



М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА  
А. П. ЧЕХОВА В ШКОЛЕ

3  
М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

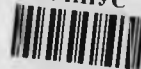
# ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. П. ЧЕХОВА В ШКОЛЕ

Пособие для учителя

494946

2-1. 1

НБ ПНУС



494946

КИЕВ

«РАДЯНСЬКА ШКОЛА» 1985

*Рекомендовано управлением школ  
Министерства просвещения УССР*

ТЕПЛИНСКИЙ М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе: Пособие для учителя.— К.: Рад. шк., 1985.— 184 с.— 25 к. 90 000 экз.

В пособии содержится материал по изучению произведений А. П. Чехова, включенных в школьную программу. Особое внимание уделено анализу пьесы «Вишневый сад». Специальный раздел посвящен исследованию связей А. П. Чехова с украинской литературой и театром.

Пособие рассчитано на учителей-словесников общеобразовательных школ и средних учебных заведений, студентов-филологов.

Рукопись рецензировали: доктор филологических наук *М. Ф. Гетманец*, кандидат педагогических наук *А. М. Сафонова*

*Марк Вениаминович Теплинский*

## ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. П. ЧЕХОВА В ШКОЛЕ

Пособие для учителя

Зав. редакцией русской литературы *Н. А. Прядка*. Редактор *Н. С. Кормилицына*. Художеств. редактор *Н. Ф. Неварикаша*. Обложка художника *Н. А. Крисаченко*. Технич. редактор *В. Н. Зайцева*. Корректор *Л. С. Бобыр*. Информ. бланк № 4699. Сдано в набор 06.02.85. Подписано к печати 12.06.85. БФ 04606. Формат 70×108<sup>1/2</sup>. Бумага № 1 типографская. Гарнитура литературная. Способ печати высокий. Услови. лист. 8,05. Услови. кр.-отг. 8,25. Уч. изд. лист. 8,74. Тираж 90 000 экз. Изд. № 29465. Зак. № 5-1119. Цена 25 к.

Издательство «Радянська школа», 252053, Киев, Ю. Коцюбинского, 5. Харьковская книжная фабрика им. М. В. Фрунзе. 310057, Харьков-57, ул. Донец-Захаржевского, 6/8.

4306010000—085

М210(04)—85

БІБЛІОТЕКА

Івано-Франківського  
педагогічного інституту

ІНВ № 494846

© Издательство «Радянська школа», 1985

## ОТ АВТОРА

Интерес к творчеству А. П. Чехова растет с каждым годом. Все отчетливее становится значение этого замечательного художника в развитии нашей культуры, в формировании высоких нравственных отношений между людьми.

Советский писатель Чингиз Айтматов заметил, что Чехов — это своеобразный «код общения»: «Если я встречаю человека и узнаю, что он любит Чехова, я нашел друга»<sup>1</sup>.

Произведения Чехова живы в нашем сознании, и уже одно это свидетельствует об их непреходящей ценности. Писатель помогает найти ответы на вопросы, которые не перестают волновать нас. Его книги — не только источник эстетического наслаждения, это уроки идейного и нравственного воспитания, ибо они одухотворены высокой идеей борьбы за сохранение красоты в мире, за свободного и счастливого человека. Это вопросы общечеловеческие, но вместе с тем и политические, социальные, совершенно конкретные, связанные с насущными задачами, которые стоят перед нашей современностью.

По словам известного советского литературоведа М. М. Бахтина, подлинно художественные произведения разрывают рамки своего времени и живут в веках, причем «более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. В процессе посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы

<sup>1</sup> Работница, 1982, № 11, с. 4.

перерастают то, чем они были в эпоху своего создания»<sup>1</sup>. Эти соображения имеют непосредственное отношение и к творчеству Чехова. Отнюдь не снимая социально-конкретного подхода к произведениям великого русского писателя (без чего они не могут быть правильно поняты в своих истоках), необходимо учитывать и изучать их функционирование в последующей исторической эпохе. Важно проследить, как в движении времени меняется восприятие личности и творчества писателя, какие тенденции здесь просматриваются.

Многие факты свидетельствуют, что сегодня в творческом наследии писателя привлекает нравственная проблематика, что и предопределяет направленность пособия, предлагаемого вниманию читателей.

За последние годы создан целый ряд интересных исследований, посвященных изучению жизни и творчества Чехова. Автор попытался обобщить лучшее, что имеется в нашем литературоведении в этой области. Вместе с тем, он стремился обратить внимание на те вопросы, которые еще недостаточно изучены или являются спорными и представляют поэтому особую трудность в процессе школьного преподавания.

Целый ряд общеизвестных фактов (основные этапы биографии писателя, сценическая судьба чеховских пьес и т. п.) рассматриваются в минимальной степени. Пособие рассчитано на читателей, для которых основные сведения о жизни и творчестве Чехова уже известны — учителей средней школы, студентов филологических факультетов.

Программа по литературе предусматривает изучение в школе трех произведений Чехова: рассказа «Хамелеон» в 6 классе, рассказа «Ионыч» и пьесы «Вишневый сад» — в 9.

Данная книга построена в соответствии с требованиями программы, что дает возможность показать разные этапы

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 331.

творческого пути А. П. Чехова. При этом важно подчеркнуть, что те же проблемы, которые волновали писателя в самом начале литературной деятельности, разрабатываются им и в дальнейшем. Только делается это с большим художественным мастерством, с более глубоким проникновением в суть тех общественно-политических и психологических процессов, которые постоянно находились в центре внимания писателя.

Особый раздел посвящен теме «Чехов и Украина». В нем рассказывается о постоянных связях Чехова с украинской культурой, о том значении, которые имели для творчества великого русского писателя его украинские наблюдения, встречи, знакомства.

В настоящем пособии нет методических рецептов, детально разработанных планов уроков, перечня домашних заданий и т. д. Автор ставил перед собою цель побудить учителя к самостоятельной творческой деятельности, помочь ему отобрать тот материал и те советы, которые покажутся полезными при решении задач, стоящих перед словесниками. Эта книга — свободный разговор с коллегами по профессии о тех проблемах, которые возникают при изучении творчества А. П. Чехова в школе. Часть материала предназначена для использования на факультативных занятиях или во внеклассной работе.

Произведения А. П. Чехова цитируются по его «Полному собранию сочинений и писем» в 30-ти томах (М., «Наука», 1974—1983). В этом издании Сочинения занимают т. т. I—XVIII; Письма — т. т. I—XII. В ссылках римская цифра означает том, арабская — страницу. Если цитируется серия «Письма», то перед ссылкой ставится буква «П».

## Глава I.

### ВОСПИТЫВАТЬ ВНИМАНИЕ К СЛОВУ

(Работа над текстом рассказа А. П. Чехова «Хамелеон»)

*Выразительное чтение рассказа. Словарная работа. Художественные детали и их значение. Свообразие чеховского повествования. Понятие о сатире и юморе.*

Как известно, основой занятий по литературе в 6 классе является чтение отдельных литературных произведений. Иными словами, речь идет прежде всего о текстуальном изучении. Тем самым создаются необходимые предпосылки к активизации мыслительной деятельности учащихся и, с другой стороны, для выработки у них навыков самостоятельной работы в процессе усвоения изучаемого произведения в единстве содержания и формы.

Существует важное программное требование: произведения русской литературы должны широко использоваться как средство развития и обогащения русской речи. Разумеется, на уроках литературы словарная работа должна быть подчинена задачам углубленного изучения идейно-художественной ценности произведения. Проверкой же того, как школьники разобрались в содержании рассказа, будет прежде всего их собственное чтение. В чтении они должны показать, что идейный смысл чеховского «Хамелеона» — этой небольшой и на первый взгляд такой непритязательной сценки — им понятен, что они способны оценить тонкий юмор, разобрались в авторском отношении к действующим лицам.

Сначала все же рассказ должен прочесть учитель. Если рассказ начнут читать шестиклассники (без тех знаний, которые им еще предстоит получить на уроке), эффект вряд ли будет положительным, тем более что слушатели прежде

ничего будут обращать внимание на манеру чтения, на оценку исполнения, а не на сам текст.

Но вот рассказ прочитан. Сразу же можно задать вопрос, помещенный в хрестоматию: Почему рассказ называется «Хамелеон»? Обычно школьники без особого труда на него отвечают. Им помогает подстрочное примечание к заглавию. Выясняется, что у слова *хамелеон* кроме прямого значения есть еще и переносное: так называют людей, которые легко меняют свои взгляды, убеждения, настроения.

Объяснение смысла заглавия определяет и воспитательную цель, которую учитель ставит перед собой при работе над текстом: внушить презрение к «хамелеонам», т. е. к людям, которые легко могут «перекрашиваться».

Как же Чехову удастся внушить презрение к Очумелову и ему подобным, высмеять людей этого типа? Рассказ «Хамелеон» небольшой, он дает хороший материал для непосредственной работы в классе над художественным текстом. Это коллективная работа, которая ведется методом беседы. Постепенно накапливается и познавательный, и эмоциональный материал, который затем будет использован учениками при выразительном чтении произведения. В ходе беседы значительное место уделяется словарной работе. В данном случае имеется в виду не простое объяснение непонятных слов. Нужно, чтобы ученики поняли, оценили роль языка как мощного средства создания юмористических образов и ситуаций.

Итак, первые строчки рассказа: «Через базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели и с узелком в руке». Мы еще ничего не знаем об Очумелове: что он за человек, как выглядит, каков у него характер. Лишь одна деталь сразу бросается в глаза: он в новой шинели. Что это означает? Зачем нам нужно знать об этом? Может быть, просто холодный день, вот он и оделся теплее? Оставим пока эти вопросы без ответа. Читаем дальше: «За ним шагает рыжий городской с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником».

Рядом с Очумеловым городской держаться не смеет. Почтительно пропустив начальство вперед, он старательно шагает за ним. Обратите внимание: надзиратель *идет*, а городской *шагает* (на глаголы движения и в дальнейшем нужно будет обращать особое внимание). Словари дают и такое значение этого слова: *марширует*. Теперь начальную сцену можно себе представить более ясно, более наглядно.

Еще одна деталь. Городовой несет конфискованный крыжовник. *Конфискация* — термин из деловой, официальной речи. Это значит: принудительное и безвозмездное изъятие денег или имущества частного лица в пользу государства. Подумаем: в чью же пользу был конфискован крыжовник? И еще — не смешно ли такое словосочетание: конфискованный крыжовник? Термин *конфискация* обычно применяют, когда речь идет о каких-то больших, ценных предметах, большой сумме денег, а тут... всего-то решето крыжовника.

Разговор о крыжовнике еще не закончен. Поспевает он летом. Значит, на дворе жарко. А мы сначала могли подумать, что холодно, потому что Очумелов-то в шинели. А зачем же он ее надел летом? Может быть, потому что она новая? Или, еще вернее, потому что шинель — признак власти, что она сразу выделяет его среди обывателей? Вот он и в жару не хочет ее снять, как будто с нею сроднился, чуть ли не спит в шинели. Это ведь тоже художественный прием — преувеличение, гипербола.

В 6 классе непосредственно перед «Хамелеоном» изучается сказка М. Е. Салтыкова-Щедрина «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». Там есть такая деталь: генералы очутились на необитаемом острове в одних ночных рубашках, «а на шеях у них висит по ордену». Значит, они и на ночь ордена не снимали? И в самом деле, отбери у них орден — что от них останется? Отбери у Очумелова форменную одежду — кто признает за ним право распоряжаться, командовать, конфисковывать (неизвестно еще, в чью пользу) крыжовник и т. д. В рассказе ведь не случайно упоминается не только новая шинель Очумелова, но

и узелок, который он лично несет в руке, не доверяя его даже городовому. Что там, в узелке, мы так и не узнаем. Наверное, тоже что-нибудь «конфискованное»...

А кругом тишина. На площади ни души. Здесь целесообразно поставить перед учащимися вопрос: Какое сравнение при описании площади помогает Чехову создать впечатление не только безлюдья, но и господствующей скуки, сонного царства, даже некоторой скрытой опасности? Автор находит очень точные слова, создающие выразительный и вместе с тем неожиданный образ: открытые двери лавок и кабаков «глядят... уныло, как голодные пасти». В пустом пространстве одиноко и почти торжественно идет куда-то полицейский надзиратель с узелком, а за ним шагает городской с решетом.

Но вот площадь оживилась. Из лавок высовываются сонные физиономии. Что их пробудило? Простое любопытство, скандал, даровая потеха. Появляется еще одно действующее лицо: «человек в ситцевой крахмальной рубахе и расстегнутой жилетке». Это описание тоже требует объяснения. Тут все значимо, все необходимо для создания образа золотых дел мастера Хрюкина. Ситец — дешевая ткань. Но Хрюкин не так-то прост. Ему хочется «показать» себя. Поэтому хоть и ситцевая у него рубаха, зато накрахмаленная. И жилетка тут тоже не случайна. Это вид мужской одежды без рукавов, поверх которой обычно надевается пиджак. Выбегать на улицу в одной жилетке не принято, а тут оказывается, что Хрюкин не только без пиджака, но и сама-то жилетка у него расстегнута. Надо, чтобы ученики поняли этот ненавязчивый чеховский юмор в описании Хрюкина: рубашка крахмальная, но из ситца, он в жилетке — но без пиджака... Впрочем, о Хрюкине речь еще впереди.

Итак, на площади какое-то происшествие. Очумелов, будучи по команде, не просто поворачивается на шум, но, как и строю, «делает полуоборот налево и шагает к сборищу». Теперь уже он не просто идет, но шагает. А дальше говорится, что он врывается в толпу. Так используется в тексте

определенный синонимический ряд: *идет, шагает, врезывается*.

В последнем случае слово используется в переносном значении: это метафора, необходимая автору для передачи резкого, динамического движения. Тут возникает и дополнительное значение: врезываясь в толпу, Очумелов тем самым не обращает внимания на людей, грубо и неуважительно расталкивает их. Но толпа покорна, она не сопротивляется. Никакого противодействия нет. Отсюда и самоуверенность полицейского надзирателя, полное пренебрежение к толпе, окрики, лишённые простого здравого смысла: «Почему тут? Это ты зачем палец?..» (Следует обратить внимание на синтаксическую незавершённость подобных фраз.)

То, что происходит на базарной площади, является некоторым испытанием для Очумелова. Надо принять какое-то решение. А Очумелов к такому «экзамену» не готов. Для него ведь самое главное — чья собака? Не принять бы опрометчивого решения. И от этого меняется речь и даже самочувствие героя. Ему то холодно, то жарко. Чисто внешне это подчеркивается эпизодами с шинелью: они знаменуют собой очередные перемены в его настроении, поведении. И ещё одна характерная деталь. Пальто снимает и надевает не сам надзиратель, а городской: «Сними-ка, Елдырин, с меня пальто...», «Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто...» Степень растерянности Очумелова выражается и в том, что он называет городского «братом». Почему же надзиратель все время обращается к помощи городского? Может быть, у него просто руки узелком заняты? Однако и у Елдырина в руках решето с крыжовником. Так что дело не в том, у кого руки более свободны. Очумелов предстает перед нами как некий монумент (столп — в смысле: опора власти), который сам не может даже накинуть на себя пальто. Стоит он как памятник самому себе, и шинель для него как торжественная мантия у царя, которую придворные то снимают, то надевают по мере надобности.

Но Очумелов не случайно назван хамелеоном. Он умеет меняться, умеет приспособливаться. Только что он — памятник, монумент — с высоты своего величия сверху вниз грозно поглядывал на дрожащую собачонку (единственное существо в рассказе, которое жалко: «в слезящихся глазах его выражение тоски и ужаса»). И вдруг, когда окончательно выясняется, кто хозяин собаки, какая разительная перемена происходит с Очумеловым! Кажется, у нас на глазах он даже в росте уменьшился, стал совсем маленьким-маленьким, и уже теперь он смотрит на собаку как бы снизу вверх, «и все лицо его заливается улыбкой умиления». Забыты недавние грозные слова, теперь полицейский надзиратель буквально сюсюкает: «...собачка... Собачонка ничего себе... Шустрая такая... цуцик этакий».

Так возникает ещё один синонимический ряд. Ученики часто затрудняются различать стилистические оттенки слов, близких по значению. Для обогащения словарного запаса учащихся можно попросить их найти в тексте или даже выписать из реплик Очумелова синонимы к слову *собака* и производные от этого слова. Сделанные наблюдения помогут сформулировать вывод о мастерстве, с которым Чехов использует языковые средства для передачи тех изменений, которые происходят с Очумеловым. В зависимости от различных обстоятельств полицейский надзиратель то употребляет официально-деловую или бранную лексику: *бродячий скот* (что звучит комично в применении к собаке), *подлость одна только*, то пользуется нейтральным словом *собака*, то, наконец, прибегает к словам с положительной эмоциональной окраской: *собачка, собачонка, цуцик*.

Изменяется Очумелов на наших глазах так резко, что мы испытываем отвращение. Но сам-то себя он считает победителем: удалось все же выкрутиться! И толпа тоже на его стороне: она хохочет над Хрюкиным, а вовсе не над Очумеловым, потому что обывательская толпа — это та самая питательная среда, на которой Очумеловы и вырастают:

Теперь есть смысл вернуться к разговору о Хрюкине. Опыт показывает, что шестиклассники часто не обращают на него внимания, так как прежде всего следят за поступками Очумелова. Некоторые же школьники воспринимают Хрюкина как невинно пострадавшую жертву и даже готовы сочувствовать ему. В связи с этим целесообразно поставить вопрос: Можно ли Хрюкина также назвать хамелеоном? Ученики с помощью учителя находят в тексте рассказа детали, которые свидетельствуют, что и полупьяный золотых дел мастер тоже с легкостью меняет свои взгляды, тоже «перекрашивается» в зависимости от изменяющихся обстоятельств.

Сначала он, победно держа вверх руку с окровавленным пальцем, радуется возможности получить какую-нибудь компенсацию с неведомого владельца собаки: «Пушай мне заплатят...» Но ситуация изменилась; выяснилось, что собака генеральская, а свидетели происшествия утверждают, что это он, «вздорный человек», сам сунул «цигаркой ей в харю для смеха». Тут тон речи Хрюкина решительно меняется. Теперь он вынужден оправдываться, используя лексику, рассчитанную на то, чтобы поразить воображение не только толпы, но и полицейского надзирателя: *мировой* (судья), *закон*... Особый юмористический эффект вызывает противоречие, которое проскальзывает в речи Хрюкина: с одной стороны, он утверждает, что «нынче все равны», но тут же, буквально не переводя дыхания, считает нужным сообщить с некоторой угрозой: «У меня у самого брат в жандармах», предполагая, очевидно, что это обстоятельство способно возвысить его в глазах окружающих.

В рассказе Хрюкин и Очумелов не противопоставлены, а сопоставлены. Подобно надзирателю, например, Хрюкин также использует неправильные синтаксические конструкции: «Я человек, который работающий...» Даже манера речи у них одинакова. Стремясь создать впечатление солидности, Хрюкин, начиная рассказ о происшествии, «кашляет в ку-

лак». И, как бы вторя ему, Очумелов, в свою очередь, отвечает «строго, кашляя и шевеля бровями».

Так возникает представление об авторском отношении к персонажам, о своеобразии чеховского повествования вообще. Чехов не дает прямой оценки своим героям, в авторской речи нет прямых высказываний, по которым можно было бы судить о позиции писателя. Чехов так ведет повествование, чтобы мы, читатели, сами сделали выводы, он рассчитывает на наше сотворчество, нашу читательскую активность. Вот почему нужно очень внимательно вчитываться в чеховский текст, чтобы не пропустить ни одной подробности, ни одной детали, ибо они помогают нам проникнуть в авторский замысел.

Наряду с языковыми средствами раскрытию идейного смысла рассказа содействует и его построение. Достаточно обратить внимание учеников на сходство первой и последней фраз в рассказе. Перед нами пример рамочной или кольцевой композиции (концовка произведения возвращает нас к его началу). Мы помним, с чего начинается рассказ: «Через базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов...» А вот последние строки: тот же надзиратель, «запахнувшись в шинель, продолжает свой путь по базарной площади».

У Нельзя не обратить внимание, что концовка рассказа выдержана в более торжественном стиле, который Чехов использует, разумеется, весьма иронически. Опять упоминается шинель. Без нее Очумелов просто немислим. Но здесь возникает почти величественный образ: полицейский надзиратель запахивается в шинель, как в какую-нибудь драгоценную меховую шубу, и столь же торжественно продолжает свой путь (еще один глагол движения). Можно подумать, что речь идет о знаменитом путешественнике, странствующем по неизведанным землям... Или о корабле, много дней продолжающем свой путь по бурным морям... Ничего подобного. Перед нами всего-навсего полицейский надзиратель. Но вид у него такой, будто величественный



путь раскрывается перед ним впереди, а не самая обычная базарная площадь. Сфера действия Очумелова очень ограничена. Он идет, но идет в замкнутом пространстве. Поэтому движение его — мнимое. Он не продвигается вперед, а кружится по базарной площади. Кстати говоря, в Таганроге (и не только там) базарная площадь была круглой.

После комментированного чтения уместно задать вопросы, к которым ученики уже подготовлены и которые помогут проверить, насколько глубоко и правильно они поняли чеховский рассказ: Над чем хохочет толпа? Почему? Над чем смеется Чехов? В учебнике-хрестоматии есть и такой вопрос: Что смешного и что грустного в этом рассказе? Вопрос правомерен. Мысль об исковерканности человека, искаженных представлениях о честности, искренности, правде у Чехова вполне ощутима. Можно даже сказать, что рассказ «Хамелеон» смешной и страшный одновременно. Разве не страшно, когда люди перестают быть похожими на людей? Не случайно Чехов использует здесь «говорящие» фамилии: Хрюкин, Очумелов (глагол *очуметь* имеет дополнительное значение: одуреть). В этой связи следует еще раз обратить внимание учащихся на заглавие. Человек так уже привык приспособливаться, с такой необыкновенной легкостью меняет свои убеждения, что становится похожим на хамелеона. В данном случае можно привлечь и рассказ Чехова «Толстый и тонкий», который входит в списки книг, рекомендованных для самостоятельного чтения.

Перед школьниками был поставлен вопрос: Какой характер носит смех в «Хамелеоне» — добродушный или злой? Часть учеников утверждала, что Чехов зло обличает и хамелеонство полицейского надзирателя, и бессмысленную жестокость золотых дел мастера. Некоторые, однако, были склонны рассматривать произведение как веселую, безобидную шутку<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Елеонская А. С. Урок о юморе и сатире в VI классе.— Лит. в шк., 1964, № 6, с. 41—42.

Так возникают предпосылки для формирования у школьников таких теоретико-литературных понятий, как сатира и юмор.

Юмором обычно называется изображение человеческих слабостей, недостатков в безобидно-комическом, смешном виде. Целью сатиры является резко критическое изображение действительности. Писатель-сатирик высмеивает отрицательные явления жизни, осуждая и обличая их. Однако в ряде случаев трудно наметить четкое различие между сатирой и юмором. У них есть общие черты. Это прежде всего использование элементов комического как основного средства художественного воплощения замысла. С этой целью преимущественно используются внешние проявления характера людей: их наружность, поведение, речевая характеристика и т. д. Еще более существенно то, что безобидная насмешка может перерасти в негодующий смех, обличающий определенные стороны общественной жизни.

Так происходит и в рассказе Чехова «Хамелеон». Вначале может показаться, что повествование о полицейском надзирателе и незадачливом мастеровом отличается лишь беззлобным, чисто юмористическим характером. Но если вдуматься, содержание рассказа оказывается не столь уж простым и легким. Юмор переходит в сатиру, заставляющую вспомнить о традициях М. Е. Салтыкова-Щедрина. Именно так истолковывается рассказ Чехова в современном советском литературоведении.

Чеховский «Хамелеон» стал символом целой эпохи, отмеченной чертами двоедушия, лганья, предательства, пустомыслия, произвола. Здесь «Чехов создал обобщение щедринской силы. Мгновенные переходы от угодничества к самоуправству, от самодурства к холопству — эти черты полицейского надзирателя Очумелова воспринимались не только как характеристика российской полиции, но получила гораздо более широкий смысл. Ведь черты хамелеонства есть и у пострадавшего Хрюкина, не возбуждающего никакого сочувствия... Хамелеоном может быть и полицейский».

и маленький чиновник, и «человек, который работающий», и интеллигенты, как в рассказе «Маска», и кто угодно. Язва хамелеонства разьедает не отдельных людей и даже не отдельные сословия, а все общество»<sup>1</sup>.

Если учитель сможет подвести учеников к подобным выводам, значит, цель его будет достигнута.

## Глава II.

### ИЗУЧЕНИЕ БИОГРАФИИ А. П. ЧЕХОВА

*А. П. Чехов об изучении жизни писателя. Воспитательное значение писем А. П. Чехова. Самовоспитание.*

У А. П. Чехова есть очень любопытные соображения о том, как надо излагать биографию писателя. Познакомившись с рукописью статьи о Достоевском, предназначенной для опубликования в Париже, он писал 29 октября 1898 г. автору: «...мне кажется, есть кое-что лишнее в биографических подробностях. Я бы не называл братьев и учителей — это только загромождает. В указаниях времени я держался бы иного приема. «В 1839 г.» — это мало говорит французу, и вместо этого, пожалуй, лучше было бы так: «Когда Д<остоевско>му было 20... лет»; и также не лишне было бы дать легкий и очень короткий обзор того времени, когда начал и жил г. Д<остоевский>, надо указать, что он начал при таких-то и таких-то обстоятельствах, в царствование Николая I, в царствование Белинского и Пушкина (последний ведь имел на него громадное, подавляющее влияние). И вот эти имена — Белинский, Пушкин, Некрасов, по-моему, более выразительны, как даты, чем цифры, которые обыкновенно туго воспринимаются вниманием слушателя и остаются немymi».

Нельзя не обратить внимания на мастерство емкой и точной характеристики эпохи, данной в этом письме.

<sup>1</sup> Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Очерки. Л., 1981, с. 14.

Юридически в период, когда Достоевский начинал писать, царствовал Николай I. Но по существу-то «царствовали» совсем другие, другие были властителями умов, стояли во главе прогресса, исторического и литературного развития. Чехов точно назвал имена тех двух гениев, которые надолго определили путь русской литературы: Пушкин и Белинский.

Методические советы Чехова звучат очень актуально. Множество дат и второстепенных подробностей на самом деле загромождают внимание учеников и являются, как теперь принято говорить, «избыточной информацией».

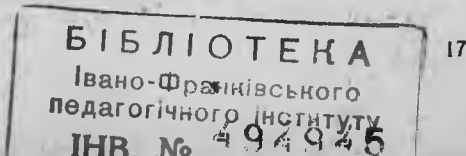
Что касается Чехова, то основные этапы его жизненного пути достаточно полно и обстоятельно изложены в школьном учебнике. Он прожил недолго — всего 44 года (1860—1904). Его эпоха была ознаменована коренными изменениями: он родился за год до отмены крепостного права и умер за год до первой русской революции. Именно эти годы В. И. Ленин называл «двумя поворотными пунктами русской истории»<sup>1</sup>.

Закономерно, что в такое время оставаться в стороне от общественной жизни страны Чехов, большой писатель и гражданин, не мог.

В связи с этим следует выделить такое, например, направление в работе над биографией Чехова: «Общественная деятельность писателя». Сюда войдут, естественно, разделы о Чехове-враче, его поездке на Сахалин, о строительстве школ, помощи голодающим и т. д. Этот разговор может получиться очень важным. Ведь Чехов как бы «замыкает» всю русскую классическую литературу, он последний великий писатель XIX века.

Другое направление в изучении биографии Чехова могло бы быть связано с исследованием места писателя в русской культуре его времени. Есть большой и впечатляющий

<sup>1</sup> Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение. — Письм. собр. соч., т. 20, с. 38.



материал, позволяющий убедительно показать личностные и творческие связи А. П. Чехова с такими его великими современниками, как Л. Н. Толстой, П. И. Чайковский, И. И. Левитан, А. М. Горький.

Но мы хотели бы остановить внимание учителей на иных аспектах изучения биографии Чехова: важно раскрыть перед школьниками своеобразие личности писателя, его взгляд на представление о смысле жизни, о добре, справедливости. Так как это поможет обогатить внутренний мир учащихся. При этом нельзя забывать, что высокие принципы нравственности, которые исповедовал и пропагандировал Чехов, органически связаны с его глубоким убеждением о великой ответственности писателя перед народом и Родиной. Мы обращаем преимущественное внимание на самый процесс роста Чехова как человека, писателя, гражданина, на ответственную ему непрестанную внутреннюю работу, которая без соответствующего указания учителя может пройти незамеченной для школьников.

