневскую именовал «старухой» или «старой женщиной» одинаково как до написания «Вишневого сада», так и после (20, 29, 205).

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

{345} Одни критики, обращая преимущественное внимание на сочувственные моменты в изображении Лопахина, считали этот образ наиболее близким для социальных симпатий самого Чехова[[10]](#footnote-10). Другие подчеркивали и выдвигали сочувственное изображение уходящего дворянства, утверждая, что «Вишневый сад» является «выражением феодально-дворянской романтики»[[11]](#footnote-11). Третьи считают «наиболее симпатичным» персонажем для Чехова студента Трофимова[[12]](#footnote-12).

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

С. Д. Балухатый в последних работах[[13]](#footnote-13), оперируя текстом пьесы и высказываниями самого Чехова, приходит к выводу о непримиримой несовместимости разных элементов в сложении как отдельных персонажей «Вишневого сада», так и всей пьесы в целом. Он утверждает, что по первоначальному авторскому замыслу «Вишневый сад» должен был быть оптимистическим гимном новым силам жизни, пришедшим на смену старому дворянскому миру. Но с такою задачею Чехов не справился в силу промежуточности своего классового положения. «Чехов не освободился окончательно от эстетического очарования культурой вымирающего сословия» (230), и в то же время в нем сказалось «тяготение буржуазной {346} демократии к создателям капиталистического прогресса» (231). Поэтому у него не было решительности в осуждении ни дворянства, ни буржуазии (смягченные образы Раневской и Лопахина). В Трофимове Чехов хотел дать образ «молодого революционера», но и здесь не получилось четкости, потому что «революционные слои общества были мало знакомы писателю» (231). Чехов хотел сообщить пьесе «мажорный тон», но над ним тяготела «старая манера», она «отложилась в неизменном виде в ткани новой пьесы» (232) и «подчинила себе новый замысел автора» (233). В результате «Чехов дал не радикально новую форму, но, соединяя разнородные и разносмысловые начала, лишь наложил новое на старое» (273).

О том же «отсутствии» у Чехова «четкого общественного мировоззрения» как об источнике «двойственности» и «неопределенности» образов «Вишневого сада» говорит и В. Гольдинер: «Несоответствующие сущности этого образа (т. е. образа Лопахина. — *А. С*.) полутона, в которых написана фигура Лопахина. (“Тонкие, нежные пальцы, как у артиста… тонкая, нежная душа”), — отражение не определившегося до конца отношения художника к своему герою»[[14]](#footnote-14).

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

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

## **{****347}** 2

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

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

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

Но как Чехов обставляет этот конфликт?

Тема распада дворянско-помещичьего хозяйственного строя, разорения дворян и хищнического обогащения поднимающейся буржуазии в литературе давно уже не была новой. Известно, что этот процесс экономических сдвигов в жизни России в половине XIX века получил отражение больше всего в творчестве Салтыкова-Щедрина, касались его и Л. Толстой и А. Островский и др. Там эти противоречия брались со стороны хозяйственно-имущественной конкуренции. Столкновения между купцом и помещиком происходят на почве враждебно-активного стяжательства купца и обороны, правда, вялой и бессильной, но все же обороны помещика. В связи с этим там отношения между сталкивающимися лицами {348} окрашены явной враждебностью, взаимным недоброжелательством (иногда до времени лукавым и скрытым).

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

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

В связи с этим обрисовка каждого действующего лица состоит в показе несоответствия между его субъективно-интимным состоянием и тем, как это состояние воспринимается и понимается другим лицом, его невольным антагонистом.

Чувств Раневской и Гаева не разделяет Лопахин, и их поведение ему представляется странным и непонятным; он удивляется, почему на них не действуют столь для него очевидные доводы к благоразумному и выгодному исходу из их затруднений. К этой же усадьбе сам Лопахин имеет свои «особые чувства», которые опять-таки являются дорогими лишь *для него* и представляются странными и даже предосудительными для других, {349} Трофимов не разделяет чувств ни Раневской, ни Лопахина. То, что для них дорого, с этим у Трофимова нет никаких эмоциональных связей. С усадьбой и вишневым садом у него соединен свой ход чувств и мыслей, весьма далекий от переживаний Раневской и тем более Лопахина. То, что для Раневской представляется важным и ценным, для Трофимова давно уже подлежит разрушению и устранению, то, что Раневскую пугает, то для Трофимова звучит радостным призывом. Здесь с Трофимовым объединяется и Аня. Но их собственный внутренний мир чувств остается чуждым и странным для остальных. Решительность суждений, истинность которых представляется Трофимову столь очевидной, его горячность и вера в скорое и счастливое обновление жизни и весь круг его поведения людьми другого мира воспринимается как что-то не совсем серьезное, по молодости наивное, иногда нескладное и смешное.