В современной методической литературе уже отмечалось, что при изучении биографии А. П. Чехова важно подвести учеников к размышлениям «о личности и обстоятельствах ее жизни, о том, может ли человек преодолевать влияние окружающей среды, противодействовать ему, если это влияние чуждо его идеалам... Такие вопросы не могут не содействовать формированию мировоззрения девятиклассников»<sup>1</sup>.

Когда же и как изучать биографические сведения о Чехове? «Растягивать» ли их малыми дозами на протяжении всех уроков в 9 классе или дать концентрированно на первом уроке, чтобы ученики сразу получили представление о своеобразии личности художника? Нам кажется второй вариант более предпочтительным. Методические приемы при этом могут быть самые разнообразные. Следует предусмотреть формы, способствующие активизации познавательной деятельности

учащихся. Это может быть, например, заочная экскурсия по Таганрогу. Широко применяется при изучении личности писателя разнообразная наглядность: есть диафильмы, учебные кинофильмы. Целесообразно использование портретов Чехова разных лет (в данном случае поможет альбом: «Чехов в портретах, иллюстрациях, документах». М., 1957).

Но какие бы методические приемы ни избрал учитель, он должен упускать из виду, что изучение биографии Чехова прежде всего служит средством морального воспитания. Жизнь писателя должна стать для девятиклассников важным уроком нравственности.

Когда самому автору «Ионыча» и «Вишневого сада» приходилось сообщать о себе какие-то сведения, он обычно ограничивался самыми минимальными: «Я, А. П. Чехов, родился 17 января 1860 г., в Таганроге. Учился сначала в греческой школе при церкви царя Константина, потом в Таганрогской гимназии. В 1879 г. поступил в Московский университет на медицинский факультет. Вообще о факультетах имел тогда слабое понятие и выбрал медицинский факультет — не помню по каким соображениям, но в выборе потом не раскаялся? Уже на первом курсе стал печататься в еженедельных журналах и газетах, и эти занятия литературой уже в начале восьмидесятых годов приняли постоянный, профессиональный характер. В 1888 г. получил Пушкинскую премию. В 1890 г. ездил на Сахалин, чтобы написать книгу о нашей ссыльной колонии и каторге... За 20 лет литературной деятельности было написано и напечатано более 300 печатных листов повестей и рассказов. Писал я и театральные пьесы» (XVI, 271).

Вот и все. Написано это в октябре 1899 г. Что еще можно добавить к удивительно скромной и почти протокольной записке? Что с 1898 г. он жил почти постоянно в Ялте? Что в 1901 г. женился на актрисе Московского Художественного театра Ольге Леонардовне Книппер?

<sup>1</sup> Методика преподавания литературы. / Под ред. З. Я. Рез. М., 1977, с. 173—174.

У дат есть большое преимущество — они точны. Но есть и немалый недостаток — они не раскрывают внутреннего содержания тех событий, которые фиксируют. А ведь интересно поразмыслить над таким фактом: как могло случиться, что мальчик, воспитывавшийся, казалось бы, в самых неблагоприятных обстоятельствах, становится — причем за короткое время — не просто талантливым писателем, но образцом, почти идеалом интеллигентного человека в самом высоком и благородном значении этого слова? Каким образом из ученика греческой церковной школы, а потом Таганрогской гимназии, торговавшего в отцовской лавочке, певшего по приказанию отца в церковном хоре, вырос тот тонкий, нежный, бесконечно деликатный, чуткий и внимательный человек, которого мы обычно представляем себе, когда речь идет и о творчестве Чехова, и о его личности?

Так мы подходим к очень важной проблеме: *человек и среда*. В какой степени в поступках, мыслях, поведении человека виноваты окружающие его обстоятельства, среда, а в какой степени он сам ответственен за свою жизнь? Множество художественных произведений посвящено решению этой проблемы. Нет смысла их здесь перечислять — ученики без труда назовут их, если вспомнят материал 8 и 9 классов. Что касается Чехова, то достаточно вспомнить его «Ионыча». Но прежде чем извлечь нравственные уроки из истории доктора Старцева, необходимо понять смысл и значение той внутренней эволюции, которая происходила с писателем и доктором Чеховым.

Вспомним Базарова: «Всякий человек, — говорил он, — сам себя воспитать должен — ну хоть как я, например... А что касается до времени — отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. В 28-ми т. М.; Л., 1954, т. 8, с. 226.

Эти слова чрезвычайно важны не только для тургеневского героя. В них содержится мысль, которая поможет нам понять и Чехова.

Смысл изучения биографии писателя заключается не только и не столько в вызубривании нескольких дат. Важно другое: чему нас может научить эта биография? И если выбран такой аспект изучения биографии, то в этом случае особое значение приобретают письма А. П. Чехова.

Важны и разнообразные технические средства обучения, и портреты, и другая наглядность, но нельзя, чтобы за всем этим пропало слово писателя. В данном случае письма становятся уже не просто иллюстрацией: они организуют самую структуру урока.

Письма А. П. Чехова не являются библиографической редкостью. Они входят в состав его собраний сочинений, выпускавшихся неоднократно за последние десятилетия. Было бы очень полезно, если бы учащиеся (хотя бы в порядке индивидуальных заданий) ознакомились с некоторыми письмами Чехова. Это даст им не только более полное представление о жизни и деятельности великого художника, его внутреннем мире, но и познакомит их с великолепными образцами эпистолярного жанра. Можно было бы рекомендовать нескольким ученикам подготовить краткие сообщения (не более чем на 5 минут) по письмам Чехова, с которыми они выступили бы на первом или последующих уроках или в системе внеклассных занятий.

Вот примерная тематика таких сообщений: 1. «Вся надежда на будущее» (письмо Д. В. Григоровича и ответ ему А. П. Чехова, 28 марта 1886 г.) 2. Школа нравственного воспитания (письма братьям — Николаю, март 1886 г. и Александру, 2 января 1889 г.) 3. Каторга глазами писателя (письмо с Сахалина А. С. Суворину, 11 сентября 1890 г.) 4. Мысли о литературе и искусстве. Здесь материала очень много. Можно было бы взять, например, письмо М. О. Меньшикову, 28 января 1900 г., где содержатся очень интересные мысли А. П. Чехова о Л. Н. Толстом.

Есть и еще один аспект, который важно учесть при изучении биографии Чехова: может ли человек изменить свой характер? Это очень важно. Мы бываем свидетелями того, как некоторые школьники чуть ли не с бравадой восклицают: «Ничего не могу с собой поделать: у меня такой характер!..» Над характером можно и нужно работать, исправляя его, совершенствуя, так, как это делал А. П. Чехов,— такой вывод делают школьники из биографии писателя.

Однажды (уже незадолго до смерти писателя) Ольга Леонардовна написала ему, что у него уступчивый, мягкий характер. Он ответил ей 11 февраля 1903 г.: «Должен сказать тебе, что от природы характер у меня резкий, я вспыльчив и проч. и проч., но я привык сдерживать себя, ибо распускать себя порядочному человеку не подобает...»

Вдумаемся в эти слова, обратимся к ним еще и еще раз... Чехов, преодолевая себя, свой характер, завоевал тем самым моральное право требовать и от других высокой нравственной культуры, правдивости, честности, принципиальности. Брат писателя — Михаил Павлович — вспоминал, что Чехову было всего 20 лет, а «воля Антона сделалась доминирующей. В нашей семье появились вдруг неизвестные мне дотоле отрывистые замечания: «Это неправда», «Нужно быть справедливым», «Не надо лгать» и так далее»<sup>1</sup>.

Прежде всего Чехов к самому себе предъявлял самые высокие требования, воспитывал самого себя. Вот известный эпизод из его творческой и личной биографии. 25 марта 1886 г. он неожиданно получил письмо от Д. В. Григоровича, в котором старый и заслуженный писатель прямо сказал, что у Чехова настоящий талант. И вместе с тем Григорович со всей решительностью подчеркивал: необходимо «уважение к таланту, который дается так редко» (П, I, 428). А. П. Чехов, расстроженный вниманием знаменитого писа-

<sup>1</sup> Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1980, с. 66.

теля, сердечно благодарил его за добрые слова, за поддержку и чистосердечно признавался (28 февраля 1886 г): «Если у меня есть дар, который следует уважать, то, какую перед чистотой Вашего сердца, я доселе не уважал его».

Пожалуй, в данном случае молодой писатель несколько сгустил краски. Мысли о большой ответственности художника у него были и раньше. Может быть, они лишь стали более определенными под влиянием слов Д. В. Григоровича. Об этом свидетельствует письмо А. П. Чехова брату Николаю, талантливому художнику, который как раз являл собою разительный пример человека, губящего свой незаурядный дар. К сожалению, неизвестна точная дата этого письма. Обычно его датируют мартом 1886 г. Нет ли связи между письмами А. П. Чехова к Д. В. Григоровичу и Николаю? Не вызвано ли письмо к брату теми размышлениями, которые пробудил у Антона Павловича Д. В. Григорович? Как бы то ни было, но и само по себе мартовское письмо Чехова во многих отношениях замечательно. Здесь изложен целый кодекс нравственности. Его надо читать медленно, не торопясь: «Воспитанные люди,— писал А. П. Чехов,— по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы...

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошнякам. Они болеют душой и от того, что не увидишь простым глазом. Так, например, если Петр знает, что отец и мать седеют от тоски и ночей не спят благодаря тому, что они редко видят Петра (а если видят, то пьяным), то он поспешит к ним и наплюет на водку...

3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и оношляет в его глазах говорящего...

5) Они не унижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие...

6) Они не суетны... Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную...

7) Если они имеют в себе талант, то уважают его... Они горды своим талантом...

8) Они воспитывают в себе эстетику...

И т. д. Таковы воспитанные... Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пиквика и вызубрить монолог из Фауста... Тут нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля... Тут дорог каждый час...»

Письмо это неоднократно цитировалось, оно стало широко известно. Это справедливо: какой мощный воспитательный заряд содержится в этих четких, продуманных требованиях. Одно это письмо дает материал и повод для целой серии бесед о нравственности, для диспутов, для обсуждений. И самое главное: нужен труд, утверждает Чехов. Обычно к слову *труд* применяется определение *физический*. Но здесь речь идет о труде столь же тяжелом — *нравственном*. Надо бороться с неблагоприятными обстоятельствами, враждебными гармоническому развитию человека, надо порою бороться и с самим собой.

Вообще письма Чехова следует воспринимать и изучать в определенном контексте. Мы порою ограничиваемся цитированием отдельных фраз, а надо бы посмотреть: о чем он еще писал в это же время, каков комплекс тех проблем, которыми он тогда занимался... Вот еще один показательный пример в этом отношении.

Через 3 года после письма к Николаю Чехов пишет почти аналогичное письмо к другому брату — Александру (2 января 1889 г.) Оно менее известно, но также заслуживает самого пристального внимания, ибо проникнуто той же требовательностью, принципиальностью, тем же горячим участием к судьбе человека: «Прости меня великодушно, но

так обращаться с женщинами, каковы бы они ни были, недостойно порядочного, любящего человека...

Я прошу тебя вспомнить, что деспотизм и ложь сгубили молодость твоей матери. Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать. Вспомни те ужас и отвращение, какие мы чувствовали во время оно, когда отец за обедом поднимал бунт из-за пересоленного супа или ругал мать душой. Отец теперь никак не может простить себе всего этого...

Тяжелое положение, труд каторжный, жизнь анафемская и проч. служить оправданием твоего деспотизма не могут. Лучше быть жертвой, чем палачом...»

Письмо проливает свет на то, что мучило самого Антона Павловича, что он ненавидел и проклинал всю жизнь.

Глубокие и мучительные раздумья над жизнью своих близких и над своей собственной привели Чехова к суждениям уже обобщающего характера, что и проявилось в его письме к А. С. Суворину, написанном почти сразу же — через пять дней — 7 января 1889 г. Обязательно надо сопоставить эти два письма. Письмо А. С. Суворину тоже часто цитируют, но обычно не соотносят с письмом к Александру. Поэтому трудно понять, под влиянием каких причин А. П. Чехов задумался над типической судьбой разночинца, которому приходится все добывать своим трудом. Имеются в виду, конечно, не материальные блага, а твердые нравственные убеждения, стойкость и независимость характера, отвращение ко лжи, лицемерию и рабству в любых формах. Вот эти известные строки: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калаша, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям

без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая».

Это Чехов пишет о себе? Да, конечно. Но не только о себе. Он ведь прямо предупреждает, что все это не просто автобиографические признания, а материал для рассказа, включающий уже элемент художественного обобщения.

До конца жизни А. П. Чехов неустанно и горячо отстаивал свои самые заветные убеждения о необходимости нравственной культуры, моральной чистоты, справедливости и порядочности. Здесь он был неумолим — даже когда речь шла о самых близких для него людях. Выше мы уже приводили его письма к братьям. Вот письмо к жене. В одном случае Ольга Леонардовна была несправедлива к сестре писателя, Марии Павловне. 27 августа 1902 г. Чехов пишет: «Нельзя, нельзя так, дуся, несправедливости надо бояться. Надо быть чистой в смысле справедливости, совершенно чистой, тем паче, что ты добрая, очень добрая и понимающая».

Обратите внимание на меру чеховской требовательности. Это очень характерно для его нравственного максимализма: «Нельзя, нельзя... надо... надо...»

Школьники, сидящие за партами в 9 классе, обычно много думают (хотя и не всегда говорят об этом вслух) о себе, о своем характере, о своем месте в жизни, о взаимоотношениях с товарищами. Это естественно: такой возраст. И здесь то особенно важным для них может оказаться пример А. П. Чехова, его неустанная работа над собой, его требовательность к себе и близким, его суровая принципиальность и нежность.

Есть чеховская школа в литературе. Есть и другая чеховская школа — школа нравственного воспитания. Первая важна прежде всего для писателя. Вторая — для всех нас.

### Глава III.

#### «ВОТ И ВСЕ, ЧТО МОЖНО СКАЗАТЬ ПРО НЕГО»

(Рассказ А. П. Чехова «Ионыч»)

*Рассказ «Ионыч» в ряду других произведений А. П. Чехова 1898 г. История работы над рассказом. Что случилось с доктором Старцевым? Любовь в жизни героя. Герой и среда. Семья Туркиных.*

Школьная программа предусматривает в 9 классе текстовое изучение двух произведений А. П. Чехова: рассказа «Ионыч» и пьесы «Вишневый сад». Понятно, что приемы анализа художественного произведения в 9 классе отличаются от тех приемов, которые применялись ранее. Вместо комментированного чтения на первый план выдвигается проблемный анализ. Выбор проблем для анализа в определенной степени подсказывается самими учениками, их первоначальными суждениями, которые в ряде случаев помогают учителю уточнить направление работы. Высказывания учеников, заранее прочитавших текст произведения, помогут узнать, какие проблемы они сами поняли правильно, самостоятельно разобрались в них и в чем чувствуют затруднения.

Применительно к чеховскому «Ионычу» такая работа уже проводилась, результаты ее освещены в печати. Так, ученики проявили интерес «к эволюции главного героя, к его взаимоотношениям с Екатериной Ивановной, к связи повести с реальной действительностью и с другими произведениями писателя, но не касались композиции и языка»<sup>1</sup>.

Разумеется, учитель не должен идти на поводу у школьников, но учитывать их мнение, их предварительные впечатления он может. Это будет способствовать установлению необходимой атмосферы сотрудничества на уроке: ведь вопро-

<sup>1</sup> Искусство анализа художественного произведения. М., 1971, с. 214.

сы, которые предполагается обсудить, имеют характер и литературный, и нравственный.

«Ионыч» написан в 1898 г. Разговор о нем можно было бы начать с общего представления о сути идейной и художественной позиции писателя в конце XIX в. Иными словами, мы должны включить это произведение в общий контекст чеховского творчества этого периода. Последние годы XIX и первые годы XX веков — расцвет творчества А. П. Чехова. В это время он сближается с Л. Н. Толстым и А. М. Горьким, активно сотрудничает с Московским Художественным театром. Правда, пишет он теперь сравнительно мало. Это не только результат тяжелой болезни. Повышается авторская требовательность. Чехов не мог не видеть, как растет его известность, какой популярностью он пользуется. Поэтому испытывает особое чувство ответственности за те новые произведения, над которыми работает.

В 1898 г. писатель опубликовал рассказы «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», «Случай из практики». Что касается «Человека в футляре», «Крыжовника» и «О любви», то они так тесно связаны между собой, что в позднейшей исследовательской литературе получили название «маленькой трилогии». Вместе с тем, есть основание рассматривать все произведения, напечатанные в 1898 г., как большой цикл, объединенный общей идеей.

На рубеже двух веков для Чехова особое значение приобретает проблема «человек и среда». В связи с этим на первый план выдвигается исследование внутреннего мира человека, пассивно подчиняющегося среде, или же, напротив, находящего в себе силы противостоять ей, уйти из нее. «Футляр» становится символом несправедливой жизни, обывательской косности, равнодушия. Поэтому сопоставление «Ионыча» с «Человеком в футляре» напрашивается само собой. Строки, завершающие рассказ «Человек в футляре»: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр?» — явным образом относятся и к «Ионычу». Один из

критиков чеховской поры, прямо сопоставляя эти два произведения, писал: «Типичность чеховской картины невольно наводит читателя на размышление, сколько еще таких Ионычей выбрасывает лаборатория провинциальной российской обывательщины. «Беликова похоронили, а сколько таких чело­веков в футляре осталось, сколько их еще будет!» — говорит в конце своего рассказа о человеке в футляре Буркин; подобное же заключение напрашивается и по прочтении «Ионыча». Здесь Чехов дал широчайшее обобщение русской обывательской жизни» (X, 366—367).

Правда, в дореволюционной критике недостаточно была подчеркнута ведущая мысль рассказа Чехова — сам процесс духовного обнищания доктора Старцева. Между тем, смысл «Ионыча» как раз и заключается в подробном анализе истории падения молодого талантливого врача. Это почувствовала одна из читательниц (Н. Круковская), которая написала Чехову 9 октября 1898 г.: «...когда я читала последние Ваши вещи — «Человека в футляре», и «Любовь», и «Ионыча» — я подумала: господи, ведь вот оно, вот то страшное и темное, что может со всяким человеком случиться — вот как просто и незаметно из него душа живая уходит» (X, 373).

История работы Чехова над «Ионычем» свидетельствует о том, что замысел его развивался именно в том самом направлении, который был чутко воспринят читательницей-современницей.

Писатель начал работать над «Ионычем» в августе 1897 г. В это время в его записной книжке появляется заметка, которая бесспорно относится к будущему рассказу: «От кредитных бумажек пахнет ворванью» (XVII, 48). Знаменательно, что тема «Ионыча» началась с мысли о том, что деньги пахнут (причем пахнут дурно). К роли этого мотива в рассказе мы еще вернемся. Этапы работы писателя над «Ионычем» интересно воссозданы в книге З. С. Паперного «Записные книжки Чехова» (М., 1976, гл. «Зерно и растение»).



Известна запись Чехова, прямо относящаяся к замыслу будущего рассказа. Речь идет о Туркиных (правда, здесь еще они названы Филимоновыми): «Филимоновы талантливая семья, как говорят во всем городе. Он, чиновник, играет на сцене, поет, показывает фокусы, острит («здравствуйте пожалуйста»), она пишет либеральные повести, имитирует: «Я в вас влюблена... ах, увидит муж!» — это говорит она всем при муже. Мальчик в передней: умри, несчастная! В первый раз в самом деле все это в скучном сером городе показалось забавно и талантливо. Во второй раз — тоже. Через 3 года я пошел в 3-й раз, мальчик был уже с усами, и опять: «Я в вас влюблена... ах, увидит муж!», опять та же имитация: «умри, несчастная», и когда я уходил от Ф <илимоновых>, то мне казалось, что нет на свете более скучных и бездарных людей» (XVII, 55).

Вся эта запись, на первый взгляд, может показаться своеобразным конспектом будущего произведения. Но тут еще нет самого главного — нет Ионыча. Кто рассказывает о Филимоновых, кто является, как иногда принято говорить, «носителем речи»? В записи рассказ ведется от первого лица, от имени некоего повествователя, который ничего общего с Ионычем не имеет. Лишь постепенно центр тяжести перемещается. В окончательном тексте тоже по началу можно подумать, что речь пойдет прежде всего о Туркиных. Но вскоре становится понятно, что главным действующим лицом является молодой врач. В центре художественного исследования — его история, его путь постепенного материального обогащения и одновременно духовного обнищания.

История доктора Старцева — очень ценный материал в воспитательном отношении. Коренным образом изменились исторические условия в нашей стране, но судьба Дмитрия Ионовича Старцева — это урок, предостережение и для наших современников. Говоря об этом, конечно, нельзя впадать в крайность и представлять действующих лиц «Ионыча» чуть ли не героями наших дней. А такая опасность суще-

ствует. Учащиеся порою не учитывают временную дистанцию, невольно, быть может, представляя героев повести почти своими соседями и не учитывая особенностей жизни и быта прошлого века. В результате одна из учениц с истинным умилением восхищалась образом жизни семьи Туркиных: «Самое интересное то, что они, наверное, успевали делать все: и кушать сварить, и уборку сделать, и постирать, и радостно встретить гостей. Может, Чехов изобразил так подробно семью Туркиных потому, что она одна была такая забавная в городе С.»

Разумеется, показать ошибочность такого наивного представления легко. В самом рассказе есть упоминания о таких специфических чертах русской жизни второй половины XIX века, на которые нужно обратить особое внимание девятиклассников.

Мы почти ничего не знаем о предыстории Старцева. Писатель лаконично сообщает, что Старцев был назначен земским врачом и поселился в Дялиже, в девяти верстах от С. И далее, когда речь пойдет о головной боли Веры Иосифовны, Чехов скажет: «У Туркиных перебивали все городские врачи; дошла, наконец, очередь и до земского...»<sup>1</sup>

В чем же разница между врачами городскими и земскими? Что из себя представлял земский врач? Надо разобраться в этих вопросах, иначе некоторые важные подробности эволюции доктора Старцева останутся незамеченными.

Земство — это местное самоуправление с весьма ограниченными правами и возможностями. Занималось оно лишь местными хозяйственными делами, в том числе строительством и содержанием школ и больниц. Врачи, находившиеся на службе у земств, работали преимущественно в сельской местности. В основном это были молодые люди; порою они становились земскими врачами по идейным соображениям.

<sup>1</sup> В беловом автографе было продолжение этой фразы: «про которого уже говорили в городе, что он хорошо лечит» (X, 257).

Настроения 70-х годов, приведшие к «хождению в народ», еще не были забыты. Принято было относиться к земским врачам с большим уважением, которое они в целом, конечно, заслуживали. В литературе даже возник определенный стереотип, штамп, о котором не без иронии писал В. И. Немирович-Данченко: «Земский врач. Помилуйте, да достаточно было просто произнести эти слова, чтобы русский интеллигент, студент, курсистка сделали почтительное лицо. Раз на сцену выводится земский врач, симпатии публики обеспечены, это «светлая личность», это «общественные идеалы», это патент на «положительное» лицо в пьесе»<sup>1</sup>.

Звание «земский врач» было своего рода визитной карточкой и для Старцева, заранее свидетельствуя о его демократических симпатиях, о честности, об отсутствии влиятельных и богатых родственников (в рассказе не случайно упомянуто, что он «дьячковский сын»). И действительно, на первых порах он весь поглощен земскими заботами: «Старцев все собирался к Туркиным, но в больнице было очень много работы, и он никак не мог выбрать свободного часа. Прошло больше года таким образом в трудах и одиночестве...» Работа земского врача была очень тяжелой. Писатель В. В. Вересаев, сам по профессии врач, так передавал рассказ одного из своих знакомых: «Ты, брат, не знаешь, что такое земская служба... Со всеми нужно ладить, от всякого зависишь. Больные приходят, когда хотят, и днем, и ночью, как откажешь?.. Участок у меня в пятьдесят верст, два фельдшерских пункта в разных концах, каждый я обязан посетить по два раза в месяц. Спишь и ешь черт знает как. И это изо дня в день, без праздников, без перерыву. Дома сынишка лежит в скарлатине, а ты поезжай... Крайне тяжелая служба!»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1936, с. 20—21.

<sup>2</sup> Вересаев В. В. Собр. соч. В 4-х т. М., 1948, т. 1, с. 638.

Но у Старцева жизнь складывалась не так тяжело. Семьи у него не было, жил он, по-видимому, очень экономно, понемногу копил деньги, и постепенно все стало меняться — и сам доктор, и характер его работы. Через год у Старцева появилась пара лошадей, через четыре — тройка с бубенчиками, а еще через несколько лет у него в городе образовалась уже громадная частная практика: «много хлопот, но все же он не бросает земского места; жадность одолела, хочется поспеть и здесь и там». Это внешняя сторона тех изменений, которые происходят с доктором Старцевым. Чехову гораздо важнее обратить наше внимание на его внутреннюю эволюцию. В этом отношении показательной является история любви Дмитрия Ионовича к Екатерине Ивановне Туркиной.

В русской классической литературе любовь всегда была важным испытанием для героя. Ученики без труда припомнят произведения из числа изученных ими ранее, где внутренняя ущербность героя проявляется прежде всего в сфере его личной жизни. Разговор на эту тему обычно проходит в классе очень живо, так как девятиклассники (что вполне естественно) относятся к проблемам любви с большим интересом. Интерес этот необходимо использовать для формирования у них высоких нравственных идеалов.

Как известно, не все литературные герои сумели выдержать испытание любовью. Не выдержал этого испытания и Дмитрий Ионович. Правда, на первых порах чувства его к Екатерине Ивановне были по-настоящему серьезные. Он увидел в ней человека, который мог понять его: «С ней он мог говорить о литературе, об искусстве, о чем угодно, мог жаловаться ей на жизнь, на людей...» И все-таки почти сразу можно было догадаться, что любовь эта обречена. Было в ней что-то ущербное. Не случайно первое свидание назначено на кладбище — грустное предзнаменование! Судьба любви как бы заранее предрешена. Это относится и к нему, и к ней. В данном случае Чехов нарушает сложившуюся традицию. Обычно героиня в отличие от героя обладает

подлинной духовностью, способностью к настоящему глубокому чувству, во имя которого готова на все испытания. В рассказе Чехова все получается гораздо сложнее.

Екатерина Ивановна не любит Старцева. Разумеется, это не может быть поставлено ей в вину. Но она смеется над ним, не интересуется его жизнью, его работой, его мыслями. В рукописи у Чехова были слова, что «она могла понять, посочувствовать» (X, 257) — писатель их вычеркнул, но оставил фразу: «во время серьезного разговора, случалось, она вдруг некстати начинала смеяться или убегала в дом». Когда Старцев заговорил с ней о своих страданиях, Екатерина Ивановна даже не засмеялась, а захохотала. Гораздо позже она вспомнит: «Вы так любили говорить о своей больнице». Редкая черта для героя XIX века! Разговоров, бесед, споров всегда было достаточно, но редко кто из героев говорил о своей работе, любил ее, гордился ею. А Старцев, несомненно, работал с увлечением, но Екатерина Ивановна тогда этого не понимала и не ценила. Вспомнила об этом тогда, когда у Старцева все уже было позади.

Впрочем, не нужно думать, что любовные отношения рисуются Чеховым, так сказать, с обратным знаком: возвышенный, глубоко чувствующий герой и легкомысленная, не понимающая его героиня. Старцев влюблен, но романтика любви, ее поэзия ему чужды. Он, собственно, совсем молодой человек: только что стал врачом, только что начал работу; ему лет 25, очевидно. Но ведет он себя, и сам себя ощущает уже в самом начале повествования каким-то отяжелевшим — не только физически, но и духовно. «И к лицу ли ему, земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать, получать записочки, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназисты? К чему поведет этот роман? Что скажут товарищи, когда узнают?» — размышляет Старцев накануне свидания. Это типично «футлярные» соображения. В данном случае врач Старцев вплотную приближается к учителю Беликову: интонация «человека в футляре» здесь чувствуется

явно. Внутренне Старцев ощущает себя пусть не стариком, но уже солидным человеком. Стоит отметить, что в рукописи были его слова, более подходящие ворчливому старичку: «Теперешняя молодежь какая-то чудная» (X, 257). Чехов их вычеркнул, ибо читатель мог бы и на самом деле подумать, что Дмитрий Иванович намного старше Котика, чего на самом деле не было. Но фамилия его — Старцев — в данном случае оказывается «говорящей».

Появился уже в его душе «холодный, тяжелый кусочек», который перебивает мысли о страстной любви трезвыми рассуждениями типа: «А приданого они дадут, должно быть, не мало...»

Что же произошло с доктором Старцевым? Почему, в силу каких причин он, молодой земский врач, весь отдававшийся работе и любивший ее, превращается в конце концов в пухлого, красного, неприятного человека с тонким и резким голосом (горло заплывало жиром), с тяжелым и раздражительным характером? Кто виноват в таком превращении?

В реалистической литературе принципиальное значение имеет постановка и решение проблемы «герой и среда». Психология героя, его взгляды, поступки — все в конечном счете обусловлено средой, которая накладывает свой отпечаток на мысли и действия персонажа. Однако человек не может быть пассивной жертвой внешних сил. Русские писатели всегда пропаягандировали мысль о необходимости борьбы с неблагоприятными обстоятельствами.

Как известно, для русской классической литературы чрезвычайно важной была проблема нравственной ответственности человека за самого себя и за других, в конечном счете, за ту самую среду, воздействовать на которую можно и должно. Мы знаем, что именно так относился к этой проблеме и А. П. Чехов.

Что касается героя рассказа «Ионыч», то он не просто погибает, поддаваясь обстоятельствам; он поддается с готовностью, без малейшего сопротивления, очень быстро. Никаких внутренних терзаний не происходит; ему не приходится

бороться с собой, мучиться, переживать и т. д. Таким образом, в «Ионыче» объектом критического анализа является и мертвящая сила пошлости, обывательщины, под влиянием которой доктор Старцев становится отвратительным Ионычем, и сам герой.

Первая же фраза рассказа намечает такую конфликтную ситуацию: «Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, прекрасные семьи...»

Поначалу может показаться, что Старцев принадлежит к числу тех самых приезжих, которые жалуются на скуку. Он приезжий, это верно, но ему-то как раз с самого начала все понравилось! Он стал испытывать скуку тогда, когда сам сделался местным жителем. Иными словами, Чехов нарушает тот привычный стереотип, который сам же наметил в начале повести.

Доктор Старцев довольно скоро научился не отделять себя от местных жителей. Отвечая на вопрос Екатерины Ивановны, он говорит: «Вы вот спрашиваете, как я поживаю. Как мы поживаем тут? Да никак». Очень характерно это изменение местоимения. Я закономерно переходит у него в мы. Он не отделяет себя от окружающих, но в то же время этих окружающих судит, следовательно, и себя вместе с ними. Множественное число сохраняется, но потом снова появляется я: «Старимся, полнеем, опускаемся. День да ночь — сутки прочь, жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей. Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов, которых я терпеть не могу».

Жалобы Старцева очень напоминают покаянные речи Андрея Прозорова (пьеса «Три сестры», 1900), история которого в некоторых случаях похожа на историю доктора Старцева. Вот как характеризует Прозоров местное общество: «Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются

другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством...» (XII, 182).

Горькая ирония заключается в том, что и Дмитрий Старцев, и Андрей Прозоров приходят к подобным мыслям именно тогда, когда они сами уже оказываются такими же обывателями. Прозоров по крайней мере находит мужество признать глубину своего собственного падения: «О, где оно, куда ушло мое прошлое, — сетует он, — когда я был молод, весел и умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялось надеждой?» Старцев более сдержан. Остается неизвестным, в какой степени он сам понимает, осознает смысл и причины тех изменений, которые происходят с ним. Впрочем, эволюция Старцева более сложна. Дмитрий Ионович пытался рассуждать о политике, о науке, но не находил никакой поддержки у своих собеседников. Когда же он «говорил о том, что нужно трудиться, что без труда жить нельзя», то с ним сердито и назойливо спорили, и Старцев в конце концов замолчал, потому что участвовать в разговорах, где все было неинтересно, несправедливо, глупо, он не хотел.

Нельзя не видеть, что А. П. Чехов «отдает» своему герою те мысли, которые обычно были присущи самым хорошим, самым порядочным людям в его произведениях, — о том, что без труда жить нельзя. Но оказывается, что сама по себе труд еще не является гарантией спасения человека: вспомним Ирину в той же пьесе «Три сестры». Труд должен быть одухотворен «общей идеей», иначе он делается бессмысленным. И тогда становится понятной некоторая ограниченность проповедей Старцева о труде. Трудится ли он сам? Да, конечно, постоянно, каждый день, с утра и до позднего вечера. Но во имя чего? Появилось у него «развлечение», как пишет Чехов, в которое он втянулся мало-помалу: «по вечерам вынимать из карманов бумажки, добытые практикой...» И когда денег набиралось много, отвозил их в банк на текущий счет. В рукописи после этой фразы первоначально шли

следующие слова: «И какие веселые мысли иногда приходили в голову по поводу этих денег, какие заманчивые планы!» (X, 258). В окончательный текст эти строки не вошли. Причина исключения их понятна: у Старцева не должно было быть никаких планов относительно использования накопленных денег, никаких веселых мыслей и заманчивых перспектив. Если бы он копил хоть с какой-то целью — это если и не оправдывало, то хоть как-то объясняло бы его поведение. Но у него нет цели. Он просто копит деньги — без веселых мыслей, без заманчивых идей.

Необычность рассказанной А. П. Чеховым истории доктора Старцева заключается в том, что герой, превращаясь в Ионыча, начинает прозревать, трезво оценивать ситуацию. Возможно, появился жизненный опыт, помогающий ему составить верное представление об окружающей общественной среде. И что же? Это его не спасает, как можно было бы надеяться. Напротив, возможно, прозрение его и погубило окончательно. Раньше он хоть во что-то верил, надеялся, ждал, а теперь, как пишет Чехов, «опыт научил его», все надежды исчезли, и он без всякого сопротивления принимает образ жизни тех, кого сам же не может не презирать: «И Старцев избегал разговоров, а только закусывал и играл в винт, и все, что в это время говорили, было неинтересно, несправедливо, глупо, он чувствовал раздражение, волновался, но молчал...»

Это *но* очень характерно. Литературовед А. В. Чичерин обратил внимание на роль противительной интонации в стиле А. П. Чехова. По наблюдению исследователя, с ее помощью воплощается «душевное состояние персонажей колеблющихся, неустойчивых»<sup>1</sup>. Для доктора Старцева постепенно становится привычной такая неопределенность, неустойчивость, сбивчивость в понятиях, в манере поведения, что и находит прямое отражение в стиле его собственных

<sup>1</sup> Чичерин А. В. Лексическая основа чеховского стиля.— Русск. лит., 1982, № 3, с. 116.

рассуждений: «...на душе было туманно, но радостно, тепло, и в то же время в голове какой-то холодный, тяжелый кусочек рассуждал...»

Старцев постепенно «сдается». Он уже не спорит, не высказывает тех идей, которые сам еще недавно горячо отстаивал. Он старается поддаться под стиль, манеру жизни окружающих и так преуспел в этом, что и на самом деле стал точно таким же: «От таких развлечений, как театр или концерты, он уклонялся, но зато в винт играл каждый вечер». Кроме карт (в которые он играет «с наслаждением»), он еще любит считать деньги. Как все. Как те самые обыватели, которых он же презирает и оценивает совершенно справедливо и объективно. А они в конечном счете чувствуют в нем родственную душу, примиряются с ним и зовут совсем по-домашнему не доктором Старцевым, а просто Ионычем: «Куда это Ионыч едет?» или: «Не пригласить ли на консилиум Ионыча?»

Совершенно справедливо пишет один из современных литературоведов: «Автор как бы спрашивает его <героя>: кто ты — человек, способный к сопротивлению, или раб обстоятельств? У тебя открылись глаза на окружающее, тебя раздражают обыватели? Но что же дальше? Что ты намерен делать? Да и в состоянии ли ты сделать что-нибудь?»

Эти вопросы Чехов решает не в сфере общественной деятельности. «Место действия» во многих его произведениях — семья, быт, любовь. И центр тяжести перенесен с внешнего сюжета на внутренний»<sup>1</sup>.

К проблеме «герой и среда», о которой речь шла выше, прямо отношение имеет изображение в рассказе семьи Туркиных.

Семья Туркиных важна не просто сама по себе. Она является своеобразной «вывеской» города, едва ли не самым

<sup>1</sup> Паперный З. С. Испытание героя.— В кн.: Русская классическая литература. М., 1969, с. 401.

главным доказательством его культурности. Вот почему для характеристики города С. Чехову так важно было раскрыть подлинный смысл утверждения, что эта семья в городе самая образованная и культурная. В «Ионыче» это сделано очень тонко и вместе с тем беспощадно.

На первый взгляд, Туркины — милые люди, они радушно принимают гостей и охотно демонстрируют им свои таланты. Но самая талантливость эта оказывается мнимой. Это относится и к шуткам хозяина, выработанным «долгими упражнениями в остроумии», и к роману, который пишет Вера Иосифовна. Читателю конца XIX века ясна была пародийность и сюжета, и стиля ее романа, совершенно оторванного от реальных условий русской жизни, но довольно обычного в тогдашних либеральных журналах, «как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника».

Старцев спрашивает Веру Иосифовну, печатает ли она свои произведения в журналах. Ее ответ, на первый взгляд, может показаться неожиданным, но в нем есть своя логика (разумеется, логика семьи Туркиных): «Нет, я нигде не печатаю. Напишу и спрячу у себя в шкапу. Для чего печатать? — пояснила она. — Ведь мы имеем средства». Таково представление «интеллигентной» Веры Иосифовны о литературе и писателях. Печатают свои произведения те, кто беден, кто таким образом зарабатывает себе на жизнь. Следовательно, по ее мнению, литература существует или для домашнего употребления, или как средство заработка. Других функций она не имеет.

Знаменитое начало романа Веры Иосифовны «Мороз крепчал» звучит пародийно хотя бы потому, что читает она его в теплый вечер: «Окна отворены настежь; слышно было, как на кухне стучали ножами, и доносился запах жареного лука». Запах жареного лука не раз сопровождает описание вечерних собраний у Туркиных. Это тоже способствует со-

зданию комического эффекта: с одной стороны, якобы вышедший интеллектуализм, возвышенные разговоры о прекрасном, чтение и музыка, а с другой — «во дворе пахло жареным луком — и это всякий раз предвещало обильный и вкусный ужин» (что настраивало гостей на благодушный лад).

Свое место в «параде талантов» занимает и Екатерина Ивановна. Поначалу она явно в одном ряду со своими родителями. Самый выбор ею музыкальной пьесы для исполнения заставляет нас вспомнить и заученные остроты отца, и стандартно сконструированные романы матери: «...играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный...» И в довершение всего лакей, потешающий расходящихся посетителей салона Туркиных пародийным воспроизведением трагической реплики «Умри, несчастная!»

Было высказано мнение, что Старцев сразу же замечает «и бездарность романов Веры Иосифовны, и бездарность игры Екатерины Ивановны»<sup>1</sup>. В том-то и дело, что не сразу! Парадоксальность ситуации заключается в том, что сначала Старцеву как раз очень понравилось у Туркиных. Ему было так приятно, так ново... «Занятно», — подумал Старцев, выходя на улицу. И перед сном, еще раз вспомнив свое посещение Туркиных, он от удовольствия засмеялся.

Проходит четыре года. Старцев, как мы знаем, очень изменился. Он уже слишком занят врачебной практикой в городе, уже с наслаждением играет каждый вечер часа по три в карты, а потом подсчитывает ежедневный доход. Казалось бы, именно теперь он в особенности должен оценить уют дома Туркиных, их гостеприимство и радушие. Но стандартная схема в очередной раз нарушается А. П. Чеховым. Только теперь понимает Старцев то, чего не понимал четыре года назад: «...он вспомнил все сразу — и романы

<sup>1</sup> Шелепин В. А. Изучение повелл А. П. Чехова «Ионыч». — В кн.: Анализ литературного произведения в 9 классе. М., 1978, с. 196.

Веры Иосифовны, и шумную игру Котика, и остроумие Ивана Петровича, и трагическую позу Павы, и подумал, что если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город».

Если бы он так думал с самого начала, то исчезло бы представление о сложности его внутреннего развития. Правда, тогда сохранилась бы стандартная схема, очень облегчающая анализ: герой, осуждающий в начале пошлость окружающей среды, постепенно поддается влиянию этой самой среды. Но у А. П. Чехова все гораздо сложнее. Старцев, действительно, явно падает вниз, но при падении замечает нечто новое для себя. Сам становясь обывателем, он начинает обывателей лучше понимать и даже осуждать. Все это имеет прямое отношение и к истории его отношений с Котиком.

В построении рассказа существенное значение имеют сцены двух свиданий Дмитрия Ионовича и Екатерины Ивановны. Сходство соответствующих эпизодов подчеркнуто в тексте. Сначала мы слышим голос Старцева: «— Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдете в сад!»

А через несколько лет почти те же слова произносит Екатерина Ивановна: «—... Ради бога, пойдете в сад».

Разумеется, очень легко обвинить Старцева в черствости и бездушии по отношению к Екатерине Ивановне, что обычно и делается, причем, делается с определенным на то основанием. Но анализ во всех случаях должен быть объективным. Не забудем, что Старцев, опустившийся и превращающийся на наших глазах в обывателя, в то же самое время начинает понимать жизнь и людей гораздо лучше, чем когда-то. Как раз ко времени второго свидания накопленный жизненный опыт помогает Старцеву отчетливо понять бездарность Туркиных — не исключая, кажется, и Котика.

Для Екатерины Ивановны была очень характерна некая романтическая восторженность. Ее ведь так оберегали от жизни, даже в гимназию она не ходила: «Могли быть дур-

ные влияния». Что ж удивляться, что она все время ошибается: ошиблась в себе, например, когда, подобно Нине Заречной из «Чайки», без всяких на то оснований думает о своем великом призвании: «Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы... Человек должен стремиться к высшей, блестящей цели, а семейная жизнь связала бы меня навеки». Потом она ошибается в Ионыче: «Какое это счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу. Какое счастье! — повторила Екатерина Ивановна с увлечением.— Когда я думала о вас в Москве, вы представлялись мне таким идеальным, возвышенным...» Но это звучит как цитата из очередного романа Веры Иосифовны.

Екатерине Ивановне очень хочется, чтобы вернулось прошлое, которым она так легкомысленно пренебрегла. Сад тот же, скамейка та же, но Дмитрий Ионович стал другим. У него много утрат, но были и приобретения. Теперь он уже понимает истинную цену всего дома Туркиных.

Старцев судит Туркиных — но по какому праву? И с каких позиций? То ли он поднялся над ними и, достигнув каких-то нравственных высот, осуждает их претензии на талантливость и культурность? Или же (что вернее) он слишком глубоко сам провалился в обывательское болото и снизу, стесняясь своего нынешнего положения, раздражается и на себя, и на них? Вот он выслушал слова Котика о себе — возвышенные, романтические — и не обрадовался им. Напротив, его как будто холодной водой окатили. Он, может быть, на минуту забылся, а Екатерина Ивановна заставила его вспомнить, кто он такой на самом деле: «Старцев вспомнил про бумажки, которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонек в душе погас». Больше огонек в душе Старцева не загорится никогда. А о Туркиных если он в дальнейшем и вспомнит, то с какой-то совсем уже необъяснимой злобой и откровенным недоброржелательством. И дальше идет заключительная строка об Ионыче: «Вот и все, что можно сказать про него». Вот и все. И в самом деле, что еще добавить? О чем еще говорить?

Доктору Старцеву уже не выбраться из болота: он там устроился прочно и достаточно комфортабельно.

Но рассказ не закончен. Заключительные абзацы посвящены Туркиным, и тональность последних строк чуть-чуть иная — более теплая, более лирическая, хотя Вера Иосифовна по-прежнему читает гостям романы, Екатерина Ивановна каждый день часа по четыре играет на рояле, а Иван Петрович все еще шутит. Доктор Старцев изменяется на наших глазах, превращаясь в Ионыча, а Туркины точно такие же, как и на первых страницах повести. Перед нами снова пример кольцевой композиции, с которой мы уже встречались в «Хамелеоне».

Существует точка зрения, согласно которой Ионыч пал так низко, что, по контрасту с ним, даже Туркины выглядят более, так сказать, человечными. Об Ионыче в конце рассказа сказано: «Кажется, что едет не человек, а языческий бог». Вот это и есть итог эволюции Старцева: *не человек*. А Туркин «плачет, прощаясь с родными, он их любит, пусть по-своему, но он способен любить и поэтому неизмеримо выше Ионыча»<sup>1</sup>.

Так строится система образов в рассказе — система сложная, не сводящаяся к элементарному противопоставлению одних действующих лиц другим, героя — среде и т. д. Писатель стремится заставить читателя задуматься, сделать для себя какие-то выводы, извлечь нравственные уроки. Но об этом — в следующей главе.

<sup>1</sup> Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976, с. 54

#### Глава IV.

### РАССКАЗ «ИОНЫЧ». УРОКИ МАСТЕРСТВА. УРОКИ НРАВСТВЕННОСТИ

*Своеобразие повествовательной манеры. Сюжет. Художественное время и пространство. Чеховские детали. Пейзаж. Воспитательное значение рассказа «Ионыч».*

Повествовательная манера А. П. Чехова отличается ярким художественным своеобразием. Писатель сознательно отказывается от лирических отступлений или прямых высказываний, которые помогли бы нам сделать выводы об авторском отношении к тем или иным событиям, персонажам и т. д. Мы точно знаем, как относится Л. Н. Толстой к Наташе Ростовской и Элен Курагиной, к Пьеру и Анатолю. Однако не так-то легко выяснить чеховскую позицию. Его отношение к героям прямо нигде не декларируется.

Писательница Т. Л. Шепкина-Куперник вспоминала высказывание А. П. Чехова по поводу одной из ее повестей: «Все хорошо, художественно. Но вот, например, у вас сказано: «и она готова была благодарить судьбу, бедная девочка, за испытание, посланное ей». А надо, чтобы читатель, прочитав, что она за испытание благодарит судьбу, сам сказал бы: «бедная девочка»... или у вас: «трогательно было видеть эту картину» (как швея ухаживает за больной девушкой). А надо, чтобы читатель сам сказал бы: «какая трогательная картина...» Вообще: любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух!»<sup>1</sup>

Итак, по мысли Чехова, выводы должен делать сам читатель. Однако выводы эти вытекают из того художественного материала, который осмыслен прежде всего писателем. Писатель подводит читателя к определенному восприятию тех проблем, которые поставлены в художественном произведении. Не надо говорить вслух о любви к героям, но

<sup>1</sup> Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 282.



любить-то их надо! И это писательское отношение (любовь, сочувствие, презрение, ирония) должен почувствовать и понять читатель. У Чехова сочетаются объективность и тенденциозность (только скрытая), авторское невмешательство и авторская оценка (обычно косвенная, но тем не менее ощутимая). Иными словами, Чехов, создавая свои произведения, с самого начала ориентируется на сотворчество читателя. Он сам не формулирует выводы, но подводит к ним. Поэтому анализировать рассказы и пьесы Чехова трудно. Авторская мысль, авторская концепция находят выражение во всей художественной структуре произведения; необходимо тщательным образом учитывать все компоненты: и систему образов, и композицию, и своеобразие языка. Так мы и поступали, когда речь шла о «Хамелеоне».

С ростом писательского мастерства те принципы, которые намечались в раннем творчестве А. П. Чехова, совершенствовались и углублялись. Примером может служить рассказ «Ионыч» — одно из наиболее значительных произведений «позднего» Чехова.

Своеобразие чеховской повествовательной манеры наиболее отчетливо видно при анализе образа повествователя, то есть того человека, который ведет рассказ. Именно повествователь является носителем взглядов, суждений самого писателя. И если мы хотим уяснить точку зрения Чехова, понять его позицию, мы должны внимательнее присмотреться к той повествовательной манере, которая принята в «Ионыче». Манера же эта отличается спокойствием, выдержанностью, строгой объективностью и вместе с тем — определенным эмоциональным подтекстом, который не выражен прямо. В рассказе принят косвенный способ оценки.

Достаточно вспомнить знаменитую сцену чтения Верой Иосифовной своего романа о том, «чего никогда не бывает в жизни». Писательская ирония в данном случае проявляется в том, что чтение романа перебивается запахом жареного лука, что шаблонная фраза «Мороз крепчал» резко контрастирует с теплым летним вечером, что на слушателей

оказывает огромное эстетическое воздействие вовсе не роман, а народная песня «Лучинушка», потому что в ней передано было «то, чего не было в романе и что бывает в жизни».

Так проявляется важнейшее требование эстетики Чехова: нужна только правда, безусловная правда. Ложь в искусстве убивает прежде всего само искусство; ложь никогда не может быть красивой, несмотря на всяческие старания приукрасить ее фальшивыми цветами или сюжетами о молодой, красивой графине, полюбившей странствующего художника.

Чеховский повествователь не позволяет себе ни открытого порицания, ни открытого одобрения. Лишь оттенок печали, а порою и иронии слышится в самом тоне его рассказа о грустных судьбах героев, о которых он знает все: и их прошлое, и их будущее. Для стиля рассказа характерно использование слов *еще* и *уже*. В этом смысле характерен романс, который с удовольствием поет Старцев, отправляясь в первый раз к Туркиным: «Когда еще я не пил слез из чаши бытия...» *Еще...* Между тем, повествователю известна вся его последующая история: «Своих лошадей у него еще не было». А потом: «У него уже была своя пара лошадей...»

Повествователь сначала рассказывает о том, что произошло с персонажами рассказа когда-то давно, и оттуда ведет героев, а вместе с ними и читателей, к настоящему, к той временной точке, которая соответствует понятию «сегодня». И не случайно в пятой, заключительной главе «Ионыча» глаголы часто стоят в настоящем времени: *едет, кричит, спрашивает*. Характерно, что именно теперь изменяется ранее подчеркнутая объективная форма повествования. Появляется даже что-то похожее на диалог с читателем.

Позиция повествователя ощутимо меняется, что чувствуется уже в четвертой главе. Чем суровее он относится к Старцеву, тем добрее и снисходительнее к Туркиным.

Звучит вопрос: «А Котик?» И ответ: «Она похудела, побледнела...» Кто это спрашивает? Стиль повести, столь строго объективный до сих пор, не подготовил нас к вторжению в авторскую речь «чужого голоса». А, может быть, это и не «чужой голос», а горькие раздумья самого повествователя над судьбами героев, которые со временем стали ему ближе и даже дороже.

Тот же прием встречается и в пятой главе. Снова звучит вопрос: «А Туркины?» Это придает повествованию более живой, непосредственный, эмоциональный характер. Об Ионыче уже сказано все, судьба его ясна. Но заинтересованный читатель (или повествователь) задает вопрос: «А Туркины?» И тут выясняется, что о них еще не все сказано, что отношение автора к ним, еще недавно явно ироническое, изменилось, стало теплее, о чем уже шла речь в конце предыдущего раздела нашей книги. Достаточно вспомнить, что ранее в авторской речи восемнадцатилетняя дочь Туркиных называлась обычно полностью по имени и отчеству: Екатерина Ивановна. Проходит несколько лет, она стала старше, исчезли, как пишет Чехов, прежняя свежесть и выражение детской наивности, но повествователь именно теперь ласково называет ее Котиком, что создает явный контраст с фамильярно-неуважительным Ионыч.

И еще одна важная деталь. В самом конце повести Чехов специально подчеркивает, что Котик заметно постарела (именно она, а не ее родители), похварывает. Жизнь, казалось бы, ее многому научила. Она уже ясно осознает, что совершенно напрасно «воображала себя великой пианисткой». Прошло несколько лет, и она уже видит счастье в другом: помогать страдальцам, служить народу... Увы, Екатерина Ивановна не смогла изменить свою жизнь, и по-прежнему, уже без всяких иллюзий, играет на рояле каждый день, часа по четыре. И невольно становится жаль девушку, дни которой проходят так бесцветно и бесполезно. Ей особенно тяжело, потому что она пришла к ясному пониманию, что жизнь не удалась. Но, быть может, бессозна-

тельно к этому же выводу приходит и Иван Петрович. Не случайно же он плачет, провожая каждый год большую дочь и жену в Крым.

В финале рассказа явно ощущается то человеческое сочувствие автора к Туркиным, которого совершенно лишен Ионыч, потому что он — не человек. Гуманистическое мировоззрение Чехова проявляется здесь ясно и определенно.

Таким образом, традиционное представление об абсолютном объективном тоне повествования у Чехова нуждается в определенных коррективах. Авторские оценки есть, просто они выражены по-особому. Нужно тщательно вчитываться в текст, чтобы понять авторскую точку зрения.

Как известно, сюжет рассказа «Ионыч» не отличается остротой или напряженностью. Доктор Старцев никакого видимого преступления не совершает. И с Туркиными вроде бы все в порядке. Но это внешнее благополучие на самом деле призрачно. В «Ионыче» рассказывается поистине страшная история моральной гибели человека, жизнь которого прошла зря, впустую. А. М. Горький писал: «Никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины»<sup>1</sup>.

А. П. Чехов видит трагедию в жизненной повседневности, в мелочах, в ежедневных будничных событиях — таких обычных, рядовых, что их, собственно, и событиями-то даже нельзя назвать<sup>2</sup>. В этом смысле антиподом Чехову в русской литературе был Достоевский, «изобразивший в своих романах невероятные и катастрофические события, а также сюжетные ситуации, исключительные по остроте и напряженности. Достоевский ставил в своих романах жестокий эксперимент, сводя героев друг с другом на нож, погружая

<sup>1</sup> М. Горький и А. П. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951, с. 137.

<sup>2</sup> См.: Бялы й Г. А. Чехов и русский реализм, с. 6—12.

их в чрезвычайные обстоятельства — в атмосферу преступлений и убийств, чтобы они обнаружили свою истинную сущность, скрытую до поры до времени. А Чехов полагал, что самый жестокий эксперимент ставит над человеком гадкая обыденная действительность, терзая его однообразием впечатлений и пошлостью»<sup>1</sup>. Поэтому у Чехова на первый план выдвигаются не столько внешние изменения, которые происходят с его героями, сколько внутренние. Суть этих изменений легче понять, если мы проанализируем использование в рассказе таких категорий, как художественное время и художественное пространство.

Для писателя и пространство, и время являются не только объектом изображения, но и важнейшим средством в художественном освоении мира. Пространственно-временные представления, сохраняя свою объективную основу, помогают передать мысли, чувства, переживания героев, а также служат образному воспроизведению и обобщению процессов, происходящих в действительности. Само собой разумеется, что в зависимости от жанра произведения, от эстетических взглядов автора, от его мировоззрения возникает то или иное восприятие и изображение как объективного, так и художественного времени. Посмотрим, как же используются в рассказе «Ионыч» категории времени и пространства для раскрытия идейно-художественной концепции автора.

Старцев впервые посетил Туркиных весной. Завершаются же события осенью. Таков временной цикл развития Старцева. А дальше время для Ионыча остановилось. У него есть прошлое, настоящее, но нет будущего. Он навсегда застыл в своем нынешнем состоянии и уже не способен к какому бы то ни было дальнейшему развитию. Эволюция свершилась, ее конечный результат ясен. Это, в частности, подчеркивается тем, как в «Ионыче» ведется отсчет времени. Сначала даются точные временные отрезки:

<sup>1</sup> Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 96.

прошел год, прошло четыре года, наконец, прошло несколько лет. Сколько именно — уже неважно. Может быть, три, может быть, тридцать три. Время для Ионыча никакой роли уже не играет. Он заполз в свой «футляр» и от времени отгородился.

Ионыч отгородился не только от времени, но и от людей. Одиночество выбрано им сознательно как принцип и манера поведения, как жизненная позиция. И даже по вечерам в клубе он один ужинает за большим столом. Это ведь очень характерно: стол большой, но рядом с Ионычем никого нет. Нет у него ни друзей, ни знакомых. Так организуется представление о пространстве, в котором находится герой.

Художественное пространство может быть открытым или закрытым, широким или узким. В каком же пространстве живет и действует герой? Какое пространство открывается перед ним? Те или иные ответы на эти вопросы приобретают характер социальной оценки. Особенно наглядный пример в этом отношении представляет чеховский рассказ «Человек в футляре». Само название уже знаменательно. Если вдуматься, оно построено на явном противопоставлении, антитезе: человек и футляр. Человеку нужен весь мир — утверждал Чехов. Беликов же прячется от мира, максимально ограничивает свое пространство, предпочитая широкому и вольному миру свой темный и тесный футляр. Не что подобное происходит и с Ионычем.