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

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

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

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

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

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

Самым трудным местом в этом смысле является момент возвращения Лопахина с торгов, когда он только {351} что купил усадьбу. Ситуация сама по себе вполне отвечает мысли о невольной и неизбежной расходимости и разобщенности чувств столкнувшихся здесь людей. Нужно было дать почувствовать одинаково законную оправданность и горя Раневской, и радости Лопахина. Сознавая всю эмоциональную невыгодность в положении Лопахина, открыто радующегося около чужого горя, Чехов обставляет это место всевозможными средствами для его эмоционального оправдания. Как в обрисовке Раневской, так и здесь автор подчеркивает внутреннюю естественность и неизбежность тех особых чувств, которые должны были волновать Лопахина при покупке имения.

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

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

Чехов чувствовал возможность искажения субъективно оправданной и по-своему серьезной лирики Лопахина и поэтому заботливо предупреждал в письмах, чтобы актер не впал здесь в привычное исполнение купеческих ролей (20, 170, 169).

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

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

Сейчас же после этого происходит сцена с поднятой Трофимовым телеграммой из Парижа. Раневская признается, что она не может справиться со своим чувством {353} к человеку в Париже: «Я люблю его, это ясно… Люблю, люблю. Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу…» Трофимов, явно не понимая чувств Раневской, по-своему волнуясь, отвечает опять рассудительными словами: «Ведь он обобрал вас… Ведь он негодяй…» и проч. Тогда Раневская сердится и говорит Трофимову резкости: «… в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить… И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод… Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа…» Два повода к столкновению сходятся в одной мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих. Главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, поясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл.

## 3

Соответственно с этой темой об обособленности и субъективной относительности индивидуального внутреннего мира размещены в пьесе и роли других второстепенных лиц. Весь этот дополнительный ансамбль персонажей вовлечен в пьесу не только ради достижения бытового колорита. Бытовой колорит само собой, но те немногие линии и черты, какие в пьесе даны для каждого из этих лиц, свидетельствуют о некоторой общей устремленности автора в их подборе. Каждое лицо обнаруживает себя в каких-то посторонних, как бы случайных мелочах, но эти внешние незначительные бытовые мелочи всегда даны в таких моментах и пунктах, которые явно указывают на их общий смысл. У каждого из этих лиц имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. Каждый среди других — один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности и несливаемости.

Наиболее отчетливо это выражено в роли Шарлотты. Шарлотта развлекается и смешит других, но она всегда остается для всех чужой. Она страдает в своем одиночестве и прямо говорит об этом: «Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не {354} знаю… Ничего не знаю… Так хочется поговорить, а не с кем… Никого у меня нет… все одна, одна, никого у меня нет и… и кто я, зачем я — неизвестно…»

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

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

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

Отчетливо отмечена обособленность Симеонова-Пищика. Он тоже как-то участвует в общей компании («попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй»), но у него свои заботы, свое особое направление мыслей. Он постоянно думает о своей дочке Дашеньке и все время ищет денег: «Мне бы, Любовь Андреевна, душа моя, {355} завтра утречком… двести сорок рублей. Гаев. А этот все свое» и проч.

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

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

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

«Дуняша. Если, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

Яша *(целует ее)*. Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Дуняша. Я страстно полюбила вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать.

Пауза.

Яша *(зевает)*. Да‑с… По-моему так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная».

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

## 4

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

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

Такая ситуация, когда между Раневской. Лопахиным или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством и когда тем не менее они все же внутренне оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают {357} друг друга, эта ситуация сама собою содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми таким образом уводятся вглубь, в общий строй жизни, который определил неминуемость той драмы, какая происходит теперь.