Город, куда приезжает доктор Старцев, сравнительно большой, губернский. Там бывают концерты, есть театр, заезжала с гастролями итальянская труппа. Но легко убедиться, что в городе, несмотря ни на что, скучно, что та характеристика городской жизни, которая дана в «Человеке в футляре»: духота, теснота — в полной мере относится и к городу С. Этой тесноты доктор Старцев сначала не ощущает. Он чувствует себя вполне свободно, его пространственные границы, казалось бы, достаточно широки. Но проходят годы, и он уже скован; он не ходит сам, но ездит, и

ездит только по определенным, наперед известным маршрутам, нигде и никогда не сворачивая в сторону с привычной колеи. Можно сказать, что Ионыч сам себя заключил в тесное пространство и не испытывает никакого желания вырваться из него.

Бывает, что герой прячется в свой дом; тогда дом становится тем пространством, в котором можно спастись, найти защиту. Есть свой дом с сиренью во дворе и городским садом по соседству у Туркиных. А у Ионыча нет своего дома. Мы не знаем, где и как он живет в Дялиже. Правда, в конце концов он приобрел два дома в городе и вот-вот купит третий, но это не тот дом, который призван укрыть, защитить, помочь, это просто недвижимое имущество, как тогда говорили. Клуб заменил ему дом, но и в клубе он один.

Старцеву приходится много ездить: он ведь не бросил из-за жадности место земского врача в Дялиже, откуда до города девять верст. Но дорога Старцева не раскрывает перед ним никакого нового пространства. Вспомним, что в «Хамелеоне» Очумелов не совершает какого-либо поступательного движения, а все время идет как бы по замкнутому кругу. Никакого движения вперед нет и у Ионыча. Его движение организовано по принципу маятника: он все равно вернется к исходной точке. Тройка далеко не завезет его: и сам он не захочет, и Пантелеймон (его эстетический дублер) не поедет.

Не случайно в рассказе используется важная деталь: тройка с бубенчиками. Как часто упоминается такая тройка и в устно-поэтическом творчестве, и в литературе! Как много представлений связано с ней! Русская тройка стала символом не просто быстрой езды, но смелой устремленности вдаль, вольной-волюшки, разгула, раздолья, ямщицкой песни... Тройка у Ионыча есть, и даже с бубенчиками, но ехать ему далеко не придется. Да и Пантелеймон разудалых ямщицких песен петь не будет.

Как мы знаем, деталь в чеховском творчестве занимает особое место. Чеховские детали в ряде случаев становятся

структурообразующим фактором, они всегда заметны, значимы, иногда даже превращаются в символ (как шинель у Очумелова, например).

Чехов никогда не стремился к нагромождению деталей, лишние он удалял при работе над текстом своих произведений. Можно предложить ученикам объяснить, почему Чехов вычеркнул в рукописи рассказа «Ионыч» такие, например, детали: Старцев перед первым визитом к Туркиным выпил бутылку пива; у Ивана Петровича Туркина, встретившего гостя, от послеобеденного сна «лицо было заспанное и немного опухло» (X, 256—260). Ясно, что эти подробности ничего не прибавляли к характеристике персонажей, они просто были лишними. В чеховском творчестве вещи, предметы, конкретные детали обычно помогают понять человека, становятся его визитной карточкой, несут на себе отпечаток личности владельца. Это, конечно, гоголевская традиция. Вспомним «Мертвые души»: список умерших крестьян, который Манилов перевязал розовой ленточкой; обстановку в доме Ноздрева, Собакевича, Плюшкина...

Деталь у Чехова не есть нечто дополнительное, необязательное. В детали может проявляться самая суть характера или ситуации. Упоминания о лошадях Старцева и кучере Пантелеймоне — не просто информация. Так обозначаются узловые моменты повествования. Подобную же роль играют и голоса персонажей.

Очень интересно проследить, какими голосами разговаривают чеховские герои, какие «глаголы говорения» использует писатель. Например, атмосфера дома Туркиных характеризуется умиротворенностью, спокойствием, почти идиллической обстановкой: «Нежно пробормотал Иван Петрович», один из гостей «сказал едва слышно...» В первое время Старцев еще поет, способен переживать, волноваться, он разговаривает с Екатериной Ивановной, «сильно волнуясь», «с увлечением». Есть в рассказе и иная стилиевая линия, начинается ее, как ни странно, Екатерина Ивановна, которая разговаривает с влюбленным в нее молодым чело-

веком так, будто он пришел в канцелярию с каким-то прошением: «— Что вам угодно,— спросила Екатерина Ивановна сухо, деловым тоном». И в другом эпизоде, после нечаянного поцелуя, она говорит «Довольно», но не взволнованно или возмущенно, а опять-таки сухо. Неслучайно в это же время звучит отвратительный голос полицейского, который кричал на Пантелеймона: «— Чего стал, ворона? Поезжай дальше!»

Прошли годы, и сам Старцев стал разговаривать иначе. При воспоминаниях о прошлом он «лениво потягивался и говорил:

— Сколько хлопот, однако!»

В конце рассказа мы читаем о том, что даже голос у него изменился, стал тонким и резким, что он теперь, принимая больных, «обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом:

— Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!»

Это лексика и интонация полицейского, когда-то кричавшего на Пантелеймона.

Художественная манера Чехова строится в известной степени на монтажном принципе. Он широко использует так называемую смену разных планов: общего, среднего, крупного (то, что в XX веке стало основой кинематографа). В дочеховской литературе чаще можно было встретить чередование общего и среднего планов, а Чехов показал принципиальную важность использования и крупного плана. Поэтому он и детали подает «крупно», чтобы они были видны (например, при описании Беликова в рассказе «Человек в футляре» — калоши, зонтик, черные очки).

Этим же принципом пользуется А. П. Чехов и при пейзажных зарисовках. При характеристике чеховского пейзажа обычно прежде всего отмечают его лаконизм, сжатость описания. Это верно, но ограничиваться этим нельзя. Для Чехова пейзаж — не отдельная картина, но органическая, неотъемлемая часть всего повествования, важнейшее сред-

ство выражения авторской мысли. При этом гораздо чаще, чем его предшественники, Чехов прибегает к «крупному плану», широко используя конкретные детали и тем самым делая пейзаж более предметным, осязаемым и — как следствие — более эмоциональным. В рассказе «Ионыч» говорится, что в романе, который сочиняет Вера Иосифовна, были и такие строки: «...заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину...» Казалось бы, все слова здесь на месте, все привычно, традиционно. Но тут нет ни одной предметной детали, эту картину нельзя наглядно представить, ощутить в ее конкретности. Для Чехова такие пейзажи неприемлемы. Это то, от чего он отказывается, о чем спорит в своих произведениях.

2 апреля 1895 г. он писал одному из своих корреспондентов (А. В. Жиркевичу): «Описание природы должно быть прежде всего картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу же мог вообразить себе изображаемый пейзаж... Описания природы тогда лишь уместны, когда они кстати, когда помогают Вам сообщить то или другое настроение, как музыка в мелодраматизации».

Обычно в чеховских рассказах и повестях пейзаж не выделяется, он часто неприметен. Обратимся к рассказу «Ионыч». Если прямо спросить: где там описания природы, то невольно задумаешься — а действительно, где же там, собственно, пейзаж? Само по себе скромное место, занимаемое описаниями природы в «Ионыче», по-своему знаменательно. Дело в том, что герои живут вне природы и не ощущают при этом никаких эстетических неудобств. Старцев живет в деревне, но о деревенских пейзажах в рассказе даже не упоминается, и это уже в определенной степени характеризует героя. Только в период влюбленности Старцеву дано ощутить красоту природы, поэзию сада. Не случайно объяснение в любви происходит не в комнатах, а на вольном воздухе, в саду. И даже грустное место свидания — кладбище — показалось Старцеву похожим на лес или большой сад. Описание почного кладбища с преимущественным ис-

пользованием двух цветов: белого и черного — напоминает гравюру: «...белые кресты и памятники по обе стороны аллеи и черные тени от них и от тополей; и кругом далеко было видно белое и черное, и сонные деревья склоняли свои ветви над белым. Казалось, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на желтом песке аллеи и на плитах...»

В первый и последний раз Старцев ощущает могучее воздействие природы, видя мир, «не похожий ни на что другое». Но свидание не состоялось — «И точно опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг все потемнело кругом».

Очень интересно прокомментирован этот фрагмент в статье З. С. Паперного: «Первая строка — «И точно опустился занавес, луна ушла под облака» — заключает прямой смысл: луна спряталась, вокруг потемнело; и вместе с этим прямым смыслом, не «наряду», не «рядом», но как бы в нем самом мы улавливаем и другой: не только кругом, но и в душе самого Ионыча потемнело, угас какой-то светлый огонек. Слова «точно опустился занавес» имеют еще один образно-смысловой оттенок: все, о чем мечтал Ионыч, кончилось, как представление, как спектакль. Теперь огни рампы выключены, герой возвращается к жизни, как она есть, без затей...»<sup>1</sup>

Лишь во время второго свидания на мгновение снова возникает образ сада, но с тем, чтобы тут же исчезнуть и больше не повториться ни разу: «Они пошли в сад и сели там на скамью, под старым кленом, как четыре года назад. Было темно».

Было темно не только в саду. Было темно и в душе у доктора Старцева. Лишь чуть-чуть «в душе затеплился огонек», но вскоре погас — и погас навсегда. Еще немного, и

<sup>1</sup> Паперный З. С. Испытание героя.— В кн.: Русская классическая литература. М., 1969, с. 396.

доктор Старцев станет тем самым Ионычем, с которым мы встречаемся в конце рассказа. Все кончено.

Для писателя Чехова самое страшное, когда человек перестает быть человеком. Тогда диагноз, поставленный доктором Чеховым, безнадежен.

Конечно, гуманистическое начало пронизывает все творчество А. П. Чехова. Жалко молодого Дмитрия Ионовича, с которым мы знакомимся на первых страницах повести. Весенним утром он бодро вышагивал девять верст до города, напевая романсы. И, возвращаясь домой, он тоже пел и не чувствовал ни малейшей усталости: «напротив, ему казалось, что он с удовольствием прошел бы еще верст двадцать». Он и работал с удовольствием, и отдыхал, и пел... Но прошло не так уж много лет, и все изменилось. Трудится он по-прежнему много, но уже только ради денег; никогда уже не поет, тем более — не ходит пешком. И смотря теперь на него с изумлением и страхом, потому что он облик человеческий почти потерял. И поражает нас, может быть, даже и не падение его само по себе, а быстрота падения, внутренняя готовность к измене бывшим идеалам, представлениям о долге, о человеческом достоинстве. Конечно, без внутренней борьбы дело не обходится, но как недолго продолжается эта борьба! Показательно, что Чехов использует для разоблачения своего героя не внутренний монолог, а своеобразный внутренний диалог. Как будто два голоса звучат в душе Старцева, и побеждает тот, который оправдывает приспособленчество, готовность перейти на сторону богатых и сытых, изменяя тем самым своей плебейской гордости: «Остановись, пока не поздно! Пара ли она тебе! Она избалована, капризна, спит до двух часов, а ты дьячковский сын, земский врач...» «Ну что же? — думал он.— И пусть».

«К тому же, если ты женишься на ней..., то ее родия заставит тебя бросить земскую службу и жить в городе». «Ну что ж? — думал он.— В городе, так в городе. Дадут приданое, заведем обстановку...»

Мысль о деньгах у Старцева не случайна.

Исследователи отмечают, что в творчестве А. П. Чехова часто встречаются два мотива: *прозрение* и *уход*. В какой-то момент у героя открываются глаза, и он готов бежать куда угодно от окружающей его пошлости. Сразу же вслед за «Ионычем» Чехов пишет рассказ «Случай из практики». Там мы встречаемся с этим мотивом:

«...Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят. Жаль только, что мы не дотянем. Интересно было бы взглянуть.

— Что же будут делать дети и внуки? — спросила Лиза.

— Не знаю... Должно быть, побросают все и уйдут.

— Куда уйдут?

— Куда?... Да куда угодно, — сказал Королев и засмеялся. — Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку».

И спустя несколько лет в «Трех сестрах» тот же совет будет дан Андрею: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше».

У Старцева в свое время тоже открываются глаза на городских обывателей, в том числе и на Туркиных. Но уйти он уже никуда не может. Он остается и принимает тем самым условия и нормы существования среды, им же презираемой. Доктор Старцев свои идеалы предал и продал. Продал за вполне ощутимые материальные блага. Но показательная закономерность: чем больше у него было этих благ, тем беднее он оказывался как личность. Казалось бы, осуществилась мечта бедного земского врача, дьячковского сына: «Уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее...» Но это не принесло ему никакого счастья. Когда-то он был счастлив, но не осознавал этого и не ценил своего счастья. Вспомним: в начале своей деятельности доктор Старцев был так занят, что ему просто некогда вырваться в город; целый год провел он в «трудах и одиночестве». Но это был благородный труд, и одиночество его внушает чувство уважения, ибо вызвано оно самоотречением, самоотверженной работой в земской

больнице. В конце же рассказа мы читаем об Ионыче как будто то же самое: «Он одинок». Но теперь это похоже на одиночество зверя, спрятавшегося в берлогу. «Живется ему скучно, — пишет Чехов, — ничего его не интересует». Скука — вот все, чего он достиг, разменяв человеческое достоинство на желтые и зеленые бумажки, которые по вечерам с удовольствием пересчитывает. А от этих бумажек пахло «духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью»... Какая многозначительная деталь!

Конечно, упоминание духов, уксуса, ладана, ворвани (ворвань — жир с резким неприятным запахом) можно почитать как указание на широкую частную практику доктора Старцева: он, следовательно, бывал у дам, священников, купцов. Но кроме предметного значения в этой детали есть еще более важный смысл. Деньги, жажда наживы — вот та сила, которая погубила доктора Старцева. Не состоялся Старцев. Не состоялась (хотя и по другим причинам) и Екатерина Ивановна. И не случайно, надо думать, плачет Иван Петрович, провожая жену и дочь, что, впрочем, не мешает ему повторить надоевшую шутку «Прощайте пожалуйста!» По поводу этих слов в методической литературе было высказано такое мнение: «И как хочется переадресовать этот прощальный привет ко всем Туркиным, навсегда забыть их пустую и нудную жизнь и всей грудью вздохнуть освежающий воздух наших кипучих и радостных дней»<sup>1</sup>.

Навсегда забыть... Если так, то незачем было и читать чеховского «Ионыча»? Между тем, вопрос о воспитательном значении рассказа принципиально важен.

Учеников 9 класса попросили ответить на вопрос: Чему меня научила история доктора Старцева?

Многие в своих ответах обратили внимание прежде всего на любовную линию в сюжете. Попадались и такие ответы: «Меня история Старцева не научила ничему, потому что

<sup>1</sup> Сосницкая М. Д. «Ионыч» и «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1955, с. 27.

в подобные ситуации я не попадала». «Меня история доктора Старцева ничему не научила, так как, во-первых, сейчас не то время и не те условия любви, а, может, Чехов и не стремился научить ничему в этом рассказе, а просто показывал жизнь русского обывателя».

Конечно, в рассказе Чехова нет никаких рецептов, нет откровенно дидактических поучений. Но вспомним о своеобразии его повествовательной манеры, о котором речь шла в начале настоящего раздела. И мы убедимся, что нет никаких оснований предполагать, что писатель «просто» воспроизвел некие эпизоды из русской жизни без всякой цели и без всякого смысла. К сожалению, лишь в немногих ответах содержалась мысль о нравственной проблематике произведения: «Не надо предавать своих идеалов, своей любви, нужно беречь в себе человека, быть человеком». Необходимо, чтобы учащиеся почувствовали и поняли содержащиеся в рассказе Чехова нравственные уроки, столь важные для нас сегодня.

Не случайно полюбившийся нашей молодежи герой романа Виля Липатова «И это все о нем» Женя Столетов, борясь с гасиловщиной, перечитывал «Ионыча». Нужна была ему, следовательно, эта повесть о несостоявшемся докторе Старцеве как урок, как предостережение, как стимул к продолжению борьбы за высокие идеалы. Тут есть и прямая перекличка. Самое название романа В. Липатова явно ориентирует читателя на сопоставление с рассказом «Ионыч». В конце повествования о Старцеве говорится печально и вместе с тем осуждающе, бесперспективно: «Вот и все, что можно сказать про него». Действительно, больше об Ионыче говорить нечего — он весь в прошлом, будущего у него нет. Виль Липатов назвал свой роман «И это все о нем». О нем, о Жене Столетове. Не стало Женьки, но победили его идеалы, а это значит, что все рассказанное о его друзьях, о прекрасной трудовой жизни его родных и единомышленников, — это все и о нем, о Жене Столетове. Само название помогает осмыслить и оценить жизненную позицию нашего молодого

современника, для которого высокие идеалы гражданственности не были пустыми словами, но определяли всю меру его высокой требовательности прежде всего к самому себе, а затем и к окружающим. История доктора Старцева в ряду многих других стимулов оказалась важной и поучительной для молодого героя наших дней. Он извлек из нее те самые нравственные уроки, которые и хотел передать своим читателям А. П. Чехов.

## Глава V.

### ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЬЕСЫ «ВИШНЕВЫЙ САД» В 9 КЛАССЕ

*Сложность анализа пьесы. Социальное и общечеловеческое в художественном произведении. Школьники о воспитательном значении «Вишневого сада».*

Изучение пьесы «Вишневый сад» в школе сопряжено с особой сложностью, прежде всего потому, что учителя могут столкнуться с различными трактовками как отдельных образов, так и пьесы в целом. Известно, что «до сих пор идут ожесточенные споры о трактовке образа Лопахина, Ани, Пети Трофимова... Эти образы не однозначны... в них потенциально заложена возможность разной интерпретации»<sup>1</sup>.

В исследовательской и методической литературе относительно «Вишневого сада» было высказано столько спорных, а подчас просто ошибочных суждений и оценок, что это не могло не повлиять на практику школьного подхода к анализу пьесы Чехова. Достаточно сказать, что до сих пор приходится встречаться с вульгарно-социологической позицией в рассмотрении пьесы, имевшей место в старом школьном учебнике «Русская литература» (авторы — А. А. Зерчани-

<sup>1</sup> Качурин М. Г., Мотольская Д. К. Изучение русской литературы в IX классе. М., 1983, с. 226.



ков, Д. Я. Райхин, В. И. Стражев, редактор — проф. Л. Н. Бродский), по которому уже в послевоенные годы учились целые поколения школьников. Разумеется, авторы лишь повторяли концепцию, сложившуюся в науке о литературе 30—40-х годов, но миллионы школьников воспринимали знания о художественных произведениях только из учебника, а в нем о пьесе «Вишневый сад» прямо было сказано, что самое главное в ней — это показ обреченности дворянства и приход на смену ему новой общественной силы — не больше<sup>1</sup>. Сам по себе вишневый сад воспринимался лишь как символ жизни, уходящей в прошлое, и не случайно употребляемые применительно к вишневому саду слова *красота* и *поэзия* брались в кавычки, что должно было, очевидно, показать их полную неуместность в данном случае<sup>2</sup>.

Новый учебник более тактично и тонко раскрывает идейно-художественное содержание последней пьесы Чехова, что не исключает, разумеется, возможных несогласий с ним по отдельным вопросам, например, в истолковании образов представителей молодежи.

Отрадно заметить, что авторы действующего сейчас учебника для 9 класса заранее приветствуют возможность полемики с ними. В обращении «К учащимся» они пишут: «Сопоставляйте положения учебника с тем, что вам уже известно, спорьте с ним, если вы пришли к иным выводам и можете их обосновать. И раз навсегда откажитесь от бездумного, механического заучивания»<sup>3</sup>. Об этом же говорится и в методическом пособии для учителей: «...воспитывая уважение и доверие к учебной книге, надо развивать и критическое отношение к ней. Ученик имеет право спорить с учебником, как и с критической статьей, и с мнением учи-

<sup>1</sup> См.: Зерчанинов А. А., Райхин Д. Я., Стражев В. И. Русская литература. Учебник для 9 класса. М., 1954, с. 407.

<sup>2</sup> См.: Там же, с. 407, 410.

<sup>3</sup> Качурин М. Г., Мотольская Д. К. Русская литература. Учебник для 9 класса. М., 1984, с. 4.

теля — лишь бы спор этот опирался на серьезные размышления, продуманную аргументацию»<sup>1</sup>.

Тем не менее инерция прошлого оказывается порою очень сильной. Вот почему в дальнейшем изложении мы вынуждены будем полемизировать с некоторыми суждениями, которые представляются нам устаревшими и не соответствующими уровню современной науки.

О ходе работы Чехова над пьесой, о литературной традиции, на которую он опирался, о возможных прототипах и жизненных источниках, которые были им использованы, написано немало исследований. В этом отношении большую пользу учителю могут принести комментарии к пьесе, опубликованные в последнем академическом издании сочинений А. П. Чехова (т. XIII).

Как известно, «Вишневый сад» был закончен в 1903 г. Это было время, когда особенно отчетливо обострились социальные отношения, когда резко оживилось общественное движение — иными словами, когда уже готовилась первая русская революция. В последней своей пьесе Чехов откликнулся на самые злободневные вопросы, живо волновавшие его современников. Учитель не может и не должен забывать, что без учета конкретно-исторической обусловленности художественное произведение вообще будет непонятно. Его надо включить в «контекст эпохи». При анализе «Вишневого сада» учащиеся обязательно должны получить представление об эпохе, о жизни поместного дворянства, об особенностях его быта, даже о сути банковского кредита.

В конце XIX — начале XX веков многие дворянские имения приходили в упадок. Старые владельцы, не справляясь с экономическими затруднениями, часто прибегали к банковским ссудам, отдавая под залог дома, земли, сады... Но ссуды нужно было погашать, уплачивая банку немалые проценты. Гаев же процентов своевременно не внес. Наступает неминуемая расплата. Имение назначено к продаже.

<sup>1</sup> Качурин М. Г., Мотольская Д. К. Изучение..., с. 9.

Приближается день аукциона. Из содержания пьесы мы знаем, что самую большую сумму на аукционе предложил купец Лопахин. Он и стал новым владельцем вишневого сада. Такая ситуация была достаточно распространена в то время, и Чехов дает четкую и ясную характеристику эпохи. Однако смысл «Вишневого сада» не сводится только к истории о том, как на смену старым владельцам имения — дворянам — приходит ловкий и предприимчивый капиталист. В противном случае для нас будут потеряны не только богатство проблематики произведения, но даже представление о логике развития сюжета.

Порою приходится встречаться с искренним недоумением: почему это бывшие владельцы вишневого сада так переживают, горюют? Ведь они могли принять проект Лопахина, и тогда никаких материальных затруднений не испытывали бы. Очевидно, в данном случае предполагается, что материальное благополучие, деньги сами по себе способны успокоить чеховских героев. Однако смысл нравственных уроков великого писателя, как мы увидим далее, и заключается как раз в решительном опровержении такого предположения.

Прежде всего надо выяснить финансовую сторону проблемы. Как мы уже знаем, Гаев не заплатил своевременно процентов в банк. Все сроки прошли. Имение перешло в собственность банка, который уже от себя продает его на аукционе. Если кто-то на аукционе заплатит деньги сверх долга, то выгоду получит лишь банк; прежним же владельцам, естественно, не достанется ничего.

Но если предположить, что Гаеву и Раневской досталась вся сумма денег за продажу имения — в какой степени капитал мог бы заменить им прекрасный вишневый сад? Ведь вишневый сад в пьесе Чехова перерастает в символ красоты, чистоты, гармонии. Утрата его равносильна утрате счастья. Тем самым пьеса становится близкой и нам, сегодняшним читателям и зрителям, кровно заинтересован-

ным в сохранении и приумножении материальных и духовных богатств нашей страны.

Так постепенно расширяется наше представление о проблематике «Вишневого сада», устанавливается диалектическая связь социальных и общечеловеческих мотивов в пьесе. Следовательно, выяснение связей произведения с породившей его эпохой (историко-генетический путь анализа) далеко не всегда оказывается единственно возможным, исчерпывающим и достаточным. Об этом убедительно пишет академик М. Б. Храпченко: «На нынешнем этапе развития литературной науки центр тяжести постепенно переносится в другие области исследований, и прежде всего в сферу изучения литературы как динамической системы, ее социально-эстетической функции, ее воздействия на читательскую аудиторию. И это отнюдь не чья-то досужая выдумка. Здесь проявляется реальный отклик нашей науки на активные требования жизни, связанные прежде всего с повышением роли социалистической литературы в воспитании нового человека»<sup>1</sup>. И далее: «В то время, как при историко-генетическом подходе литературные явления неизбежно оказываются замкнутыми в рамках определенного исторического периода, функциональное изучение раскрывает их связи с духовной жизнью общества в различные эпохи»<sup>2</sup>.

Само по себе восприятие художественного произведения не остается одинаковым на протяжении десятилетий; тем более — столетий. Произведение живет в историческом времени. В момент своего появления оно могло волновать современников какими-то злободневными проблемами, откликами на вопросы, чрезвычайно актуальными в ту эпоху. Но прошли годы. Нет уже в нашей жизни ни дворян, ни купцов. Что же может нас сегодня заинтересовать в пьесе Чехова?

<sup>1</sup> Храпченко М. Б. Созидательная энергия литературы. — В сб.: Время и судьбы русских писателей. М., 1981, с. 3—4.

<sup>2</sup> Там же, с. 12.

«Нередко бывает так,— пишет известный советский литературовед Г. П. Бердников,— что современники не улавливают непреходящее, общечеловеческое значение того или иного произведения, которому суждена долгая жизнь. Подчас это объясняется тем, что они бывают взволнованы, поглощены конкретно-историческим содержанием этого произведения. Но вот оно постепенно перестает быть злободневным,— тогда-то и начинает все отчетливее проступать его непреходящий смысл и значение, начинается полоса его восприятия в иных ракурсах и измерениях»<sup>1</sup>.

Все это вовсе не означает, что мы самовольно приписываем Чехову какие-то новые идеи или тенденции. Нет, это было всегда в его пьесе, только сейчас оно стало яснее, повернулось к нам своей новой стороной. Наша эпоха выдвигает новые проблемы, и оказывается, что гений Чехова помогает нам в их решении, ибо его произведения вызывают эмоциональный отклик у сегодняшних читателей.

Интересно, что современные советские режиссеры, работающие над новыми постановками пьес Чехова, озабочены прежде всего тем, «чтобы тяжесть социального анализа не задавила эмоциональную сторону классики»<sup>2</sup>.

«Уже прошло то время,— пишет М. Кнебель,— когда «Вишневый сад» раскрывал нам уходящее дворянство и восходящее купечество. Мы дожили до дней, когда потрясает поэтическая глубина этого произведения. Мне кажется, что в этой последней своей пьесе Чехов очень хорошо понимал, что значит терять что-то бесконечно любимое»<sup>3</sup>.

Такие высказывания не случайны. Существует специальная работа о том, как менялось понимание и толкование «Вишневого сада» за годы, прошедшие со времени его создания. Здесь речь идет об объективно складывающихся тенденциях, характерных для современной трактовки «Вишне-

<sup>1</sup> Бердников Г. П. Социальное и общечеловеческое в творчестве Чехова.— *Вопр. лит.*, 1982, № 1, с. 150—151.

<sup>2</sup> Товстоногов Г. Зеркало сцены. Л., 1980, т. 1, с. 107.

<sup>3</sup> Кнебель М. Вся жизнь. М., 1967, с. 570.

вого сада» в работах ученых, в театральных постановках. На основании изучения большого материала автор статьи Э. А. Полоцкая приходит к выводу, что в наши дни «общечеловеческое, психологическое содержание пьесы выступает на первый план»<sup>1</sup>.

Эта тенденция проявляется не только в связи с восприятием или изучением творчества Чехова. В современной методике мы все чаще встречаем указания на особое воспитательное значение нравственно-эстетического потенциала классической русской литературы. Интересна и показательна в этом отношении книга известного методиста Г. И. Беленького «Классика и современность», вышедшая в 1984 г. в издательстве «Радянська школа». В ней идет речь о современном прочтении классики в школе. Автор справедливо подчеркивает мысль о том, что «произведения классической литературы — не музейные реликвии, они живут и работают сегодня, передавая высокие нравственные традиции и духовные богатства отцов новым и новым поколениям»<sup>2</sup>. А новое поколение, современные школьники, не всегда проявляют достаточно высокий интерес к классической литературе. Чем же это объяснить? По мнению Г. И. Беленького, причину этого следует видеть в «излишнем академизме преподавания, в одностороннем внимании к конкретно-историческим аспектам художественных произведений без акцента на тех их сторонах, которые непосредственно и прямо волнуют юных читателей и которые связаны с общечеловеческим в литературе»<sup>3</sup>.

Давно уже является общепризнанным, что русская классическая литература помогает утверждать те великие нравственные, духовные ценности, которые близки и дороги советским людям. Современная советская литература «упорно

<sup>1</sup> Полоцкая Э. А. «Вишневый сад». Жизнь во времени.— В кн.: Литературные произведения в движении эпох. М., 1979, с. 274. См. также с. 269, 287.

<sup>2</sup> Беленький Г. И. Классика и современность. К., 1984, с. 5.

<sup>3</sup> Там же, с. 18.

воюет за то, чтобы общечеловеческие нормы нравственности: доброта, человечность, справедливость, правда, благородство, совесть, чуткость, сострадание — прочно входили в глубь человеческой психологии, становились частью души»<sup>1</sup>.

И здесь Чехов — наш прямой предшественник, соратник и единомышленник. Сегодня особенно важно оценить значение его творчества как мощного средства нравственного и эстетического воспитания, как страстный призыв беречь драгоценные сокровища человеческой культуры, помнить о них.

В записной книжке Чехова сохранились строчки, проникнутые скорбью и горечью: «Разговор на другой планете о земле через 1000 лет: помнишь ли ты то белое дерево... (березу)» (XVII, 78). Эту запись Чехов перенес впоследствии и в IV записную книжку, куда он включал нереализованные заготовки и заметки. В «Полном собрании сочинений» приведенные выше строки никак не прокомментированы; неясно, к какому произведению они могли бы относиться. Но в данном случае важнее обратить внимание на тревожную тональность, суровое предостережение, сближающее запись с пьесой «Вишневый сад».

Неужели события приведут человечество к тому, что оно забудет, как называлась береза, как цветут вишневые сады весной, забудут Землю, забудут, быть может, даже имя свое?.. Вот почему так остро звучит у Чехова тема памяти.

Гаев, обращаясь к Раневской, настойчиво спрашивает ее, волнуясь и повторяя одни и те же слова: «Сад весь белый. Ты не забыла, Люба?.. Ты помнишь? Не забыла?»

Кажется даже удивительным, что это говорит Гаев, которого мы привыкли считать только легкомысленным и беззаботным. Но даже и он охвачен тревогой о судьбе красоты, которую нельзя разрушить, нельзя забыть. Мы не можем не замечать этого важного мотива пьесы.

У Пушкина есть замечательные стихи:

Два чувства дивно близки нам —  
В них обретает сердце пищу —  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.  
Животворящая святыня!  
Земля была б без них мертва...<sup>1</sup>

Как удивительно здесь сочетание совершенно противоположных на первый взгляд понятий: «пепелища», «гробы» и — «животворящая святыня». Но ведь уважение к памяти, к святыням прошлого, родному дому — все это и в самом деле важнейший показатель уровня культуры, ее необходимое условие, ее слагаемое.

Речь идет о тех традициях, без которых не было бы человека, даже больше — не было бы человечества. И в современной советской литературе, четко откликающейся на запросы времени, тема эта чрезвычайно актуальна. В этой связи можно назвать книгу В. Распутина с многозначительным названием «Живи и помни», а также его «Прощание с Матерой». В этом же ряду и Чингиз Айтматов, его страстный призыв, прозвучавший со страниц романа «Буранный полустанок» («И дольше века длится день»): «Чей ты? Как твое имя? Вспомни свое имя!» Сознательно или бессознательно, но Чингиз Айтматов подхватывает здесь ту тревожную ноту, которая прозвучала у Чехова в «Вишневом саде». Вспомним хотя бы горькие слова Шарлотты: «А откуда я и кто я — не знаю...»

Самые заветные мысли и надежды великого русского писателя, его напоминания об ответственности человека за прошлое, настоящее и будущее, за культуру, за свою жизнь, за этот сад, цветы, деревья — все это стало одной из традиций советской литературы.

В данном случае важно отметить, что чеховская боль и тревога о судьбах красоты, судьбах культуры отражается не

<sup>1</sup> Кузнецов Ф. С веком наравне. М., 1981, с. 238.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1948, т. 3, ч. I, с. 242.

только в прозе, но и в советской поэзии. Вот стихи современного советского поэта Ю. Левитанского:

Ну, полно, мне-то что быть в обиде!  
Я посторонний. Я ни при чем.  
Рубите вишневый сад! Рубите!  
Он исторически обречен.  
Вздор — сантименты! Они тут лишни!  
А ну, еще разик! Еще разок!  
... И снова снятся мне вишни, вишни,  
Красный-красный вишневый сок.

Откуда такая острота восприятия? Откуда смелая поэтическая ассоциация красного вишневого сока, который проливается, когда убивают вишневый сад, с кровью? Это, конечно, от Чехова, от его бессмертной пьесы, которая и сегодня нас тревожит, и сегодня является в высшей степени актуальной и современной.

Речь идет не просто об охране природы — хотя и это очень важно. На первый план выдвигается проблема нравственных потерь или приобретений человека.

Ведь вишневый сад в пьесе Чехова не просто участок с плодовыми деревьями, не просто некая материальная ценность, которую можно продать или купить. Это ценность эстетическая и нравственная.

В пьесе Чехова «Дядя Ваня» уже возникал проект — пока только проект — продажи дома; а лес уже вырубается, правда, не рядом с домом, а в некотором отдалении от него. В «Трех сестрах» герои уже вынуждены покинуть родной дом, а его новая хозяйка решает, что она сделает в самом ближайшем будущем: «Прежде всего, велю срубить этот клен...» В пьесе «Вишневый сад» дом и сад продаются и уничтожаются почти на наших глазах.

Но антигуманно, противоестественно уничтожать память о прошлом, красоту, идеалы, традиции... Никакие деньги не могут возместить нравственные утраты, моральные потери. Продан не просто вишневый сад. Уничтожено все лучшее в

жизни Раневской и Гаева. Вот отчего плачут они, вот откуда ощущение жизненного тупика, катастрофы.

Интересный факт привела в связи с суждениями о «Вишневом саде» Э. А. Полоцкая. «Более чем за полвека до событий, описанных Чеховым в пьесе, перед проблемой нарушения старых традиций должна была стать семья Гончаровых, владевшая огромным поместьем в Калужской губернии. Дантес, в то время уже женатый на Е. Н. Гончаровой, сестре Натальи Николаевны Пушкиной, не получая из России от новых своих родственников ожидаемых денег, писал язвительно и высокомерно брату жены Д. Н. Гончарову: «Признаюсь вам откровенно, что мой здравый смысл отказывается понимать, как можно сохранять поместья, когда они столь непомерным образом заложены и перезаложены? Не знаю, любезный друг, как вы ведете дела в вашей стране, но мне прекрасно известно, что во Франции, чтобы спасти остатки подобного состояния, был бы только один способ: продать».

В апелляции автора письма к здравому смыслу — подход если не типично французский, то, во всяком случае, европейский, западный. Русское, патриархальное по духу дворянство в своей массе долго держалось за поместья отцов вопреки собственной выгоде»<sup>1</sup>.

Действительно, тут нередко дело шло вовсе не о наживе, прямой пользе или даже не об узко сословных интересах. Существовали общенациональные, общекультурные ценности, которые никак нельзя было погубить. Об этом, в частности, говорится в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Вспомним разговор Константина Левина (который, как известно, в ряде случаев передает точку зрения автора) с неким помещиком. Детали разговора как будто прямо подводят нас к чеховскому «Вишневому саду». Помещик рассказывает о совете купца срубить липовый сад и продать дребину. Экономическая выгодность совета несомненна. Но

<sup>1</sup> Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979, с. 248—249.

что-то останавливает Левина: «Так мы без расчета и живем, точно приставлены мы, как весталки древние, блюсти огонь какой-то...

Но для чего же мы не делаем как купцы? На лубок не срубаем сад? — возвращаясь к поразившей его мысли, сказал Левин»<sup>1</sup>.

Чеховские герои тоже никак не могут (и не хотят) приспособиться к новым экономическим условиям. И дело не только в их непрактичности. Они не могут допустить самую мысль о том, что можно продать Дом. Но и спасти его они тоже не могут. Разорение неизбежно — таков объективный ход истории. Это по существу трагическая, неразрешимая для них ситуация.

У современного писателя и драматурга Михаила Рощина есть рассказ «Сад»<sup>2</sup>, написанный явно в чеховском ключе. Мы встречаемся здесь с модернизированным вариантом чеховской «попрыгуньи» — с некоей эмансипированной Сашей. Только у Чехова Ольга Ивановна «проморгала» Осипа Дымова, а героиня Рощина «проморгала» сад. И этот мотив заставляет нас вспомнить последнюю пьесу Чехова, на которую Рошин ориентируется совершенно отчетливо. В рассказе сад не только фон, на котором развивается действие; он сам превращается в действующее лицо. Это история его расцвета, запустения и, наконец, гибели (новому владельцу нужен участок, чтобы разводить клубнику). Уходит красота, исчезает поэзия. И вместе с тем это история нравственной гибели героини.

Так проявляются чеховские традиции в современной советской литературе. Как видим, писателей особенно привлекают нравственные уроки автора «Вишневого сада». Показательно, что многие сегодняшние школьники также воспринимают творчество Чехова как очень важное и нужное для современной молодежи.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. В 22-х т. М., 1982, т. 9, с. 245.

<sup>2</sup> См.: Рошин М. Рассказы с дороги. М., 1981. 432 с.

Мы провели анкету среди выпускников ряда школ Ивано-Франковской области. К результатам этой анкеты мы будем обращаться и в дальнейшем изложении, в данном же случае интерес представляют ответы недавних школьников на вопрос: «В чем значение пьесы «Вишневый сад» для нашей современности?»

К сожалению, в ряде случаев в ответах проявилось примитивное, упрощенное представление о сути одного из самых поэтических произведений Чехова. Некоторые выпускники школ воспринимали пьесу чуть ли не как простую иллюстрацию к учебнику истории:

— Пьеса помогает проследить зарождение, развитие и утверждение капиталистических отношений в России.

— Мы можем узнать жизнь наших предков.

— Мы узнаем о жизни дворян.

Но часть ответов показала, что у вчерашних школьников могут найтись и другие слова, что они бывают способны к интересным размышлениям не только о пьесе, но и о себе, о своей жизни:

— Пьеса учит нас видеть прекрасное, ценить его. Уважать высокие человеческие чувства.

— Хочется, чтобы люди, окружающие тебя, стали внимательнее друг к другу, к тому прекрасному, что мы часто не замечаем в кутерьме событий, забот, хлопот.

— Да, вишневые сады нужны нам. Ведь вишневый сад — это более чем прекрасно! Человек должен уметь чувствовать красоту, ценить ее. Нельзя оставаться равнодушным к прекрасному.

— Ради собственного благосостояния люди не должны жертвовать совестью, любовью к родному дому, Отчизне.

В этих ответах особое внимание было уделено той нравственной проблематике, которая на следующих уроках и послужит основой для осмысления воспитательного значения пьесы. Последнее особенно важно. Связь с современностью совершенно обязательна при изучении классической литературы. Чему же учат нас сегодня писатели, отдаленные от нас

многими и многими десятилетиями? Что советуют? От чего предостерегают? У школьников должно быть ясное понимание, что «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени», «Преступление и наказание» и «Вишневый сад» нужны нам сегодня, нужны как оружие в борьбе с бездуховностью, антигуманизмом, с сытым довольством, с обожествлением материального достатка. «Именно этот аспект,— пишет Г. И. Беленький,— приобретает особую актуальность в наше время, когда решаются коренные вопросы настоящего и будущего человечества, когда от каждого человека требуется осознанный нравственный выбор, определение своего места в жизни страны»<sup>1</sup>.

Так определяют суть преподавания классической литературы в советской школе многие методисты. Сложностей на этом пути возникает много. «И самая трудная задача школьного преподавания литературы — *переключение восприятия* конкретного, историко-генетического содержания художественного произведения на *уяснение* его современного обобщающего внутреннего смысла, на *сопереживание* учащимися заключенных в нем проблем и исканий»<sup>2</sup>.

Все это необходимо учитывать при анализе пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад».

## Глава VI.

### «МОЯ ЖИЗНЬ, МОЯ МОЛОДОСТЬ, СЧАСТЬЕ МОЕ, ПРОЩАЙ!...»

#### *Система образов в пьесе. Спор о Раневской.*

В последнее время много нареканий вызывает традиционный путь анализа художественных произведений «по обра-

<sup>1</sup> Беленький Г. И. Классика и современность, с. 18—19.

<sup>2</sup> Щербина В. Р. Проблемы литературного образования в средней школе. М., 1982, с. 91.

зам». Действительно, в этом случае текст порою как бы искусственно расчленяется: теряется та внутренняя связь, которая определяет сложную идейно-художественную структуру произведения. Однако в методическом отношении такой подход имеет и свои положительные стороны: анализ характеров действующих лиц дает возможность учащимся легче уяснить не только внутренний мир и поступки персонажей, но и ориентироваться в развитии действия, что, в свою очередь, помогает сознательнее воспринимать авторскую концепцию, авторский замысел всей пьесы в целом.

При этом нельзя допускать схематического деления героев на «положительных» и «отрицательных», главных и второстепенных и т. д. Это опасный путь, а применительно к творчеству Чехова вообще невозможный. В данном пособии мы до некоторой степени принимаем анализ «по образам», но стремимся лишить его фрагментарности, отрывочности. По нашему мнению, он вполне сочетается с проблемным анализом.

Конечно, сам по себе проблемный анализ весьма перспективен. В конце концов, большинство научных литературоведческих исследований строятся по такому принципу. И если учитель работает с хорошо подготовленным классом, то проблемный подход, конечно, представляется самым удачным и интересным.

Однако практика работы заставляет учителя продумывать и иные варианты, учитывающие, в частности, недостаточную подготовку класса, отсутствие навыков литературного анализа и т. д. В таком случае, относясь к проблемному анализу как к своего рода идеалу, учитель постепенно старается подтягивать учеников к этой вершине, не просто намечая маршрут, но и, так сказать, страхуя и поддерживая их на наиболее опасных участках пути. Эта поддержка может проявляться, например, в виде элементов комментированного чтения. Тем более это относится к традиционному анализу «по образам». Важно лишь, идя по этому пути, не забыть

вать о той главной проблеме, которая избрана учителем при работе над произведением.

Трудность изучения «Вишневого сада» «по образам» заключается в том, что у Чехова, в отличие от многих его предшественников, нет центрального героя, вокруг которого строился бы сюжет. Все персонажи даны в сложном взаимодействии и взаимообусловленности. Это именно система образов: каждый из героев, будучи, естественно, важным сам по себе, в то же время содействует лучшему пониманию других действующих лиц.

Так, «на фоне» Лопухина ярче видна Раневская, по сравнению с которой Лопухин, в свою очередь, явно проигрывает. Но и Раневская в чем-то другом уступает ему. Нельзя понять Лопухина, не сравнив его с Петей Трофимовым, а отношение автора к Пете проявляется при неожиданном сопоставлении «вечного студента» с Гаевым... Нам представляется, что в таком направлении и следует вести анализ отдельных образов.

Как известно, ни одна пьеса Чехова не вызывала в критике и литературоведении таких дискуссий, как «Вишневый сад». Если же говорить о действующих лицах, то наиболее спорным оказался образ Раневской. Часто Раневскую воспринимали прежде всего как выразительницу настроений загнивающего дворянства, пустую, взбалмошную женщину, запутавшуюся в своей личной жизни.

В исследованиях последних лет образ Раневской истолковывается чаще уже как трагический. «Только это трагедия особая, чеховская, — пишет один из современных исследователей. — Она потрясает нас не страхом и не ужасом, как классическая трагедия, а тихой жалостью к героине, к ее горькой и безысходной судьбе»<sup>1</sup>. Вместе с тем и сегодня можно встретить с утверждением, что Чехову «нисколько не жаль Раневскую»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Фролов В. Судьба жанров драматургии. М., 1979, с. 125.

<sup>2</sup> Кулешов В. И. История русской литературы XIX века. 70—90 е годы. М., 1983, с. 373.

Чья точка зрения более справедлива? Вот исходная проблемная ситуация, на основе которой можно организовать диспут в классе. При этом необходимо добиваться, чтобы ученики не ограничивались односложными репликами: «Нравится...» или «Не нравится...», а аргументировали свою точку зрения ссылками на текст.

Особо хотелось бы обратить внимание учителя на те трудности, которые подстерегают его при организации подобного диспута. Дело в том, что в образах чеховских героев, как об этом уже было сказано, заключена возможность различного истолкования. В учебнике для 9 класса школьникам предлагается ответить на такой вопрос: «В чем вы видите сложность, неоднозначность персонажей «Вишневого сада»?»<sup>1</sup> Здесь на память, конечно, прежде всего приходит Раневская. И действительно, образ ее неоднозначен, именно потому он является очень трудным для анализа. Сформулировать окончательный вывод не так-то просто. Вот почему совершенно справедливо предупреждение, содержащееся в методическом руководстве по работе с учебником для 9 класса: «Мы не сможем прийти на уроке к окончательному мнению о Раневской. Этого может не произойти и на последнем уроке. Важно, чтобы учащиеся заметили противоречивость этого характера и продолжали свои наблюдения»<sup>2</sup>.

Это суждение вполне приемлемо, за исключением, на наш взгляд, утверждения о противоречивости характера Раневской. По нашему мнению, образ чеховской героини вовсе не противоречив. Сложность не равняется противоречивости. Раневская постоянно верна себе, у нее есть своя внутренняя логика поведения. «Раневскую играть не трудно, — писал Чехов О. Л. Книппер-Чеховой 25 октября 1903 г., — надо только с самого начала верный тон взять...»

<sup>1</sup> Качурин М. Г., Мотольская Д. К. Русская литература, с. 344.

<sup>2</sup> Качурин М. Г., Мотольская Д. К. Изучение..., с. 257.



Первой исполнительнице роли Раневской в спектакле Московского Художественного театра О. Л. Книппер-Чеховой принадлежат очень интересные суждения о сути тех мыслей, переживаний и поступков ее героини, которые мы порой воспринимаем как противоречивые: «...у Раневской душа растерялась. Она не понимает, что происходит кругом... Что делать, как жить? И от этой неразберихи она все время на грани — тут слезы, там смех. По-моему, все дело в том, что она на разломе двух эпох»<sup>1</sup>.

Этот «разлом двух эпох» особенно отчетливо проявляется в мотиве железной дороги, играющем существенную роль в пьесе. «Фирс вспоминает, как барин ездил в Париж на лошадах, как сушеную вишню возами отправляли в Харьков и в Москву... Путешествие на возах и поездка в поезде — это разные эпохи, разные мироощущения; именно как выражение исторического перелома выступает тема железной дороги в русской литературе второй половины XIX века»<sup>2</sup>.

Железная дорога властно вторглась в жизнь героев «Вишневого сада». Гаев настроен благодушно: «Вот железную дорогу построили, и стало удобно: можно позавтракать в городе». Но именно потому, что железная дорога прошла возле имения, вишневый сад обречен. Еще недавно имение было бездоходным, но теперь положение изменилось: появилось хорошее и удобное сообщение с городом. Теперь, по убеждению Лопухина, выгоднее вишневый сад разбить на дачные участки, а деревья вырубить.

Железная дорога перерезала всю прошлую жизнь героев. Неторопливая, размеренная, упорядоченная барская жизнь, где было так уютно, тепло, привычно, ушла навсегда.

Но слова О. Л. Книппер-Чеховой о разломе двух эпох можно воспринимать не только в конкретно-историческом,

<sup>1</sup> Туровская О. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. М., 1959, с. 88.

<sup>2</sup> Левитан Л. С. Пространство и время в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад». — В кн.: Вопросы сюжетосложения. Сборн. статей. Рига, 1978, вып. 5, с. 109.

а и в более обобщенном плане. В этом случае они не могут не напомнить о проблематике трагедии Шекспира «Гамлет».

Тема «Чехов и Шекспир» уже поставлена и в советском, и в зарубежном литературоведении. Для учеников сопоставление этих имен может оказаться интересным и поучительным, так как будет способствовать формированию у них более широкого историко-литературного мышления. Как известно, трагедия «Гамлет» входит в школьную программу по литературе.

В творчестве Шекспира Чехов выделял преимущественно нравственно-этическую проблематику. В этом отношении его особое внимание к «Гамлету» не случайно. Мысль героя трагедии Шекспира о порвавшейся «связи времен» была очень близка Чехову. Разорваны традиции, потеряно чувство долга, нарушены незыблемые некогда нравственные устои, гибнет культура. Поэтому в пьесе «Вишневый сад» глубоко закономерным является обращение к мотивам и образам «Гамлета». *Порвалась связь времен* — это лейтмотив пьесы Чехова.

Но есть и другая линия в пьесе — напоминание о долге перед прошлым, об ответственности за настоящее. И это тоже связано с шекспировскими традициями. Как известно, в «Гамлете» герою трагедии является призрак его покойного отца; звучит голос долга, чести, верности. Интересно отметить, что когда призрак появляется в спальне королевы, то Гамлет его видит, а Гертруда — нет: она ведь забыла своего бывшего супруга и забыла непростительно быстро, поэтому она недостойна видеть его даже в облике призрака.

Вернемся к пьесе Чехова. В I действии чеховской пьесы также возникает тема призрака, только Гамлету привиделся его покойный отец, а Раневской — покойная мать:

«Любовь Андреевна. Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости.) Это она.

Гаев. Где?

Варя. Господь с вами, мамочка.

Любовь Андреевна. Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое дерево склонилось, похоже на женщину...»

Призрак покойной матери является только Раневской. Только она способна уловить в белом деревце что-то напоминавшее ей о невозвратной стране детства, о материнской ласке, о красоте и поэзии. И надо всем нависла угроза гибели, уничтожения. Кажется, образ матери и является Любови Андреевне именно для того, чтобы напомнить о прошлом, предупредить, остановить надвигающуюся катастрофу... Но тщетно.

Железная дорога в пьесе Чехова как бы символизирует объективную, независимую от действующих лиц угрозу, нависшую над вишневым садом. Утрату вишневого сада и Раневская, и Гаев воспринимают как неминуемую беду. Однако в надвигающихся событиях есть и их личная вина. Мы вправе говорить о диалектическом единстве понятий беда и вина применительно к чеховским героям. Беда и вина — объективные причины и субъективная ответственность. Прежде всего это касается Раневской. Та неразбериха, о которой упоминала О. Л. Книппер-Чехова, была следствием как объективных, так и субъективных причин, слитых воедино. Отсюда и сложность Раневской, парадоксальная близость ее хороших, добрых человеческих качеств к равнодушию, эгоизму, жестокости. И далеко не всегда можно провести резкую грань, сразу заметить, как ее нежность и бескорыстие, легкость и доброжелательность неуловимо преобразуются в легкомыслие, безответственность и — не будем бояться этого слова — предательство.

Чехов ни на минуту не дает забыть читателю о том трудном положении, в которое объективно попадает Любовь Андреевна, он во многом сочувствует своей героине и жалеет ее, однако в его отношении к Раневской явственно ощущается и суровый укор.

Давно уже обращено внимание на то, что Раневскую любят все действующие лица — не только ее родные (это понятно), но и Лопухин, и Петя, и слуги. И она, казалось бы, тоже любит всех. Ее ласковая улыбка, нежные слова адресованы всем без исключения, в том числе даже комнате («Детская, милая моя, прекрасная комната...»), даже шкапу («Шкапик мой родной...»). В ремарке сказано, что она при этом шкап целует. Так уже в самом начале пьесы Чехов очень тонко, осторожно и ненавязчиво вносит коррективы в наше восприятие этой милой и обаятельной женщины. С такой же целью используются и конкретные детали, великим мастером которых был драматург. Вот в том же I действии Любовь Андреевна растроганно восклицает: «Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. (Сквозь слезы.) Однако же, надо пить кофе.»

Учащиеся легко вспомнят, как в повести «Ионыч» запах жареного лука сопровождал чтение Верой Иосифовной се романа. Нечто подобное происходит и в пьесе «Вишневый сад». Правда, запах кофе не столь резок, как запах лука, но функции детали те же. При всем самом добром отношении к Раневской столь резкий и неожиданный переход невольно снижает пафос ее возвышенных речей. А вслед за этим идет еще один многозначительный эпизод:

«Гаев. А без тебя тут няня умерла.

Любовь Андреевна (садится и пьет кофе). Да, царство небесное. Мне писали.»

Сухость Раневской поистине поразительна. Эмоциональных обращений у нее удаивались даже комната и шкаф, для няни же таких слов она не нашла, хотя тут-то, казалось бы, Любовь Андреевна и должна была расстроиться, заплакать... Настроение ее меняется чуть ли не мгновенно; отсюда переходы от слез к смеху, от печали к веселью, от ощущения нависшей угрозы к беспочвенным надеждам на чудесное спасение.

Очень важно в этом отношении III действие, в котором изображается бессмысленный бал, устроенный по настоянию Раневской в день торгов. Мысли Любови Андреевны все время там, в городе, на аукционе, она не может забыть о судьбе вишневого сада ни на минуту, но вслух говорит о чем-то другом, необязательном, случайном. Возникает впечатление, что она как будто освещена двумя прожекторами, установленными в разных углах: как известно, человеческая фигура получается в таком случае не плоскостной, а объемной. Это результат новой художественной системы Чехова, но дело здесь и в своеобразии характера его героини.

Любовь Андреевна с внутренним волнением спрашивает: «Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе?» А в авторской ремарке сказано, что говорит она это, напевая лезгинку. И в этом вся Раневская.

Хотелось бы, чтобы ученики осмыслили эту особенность ее характера, ее натуры. Это поможет им более объективно отнестись к ней, понять ее. В связи с этим особого разговора заслуживают и обстоятельства ее личной жизни.

И снова возникает возможность для создания проблемной ситуации. Существует мнение, что «Раневская приезжает в свое имение с тем только, чтобы продать его и снова бежать в Париж к любовнику»<sup>1</sup>. В какой степени справедливо это суждение? Каким образом Раневская может продать имение, которое ей уже не принадлежит, ибо заложено в банке? Если она стремится прежде всего отделаться от имения, что мешало ей принять предложение Лопухина (вырубить сад), которое сделало бы ее обеспеченной на всю оставшуюся жизнь? И еще один вопрос: что именно заставляет Любовь Андреевну вернуться в Париж?

Гаев однажды назвал Раневскую порочной. Его точка зрения пришлась по вкусу некоторым исследователям и деятелям театра. В начале 1930-х годов был поставлен

<sup>1</sup> Кулешов В. И. История русской литературы XIX века ..., с. 375.

«Вишневый сад» в одном из московских театров. Режиссер (А. Лобанов), стремясь окончательно дискредитировать героиню пьесы как представительницу чуждого нам класса, подчеркнул «влечение стареющей Раневской к молодому лакею Яше»<sup>1</sup>. Да и в более позднее время некоторые литературоведы выделяли в образе Раневской прежде всего порочность, «болезненные изломы чувственной страсти» и т. д.<sup>2</sup>

Однако в тексте пьесы нельзя найти подтверждения столь суровой оценке. В любви она ведет себя благородно. Ее избранник явно ее недостоин. Сама Раневская откровенно рассказывает об этом: «...он обобрал меня, бросил, сошелся с другой...» Но ведь это его характеристика, а не ее! Как же ведет себя Любовь Андреевна? Он заболел еще в Ментоне, «и три года, — говорит Раневская, — я не знала отдыха ни днем, ни ночью...» И теперь «он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство?»

При всем нашем критическом отношении к Раневской надо быть справедливым. В любви она ведь не о себе думает и хлопочет; чужая боль, чужое страдание волнуют ее. Любовь Андреевна бросается на помощь, как бросаются, не раздумывая, к погибающему. Спасет ли она его? Кто знает... Скорее всего, нет — так же, как не спасла она вишневого сада. И все же, «надо понимать тех, кто любит». Эти слова Любовь Андреевна говорит Пете Трофимову, который, действительно, совершенно не в состоянии понять видимое отсутствие логики в словах и поступках Раневской. А внутренняя-то логика у нее есть.

И Лопухин не понимает Любовь Андреевну: почему она, как ему кажется, так равнодушна к судьбе имения, почему ничего не предпринимает, почему не спешит вырубить вишневый сад как можно скорее и тем самым мгновенно добыть

<sup>1</sup> Литературные произведения в движении эпох. М., 1979, с. 263.

<sup>2</sup> Ревякин А. И. «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1960, с. 110—111.

много денег? С негодованием и одновременно с какой-то растерянностью Лопахин восклицает, обращаясь к Раневской и Гаеву: «Простите, таких неделовых, странных, я еще не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продается, а вы точно не понимаете.»