Ясно, почему в «Вишневом саде» нет борьбы между действующими лицами. Как видим, это происходит вовсе не потому, что Чехов не умел завязать и развязать этой стороны драматического движения, и не потому, что Чехов хотел достичь обновления формы как таковой, а потому, что перед творческим вниманием Чехова в «Вишневом саде» стояла такая область человеческих отношений, которая как раз не включала в свое содержание подобных моментов активности. Разрозненность между людьми его здесь интересовала только со стороны непроизвольности и неизбежности внутреннего разлада в данной обстановке общественной жизни. Как увидим ниже, в «Вишневом саде» критике подвергаются не отдельные люди, а само сложение общественных отношений.

## 5

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

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

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

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

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

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

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

Кроме того, аспект и тон бытовой обычности сообщает происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности этого состояния. Жизнь идет своим чередом, обычным порядком, и каждый в ней участвует, не нарушая ее общего хода. Однако среди ежедневных встреч, вялых разговоров, полуравнодушных споров и робких полупризнаний каждый из них, как только на минуту отвлечется и окажется перед самим собой, сейчас же ощущает, как в нем что-то остается непримененным, всегда зовущим и неисполнимым. А жизнь идет, сорится изо дня в день бесплодно и безрадостно. Горечь жизни этих лиц, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычно томительно-неполном ежедневно-будничном состоянии.

В общей пестроте текущего, для всех одинакового {359} дня внутренняя сосредоточенность каждого лица раскрывается в репликах и признаниях, как случайное и частное проявление его давнего и привычного самочувствия. Вырвавшийся лиризм снова обрывается чем-либо внешним (бытовым, обычным) и уходит внутрь. При новом появлении данного лица его внешне нейтральное, обычно-бытовое поведение зритель воспринимает уже вместе с прежде узнанной внутренней стороной, видит в нем эту скрытную сторону и легко предполагает ее даже в незначительных, внешне посторонних словах. Так создается двойное звучание каждого лица, что в общем эмоциональном сложении пьесы дает то «подводное течение», о каком говорил В. И. Немирович-Данченко.

## 6

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

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

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

Для примера остановимся на III акте, где таких «случайных» вторжений больше всего. Центральное место в этом акте занимают резко выраженные внутренние расхождения Раневской с Трофимовым, потом с Лопахиным. Эти два крупных звена обставлены мелкими эпизодами, внешне тематически иногда совсем не связанными. Каждый эпизод дает какую-то свою, на момент {360} появляющуюся и быстро убегающую тему. Но, оказывается, все эти мелкие летучие темы являются лишь вариантами к главным моментам акта, они идут своим аккомпанементом согласно и параллельно со смысловой устремленностью главных эпизодов.

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

Таким образом, внешне наложенные куски и отрезки все одинаково выражают одну и ту же черту, и тем самым {361} подготовляют, углубляют и наполняют друг друга широким обобщенным содержанием. Композиционно внешняя разрозненность и скольжение служат для выражения общей картины внутренних несовпадений между всеми лицами.

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

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

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

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

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

К этой же категории фактов относятся те случаи, когда высказывания начинаются в определенной связи с данным пунктом беседы, но потом сейчас же переламываются и сворачивают на что-то свое, казалось бы, совсем далекое от того, о чем только что шла речь. Разговаривают о Лопахине как о женихе Вари. «Любовь Андреевна. Что же, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек». Пищик поддерживает разговор: «… человек, надо правду говорить… достойнейший… И моя Дашенька… тоже говорит, что… разные слова говорит. *(Храпит, но потом просыпается.)* А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне взаймы двести сорок рублей». Беседуют Трофимов и Раневская. Трофимов говорит, что он и Аня «выше любви». Раневская отвечает: «А я вот, должно быть, ниже любви…» И сейчас же: «*(В сильном беспокойстве.)* Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имение или нет?» и проч.

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

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

Аня *(вяло)*. Опять что-нибудь…

Дуняша. Конторщик Епиходов после святой мне предложение сделал.

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

{363} Дуняша. Уж я не знаю, что и думать. Он меня любит, так любит!

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

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

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

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

Гаев. Вот железную дорогу построили — и стало удобно.

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

Гаев *(зевая)*. Кого?