В этой реплике есть одно ключевое слово: *неделовые* люди. В современной советской литературе несколько раз вспыхивали дискуссии по поводу делового человека: хорошо это или плохо, нужен ли нам сегодня деловой человек или нет, как совместить деловые качества и подлинную духовность и т. д. Вот Лопахин — деловой человек, в этом нет сомнения. Для него дело всегда на первом плане. Поведение Раневской и Гаева кажется ему совершенно странным и непонятым прежде всего с позиций трезвого расчета и выгоды. И действительно, почему они медлят? Почему не спешат принять его предложение? Он ведь в самые первые минуты встречи с торжеством сообщает Раневской нечто «очень приятное, веселое»: «Не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть...»

Для Лопахина уничтожение вишневого сада разумно и вполне целесообразно, потому что выгодно. Но он никак не может понять, что в данном случае для Раневской и Гаева критерий выгоды решающего значения не имеет.

У бывших владельцев вишневого сада есть одно несомненное преимущество, которое поднимает их над другими персонажами: они понимают, что такое вишневый сад, они чувствуют свою причастность к красоте, твердо сознавая, что красота не продается. Совершенно справедливо об этом было сказано в одной из литературоведческих статей: «Выявляя положительные нравственные качества старых хозяев вишневого сада, прежде всего Раневской, Чехов отдал вполне заслуженную дань нравственной культуре русского дворянства, имевшей в свое время общенациональное значение... В подобном «эстетическом очаровании» нет ничего предосудительного ни для писателя демократических

убеждений, ни для читателей и зрителей социалистического общества, которым внятна и поэзия «усадебных» романов и повестей Тургенева и тех глав «Войны и мира», которые посвящены жизни Ростовых, и вообще все нравственно значимое и объективно ценное, что составляло облик людей прошлых эпох»<sup>1</sup>.

Все это так, но возникает опасность перекоса в другую сторону. В полемическом задоре Раневскую порою стремятся возвести на такой высокий пьедестал, которого она по справедливости не заслуживает. Советский актер и режиссер И. В. Ильинский, поставивший «Вишневый сад» в Малом театре, пишет, например: «Сила родной земли зовет Раневскую вернуться на родину, где она очищается от пошлости парижского существования. Она не стала космополиткой, она — русская женщина с нежной любовью к России и ее прошлому»<sup>2</sup>. Известная актриса Ада Роговцева, с успехом сыгравшая роль Раневской, говорила о своей героине: «это воплощение какой-то глубочайшей женственности, духовности»<sup>3</sup>.

Почему возникают подобного рода явно завышенные оценки образа Раневской? Нам кажется, что это реакция на существовавшее некогда стремление всячески принизить героиню чеховской пьесы. Так, В. В. Ермилов назвал ее в свое время «очаровательной паразиткой»<sup>4</sup>.

Можно понять затруднения учителя, который встречается с таким перепадом оценок: то паразитка (хотя бы и очаровательная), то патриотка и воплощение глубочайшей женственности... Стремясь исправить допущенные ранее

<sup>1</sup> Хализев В. Е. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад». — В кн.: Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., 1969, с. 362.

<sup>2</sup> Ильинский И. В. Мечтаю об идеальном! — Москва, 1982, № 11, с. 178.

<sup>3</sup> Роговцева А. Н. Доброго в жизни больше. — Известия, 1984, 18 окт., с. 3.

<sup>4</sup> Ермилов В. В. Драматургия Чехова. М., 1954, с. 313.

упрощенные и несправедливые оценки, некоторые авторы явно «перегибают палку» в другую сторону.

Еще раз повторяем: образы чеховских героев в принципе не однозначны, они допускают возможность различных трактовок. Однако существует художественный текст, внимательное изучение которого позволяет определить свою позицию в спорах по истолкованию образа героини «Вишневого сада».

Конечно, можно воспринимать Раневскую и как носительницу прекрасных традиций высокой духовной культуры. Но при этом никак нельзя забывать, что с позиций этой культуры Чехов как раз и судит ее, причем судит суровым судом: гибель вишневого сада на ее совести.

«О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» — так говорит Раневская, и говорит прекрасно. Это язык высокой культуры, больших и красивых человеческих чувств. Тем больше ощущается ответственность Раневской за гибель вишневого сада: ведь она-то понимает значение потери — не материальной, а нравственной. Утрата вишневого сада, гибель красоты означают и ее моральную гибель. Эстетика всегда сопряжена с этикой.

Любовь Андреевна очень хорошо понимала, чем был вишневый сад в ее жизни; она всегда воспринимала его как воплощение молодости, чистоты, счастья.

*«Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничего не изменилось. (Смеется от радости.)»*

Раневская говорила это в самом начале пьесы. Так ей хотелось, чтобы ничего не изменилось и в дальнейшем. Увы, сад уничтожается на ее глазах. И в последнем акте Любовь Андреевна, приходя в отчаяние при мысли и о судьбе сада, и о своей собственной судьбе, восклицает: «О мой милый,

мой нежный прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..»

Но, понимая всю горечь утраты, отдает ли себе Раневская ясный отчет в своей личной вине, в своей собственной ответственности за вишневый сад, за свою жизнь, за все, что совершается вокруг: за Аню, за Варю, за Фирса? Аня передает просьбу матери: «пока она не уехала, чтоб не рубили сада». Да, Раневской тяжело слышать звуки топора. Но через несколько минут она уедет, топор зазвучит вновь с той же неумолимостью. Не сохранила, не сберегла...

Конечно, можно сказать, что события предопределены историческими причинами, «разломом двух эпох», развитием новых экономических отношений, в результате которых происходит быстрое строительство железных дорог, а помещичьи имения закономерно переходят в руки представителей буржуазии. Да, все это было, действительно, так, и Раневская не в силах бороться с объективным ходом истории. Однако это лишь одна сторона медали.

Теперь мы снова можем вернуться к мысли о вине и беде героев «Вишневого сада». Они, конечно, не виноваты в том, что родились в помещичьей усадьбе, что не приучены к труду, что не знают цену денег и поэтому сорят ими с необычайной легкостью... Но нельзя забывать чеховскую идею о личной ответственности человека за выбор жизненной позиции, жизненного пути. «В отношении драматурга к действующим лицам нет однолинейного отрицания или утверждения. Он видит трагизм положения хозяев вишневого сада, трагизм, размеры которого, может быть, недоступны им самим. И он искренне сочувствует людям, которые вынуждены покинуть родное гнездо и отправиться в неизвестность. Чехов видит, как плохо его героям. Но он видит и то, что сами они не доросли до глубокого осознания социальных трагедий и что их уход с исторической сцены и закономерен, и неизбежен»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Беленький Г. И. Классика и современность, с. 24—25.

### «ИДЕТ НОВЫЙ ПОМЕЩИК, ВЛАДЕЛЕЦ ВИШНЕВОГО САДА!»

*Проблема прототипов. Месть и мечта бывшего крепостного. Внутренняя ущербность Ермолая Лопахина.*

В письмах А. П. Чехова содержится много высказываний о пьесе «Вишневый сад», наверное, больше, чем о любом другом его драматическом произведении. Особенно много внимания Чехов уделял роли Лопахина. И действительно, в раскрытии авторского замысла, в решении основного конфликта именно Лопахину принадлежит очень важная роль.

Предположим на мгновение, что грубый, необразованный купец (типа щедринских Колупаева и Разуваева) во имя примитивной наживы без малейших колебаний и внутренних терзаний уничтожает и чудесный вишневый сад, и все, что ему попадает под руку. Это была по тому времени ситуация обычная — и в жизни, и в литературе. Но это не чеховская ситуация. У него все гораздо сложнее.

28 октября 1903 г. Чехов писал О. Л. Книппер-Чеховой: «Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова. Надо сие понимать».

Такой Лопахин был необычен и странен; не случайно он вызвал недоумение и в критике начала XX века, и у литературоведов и методистов уже наших дней. Очень часто ощущалось явное стремление сделать Лопахина обычным, стандартным, трафаретным купцом — представителем развивающейся буржуазии. А поскольку он не укладывался в привычные схемы, то высказывались суждения о его нетипичности. Однако жизнь всегда сложнее всяких схем. Среди купцов были разные люди.

Так, например, известно, что купец П. М. Третьяков тратил свои сбережения на картинную галерею, носящую

ныне его имя. Тут же можно вспомнить и его брата, С. М. Третьякова, завещавшего Москве свое собрание западноевропейской живописи, и известного коллекционера П. И. Щукина, и основателя театрального музея А. Л. Бахрушина (музей этот носит сейчас его имя), и И. Д. Сытина, владельца крупнейшего издательского предприятия. Чаше же всего в исследовательской литературе в связи с образом Лопахина называется имя С. Т. Морозова, которого Чехов хорошо знал.

С. Т. Морозов — крупный капиталист, по образованию химик. Он был другом М. Горького, являлся одним из директоров Московского Художественного театра. Это может показаться необычным, но он сочувствовал революционерам и оказывал им денежную помощь. В 1905 г. покончил жизнь самоубийством. С. Т. Морозов — фигура очень сложная. В целом А. П. Чехов хорошо к нему относился, в 1902 г. вместе с ним предпринял поездку на Урал. Впрочем, в мемуарной литературе зафиксировано и такое мнение писателя о С. Т. Морозове: «Богатый купец... театры строит... с революцией заигрывает... а в аптеке <для рабочих> нет йоду... Все они на одну статью — эти наши российские Рокфеллеры»<sup>1</sup>.

Речь идет не о том, что Савва Морозов — прямой прототип Лопахина. Важно другое: среди русского купечества были люди, явно «выламывающиеся» из своего класса, как у М. Горького Фома Гордеев, а потом и Егор Булычев. Двойственность, противоречивость, внутренняя неустойчивость подобных людей очень ярко была передана Чеховым в образе Лопахина.

В школьном учебнике девятиклассникам предлагается вопрос: «В чем вы видите истоки противоречивости образа

<sup>1</sup> Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 478. О С. Т. Морозове см. также: Горький М. Полн. собр. соч. В 25-ти т. М., 1973, т. 16; Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1936, с. 134—138; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962, с. 300—303.

Лопахина?» На наш взгляд, истоки этой противоречивости заключаются в двойственности его социального положения.

Ермолай Лопахин не может забыть, что он мужик. Врезалась ему в память фраза Раневской, сказанная ею очень давно. Утешая мальчика, избитого отцом, она сказала ему: «Не плачь, мужичок, до свадьбы заживет...» Раневская, разумеется, никак не думала обидеть его, но все же сказала она не «мальчик», а «мужичок»... Лопахин слов этих не забыл, он как будто ощущает на себе несмыслимое клеймо: «Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках... Только что вот богатый, денег много, а если подумать и разобраться, то мужик мужиком...»

Вскоре после приезда Раневской Лопахин говорит ей: «Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас как родную... больше чем родную!»

Значит, что-то было в прошлом такое, что Лопахин силится забыть — и даже утверждает, что забыл, — но нет, не забыл, сидит это в нем, как заноза, и выходит наружу в его монологе в конце III действия (о чем речь еще впереди) и в IV действии, когда по его приказанию вырубают вишневый сад.

Это тоже не такой уж простой вопрос: зачем Лопахин уничтожает чудесный сад? Для наживы? Не только. Была еще одна причина, возможно, неосознанная им до конца — месть за прошлое: «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню... Приходите все посмотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!»

Это нельзя оправдать, но понять Лопахина можно. Вспомним статью Александра Блока «Интеллигенция и революция», написанную в грозном 1918 году: «Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их разве-

систыми липами и кленами господ показывали свою власть...»<sup>1</sup>

Но и это еще не все. Был еще один мотив, так сказать, идейного плана. Лопахину кажется, что, уничтожив вишневый сад, он не только вырубает память о прошлом, но и, вместе с тем, приближает лучшее будущее. У него есть своя мечта, своя социальная утопия, — пусть наивная и даже смешная, но есть: «До сих пор 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 одной своей десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...»

Известны слова Пети Трофимова о Лопахине: «Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает ему на пути, так и ты нужен». Да, есть в Лопахине черты хищного зверя. Но здесь особенно важно вспомнить своеобразие позиции Чехова. Он показывает, как капитал, деньги, нажива калечат даже такого незаурядного человека, как Лопахин. Неверно, что он с самого начала задумал купить вишневый сад. В тексте пьесы нет ровно никаких указаний на это. Напротив, он готов всячески помочь Раневской сохранить имение. Но когда Лопахин вместе с Гаевым оказывается на аукционе, он уже не в силах с собой совладать. Проснулся в нем «хищный зверь» и диктует свой образ действий. Лопахин и опомниться не успел, как оказался во власти купеческого азарта: «У Леонида Андреевича было только пятнадцать тысяч, а Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу, дело такое, я схватился с ним, надавал сорок...» — и т. д.

Хищническая натура Лопахина проявляется и дальше, когда он, например, начинает рубить сад, не дожидаясь

<sup>1</sup> Блок А. А. О литературе. М., 1980, с. 220.

даже отъезда старых владельцев. И все же не забудем постоянных предупреждений Чехова о том, чтобы образ Лопихина не был принят примитивно. 30 октября 1903 г. он писал О. Л. Книппер-Чеховой: «Ведь роль Лопихина центральная. Если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится. Лопихина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек». В тот же день Чехов напоминал К. С. Станиславскому: «Лопихин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов...» Как видим, Чехов был очень настойчив в своих предупреждениях.

Драматизм Лопихина состоит в том, что сам-то он не осознает в себе никакого «звериного» начала. Ему кажется, что действия и поступки его вызваны и оправданы стремлениями высокими и благородными. Он думает о себе как о строителе не просто дачных участков, но какого-то счастливого будущего, новой жизни: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь».

Конечно, смешны надежды Лопихина на роль дачников в историческом процессе (не эти ли идеи высмеял через несколько лет М. Горький в своих «Дачниках»?) Но нельзя не обратить внимания на то, что Лопихин не только о сегодняшнем дне думает. Справедливы суждения о том, что в Лопихине живут и борются два человека — «тонкая и нежная душа» и «хищный зверь». Можно добавить, что в образе Лопихина отражается также противоречие между объективным смыслом его действий и субъективными намерениями.

Не только Лопихина, но и других своих героев Чехов рисует «одновременно как бы в двух измерениях — «изнутри», показывая всю гамму их чувств, иногда глубоких, иногда напускных, чаще искренних, и «извне» — в столкновениях, в поступках, объективно оценивая их истинные качества»<sup>1</sup>. И все же для правильного восприятия образа

Лопихина далеко не безразлично то, что Чехов выделяет в нем способность подняться над повседневностью. Чеховский герой пытается все же заглянуть в будущее, представить себе новую жизнь, которой ему-то увидеть не суждено, зато увидят ее внуки и правнуки. Да, не совсем обычного купца нарисовал А. П. Чехов в своей пьесе!

Вспомним первую ремарку, относящуюся к действующим лицам в I акте: «Входят Дуняша со свечой и Лопихин с книгой в руке». Это ведь очень важно: первое появление героя на сцене. В руках у Лопихина книга. Правда, дальше выясняется, что он ничего в ней не понял и за чтением заснул, но все же не бросил ее, а по-прежнему держит в руке. Так с самого начала намечена та парадоксальная ситуация, которая затем будет раскрыта на протяжении всей пьесы — стремление Лопихина к духовности и отчаяние от мысли, что она для него недоступна. И все же само начало пьесы дает нам своеобразный ключ к постижению образа этого необычного купца: Лопихин с книгой в руке. Ни у кого из других героев книг нет.

В Лопихине многое привлекает. В некоторые моменты он оказывается единственным в пьесе, кто приближается к автору.

Послушаем Лопихина: «Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...»

Это так огромно, так возвышенно, что Раневской становится не по себе, и она стремится принизить пафос Лопихина, спустить его на грешную землю: «Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают».

Однако Лопихину, как и многим другим чеховским героям, свойственны не только взлеты, но и падения; он как будто на качелях. Вот только что он поднялся так высоко, что даже Раневская испугалась, и почти сразу же происходит знаменательный эпизод, который Чехов, конечно же, не случайно

<sup>1</sup> Беленький Г. И. Классика и современность, с. 25.



поместил в ближайшем соседстве с взволнованными словами Лопихина о великанах: «Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». И оказывается, что Лопихин в данном случае не способен воспринять таинственность, поэтичность звука, раздающегося откуда-то сверху («точно с неба»). В этом случае Лопихин оказывается слишком приземленным, поэтому источник звука он предпочитает искать не сверху, а внизу, глубоко в земле: «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья». Даже Гаев посмотрел все же вверх, на небо: «А может быть, птица какая-нибудь...»

Такие же резкие колебания наблюдаются и в речи Лопихина. Его язык порою отличается высокой эмоциональностью, сложностью синтаксического построения, богатством лексики: «Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде...»

И тут же, рядом, какие-то досадные срывы, провалы, свидетельствующие, что о подлинной, настоящей культурности Лопихина говорить не приходится. Достаточно вспомнить его слова о дачнике, который может «размножиться до необычайности». Так говорят не о людях, а о животных или насекомых. Несколько раз Лопихин произносит: «До свидания». Это, конечно, шутка, но весьма невысокого уровня. Впрочем, так мог бы шутить и Иван Петрович Туркин — достаточно вспомнить его «покорчило вас благодарю...» Но и без всяких поползновений на шутливость Лопихин может говорить так: «Всякому безобразию есть свое приличие!» или «Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности» (что уже ближе к Епиходову). И даже в знаменитой его реплике, начинающейся словами «...господи, ты дал нам громадные леса...», режет слух сочетание слов «глубочайшие горизонты».

В предыдущей главе мы говорили, что Лопихина можно было бы назвать деловым человеком. И верно, только он один из всех персонажей пьесы постоянно занят делом, все

время в напряжении, в спешке. В I действии он торопится: «Мне сейчас, в пятом часу утра, в Харьков ехать»; и в конце пьесы почти та же самая реплика: «А мне в Харьков надо». Лопихин живет даже не по часам, а буквально по минутам, и остальных действующих лиц он постоянно подгоняет: «Господа, имейте в виду, до отхода поезда осталось всего сорок шесть минут!» Какая точность, однако! Не сорок пять, не пятьдесят, а именно сорок шесть. Важно отметить, что работает он с явным удовольствием, работа приносит ему несомненное удовлетворение, и тогда, говорит он, «кажется, будто мне известно, для чего я существую». Стоит обратить внимание на слово *кажется*. Действительно, Лопихину только *кажется*, что он знает, для чего *существует*. Он сам ощущает ту внутреннюю несостоятельность, даже ущербность, которая так для него характерна.

Даже в моменты торжества Лопихина чувствуется щемящая нота безнадежности, разочарования. Откуда она? Чего ему не хватает? Лопихина постоянно мучает какая-то внутренняя неудовлетворенность.

Есть у Лопихина настоящая и искренняя жажда духовного, он уже не может жить по-старому, только в мире барышей и чистогана. Но как жить иначе, он и вовсе не представляет. Отсюда и трагический ответ, который лежит на Лопихине, отсюда его ущербность, надорванность, странное сочетание грубости и мягкости, невоспитанности и интеллигентности. Все это приводит нас к мысли о его обреченности, что совершенно ясно ощущается к концу пьесы.

Трагизм Лопихина особенно отчетливо раскрывается в его замечательном монологе в конце III действия. Есть смысл эту сцену внимательно прокомментировать в классе. Здесь помощь учителя необходима, так как сами ученики, возможно, не оценят всей глубины и значения монолога Лопихина не только для лучшего восприятия его противоречивого образа, но и для всей пьесы.

Очень тонко и убедительно показывает здесь Чехов переходы от одного душевного состояния персонажа к другому. Особого внимания заслуживают авторские ремарки. Сначала Лопухин ведет совершенно деловой рассказ о ходе аукциона (с точными цифрами, без которых он обойтись не может). Он откровенно радуется, даже гордится своей победой, потом сам же сконфузился... И тут же ласковая улыбка (а вовсе не обида) после демонстративного ухода Вари и постоянная нежность к Раневской, и горькая ирония по отношению к самому себе...

«Вишневый сад теперь мой! Мой! (Хочет.) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами.) Не смейтесь надо мной!» Никто и не думает смеяться. Все потрясены. Смеется и хохочет сам Лопухин. Но мысль о том, что кто-то другой может смеяться над ним, ему невыносима — может быть, потому, что он сам сознает, что в новом качестве владельца вишневого сада он производит комическое впечатление. Только что он хохотал, теперь в гневе даже не топает, а топочет ногами. И тут же ему хочется объяснить причину своей радости. Только теперь то, что он так долго хранил в глубокой тайне (даже и от себя самого), вышло наружу, прорвалось: «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».

Да, сумел все-таки Лопухин понять, что вишневый сад — не просто место, где растут вишни, предназначенные для сушки и продажи. А ведь раньше он именно так и думал: «Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает». Теперь он уже понимает, что такое вишневый сад: это место, «прекраснее которого ничего нет на свете!» И, поняв это, Лопухин все-таки идет на уничтожение сада. Возможно, он и осознает, что все случившееся

вовсе не торжество его, что гибель вишневого сада знаменует совсем не будущую светлую жизнь, а крушение всех его надежд. Иначе почему же у него в отчаянии вырываются слова, делающие ему честь, слова, которые Чехов мог дать только человеку, имеющему право их произнести:

«Л о п у х и н. ... (Со слезами.) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

Но и это еще не конец. Чехов хочет, чтобы мы не забывали о внутренней противоречивости Лопухина, которую он никогда не сможет преодолеть. Вот почему заключительные слова в монологе Лопухина из III действия снова дают нам представление и о купеческом размахе Лопухина, и об иронии, с которой он сам к себе относится: «Л о п у х и н. Что ж такое? Музыка, играй отчетливо! Пускай всё, как я желаю! (С иронией.) Идет новый помещик, владелец вишневого сада! (Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры.) За все могу заплатить! (Уходит с Пищиком.)»

По старой театральной традиции в монологах особенно важны последние слова, с которыми герой покидает сцену. В этом отношении весьма характерной для Лопухина оказывается команда, с которой он обращается к музыкантам. Как показатель для предпринимателя, расчетливого дельца требование, чтобы музыка играла *отчетливо!* Таковы эстетические вкусы купца-миллионера, нового владельца вишневого сада. И еще более знаменательна самая последняя фраза, которую Лопухин произносит, как говорится, под занавес. Нет для него никаких преград, потому что денег у него много, потому что может за все заплатить... Да полно, за всё ли?

Но мы помним неоднократные предупреждения Чехова, что Лопухин «не купец в пошлом смысле этого слова». Вот и в IV действии Петя Трофимов, еще недавно сравнивавший Лопухина с хищным зверем, вдруг неожиданно признается: «Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие,

нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...»

Как понимать эти слова Пети Трофимова? Как указание на присущие Лопахину черты, которые могли бы приблизить его к миру подлинной культуры, подлинной интеллигентности? Как возможность для него иной жизненной судьбы, иного пути, по которому он все же так и не пойдет?

Приходится снова напоминать, что в художественной системе Чехова обычно нет однозначности в авторском отношении к героям. Так и здесь. Не успели прозвучать слова Пети Трофимова о тонкой и нежной душе Лопахина, как почти сразу же последовала авторская ремарка: «Слышно, как вдали стучат топором по дереву». Раневская еще не уехала, а вишневый сад уже уничтожают. Лопахин в очередной раз сконфужен.

Поймет ли он когда-нибудь всю вину свою перед законченным в доме Фирсом, перед уничтоженным им садом, перед родиной? В учебнике для 9 класса ученикам предлагается поразмыслить: «Каким вы представляете себе на основе пьесы будущее Лопахина?» Трудно ответить на такой вопрос. В любом случае будущее не сулит ничего хорошего такому Лопахину, каким его изобразил Чехов в своей пьесе.

## Глава VIII.

### «ЧЕЛОВЕЧЕСТВО ИДЕТ К ВЫСШЕЙ ПРАВДЕ...»

*Споры о Пете Трофимове. Знают ли Аня и Петя жизнь? Уроки классики.*

Споры о Пете Трофимове начались уже давно — с момента появления «Вишневого сада» на сцене и в печати. Выдающийся русский писатель-демократ В. Г. Короленко, например, отнесся к Пете с немалым подозрением: «...для

меня облезное «лучшее будущее» — что-то непонятное и ненатуральное»<sup>1</sup>. Еще более резкой была оценка М. Горького: «Дрянненький студент Трофимов красно говорит о необходимости работать и — бездельничает, от скуки развлекаясь глупым издевательством над Варей, работающей не покладая рук для благополучия бездельников»<sup>2</sup>.

А критик-большевик В. В. Воровский увидел в Трофимове передового представителя молодого поколения, способного пойти на борьбу с враждебной средой.<sup>3</sup>

В 30—50-е годы в советском литературоведении была более распространена точка зрения В. В. Воровского. В соответствии с нею исследователь В. В. Ермилов писал об идейной близости Пети Трофимова и А. П. Чехова: «Все то, что Петя говорит Ане о прошлом и будущем, о труде, борьбе, — все это близко и дорого автору».<sup>4</sup>

В настоящее же время многие литературоведы все чаще склоняются к точке зрения А. П. Скафтымова, которая была высказана еще в первые послевоенные годы, но прошла тогда по существу незамеченной: «...Чехов не верит, что люди, подобные Трофимову, будут в состоянии изменить жизнь»<sup>5</sup>.

Вот еще одно столкновение мнений, которое может быть использовано учителем при построении урока о молодом поколении в пьесе «Вишневый сад».

В мыслях, поступках, жизни Пети Трофимова есть своя внутренняя логика. Он всегда верен себе. Его позиция ясна, хотя у Чехова, как известно, были цензурные затруднения при создании образа «вечного студента». 19 октября 1903 г. Чехов писал О. Л. Книппер: «Меня главным образом пугала... недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь

<sup>1</sup> Короленко В. Г. О литературе. М., 1957, с. 544.

<sup>2</sup> Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 398.

<sup>3</sup> См.: Воровский В. В. Литературная критика. М., 1971, с. 122.

<sup>4</sup> Ермилов В. В. Драматургия Чехова. М., 1954, с. 300.

<sup>5</sup> Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова. — В кн.: Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 374.

Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?»

Но и при некоторой недосказанности авторская тенденция в изображении Пети достаточно ощутима.

У каждого героя «Вишневого сада» есть свои звездные минуты, когда они как бы взмывают вверх, оказываются выразителями высоких и благородных идей, на самом деле близких автору. Есть свои взлеты и у Пети Трофимова. Вспомним, что из всех персонажей «Вишневого сада» только Петя Трофимов оказался способным дать принципиальную оценку утопическим проектам Лопахина: «...не размахивай руками! — говорит Петя Лопахину. — 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...»

Его речи звучат сильно и убежденно, когда он с горечью рассказывает о тяжелой жизни рабочих. Не случайно цензурные исключения в пьесе касались только речей Трофимова. В частности, были вычеркнуты его слова о том, что «у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота». В гневных упреках Пети по адресу бездействующей интеллигенции слышатся чеховские мысли и настроения. «Мы отстали, по крайней мере, лет на двести, — говорит Трофимов, — у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку». Нечто подобное писал Чехов 9 марта 1890 г. А. С. Суворину. Тогда, готовясь к поездке на Сахалин, писатель размышлял о подвигах русских людей при исследовании далекого острова: «...а нам это не нужно, мы не знаем, что это за люди, и только сидим в четырех стенах и жалуемся, что бог дурно создал человека».

Уже не раз шла речь о том, что Чехов избегает однозначных решений. Может быть, особенно ясно это проявилось в обрисовке Пети. Казалось бы, в задачу писателя

входило вызвать у зрителей чувство симпатии к образу студента-демократа, подвергавшегося неоднократно преследованиям за свои убеждения, гордого в своей бедности, честного и принципиального в обличении прошлого, провозвестника лучших времен. Трофимов оптимист, он призывает к неустанной работе во имя приближения лучшего будущего: «Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недосыгаемо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину. У нас, в России, работают пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно».

Но обратим внимание: столь высокими словами Петя характеризует абстрактное человечество. Ни в речах, ни в поступках Трофимова мы не видим его веры в великие возможности человека. И дело не только в том, что, с его точки зрения, «человек физиологически устроен неважно...»

Он логически приходит к выводу, что в жизни «есть только грязь, пошлость, азиатчина...» Тем самым ставятся под сомнение его же собственные слова: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...»

Станным образом сочетаются в Пете призывы к труду и его собственное безделье на протяжении шести месяцев в имении Раневской, безудержный оптимизм и мрачная констатация всеобщей испорченности, а отсюда — и неверие в человека: «в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив». Не связано ли последнее обстоятельство с тем, что сам Петя в душе крайне недоволен собой? Жизнь проходит, а ему, собственно, так и не удалось ничего сделать. После долгой разлуки Раневская с печалью говорит ему: «Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?» — на что Трофимов отвечает: «Меня в вагоне одна баба назвала так: облезлый барин».