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

Подобная уклончивость сказывается не только в оформлении главного конфликта пьесы, но и во множестве всяких сопутствующих мелочей. После слов Вари о том, что хорошо бы Аню выдать замуж за богатого человека, Аня отвечает: «Птицы поют теперь в саду, который теперь час?» В свою очередь, Варя, говоря с ней о Лопахине, что-то не досказывает и заговаривает об ином: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все, как сон… *(Другим тоном.)* У тебя брошка, как пчелка». Известное гаевское «круазе в середину, дуплетом в угол» есть не что иное, как штампованное прикрытие того, что его волнует и о чем он внутренне не может или не хочет говорить (см. эту бильярдную реплику в I акте после речи к шкафу, здесь он ее произносит немного сконфуженный; во II акте она помещена после слов Раневской: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». Здесь Гаев «круазе в середину» произносит в «глубоком раздумье». В IV акте перед отъездом Гаев, произнося эти слова, «сильно смущен, боится заплакать»).

Наконец эта невыраженность волнующих чувств и мыслей особую форму принимает в отношении Лопахина и Вари. Они нравятся друг другу, но остающаяся между ними непреодолимая неслаженность мешает прямому {364} обращению, и чувства прикрываются подшучиванием («Ме‑е», «Охмелия, иди в монастырь») и внешней показной неприязнью (Варя грозит кулаком, замахивается палкой). Подлинное проникает и сюда; и реплика, начатая «сердито и насмешливо», иногда заканчивается ласково и мягко (см. в III акте момент возвращения Лопахина с торгов).

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

## 7

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

Первый акт, дающий экспозицию всего движения пьесы, в своем фокусе имеет приезд и встречу Раневской. С этим связывается лиризм взаимной дружеской теплоты и расположения. Но уже и в I акте сосредоточенность на приезде Раневской не исключительна. Драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. Здесь уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной грустью, и Лопахин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и Симеонов-Пищик, и Дуняша со своим небольшим, но все {365} же особым, внутренним миром. Вокруг Раневской не прекращаются общие и для каждого свои будни жизни.

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

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

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

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

Вместе с этой фиксацией взаимной обособленности {366} и неудовлетворенности отдельных лиц в словах Раневской, Лопахина и в особенности Пети Трофимова развертывается перспектива общего физического и морального неблагообразия, безотрадности, бессодержательности и мрачной пустоты жизни всего этого круга в целом. «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного…» «Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом… Зачем так пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?» Гаев соглашается. И Лопахин подтверждает: «Это правда. Надо прямо говорить, жизнь наша дурацкая». И как разъясняющий итог звучат слова Трофимова о жизни вялой, сонной, ленивой, об отсутствии подлинного идейного содержания в жизни интеллигенции, о недостатке деловой принципиальности, о духовной лености и праздном, болтливом эгоизме. «Громадное большинство той интеллигенции, которую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока неспособно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят “ты”, с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало…»

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

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

Третий акт дает наибольшее обострение и окончательное разъяснение противоречий. Бал, Раневская ждет {367} беды. Кругом веселятся. Пищик твердит о своей заботе. Аню уже не тяготит предстоящая утрата усадьбы. До конца развертывается внутреннее непонимание между Раневской и Трофимовым, появляется Лопахин, и дается резко выраженный конфликт его неудержимой радости и тяжелой печали Раневской.

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

«Тихо играет музыка», — делает ремарку Чехов, и с обещающими и зовущими звуками музыки соединяются уверения Ани, что счастье где-то есть, что оно придет и принесет свою радость: «Не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа… Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час».

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

Мысль о бессодержательности уходящей жизни эмоционально подчеркивается идущим через всю пьесу мотивом уходящего времени. Это звучит то там, то здесь, в коротких, как бы случайно брошенных словах разных персонажей. «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне пятьдесят один год, как это ни странно» (Гаев, I акт). «Да, время идет», — раздумчиво повторяет Лопахин. (Там же.) Упоминания об умершей няне, о столетнем шкафе, воспоминания о детстве — все это непрерывно держит перспективу далеко уходящего потока жизни. Этому же содействует периодически появляющийся Фирс, осколок давно уже ушедшего прошлого. В декорации II акта присутствуют остатки могильных плит. Пищик, узнав о продаже усадьбы, растерянно произносит: «Всему на этом свете бывает конец». В III действии молодому Пете Трофимову Варя неожиданно замечает: «Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!..» В IV акте Лопахину в беседе с Трофимовым принадлежат слова: {368} «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь, знай себе, проходит…» В этой же теме дано известное обращение Гаева к природе: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь…» Наконец, в той же мысли о прожитой жизни дана последняя замыкающая пьесу реплика Фирса: «Жизнь-то прошла, словно и не жил… Эх ты… недотепа!» Здесь же, сопутствуя, снова звучит страстная жажда светлого будущего в призывах Ани и Трофимова:

«Аня. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

Трофимов. Здравствуй, новая жизнь!»

## 8

Выше говорилось о том, что комическое и драматическое, бодрое и печальное в «Вишневом саде» включены в общую пестроту субъективных особенностей в самочувствии и во взаимных оценках всех действующих лиц. Внутренний мир каждого по-своему значителен, а внешне, для окружающих, имеет свою комическую, в лучшем случае, «странную» сторону. Над всеми тяготеет скучная, безрадостная жизнь. Все носят в себе постоянное чувство неудовлетворенности. Все по-своему ждут выхода из этой томительно бесплодной и безрадостной жизни. Но внешне это оказывается или скрытым, или непонятным для других и в общем быту перемешивается и теряется в пестроте перекрещивающихся состояний и настроений. В этом смысле смешное и грустное является лишь двумя сторонами жизни каждого действующего лица[[15]](#footnote-15).

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

Но остается вопрос: при этой всеобщей относительности одинаково ли распределено сочувственное участие автора {369} к каждому персонажу и ко всем его отдельным переживаниям? Если каждый персонаж освещен двойным светом (изнутри сочувственно-значительное, извне, то есть по оценке окружающих, в нем же — смешное или странное), то подвергается ли это сложное содержание каждого персонажа какой-либо авторской оценке сравнительно с другими персонажами? В чем состоит мерило этих авторских оценок и каковы их итоги?

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

Исключительность Яши среди других действующих лиц состоит в его особенной моральной тупости, совершенной холодности к душевному миру окружающих. Поэтому известная индивидуальная обособленность у Яши принимает до крайности грубый, цинический характер. Яша откровенно и нагло третирует все, что не соответствует его личному представлению о «хорошей» парижской жизни. Он всюду самодовольно превосходствует и смеется больше всех. Сосредоточенный только на себе, он ни на минуту не почувствует другого человека и эмоционально никого не пощадит. Факты, включенные Чеховым в этот образ, непрерывно выдвигают эту черту. Мать пришла из деревни повидаться с сыном после долгой разлуки. «Яша. Очень нужно. Могла бы завтра прийти». Мать пришла проститься. «Яша *(машет рукой)*. Выводят только из терпения!» Фирс простодушно говорит Яше о своем нездоровье. «Яша. Надоел ты, дед. *(Зевает.)* Хоть бы ты поскорее подох!»

У каждого из других лиц пьесы есть своя боль, свои {370} заботы, своя мечта, но у них это не заслоняет чувства жизни других людей, не лишает их какой-то своей доли отзывчивости и сдержанности. Яша всюду последовательно упоен собою и может отвечать только выражением своего превосходства. Дуняша перед разлукой плачет и хочет участия, а Яша отвечает: «Что же плакать? *(Пьет шампанское.)* Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже не верится. Вив ля Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить… Ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество — будет с меня. *(Пьет шампанское.)* Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать». Заметим, что Яша же больше всего виновен в том, что Фирс не был отправлен в больницу.

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

В обрисовке главных действующих лиц эта сторона выступает особенно явственно.

Сочувствие к Раневской определяется не только тем, что ее жаль в том несчастье, какое она переживает (утрата родной усадьбы). Если отнять от Раневской ее доброту, приветливость, мягкость, живую сердечность в общении с людьми — с Фирсом, с Лопахиным, с Варей, {371} с Аней, с Трофимовым, с пришедшими крестьянами, — едва ли осталось бы то трогательное чувство, которое она вызывает. Следовательно, драматизм, присущий образу Раневской, для Чехова был неразрывно связан с чертами гуманности, живой обращенности человека к другим людям. У Гаева такой обращенности нет, и драматизм в Гаеве, хотя в какой-то доле, тоже присутствует, но звучит уже иначе. Другое дело, какие объективные результаты могла иметь ее доброта.