После очередной не очень уместной шутки Пети Варя говорит ему: «Студенту надо быть умным! (Мягким тоном, со

слезами.) Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!» В пьесе все время подчеркивается, что Трофимов, забывшийся некогда Любви Андреевне «совсем мальчиком, милым студентиком», неловок, неуклюж: то он с лестницы падает, то занят поисками калаша, а они оказываются старыми, грязными... Любимое слово Фирса «недотепа» приложимо и к Пете.

И еще одно важное обстоятельство. Из списка действующих лиц мы узнаем об имени и отчестве Трофимова: Петр Сергеевич. Но в пьесе так его называет только Дуняша, горничная. Все остальные зовут его просто Петя. К Лопухину, например, Раневская обращается исключительно по имени и отчеству. Но студент Трофимов, бывший учитель погибшего сына Раневской, так и остался в глазах обитателей усадьбы умным мальчиком, излишне склонным к бесплодному философствованию и абстрактным разговорам. Понятно, почему окружающие и теперь, когда ему уже двадцать шесть или двадцать семь лет, не очень-то его принимают всерьез. Конечно, Петю слушают внимательно, с интересом, но в то же время и чуть-чуть снисходительно, почти насмешливо, как будто разговаривают с ребенком, который совсем не знает жизни, но очарователен в своей наивности и чистоте.

Во II действии Петя дает суровую оценку Лопухину: «Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути, так и ты нужен». Нет, кажется, такой работы, в которой бы не были процитированы эти слова. Многие исследователи склонны полагать, что тут звучит и чеховский голос, чеховская оценка. Но обычно не воспроизводится и тем более не комментируется последующая авторская ремарка: «Все смеются». Казалось бы, ничего смешного Петя не сказал. Напротив, его слова должны бы обидеть Лопухина. Что же всех рассмешило? В чем причина вроде бы неуместного веселья? Может быть, они приняли слова Пети за шутку — к тому же не очень уместную. И добрая Варя, стремясь снять возник-

шую неловкость, приходит на помощь Пете и предлагает перевести разговор на другую тему, более нейтральную: «Вы, Петя, расскажите лучше о планетах».

А вскоре после очередной неуместной декларации Гаева уже Петя Трофимов говорит ему с укором: «Вы лучше желтого в середину дуплетом». И совершенно неожиданно выясняется, что у Пети и у Гаева, двух явных и несомненных антагонистов, есть одна, объединяющая их черта: неуместность их речей. То, что они говорят, вообще-то само по себе бывает иногда и серьезно, и умно, но, как правило, они выбирают самое неподходящее время для своих выступлений. То Гаев начинает рассуждать в ресторане с половым о декадентах, то Петя, оставшись наедине с Аней, произносит такую речь, словно он выступает на митинге перед многочисленной толпой единомышленников: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!»

И Аня, всплескивая руками, восклицает: «Как хорошо вы говорите!» Как видим, и в пьесах бывает ощутима авторская ирония.

Аня вообще плохой ценитель. В конце I действия она так же восхищалась Гаевым: «Какой ты хороший, дядя, какой умный!»

Как известно, Гаев любит и умеет говорить. При этом он нередко использует затасканные либеральные штампы. Но и у Трофимова есть свои штампы, банальности, стершиеся от частого употребления фразеологические обороты.

Можно остановиться еще на одном аспекте, в какой-то мере раскрывающем авторскую оценку Пети Трофимова. Уже не раз приходилось говорить учащимся, что любовь всегда является своеобразным критерием, помогающим лучше понять героя. Если применить этот критерий к Пете, то окажется, что и в любви он несостоятелен.

Сначала могло показаться, что Петя Трофимов любит Аню нежной и трепетной любовью. Не случайно в конце I действия звучат вслед Ане взволнованные слова молодого

человека: «Солнышко мое! Весна моя!» Но вскоре выясняется, что первоначальное впечатление было ошибочным. В дальнейшем о любви речи нет, так что совершенно напрасно Варя так бдительно следит за молодой парой. А возмущенный Петя восклицает: «Какое ей дело! И к тому же я вида не подавал, я так далек от пошлости. Мы выше любви!»

О какой, собственно говоря, пошлости идет речь? Неужели для него любовь — пошлость?

Так проявляется ограниченность Пети по крайней мере в области человеческих чувств.

Следует обратить внимание на эпизод, когда Лопухин предлагает Пете деньги, и тот — единственный! — гордо от них отказывается: «Дай мне хоть двести тысяч, не возьму. Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мною ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд».

Хорошо сказано? Хорошо, кто спорит. Петя Трофимов — опытный оратор. Мы уже отмечали, что даже наедине с Аней он способен произносить пламенные речи. И перед Лопухиным Трофимов тоже не прочь покрасоваться. Чувствуется здесь некая поза, заданность. Ведь он явно не просто к Лопухину обращается, а вновь ораторствует перед какой-то невидимой аудиторией. Только раньше он мысленно воображал себе группу единомышленников, а теперь пламенно спорит с потенциальными противниками («вы все»).

Но дело даже не в стиле и манере речей Трофимова, хотя и это показательно. Вдумаемся в их содержание. Как странно и на первый взгляд даже неожиданно в устах Пети звучат анархические фразы об абсолютной свободе его, «гордого и сильного», от окружающего мира, от общества («без вас», «мимо вас»), о презрении не только к богатым, но и к нищим... Вот к чему на практике приводит его гипертрофированное самомнение («я в первых рядах!»),

самоуверенность, поза учителя, имеющего на все готовые ответы и не знающего сомнений. «Вы смело решаете все важные вопросы, — говорит Раневская Трофимову, — но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса?»

Дело даже не в самой по себе молодости Пети и тем более Ани, его восторженной слушательницы. Они просто жизни как следует не знают. Пламенные и восторженные речи заменяют им подлинное познание действительности со всеми ее сложностями и трудностями. Между тем некоторые исследователи, стремясь всячески приподнять и даже революционизировать представителей молодого поколения в пьесе, не останавливаются и перед слишком вольной интерпретацией чеховского текста. Так, оказывается, что молоденькая Аня «по всей вероятности входила в постоянные и близкие отношения с дворней, с простыми людьми, с крестьянами»<sup>1</sup>. Любый читатель легко заметит, что ни о чем подобном у Чехова нет даже намека, но так хочется доказать связь Ани с крестьянством! Правда, сначала это высказывается как предположение. Но потом предположение переходит уже в уверенность. «Ее связи с простыми людьми <как будто это уже доказано!>, ее размышления помогли ей подметить резкие социальные контрасты, несуразность, нескладницу того, что она наблюдала. Под влиянием бесед с Петей Трофимовым Аня пришла к выводу, что родовое поместье ее матери принадлежит народу»<sup>2</sup>.

Между тем, замысел Чехова был совершенно иным. Он писал О. Л. Книппер 21 октября 1903 г.: «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни»<sup>3</sup>.

Это очень существенный момент в чеховской оценке действующих лиц «Вишневого сада». Петя тоже по-настояще-

<sup>1</sup> Ревякин А. И. «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1960, с. 136.

<sup>2</sup> Там же, с. 136.

<sup>3</sup> Интересны и другие высказывания Чехова о роли Ани: «...Это crucialная роль, неинтересная» (письмо от 1 ноября 1903 г.); «Эта роль не из важных» (письмо В. И. Немировичу-Данченко от 2 ноября 1903 г.).

му не знает жизни, не разбирается в людях. Раневская имела все основания бросить ему суровый и вместе с тем справедливый упрек: «Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?» И далее: «Вам двадцать шесть или двадцать семь, а вы все еще гимназист второго класса!»

И, наконец, хотелось бы остановиться еще на одном моменте: на отношениях Пети и Ани к вишневному саду — этому символу красоты, чистоты, счастья.

Судьба сада для Трофимова совершенно безразлична. Он говорит Любови Андреевне в III действии: «Продано ли сегодня имение, или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая».

Все равно. В чеховской драматургии это не случайные слова, это своеобразный сигнал опасности или сигнала бедствия. Вернее будет сказать, что Петя Трофимов не просто равнодушен к судьбе вишневого сада. Он настроен к нему резко враждебно, что позволяет до некоторой степени сопоставить его позицию с позицией Лопахина. Можно даже сказать, что именно Петя стремится идеологически обосновать необходимость уничтожения сада, становясь тем самым рядом со своим антагонистом — Лопахиним. Для Пети вишневый сад — признак чужой, враждебной культуры, это то прошлое, с которым необходимо покончить, уничтожив его, — в этом будет, по его мнению, заключаться искупление старых грехов: «...Неужели с каждой вишни в саду, с каждого листика, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа...» И наивная Аня доверчиво принимает логику Пети Трофимова: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, что на земле нет лучше места, как наш сад».

Правда, Петя и Аня вместо старого сада, судьба которого не вызывает у них ни малейшего сожаления, охотно

говорят о новом, еще более роскошном и красивом. Утешая рыдающую Любовь Андреевну, Аня обещает ей: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама!»

Декларации эти, принимавшиеся еще не так давно с полным одобрением, вызывают теперь все чаще весьма скептическое отношение. Так, например, один из современных исследователей драматургии Чехова, З. С. Паперный пишет: «Как это люди, которые не смогли удержать прекрасного сада, насадят новый, еще более роскошный? Где? Когда? На какие средства? Аня говорит искренне, но ведь ее слова не более, чем фраза: сказана от души, но за ней — никакого реального содержания. И почему надо считать, что это не Аня говорит, а Чехов — ее устами»<sup>1</sup>.

Можно сказать, конечно, что исследователь излишне суров: Аня, мол, вовсе не думает о практической реализации своих речей. У нее это просто восторженное упование на прекрасное будущее, которое, как Ане кажется, уже совсем рядом и построить которое очень легко и просто. Слишком легко, слишком просто... И не в этом ли еще один урок пьесы — предостережение, важное не только для демократической молодежи начала XX века, но и для последующих поколений.

В начале 80-х годов после просмотра спектакля «Вишневый сад» в московском театре «Современник» одну школьницу спросили, в чем она видит связи чеховской пьесы с сегодняшним днем, что ее больше всего поразило и взволновало. Она ответила: «Петя, во-первых. Я немножко похожа на Петю. Так же категорична в суждениях. Спектакль останавливает: стойте, оглянитесь, подумайте, что мы рублим, что мы делаем. Петя и Аня — у них нет базы, как и у нас. Мы относимся к тем, которые бегут вперед. Впереди, якобы,

<sup>1</sup> Паперный З. С. «Вопросы всяким правилам...» М., 1982, с. 19.

самое важное, а позади-то, оказывается, вишневый сад!»<sup>1</sup>

Очень важно и показательно для нашего времени, что сегодняшняя школьница чутко воспринимает то суровое предупреждение, которое содержится в замечательной пьесе великого русского драматурга. Ей особенно близки молодые герои «Вишневого сада». Это понятно: например, Ане всего-то 17 лет, столько же современным десятиклассникам. Но никаких попыток идеализации молодых людей (как это нередко бывает в ученических сочинениях) у этой школьницы нет. Напротив, она очень вдумчиво и трезво относится к Пете Трофимову и Ане, подчеркивает их неумение замечать и ценить великое наследие прошлого. Таковы уроки классики.

## Глава IX.

### СВОЕОБРАЗИЕ КОНФЛИКТА

*Формы выражения драматических конфликтов. Еще раз о системе образов. Размышления о судьбах культуры. Вишне-  
вый сад как эпицентр произведения.*

Ученики 9 класса уже знакомы с понятием и термином **конфликт**. В словарики «Важнейшие литературоведческие понятия», который приложен к учебнику для 9 класса, говорится, что конфликтом называется изображение в драматическом произведении острого столкновения противостоящих друг другу идей, нравственных принципов, характеров, различных социальных сил и исторических тенденций. Изучение драматургии Чехова будет способствовать дальнейшему углублению этого важнейшего теоретико-литературного понятия.

<sup>1</sup> Левшина И. Помещица Раневская и Людочка Иванова.— Литератур. обозрение, 1981, № 9, с. 97.

Если учащиеся хорошо усвоили содержание пьесы, принципы изображения героев Чеховым, то вряд ли для них трудным окажется вопрос: В какой степени определение конфликта, данное в учебнике, отвечает особенностям построения «Вишневого сада»?

Та формулировка, которая была воспроизведена выше, учитывает лишь одну форму выражения драматических конфликтов: острые столкновения прямо противостоящих идей, характеров и т. д. Между тем, существуют конфликты не только *внешние* (прямые, открытые, явные), передающие или борьбу различных социальных сил, или борьбу героя с противостоящими ему неблагоприятными обстоятельствами, враждебной средой, но и *внутренние* (психологические), где в основе — борьба героя с самим собой, своими слабостями, заблуждениями и т. д., что не исключает, естественно, социальной обусловленности психологических конфликтов.

В пьесах Чехова конфликты имеют преимущественно внутренний, психологический характер. Прямая борьба различных социальных сил или противостоящих характеров при этом вовсе не обязательна.

Развитие действия в чеховских пьесах отличается естественностью, максимальной приближенностью к той сложной, противоречивой действительности, которую драматург отражает свободно и непринужденно. Преодолевая стандартные сюжетные шаблоны, обязательность, например, эффектных концовок, резких контрастов, он строит свои пьесы в соответствии с новаторскими художественными принципами. Отсутствие внешнего напряженного конфликта, открытой борьбы дает возможность Чехову усилить психологическую характеристику персонажей. Сам конфликт приобретает характер напряженно психологический и, как следствие, нередко трагический.

А. П. Скафтымов совершенно справедливо заметил, что своеобразие конфликта у Чехова состоит «не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объ-



ективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна...

Кто виноват вообще в том. — продолжает далее исследователь, — что действующие лица «Вишневого сада» кружатся в одиноком страдании, друг друга не понимают и понять не могут? Кто виноват, что хорошие чувства и душевное расположение людей друг к другу здесь не дают согретой радости и жизнь остается серой, грязной, несчастной и печальной? Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато стечение обстоятельств, входящихся как бы вне сферы воздействия данных людей<sup>1</sup>!

Отсутствие прямого, внешнего противопоставления было основным принципом сюжетостроения в последних чеховских пьесах и, в особенности, в «Вишневом саду». Незадолго до начала работы над своим последним драматическим произведением Чехов писал М. Горькому по поводу его «Мещан» (22 октября 1901 г.): «Только не противопоставляйте его <Нила> Петру и Татьяне, пусть он сам по себе, а они сами по себе., независимо друг от друга».

Конечно, нельзя механически переносить эти слова на систему образов «Вишневого сада», но нам важно уяснить основной принцип построения конфликта в пьесах Чехова. До сих пор школьники сталкивались с прямым противопоставлением образов в драматическом произведении: Чацкий и мир Фамусова — Скалозуба; Катерина и мир Кабановой — Дикого... У Чехова все не так. Поэтому девятиклассники нередко говорят: «Пьеса («Вишневый сад») вызвала неопределенное отношение, не знаешь, кому сочувствовать».

И в самом деле, на чьей же стороне сочувствие автора, кому должны сочувствовать зрители? Раневской? Лопихину? Трофимову? У всех у них есть свои привлекательные черты. Можно, конечно, говорить, что свою долю со-

<sup>1</sup> Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей, с. 426.

чувствия заслуживает Раневская. Жалко пропадающей напрасно энергии делового человека Лопихина. Грустную улыбку вызывает «вечный студент» — он же «облезлый барин» — Трофимов с его пламенными речами. Но положительными героями, выражающими идеал автора, никого из них назвать нельзя.

К героям своим Чехов относится с позиций высокой требовательности. Он поднимает проблему личной ответственности каждого человека и за свою жизнь, и за взаимную отчужденность, и за старого Фирса, брошенного всеми, и за гибель вишневого сада, за судьбу культуры.

Действующие лица пьесы не слышат, не ощущают, не осознают грозной опасности бездуховности, которая надвигается, уже явственно окружает их со всех сторон. Вот Гаев с половым в трактире о декадентах беседует, Лопихин, неизвестно над кем издеваясь (скорее всего, что над собою же), коверкает имя шекспировской героини («Охмелия!»), Епиходов, прямо пародируя Гамлета, размышляет: «Жить мне али застрелиться...» А тут еще Дашенька, дочь Симеонова-Пищика, утверждает, что «величайший... знаменитый» философ Ницше говорит, будто фальшивые бумажки делать можно. И пропойца-прохожий цитирует стихи, и не простые стихи, а с тенденцией — из Надсона, Некрасова... Грозная опасность нависла не только над вишневым садом — над человеческой культурой. И это волнует А. П. Чехова.

Лучшие герои Чехова — люди душевно тонкие и delicate, они живут глубокой и сложной внутренней жизнью, они — носители подлинных традиций высокой культуры. Так ли обстоит дело в последней чеховской пьесе? Чтобы иметь более полное представление о «Вишневом саду», следует остановиться на образах слуг. Ведь в них можно увидеть самих хозяев.

О Дуняше много говорить не приходится: что скрыто в Раневской, то видно в карикатурной форме в ней. Ее попытки казаться вполне культурной и образованной смешны

и неуклюжи. Правда, к Дуняше Чехов все же снисходителен. Как ни смешны ее душевные порывы, но они все же есть, душа у нее еще жива, не отмерла вовсе, как это произошло с Яшей.

Меру авторского сарказма при изображении этого лакея, пропитанного духом французских низкопробных кафешантанов, можно ощутить, если вспомнить, что в пьесе Яша выступает в роли защитника нравственности. Несчастной Дуняше приходится выслушивать от него моральные прописи: «Я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения», «...ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная». А расставаясь с плачущей Дуняшей, он не может удержаться от последней нотации: «Что же плакать? Ведите себя прилично, тогда и не будете плакать». Мы уже отмечали, что Чехов не навязывает читателям авторской оценки персонажей, давая тем самым возможность для различных, иногда чуть ли не взаимоисключающих толкований. Но что касается Наташи в «Трех сестрах» или Яши в последней пьесе, то авторская позиция представляется совершенно ясной и определенной. Так, Чехов, стремясь подчеркнуть лакейскую сущность Яши, часто упоминает о том, что от него дурно пахнет — не только в переносном, но и в прямом смысле. И дело здесь не только в барской брезгливости Гаева, который то и дело говорит: «А здесь пачулями пахнет» (пачули — сильно пахнущие дешевые духи); «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет»; «От кого это селедкой пахнет?» Не один Гаев ощущает этот неприятный запах, исходящий от Яши. Вот Яша на лоне природы. Он закуривает зловонную сигару и до такой степени отравляет чистый воздух, что стало невозможно дышать — настолько, что Дуняша тихо кашляет и уходит со словами: «У меня от сигары голова разболелась». А Любовь Андреевна прямо спрашивает: «Кто это здесь курит отвратительные сигары?»

Яша — духовный наследник лакея Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского, и совершенно справедливо

утверждение, что в творчестве Чехова не многие образы обрисованы с таким откровенным презрением и гадливостью, как Яша.

Несколько слов о Епиходове.

К. С. Станиславский вспоминал, что в период работы над «Вишневым садом» Чехов встречался с неким Егором, который, кажется, стал одним из прототипов Епиходова. «Чехов часто беседовал с ним, убеждал его, что надо учиться, надо быть грамотным и образованным человеком. Чтобы стать таковым, прототип Епиходова прежде всего купил себе красный галстук и захотел учиться по-французски»<sup>1</sup>.

И в пьесе конторщик Епиходов настойчиво стремится всячески демонстрировать свою «образованность» «Как приятно играть на мандолине», — говорит он. В ответ же на замечание, что у него в руках гитара, Епиходов убежденно заявляет: «Для безумца, который влюблен, это мандолина». Здесь все характерно: и усвоенный им неизвестно откуда высокий романтический образ влюбленного безумца, и экзотическая мандолина, самое название которой звучит для Епиходова более изысканно, нежели гитара.

Интересна трактовка этой роли И. М. Москвиным, игра которого очень понравилась Чехову. По замыслу артиста, «конторщик Епиходов искренне мучается своими неудачами. Он субъективно страдает гамлетовской неудовлетворенностью, объективно — он только попадает в смешные положения... И все же Москвин сочувствовал Епиходову. Он смеется, но не издевается над ним»<sup>2</sup>.

Можно, конечно, рассматривать систему образов в пьесе Чехова «Вишневый сад» как выражение определенных временных категорий: прошлое, настоящее, будущее. Можно добавить к этому градацию персонажей в социальном плане: дворяне, купец, представитель демократической интеллигенции. И это тоже в пьесе есть. Однако обычно не при-

<sup>1</sup> Чехов в воспоминаниях современников, с. 341.

<sup>2</sup> Марков П. А. О театре. М., 1974, т. 2, с. 192.

нимается в расчет еще один образ, имеющий определяющее идейно-композиционное значение: вишневый сад.

Гоголь скорбел, что в его «Ревизоре» никто не заметил честного лица: «Это честное, благородное лицо был — смех»<sup>1</sup>. Если бы у Чехова спросили, кто же, собственно, является положительным героем его пьесы, он мог бы, как жетса, ответить: *вишневый сад*.

Чаще всего у Чехова названия пьес строились на именах и фамилиях главных действующих лиц или на символах, имеющих к ним самое прямое отношение: «Иванов», «Леший», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»... И вдруг — «Вишневый сад». Можно сказать, что это символ.

Если говорить о символике, то она в данном случае достаточно сложна и многозначна, так как вишневый сад — это красота, это счастье, это, наконец, родина, это те культурные ценности, которые нужно сохранить и приумножить.

Очень интересно писала недавно критик С. Овчинникова о взаимосвязи судьбы вишневого сада и причастных к нему людей: «...в и ш н е в ы й с а д — и сюжетный, и нравственный эпицентр происходящего. Главное действующее лицо. Главное страдающее лицо. Потому что именно ему, саду, более всех недостает человеческой любви, осязаемой, действительной. Словами «Вся Россия — наш сад» прикрывается нежелание и неумение думать о живом, конкретном куске земли, за который тебе отвечать. Гаев и Петя здесь стоят друг друга, они равны в своем фразерстве... Здесь разорение красоты ведет к опустошению душ. А опустошение душ ведет к разорению красоты»<sup>2</sup>.

Давно уже известно, как много значили для Чехова и в жизни, и в литературе цветы, деревья, природа. Этот мотив постоянен у писателя, он служит важным средством характеристики его любимых героев (Леший, Астров). Вершинин

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 5, с. 169.

<sup>2</sup> Овчинникова С. В суфлерской будке Времени. — Новый мир, 1983, № 5, с. 117.

и Тузенбах («Три сестры») вовсе не лесоводы по профессии. Но для них жизнь без цветов, без деревьев ужасна: негощущения полноты существования, красоты и даже — в конечном счете — смысла. Вершинин, попав в дом к сестрам, говорит: «Сколько, однако, у вас цветов!.. У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов...» И Тузенбах связывает мысль о парке, лесе с мечтой о будущем: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» А в явном контрасте с этим в пьесе звучит голос Наташи: «Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен... По вечерам он такой некрасивый...»

Как видим, отношение к цветам, деревьям — это для Чехова мера нравственности, порядочности, человечности, наконец. Сады и парки — не просто «зеленая архитектура». В специальной работе академик Д. С. Лихачев отмечал: «...если попытаться все же выделить основное, наиболее значительное в садах, — то это, конечно, их семантика; и семантика сближает садово-парковое искусство прежде всего с поэзией»<sup>1</sup>.

Суждения эти помогают уяснить смысл и значение *вишневого сада* как ключевого мотива в общем конфликте последней пьесы Чехова.

Вечный спор: красота и польза. Вишневый сад уже стар. Может быть, это обстоятельство оправдывает его неизбежную гибель? Старый, никому не нужный — как Фирс. Так максимально сближаются судьбы сада и человека. Но рядом с эстетикой всегда этика. Безнравственность — безобразна. Прекрасное учит нас справедливости.

Вишневый сад у Чехова — живое существо, его гибель — смерть человека. Отношение к нему персонажей пьесы бесчеловечно так же, как и их отношение к Фирсу. Герои забывают о своей ответственности за все, что творится вокруг,

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982, с. 24.

об ответственности за судьбу красоты. Лопехин тревожится: «Напоминаю вам, господа: двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте...»

Они думают — но прежде всего о самом факте аукциона, а не о судьбе вишневого сада.

Разнообразное социальное положение действующих лиц, которое мы отмечали выше, как раз необходимо Чехову для того, чтобы показать: виноваты все. Все виноваты перед вишневом садом, который они не сумели сохранить, передать будущему — тому самому, о котором так хлопочет Петя, тем внукам и правнукам, о которых мечтает Лопехин.

Знаменательные изменения появляются и в финале «Вишневого сада». Вспомним концовку III действия. Там Аня нежно утешает горько плачущую мать. Сцена до некоторой степени напоминает финалы предыдущих пьес Чехова («Дядя Ваня», «Три сестры»): «Тихо играет музыка... Аня подходит к матери и становится перед ней на колени». Но в последней пьесе у Чехова появляется нечто принципиально новое. «Вишневый сад» заканчивается не этой умиротворенной сценой. Есть еще IV действие, финал которого поражает суровостью и даже жестокостью.

Нам приходилось видеть спектакли, когда зрители, не читавшие «Вишневого сада» (есть такие и среди получивших среднее образование), готовились выйти из зрительного зала после того, как за сценой прозвучали голоса Ани и Пети: «Мама!», «Ау», а Любовь Андреевна в ответ сказала: «Мы идем!» И действительно, казалось бы, действие закончилось. Авторская ремарка тоже носит, казалось бы, финальный характер: «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». И тогда, когда кое-кто готовится уже покинуть зрительный зал, появляется Фирс. Глухой стук топора, означающий гибель вишневого сада, звучит как похоронный звон колокола... Гибель сада. Гибель человека.

Так проясняется мысль Чехова об ответственности людей за все, что совершается на земле — и за судьбу прекрасного сада, и за судьбу каждого человека.

Фирс (подходит к двери и трогает за ручку.) Заперто. Уехали. (Садится на диван.) Про меня забыли...

Множественное число здесь не случайно. Про Фирса (и про сад) забыли все.

У Чехова этот мотив звучал и раньше, например, в пьесе «Три сестры». Кто был виноват в смерти Тузенбаха? Все. Убил его Соленый, но все знали или догадывались о готовящейся дуэли, и никто ничего не сделал, чтобы дуэль предотвратить.

Итак, конфликт в пьесе «Вишневый сад» возникает прежде всего не между различными поколениями или социальными группами, а между всеми действующими лицами — с одной стороны, и вишневый садом — с другой.

Персонажи пьесы во многом отличаются друг от друга: можно, разумеется, их объединить в различные группы, которые по ряду признаков выступали бы антагонистами. Но по отношению к вишневому саду они — по различным причинам и поводам — выступают как единая сила, губящая красоту. Правда, выражено это не прямо, конфликт в данном случае не внешний, а внутренний, проявляется он не всегда в сюжетном действии, а чаще всего в душах людей. Отсюда их страдания, мучения, слезы... Но при анализе конфликта ни в коей степени нельзя забывать об авторской позиции, о мере чеховской взискательности. А она велика. Вот как об этом сказано в одном из исследований: «Развертывая действие на фоне вишневого сада, писатель как бы взвешивает, достойны ли его герои окружающей красоты... И становится ясно, что ни Раневская, легкомысленная и беспечная, ни Лопехин, лишенный широты общественного кругозора, ни даже витающий в облаках возвышенных мечтаний Петя Трофимов — никто из них не достоин прекрас-

ного вишневого сада, никто не достоин того, чтобы распорядиться созданными природой и людьми богатствами. И в этом смысле суд Чехова над его героями беспощадно суров»<sup>1</sup>.

## Глава X.

### СПОР О ЖАНРЕ

*Категория жанра в литературе. Мнение школьников о жанре «Вишневого сада». Понятие о «высокой комедии». Трагикомедийная сущность «Вишневого сада».*

О жанре «Вишневого сада» — одной из самых сложных пьес в мировой драматургии — существуют самые разные точки зрения. Сколько уже было споров, сколько гипотез предложено, а ни одной общепринятой все еще нет.

Но в книге для учителя не обойтись без рассказа о тех спорах, которые возникают при определении жанровой природы «Вишневого сада». Все равно кто-то в классе обратит внимание на то, что пьеса называется комедией и удивится: что же в ней смешного? Некоторые методисты предлагают прямо использовать уже готовую проблемную ситуацию и весь анализ произведения сосредоточить вокруг решения вопроса: Почему Чехов назвал «Вишневый сад» комедией? По этому пути пошли и авторы ныне действующего школьного учебника.