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

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

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

В стремлениях Лопахина есть своя принципиальная сторона. Его внутренний пафос соединен не только с чувством личного возвышения. Лопахин понимает, что жизнь, какая теперь имеется, это — жизнь «нескладная», «несчастливая», и он по-своему думает содействовать ее исправлению. В этом отношении у Лопахина, по сравнению с Раневской, имеется даже некоторое преимущество. {372} Доброта Раневской не выходит за пределы узкого круга лиц, с которыми она входит в непосредственное общение. Такая доброта (в других проявлениях) имеется и у Лопахина (его отношение к Раневской, к Трофимову, к Пищику и др.), но к этому у Лопахина в какой-то мере присоединяется и кругозор общественного характера. Субъективно свою деятельность Лопахин ценит не только как способ личного обогащения, а как путь к построению новой жизни общества. В частности, ему представляется, что дачи, о построении которых он мечтает, послужат каким-то отправным началом для создания уголка нового и уже общественного благополучия. «До сих пор, — говорит он, — в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И, можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным…» И в момент наибольшего патетического подъема Лопахин опять повторяет: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь…»

Несомненно, именно в этих субъективно доброжелательных стремлениях Лопахина, направленных на цели общественного благоустройства, и лежит импонирующая сторона его личности. Именно в этом отношении он не похож на простого «кулачка» (20, 170).

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

За личные качества, за добрые побуждения Трофимов любит Лопахина. Сейчас же вслед за словами о {373} «размахивании руками» Трофимов прибавляет: «Как-никак все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа…»

Но тем не менее тот же Трофимов ясно предусматривает объективно хищническую роль буржуазной деятельности Лопахина и в этом втором, объективном плане дает ему известную, совершенно противоположную характеристику: «Я, Ермолай Алексеевич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен». В той же мысли дано и сложное состояние Лопахина при покупке усадьбы (и конфузится и радуется). Лопахин не хочет быть «хищником», но в его положении нельзя не быть «хищником».

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

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

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

Высказывания Трофимова об этом нигде и никем не снимаются.

Но при всем этом вся характеристика личности Трофимова направлена одновременно и к тому, чтобы показать {374} его слабость перед теми силами, которые он собирается преодолевать. «Вечный студент», «облезлый барин», Трофимов не имеет никаких качеств, которые хотя бы в какой-нибудь мере свидетельствовали о его умении влиять на жизнь. Наоборот, жизнь толкает его и треплет, а он является лишь жертвой ее холода и жестокости. Все смешное в Трофимове не содержит в себе ни насмешки, ни упрека, но в этом смешном звучит сожаление о его нескладности и бессилии перед жизнью. Надо учесть также и скептическое указание на молодость Трофимова как на источник его доверчивых надежд (слова Раневской). Молодость и жизненная неопытность подчеркивалась Чеховым и в характеристике Ани: «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни» (20, 159).

Трофимову дано понимание лучших идей, с ним связаны бодрые порывы к будущему, он зовет от рабской инерции к борьбе за новую прекрасную жизнь. За ним восторженно идет Аня, легко оставляя бремя пустого, морально и идейно тусклого и праздного прошлого. Самый факт сознания социального несовершенства жизни и желания разбудить спячку, перевернуть жизнь самым решительным образом для Чехова являлся фактом глубокого прогрессивного значения, поэтому и критика действительности в словах Трофимова, и его призывы к лучшему будущему всюду даны в чертах явного авторского сочувствия. Но Чехов не верит, что люди, подобные Трофимову, будут в состоянии изменить жизнь, не верит, что Трофимовым действительно удастся разломать устоявшиеся твердыни господствующих жизненных форм.

В пьесе имеется слабое указание, что Чехов в какой-то мере соединял образ Трофимова с народниками[[16]](#footnote-16), и народников при этом он понимал, очевидно, лишь как интеллигентско-разночинческое течение. Образ Трофимова свидетельствует, что эта интеллигентская, «студенческая» революционность представлялась Чехову бессильной, хотя и благородной в своих побуждениях. Других революционных сил Чехов не знал, не видел, не чувствовал, поэтому в оценку рабочей и крестьянской революционности он не мог войти. И конечно, у Чехова {375} в образе Трофимова не об этой революционности идет речь.

В Трофимове, таким образом, выражено, с одной стороны, признание положительного значения поднимавшегося порыва к общественному повороту, а с другой стороны, неверие, что этот поворот может осуществиться теми слабыми интеллигентскими силами, какие Чехову были заметны[[17]](#footnote-17).

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

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

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

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

Над всей пьесой веет мысль о власти действительности над людьми, о разорванности между субъективными {376} стремлениями людей и той объективной данностью, которую они имеют и которую могут иметь.

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

Переживаемый общественный сдвиг Чехов расценивает положительно, как пробуждение от застоя, как симптом приближения лучшего будущего. Однако жизнь сдвинулась, на его взгляд, еще не в такой степени решительно и победоносно, как это необходимо для ее обновления. Чехов видит, что появились люди, воодушевленные новыми целями, с ясным сознанием необходимости перемен, люди с большой верой в успех своего дела. Какие-то хорошие результаты от этого должны быть, но они еще не видны и перспективы их теряются в самой отдаленной неизвестности[[18]](#footnote-18).

Новые люди и их благие намерения пока еще во многом находятся в плену той же действительности, хотя сами себе они не дают в этом отчета. Общий ход вещей обеспложивает их усилия. Поэтому лирическое сопоставление мрачного настоящего и страстной тоскующей жажды лучшего будущего во всей пьесе до конца сохраняет свою силу.

## **{****377}** 9

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

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

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

{378} Характеризуя политическую позицию либерально-народнической интеллигенции — одной из наиболее общественно активных групп русской интеллигенции 80 – 90‑х годов, — В. И. Ленин писал: «Из политической программы, рассчитанной на то, чтобы *поднять крестьянство* на социалистическую революцию *против основ современного общества* — выросла программа, рассчитанная на то, чтобы заштопать, “улучшить” положение крестьянства *при сохранении основ современного общества*»[[19]](#footnote-19).

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

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

Те же условия русской действительности 80 – 90‑х годов явились источником и другой важной жизненной черты, вошедшей в творческое внимание Чехова и во многом определившей специфику его драматургии. Как известно, в эпоху общественного затишья и реакции естественное обострение получает тема одиночества. В то время как в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере {379} общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит; опоры для преодоления внутренней личной неустроенности. Отсутствие объединяющего общественного воодушевления лишает людей общего поля для совместных увлекающих усилий и создает особую сосредоточенность на узкой индивидуально-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной незащищенности и бессилия.

В конкретно-исторических условиях русской действительности 80 – 90‑х годов в обстановке злейшей политической реакции и произвола эти чувства получили особое обострение: ими были охвачены широкие круги русской интеллигенции, переживавшей в эту пору состояние тяжелой общественной бесперспективности. Чехов чутко видел эти изломы и болезни социального бездорожья русской интеллигенции накануне революции. Поэтому, как отражение одного из существенных жизненных противоречий, тема об индивидуальной неустроенности, об одиночестве, об отсутствии полноты и осмысленности в жизни людей занимает такое важное место в чеховском построении драматического конфликта. Одной из существенных особенностей пьес Чехова является множественность перекрещивающихся и сплетающихся драматических линий. Почти каждый персонаж в пьесах Чехова имеет свою драму и, общаясь с людьми, ощущает себя среди них одиноким. В «Вишневом саде» эта сторона лишь наиболее заострена в силу специфики той проблематики, какая присуща этой пьесе.

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

Научить людей тому, как, какими путями жизнь должна быть перестроена, чтобы сделаться «прекрасной, изумительной», Чехов не мог. В его пору создавалась и уже выступала в первых боях реальная сила рабочего {380} класса, могильщика старого мира и созидателя новой жизни. На опыте многочисленных и расширявшихся стачек в рабочем классе крепли чувства классовой солидарности, смелости, стойкости, закалялся героизм в борьбе с эксплуататорами. Чехов этой реальной силы не знал, не останавливался на ней мыслью, и суждения о ней не мог иметь.

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

«Его упрекали, — писал Горький, — в отсутствии миросозерцания. Нелепый упрек! Миросозерцание в широком смысле слова есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем…» «У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание, — он овладел своим представлением жизни и, таким образом, стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»[[20]](#footnote-20).

Постоянный защитник всего, что в человеке есть чистого, светлого и бескорыстно доброго, Чехов видел, как в условиях его времени, среди грубого деспотизма в нравах, в обстановке социальной несправедливости, обывательской тупости, низкопоклонства, мещанской ограниченности и жадности, вянет нежность, гибнет любовь, тускнеют порывы к красоте и простору, останавливается веселость и грубо уродуются отношения даже между близкими людьми.

И в творчестве Чехова всегда настойчиво и непрерывно звучит «грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неуменье жить»[[21]](#footnote-21).

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

1. Ю. Соболев, Новый Чехов, изд. «Библиотеки “Огонька”», 1925; Б. Сыромятников, Чехов в своих пьесах и на сцене. — «Чеховский сборник», М. 1929, стр. 229 – 235. [↑](#footnote-ref-1)
2. Отзыв Ю. Соболева о новой постановке «Вишневого сада», в МХТ. — «Известия ВЦИК», 1928, № 120, 25 мая. [↑](#footnote-ref-2)
3. Письмо В. И. Немировичу-Данченко 2 сентября 1903 г. — А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 20, Гослитиздат, М. 1949, стр. 129. Далее ссылки на письма Чехова даются по этому изданию в тексте, с указанием в скобках тома и страницы. [↑](#footnote-ref-3)
4. См. об этом: Ю. Соболев, Чехов. Статьи, материалы, библиография, изд‑во «Федерация», М. 1930, стр. 122 – 123. [↑](#footnote-ref-4)
5. Nobody, Станиславский и свобода творчества. — «Театральная Россия», 1905, № 18, стр. 310. [↑](#footnote-ref-5)
6. К. Станиславский, Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, «Искусство», М. 1954, стр. 272. [↑](#footnote-ref-6)
7. С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, ГИХЛ, Л. 1936, стр. 251. [↑](#footnote-ref-7)
8. А. Кугель, Грусть «Вишневого сада». — «Театр и искусство», 1904, № 12, стр. 304 – 305. Рецензент «Одесских новостей», «Старый театрал» в том же смысле писал об одесских постановках. Об излишне смешном в постановке «Вишневого сада» в МХТ см. также в заметке Н. Николаева «У художественников». — «Театр и искусство», 1904, № 9. [↑](#footnote-ref-8)
9. Ю. Соболев, Чехов, М. 1930, стр. 193; то же повторено в его же книге 1934 года, стр. 277. [↑](#footnote-ref-9)
10. С разной степенью полноты и аргументации эта точка зрения высказывалась В. Фриче в ст.: «А. П. Чехов, Биографический очерк». — Собрание сочинений А. П. Чехова, т. 1, ГИЗ, 1929, стр. 80, Ю. Добранов, Социология чеховских пьес. — «Русский язык в современной школе», 1930, № 3; К. Локс, Послесловие к изданию «Вишневого сада», ГИХЛ, М.‑Л. 1932. [↑](#footnote-ref-10)
11. В. Блюм, О чеховской драматургии. — «Книга и революция», 1929, № 15 – 16, стр. 13. [↑](#footnote-ref-11)
12. И. Нусинов, За Чехова и против чеховщины. — «Русский язык в советской школе», 1929, № 3, стр. 12. [↑](#footnote-ref-12)
13. С. Д. Балухатый, Драматургия Чехова. — В кн. С. Д. Балухатого и Н. В. Петрова «Драматургия Чехова». К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском театре русской драмы, 1935; С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, ГИХЛ, Л. 1936. [↑](#footnote-ref-13)
14. В. Гольдинер, Темы и проблемы творчества Чехова. — «Литературная учеба», 1940, № 1, стр. 28 – 29. Статья Н. Никитина «Скрытое и явное» («Литература в школе», 1940, № 3) рассматривает только приемы изображения психики персонажей и совсем не касается вопроса о целостности пьесы и ее образов. [↑](#footnote-ref-14)
15. В водевиле «О вреде табака», над которым Чехов работал в эти годы, в идейном принципе построения персонажа имеется большое сходство с «Вишневым садом». Под внешней веселостью лица, выступающего с монологом, в конце концов вскрывается его внутреннее страдание о бесплодно утраченной жизни. И водевиль принимает явно драматический характер. «Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому мне так и хочется крикнуть во все горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется» и проч. [↑](#footnote-ref-15)
16. Имеем в виду слова Трофимова: «Чтобы жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом…» [↑](#footnote-ref-16)
17. В этом смысле с образом Трофимова имеет много общего образ Саши в рассказе «Невеста». [↑](#footnote-ref-17)
18. Десятого ноября 1903 г., то есть как раз во время работы над «Вишневым садом», А. П. Чехов писал В. Л. Кигну: «Я все похварываю, начинаю уже стариться, скучаю здесь, в Ялте, и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что, как литератор, должен бы видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном, а что помельче, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде» (20, 181). [↑](#footnote-ref-18)
19. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 272. [↑](#footnote-ref-19)
20. М. Горький, Собр. соч. в 30‑ти томах, т. 23, М. Гослитиздат, 1953, стр. 316. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-21)