Так можно было бы сделать, если бы вопрос не был столь трудным и сложным. Мы советуем объяснить ученикам, что в литературоведении, как и в любой науке, есть еще нерешенные проблемы и что в данном случае общепринятой, убедительной для всех точки зрения пока не су-

<sup>1</sup> Хализев В. Е. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад». — В кн.: Русская классическая литература..., с. 376.

ществует. Нам кажется, что такой откровенный разговор не только не скомпрометирует учителя и саму науку, но, напротив, послужит дополнительным стимулом к повышению интереса, любознательности школьников. Специальное же рассмотрение этого дискуссионного вопроса возможно на факультативных занятиях, на заседании литературного кружка.

Вопрос о жанровой природе изучаемого произведения очень важен. Жанр настраивает читателей (зрителей) на определенный лад, заставляя их искать в произведении то, что заранее подсказано термином. Так происходит и с «Вишневым садом».

Мы провели анкету среди первокурсников Ивано-Франковского педагогического института (иными словами — вчерашних школьников). Им был предложен традиционный вопрос: Почему Чехов назвал «Вишневый сад» комедией? Многие в своих ответах, не сомневаясь в чисто комедийной природе пьесы, стремились во что бы то ни стало найти в ее содержании что-либо смешное или разоблачающее: «В пьесе много комических элементов (выглядывание из-за дверей и т. п.)»; «Когда Раневская приезжает домой, она бросается к своему шкафику и со слезами на глазах целует его. И мы смеемся над ней»; «Большинство эпизодов вызывает у нас смех. Например, прощание Раневской и Гаева со своим имуществом»; «Пьеса названа комедией потому, что обитатели вишневого сада ставят себя в смешное положение. Они воспитанные, образованные, а не могут решить простой вопрос: как жить дальше?»

Найден все-таки этот вопрос, мучительный, необычайно трудный: как жить дальше? Как жить дальше Раневской? Лопухину? Ане? Но для первокурсника сложных проблем в жизни не существует. Отсюда и представление о людях, не умеющих найти ответ на, казалось бы, такой простой вопрос, как о смешных и даже бестолковых. Отсюда и восприятие «Вишневого сада» как смешной комедии — и не больше.

Правда, попадались ответы и другого типа. В них отражалось иное восприятие чеховской пьесы, порою сопряженное со сложными поисками своего отношения не просто к жанру, но и к проблематике «Вишневого сада»: «Это трудный вопрос. У человека забирают вишневый сад, мечту всей жизни. Разве это комедия? Это уже ближе к трагедии. А человек — Раневская — бессилен в сложившихся обстоятельствах и не может даже бороться за свою мечту. Может, в этом комедия? А, может, в том, что столько шума из-за какого-то сада? А, может, вся комедия в том, что нет никакой комедии? Точно на этот вопрос я ответить не могу». «На месте автора я назвала бы пьесу не комедией, а трагедией. Люди сами себя лишают прекрасного, памяти о прекрасном прошлом. Разве это не трагедия?» «Почему Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, я не понимаю. Ведь потерять истинное счастье в жизни, потерять воспоминания о детстве — это же самая большая трагедия, которая может быть у человека. Вот представьте себе: вы родились в каком-то городе, который вам до сих пор дорог, и вдруг этот город исчезает, разрушают его, а вместе с ним исчезают и ваши воспоминания о самой прекрасной поре — детстве. Неужели для вас это будет комедией?»

Но таких ответов было очень мало. Большинство ориентировалось на ту точку зрения, которая сравнительно не так уж давно была широко распространена<sup>1</sup>. Тут есть своя логика.

Представление о жанре, естественно, вытекает из представления о содержании произведения, характере его главного конфликта. Литературовед В. В. Ермилов прямо утверждал, что у дворянских героев «вообще не может быть

<sup>1</sup> Иные результаты были получены при проведении анкеты в нескольких ленинградских школах. Там 79 % учащихся после первого чтения склонны были видеть в «Вишневом саду» драму (См.: Восприятие учащимися литературных произведений и методика школьного анализа. М., 1974, с. 71.)

ничего серьезного, ничего драматического»<sup>1</sup>. Раневская и Гаев в силу их социального происхождения были лишены способностей к человеческим переживаниям: «самые слезы их водевильны»<sup>2</sup>. Читателей убеждали, что «сострадать им нельзя! Жизненная правда была бы нарушена, если бы владельцы вишневого сада вызвали к себе глубоко сочувственное отношение»<sup>3</sup>.

Получалось, таким образом, что само по себе изображение в пьесе представителей дворянства неизбежно предопределяло обращение драматурга к определенному жанру. Не что подобное было в эпоху классицизма, когда господствовал принцип иерархии жанров с разделением их на высшие и низшие. Оказалось, что этот же принцип остался ведущим и в русской реалистической драматургии, с тем, однако, отличием, что жизнь дворянства теперь годилась только для комедии. «С точки зрения материалистической эстетики, — писал М. П. Громов, — на подобном жизненном материале Чехов написал бы комедию и в том случае, если бы даже стремился создать драму»<sup>4</sup>. Исследователь в данном случае явно ориентируется на нормативность классицистической эстетики.

В последнее время с большей осторожностью подходят к суждениям о жанре «Вишневого сада», так как все чаще речь идет об общечеловеческом содержании пьесы<sup>5</sup>. Внутренний, психологический конфликт «Вишневого сада» придает пьесе трагический характер, ибо, как известно, именно трагическому герою свойственна борьба не только с внешними неблагоприятными обстоятельствами, но и с самим собою.

<sup>1</sup> Ермилов В. В. Драматургия Чехова, с. 296.

<sup>2</sup> Там же, с. 319.

<sup>3</sup> Ревякин А. И. «Вишневый сад» А. П. Чехова, с. 165.

<sup>4</sup> Громов М. П. О жанровой природе пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». — В кн.: А. П. Чехов — великий художник. Ростов, 1960, с. 11.

<sup>5</sup> См.: Полоцкая Э. А. «Вишневый сад». Жизнь во времени. — В кн.: Литературные произведения в движении эпох, с. 287.

Но почему же Чехов так настойчиво утверждал, что «Вишневый сад» — комедия и даже с элементами фарса? Может быть, само по себе понимание им этого жанра в чем-то отличается от нашего, современного?

Т. Л. Щепкина-Куперник передавала разговор с Чеховым: «— Вот бы надо написать такой водевиль: пережидают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца!

— Бог с вами! — изумилась я. — Какой же это будет водевиль?

— А зато жизненно. Разве так не бывает? Вот шутим, смеемся — и вдруг — хлоп! Конец!»<sup>1</sup>

Другой мемуарист также вспоминал о желании Чехова «написать водевиль, который кончается самоубийством...»<sup>2</sup>

Интересны в этом отношении и суждения самого Чехова, которые зафиксированы в мемуарной литературе: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое с смешным»<sup>3</sup>.

Очевидно, у Чехова были причины не делать резкого различия между смешным и драматическим. Раз его главная цель — показать отступление от «нормы», то различия между смешным и страшным в той или иной степени должны стираться. Он не признавал деления жанров на высокие и низкие, серьезные и смешные. Нет этого в жизни, не должно быть и в искусстве.

В то самое время, когда Чехов создавал «Вишневый сад», он предпринял переработку водевиля «О вреде табака». Чрезвычайно интересно проследить, в каком направлении шла его работа. Это поможет нам наглядно представить суть жанровых исканий Чехова в самые последние годы

его творчества. В порядке индивидуального задания можно поручить одному-двум ученикам сравнить варианты произведения (они опубликованы в т. 13 «Полного собрания сочинений и писем» А. П. Чехова). Характер изменений проследить легко. Раньше это была шуточная сценка, высмеивающая незадачливого лектора, который пуще всего на свете боится своей жены. В новом же тексте 1902 г. отчетливо ощущаются не только комические, но и трагические интонации. Перед нами предстает человек, с ужасом осознающий всю глубину своего падения, но бессильный что-либо изменить. Это позволяет сделать вывод, что органическое соединение комического и трагического оказывается присутствующим не только «Вишневому саду», но и другим произведениям Чехова, созданным в те же годы.

Вообще вопрос о жанровой системе Чехова-драматурга очень сложен. Мы обычно прежде всего вспоминаем историю с «Вишневый садом», поскольку она выразилась в открытом конфликте драматурга с Московским Художественным театром. Однако возможность такого же столкновения существовала и раньше. «Чайку» Чехов тоже назвал комедией, а В. И. Немирович-Данченко увидел в ней прежде всего «скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы»<sup>1</sup>. И Чехов против такой трактовки не возражал. Порою он сам колебался в определении жанровой природы своих пьес: «На машинописной копии пьесы было написано: «Иванов. Комедия в 4-х действиях и пяти картинах». Слово «комедия» было зачеркнуто и сверху написано: «...Драма»....

Драматичнейшая «Чайка» будет названа «комедией»; да-леко́й от комедии «Дядя Ваня» переделывается из комедии «Леший», а с определением «Вишневого сада» как комедии вступит в спор Станиславский, Художественный театр.

Можно сказать: жанр чеховских пьес родился на границе понятий «комедия» и «драма», как бы на самом лез-

<sup>1</sup> Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 280.

<sup>2</sup> Там же, с. 378.

<sup>3</sup> Там же, с. 250.

<sup>1</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. М., 1979, т. 1, с. 103.

ви, и не соскальзывает окончательно ни в одну, ни в другую сторону»<sup>1</sup>.

А. П. Чехов не был в этом отношении одинок. Он продолжал определенную традицию в русской драматургии XIX века. Как объяснить, почему И. С. Тургенев называл комедиями такие явно некомедийные пьесы, как «Нахлебник», «Холостяк», «Месяц в деревне»? Почему А. Н. Островский отнес к жанру комедии такие произведения, как «Лес», «Последняя жертва», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»? Вполне вероятно, что разгадка в данном случае связана со все еще живыми традициями так называемой **серьезной** или **высокой** комедии. А. С. Пушкин в неоконченной статье, которая условно называется «О народной драме и драме «Марфа Посадница», писал, что «высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко <она> близко подходит к трагедии»<sup>2</sup>.

В русской литературе, начиная с А. С. Грибоедова, развивается особая жанровая форма, которая чаще всего так и называется: высокая комедия. В этом жанре «непременным спутником комического, самым условием его возможности, оказывается наличие «общечеловеческого идеала», с которым сопоставлено комически освещаемое явление»<sup>3</sup>. Конфликт же «Вишневого сада», как мы видели, и основывается как раз на столкновении высокого идеала Чехова, воплощавшегося в символическом образе вишневого сада, с миром людей, оказавшихся неспособными его сохранить и сберечь, приумножить красоту и поэзию родной земли.

<sup>1</sup> Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982, с. 52.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 11, с. 178.

<sup>3</sup> Журавлева А. И. А. Н. Островский — комедиограф. М., 1981, с. 36. Традиции «высокой комедии» восходят к Мольеру, с творчеством которого учащиеся знакомятся в 8 классе. «Новый, созданный Мольером жанр раскрывается в небывалой для комедии емкости — проблематике социальных, философских, этических станут постоянным содержанием «высокой комедии» (Б о я д ж и е в Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967, с. 549).

С другой стороны, в XIX веке происходит некое смешение жанров. В. Фролов, специально изучавший этот вопрос, отмечает наличие в драматургии так называемых «чистых» (беспримесных) жанров: трагедия, комедия, драма и мелодрама. Вместе с тем, существует взаимодействие жанров в пределах драматического рода. Это приводит, по мнению исследователя, к таким, например, жанровым образованиям: трагическая комедия, драма-комедия и драма-трагикомедия, лирическая комедия, комическая драма — и т. д.<sup>1</sup>

Трудность заключается в том, что в пьесе «Вишневый сад» есть все. Соответствующими цитатами можно доказать правомерность определения «Вишневого сада» как фарса, трагедии, лирической комедии и т. п. Поэтому было высказано такое мнение: «...нужно ли пытаться каким-то одним термином определить сложный жанр этой сложной пьесы?»<sup>2</sup>

И все-таки попытаться стоит. Жанры не исчезают из литературы. Включение литературного произведения в определенную жанровую традицию поможет осмыслению его места в историко-литературном процессе. Очевидно, нужно выделить какой-то ведущий жанровый принцип, объединяющий и перерабатывающий («перемальвающий») разнообразные составные части в некое единое неразрывное целое. При этом самые разнообразные элементы (и фарс, и трагедия) взаимопроникают, взаимообогащаются; происходит своеобразная жанровая диффузия, в результате которой возникает новое образование, чаще всего называемое трагикомедией.

В XIX веке этот термин не был широко распространен. Но ведь пушкинское понимание **высокой комедии**, которая, по его словам, близко подходит к трагедии, в наши дни было бы передано с помощью другого жанрового термина: **трагикомедия**. В XX веке словосочетание «высокая» или «серьезная» комедия уже не употребляется, но, очевидно,

<sup>1</sup> См.: Фролов В. Судьбы жанров в драматургии. М., 1979, с. 407.

<sup>2</sup> Туровская М. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, с. 90.



это в принципе то же самое, что мы сегодня называем трагикомедией.

Так происходит, например, с современными определениями жанровой природы классической комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». В новейшем вузовском учебнике по истории русской литературы XIX века сказано: «Это произведение, заключая в себе ярко выраженные комические, драматические и трагические тенденции, не является ни комедией, ни драмой, ни трагедией в точном смысле этих терминов. Какова же ее видовая сущность? По нашему мнению, это трагикомедия»<sup>1</sup>.

В трагикомедии драматург отражает одни и те же явления действительности одновременно и в комическом, и в трагическом освещении. При этом трагическое и комическое не просто механически соединены. Напротив, эти элементы, взаимодействуя, усиливают друг друга, образуя в конечном счете органическое нерасторжимое единство. Трагикомедия — особый жанр, который невозможно «разложить» на составные части.

Примером трагикомедии и является «Вишневый сад»<sup>2</sup>. Трагикомический характер этой пьесы особенно успешно можно показать на примере III действия — начиная с исходной сюжетной коллизии: бал в тот самый день, когда имение продается с торгов. Вчитаемся в авторскую ремарку. Не фарсовая ли это ситуация: дирижером балльных танцев оказывается... Симеонов-Пищик, толстый, задышающийся, в

<sup>1</sup> Ревякин А. И. История русской литературы XIX в. Первая половина. М., 1981, с. 189.

<sup>2</sup> Многие исследователи предпочитают пользоваться идущим еще от М. Горького термином «лирическая комедия» — но лишь потому, что лирическое они понимают как особую форму трагического (См.: Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М., 1981, с. 314.) В таком случае, как нам кажется, использование термина «трагикомедия» более логично и последовательно.

поддевке и шароварах (вряд ли он переделался во фрак). И под звуки оркестра (мы ведь даже знаем его состав: четыре скрипки, флейта и контрабас) он выкрикивает по-французски (!) необходимые балльные команды. И тут же упоминание о Варе, которая «тихо плачет и, танцуя, утирает слезы».

Вот это и есть «зерно» — не только одного III действия, но, быть может, и всей пьесы. Это и есть коллизия, которую просто нельзя назвать иначе, как трагикомической: танцуя, плачет... Тут ведь не в одной Варе дело. Вспомним Любовь Андреевну, которая, напевая лезгинку, тревожно спрашивает о брате. И Аня, которая только что взволнованно передавала матери слух о том, что вишневый сад уже продан, — тут же танцует с Трофимовым...

Все это нельзя положить по полочкам, расклассифицировать по отдельным элементам — комическим, трагическим. Это проявление того самого принципа, по которому Чехов собирался писать водевиль, заканчивающийся самоубийством. Так возникает (и возникает совершенно закономерно) жанровое образование, позволяющее одновременно передать и жалость по отношению к персонажам пьесы, и гнев, и сочувствие к ним, и их осуждение — все то, что вытекало из идейно-художественного замысла автора.

Опыт драматургии Чехова помогает нашим современникам осознать громадные возможности, которые заключены в трагикомедии. Достаточно сослаться на творческий опыт таких популярных драматургов, как Э. Брагинский и Э. Рязанов (мы не стремимся сделать из них прямых наследников Чехова; нас интересует в данном случае судьба жанра). Характерно, что сборник их пьес называется «Смешные невеселые истории» (М., 1979). Рассказывая о своих фильмах, Э. Рязанов прямо пишет, что из них выглядывает «грустное лицо комедии, которой хочется не только хохотать, но и плакать. Фильмы эти приближаются к трагикомедии. Мне ду-

мается, что этот жанр наиболее полнокровно отображает многообразие жизни, смешение в ней радостного и скорбного, фарсового и горестного»<sup>1</sup>.

Это принципы чеховской драматургии.

## Глава XI.

### НОВАТОРСТВО ЧЕХОВА-ДРАМАТУРГА

*Своеобразие сюжета. Принципы изображения персонажей. Проблема подтекста. Роль авторских ремарок.*

Когда изучать своеобразие драматургии Чехова? Единой точки зрения по этому вопросу нет. Высказывается, например, мнение что такой урок должен предшествовать анализу текста «Вишневого сада», ибо в противном случае восприятие пьесы «оказывается очень затрудненным, а порой и искаженным»<sup>2</sup>. В подобного рода соображениях есть свой резон. Но все же предварительная беседа о своеобразии Чехова-драматурга может оказаться беспочвенной и не будет сознательно восприниматься учениками. Поэтому нам представляется более рациональным вариант, по которому разговор о новаторстве драматургической системы Чехова должен происходить после уроков, на которых анализируется пьеса «Вишневый сад». И кадры из учебного кинофильма «Чехов-драматург» целесообразнее демонстрировать после того, как ученики усвоили текст и в состоянии, следовательно, более вдумчиво воспринимать и обсуждать исполнение отдельных ролей актерами и т. д. Это же относится и к прослушиванию пьесы в грамзаписи.

Итак, проблема «Новаторство Чехова-драматурга» должна быть, на наш взгляд, своего рода итогом всей работы над пьесой «Вишневый сад». Некоторые вопросы, относящиеся к этой проблеме, уже были освещены в предыдущем изло-

жении (система образов, своеобразие конфликта и жанра). В данной главе речь пойдет о тех аспектах, которые нуждаются в дополнительных разъяснениях или обобщении. И прежде всего необходимо дать ученикам представление о сути новаторства в литературе, что будет способствовать формированию теоретико-литературных понятий. Это тем более важно, что в кратком объяснении термина *новаторство*, помещенном в конце учебника для 9 класса (словарик «Важнейшие литературоведческие понятия»), упоминается в качестве примера и *драматургия* Чехова.

Новаторство обычно возникает на почве творческого овладения традициями как обогащение и обновление художественной литературы новыми достижениями и открытиями и в области содержания, и в области формы. Традиции и новаторство — явления диалектически взаимосвязанные.

Как известно, драматургия Чехова строилась с учетом достижений прежде всего русской литературы, в частности, драматических произведений *И. С. Тургенева* и *А. Н. Островского*. Вместе с тем пьесы Чехова — шаг вперед в мировом искусстве. Он начинает новый этап в развитии драматургии, обогащая опыт своих великих предшественников новыми достижениями, углубляя и расширяя возможности изображения жизни. Художественные открытия Чехова, в свою очередь, становились источником для дальнейшего развития драматического искусства во всем мире.

Новаторство чеховских пьес проявлялось в том, что они строились прежде всего не на *остросюжетном драматическом действии*, а на *углубленном психологическом анализе характера*. Действие развивалось и держало зрителя в напряжении не с помощью внешних эффектов, а путем постепенного проникновения в суть сложного, а порою и противоречивого внутреннего мира героя. Это вытекало из авторского понимания закономерностей жизни, авторского взгляда на изображение лиц и событий. Отсюда — новая организация художественного материала, новое представление о принципах построения сюжета.

<sup>1</sup> Рязанов Э. Грустное лицо комедии. М., 1977, с. 118.

<sup>2</sup> Зепалова Т. С. Уроки литературы и театр. М., 1982, с. 107.

В пьесах 90—900-х годов Чехов последовательно и решительно отказывается от какой бы то ни было сюжетной заостренности, напряженности в развитии действия, сценических эффектов. Иными словами, в его пьесах явственно ощущается отказ от событий, как основы драматургического движения. Вспомним, что примерно по этим же принципам строился сюжет в «Ионыче».

Даже эффектнейшие сцены (по старым меркам) самоубийства героя или дуэли со смертельным исходом («Чайка», «Три сестры») выносились им за сцену. Т. Л. Щепкина-Куперник передает по этому поводу характерные суждения одного из известных театральных деятелей конца XIX века — Ф. А. Корша: «Голуба, это же не сценично: вы заставляете человека застрелиться за сценой и даже не даете ему поговорить перед смертью!»<sup>1</sup>

Как могла бы быть поставлена сцена аукциона в «Вишневом саде», если бы Чехов написал ее! Напряженность обстановки, торги, неожиданное вмешательство Лопухина, азарт, шум и волнение присутствующих, тихое отчаяние Гаева... Но это не для Чехова. Эффекты его не привлекали.

«Вишневый сад» является дальнейшим продолжением и развитием драматургических принципов Чехова. Так, во всех предыдущих чеховских пьесах звучали выстрелы: в «Иванове» на глазах у зрителей застрелился главный герой, в «Чайке» (правда, уже за сценой) кончает самоубийством Треплев, в «Дяде Ване» Войницкой стреляет в Серебрякова, в «Трех сестрах» на дуэли убивают Тузенбаха (но за сценой). В последней же пьесе во II действии Шарлотта ходит с ружьем, Епиходов с револьвером, но никаких выстрелов нет. Сам Чехов специально подчеркивал это обстоятельство в письме к О. Л. Книппер 25 сентября 1903 г.: «Во всей пьесе ни одного выстрела...»

Зачем же, в таком случае, в руках у Шарлотты появляется ружье? Каково смысловое значение этой детали?

<sup>1</sup> Чехов в воспоминаниях современников, с. 284.

Чехову принадлежит знаменитая фраза: «Если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить». В «Вишневом саде» ружье есть, но оно не стреляет. Кажется, мы имеем дело в данном случае с авторской самоиронией, с демонстративным отказом от прежнего принципа. Новаторские детали, часто повторяемые, могут в конечном счете превратиться в надоедливый стандарт. Ружье, которое обязательно должно выстрелить, может стать обычным и примелькавшимся приемом. Между тем, в последней пьесе Чехова есть убийство. Убит вишневый сад. Убита красота. Все это происходит без выстрелов, но от этого впечатление становится еще более сильным. По этому же принципу строился сюжет и в других произведениях Чехова последнего периода. Так, в «Ионыче» мы наблюдали не физическую, а моральную гибель главного персонажа, его внутреннее опустошение.

В «Вишневом саде» нет в жизни персонажей явных катастроф — если не считать аукциона, о котором они знают заранее. Действие в пьесе протекает целых шесть месяцев. Только о Лопухине мы знаем, что он что-то делает — да и то где-то за сценой. Суть его деятельности для нас так и остается неизвестной. Сам Лопухин лишь однажды рассказал о доходе, который он получил с поля, засеянного маком. А Раневская, Гаев, Аня, Петя — чем они заняты эти полгода? Только разговорами. Так возникает представление и о беде, и о вине героев, растерявшихся, плывущих по течению. Ничего не происходит. Нет событий (или минимум событий) — а жизнь разбита. Почему? Кто виноват? Вроде бы никто, и вместе с тем — все.

Известно важное высказывание Чехова: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей, с. 409.

Как в жизни. Это основополагающий принцип эстетики Чехова — не в смысле унылого натуралистического правдоподобия, нет, а как протест против литературщины, выдуманных сюжетов, ходульных героев, устоявшихся театральных амплуа. Этим принципом Чехов руководствовался в своих жанровых исканиях, так же он строил и сюжет своих пьес, так же изображал и характеры героев.

24 октября 1887 г. Чехов писал брату Александру: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, поддечами и шутами,— поди-ка найди сии элементы во всей России!»

Чехов отказывался от прямолинейной характеристики: злодей или ангел. Мы уже говорили, что конфликты в его пьесах строятся не столько на социальной, сколько на психологической основе. Это означало, следовательно, что герои его произведений не были так резко противопоставлены друг другу, как этого хотели некоторые критики и литературоведы. Отсутствие в пьесах Чехова прямых социальных характеристик воспринималось порою как явный недостаток, писательский просчет. Подобного рода упреки базировались на сомнительных общетеоретических суждениях о том, будто представители паразитических классов всегда отрицательны в своей типической сущности, а их положительные свойства есть нечто случайное, нехарактерное, несущественное...<sup>1</sup>

И в методической литературе можно было встретить советы прежде всего вскрывать у героев общие классовые черты, а лишь затем упоминать и об их чертах индивидуальных<sup>2</sup>. Тем самым искажалось представление о сути типического образа в литературе, представляющего собой диалектическое единство общего и индивидуального.

Жизнь гораздо сложнее всяких схем. Сложная действи-

<sup>1</sup> См.: Ревякин А. И. «Вишневый сад» Чехова, с. 105.

<sup>2</sup> См.: Озерова А. И. Изучение творчества Чехова в 9 классе. М., 1954, с. 62.

тельность порождала и среди класса дворян декабристов, Татьяну Ларину, Константина Левина, ставших своеобразным воплощением существенных черт нравственной культуры России определенного периода.

Сам Чехов вполне ощущал «странность» своих пьес, их «непохожесть» на то, что было уже привычным, устоявшимся. Сначала в полемической борьбе с театральной рутинной Чехов был готов совершенно перечеркнуть шаблонные сюжетные ситуации, стандартизированные образы героев. Например, в ранней юмористической заметке под характерным названием «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.» он с иронией упоминал о типе слуги, служившего «еще старым господам, готового за господ лезть куда угодно, хоть в огонь». По поводу «Лешего» Чехов писал А. С. Суворину 14 мая 1889 г.: «Вылились у меня лица положительно новые; нет во всей пьесе ни одного лакея, ни одного вводного комического лица...»

Но вскоре Чехов пришел к выводу, что дело не в том, чтобы себя искусственно сдерживать. Можно писать о чем угодно, важно лишь дать изображаемым лицам свое освещение, свое толкование. И в «Вишневом саде» у него есть и лакей Яша, и преданный слуга Фирс, и вводное комическое лицо — прохожий-пропойца, декламирующий Надсона... В этом отношении пьесы Чехова представляют собой знаменательный творческий урок. Для настоящего художника нет «закрытых» или «отработанных» тем. Всегда существует возможность дальнейшего художественного исследования. Все зависит от точки зрения автора, его умения видеть, подойти к изображению персонажа с неожиданной стороны.

В частности, новаторство Чехова в обрисовке персонажей заключается в том, что у него в большинстве случаев нет той однозначности и определенности, которые так удобны для школьного анализа. Вместе с тем, нельзя все свести к традиционному представлению о возможной противоречивости героев. Это бывает, но далеко не всегда. Чаще

всего Чехов стремится дать представление о внутренней сложности человеческого характера, возможности для него и взлетов, и падений. Особенно отчетливо это проявляется в тех оценках, которые Петя Трофимов дает Лопихину, называя его то хищным зверем, то человеком с тонкой, нежной душой. Да и сам Петя тоже достаточно сложен. То он предстает перед нами как смелый обличитель, как пламенный романтик, который не только предчувствует будущее счастье, но даже уже видит его; то в его облике проглядывают черты «облезлого барина», «недотепы»... Отсюда и возникают споры, вытекающие из неперменного желания видеть в чеховских героях что-то одно: только положительное или только отрицательное, хорошее или плохое.

Для действующих лиц «Вишневого сада» характерны разобщенность и отсутствие общего языка, отсутствие заинтересованности друг в друге, взаимного понимания. Это приводит не только к потере вишневого сада, но и к личным потерям, к личным трагедиям. В этом отношении особенно знаменательна Шарлотта, о которой мы еще не имели случая поговорить. Между тем, ее образ представляет несомненный интерес. 2 ноября 1903 г. Чехов писал В. И. Немировичу-Данченко: «Шарлотта — роль важная... Это роль г-жи Книппер». Одно то, что драматург предполагал отдать роль Шарлотты Ольге Леонардовне, свидетельствует о том, насколько серьезно он относился к данному персонажу. Что же было здесь так существенно для автора?

В образе Шарлотты отчетливо выражена тревожная мысль Чехова о неприютности, о тоске человека без корней, без прошлого, без родины. Главное, что характерно для Шарлотты, это ее одиночество и стремление к его преодолению: «Так хочется поговорить, а не с кем...» Казалось бы, вокруг так много умных, интеллигентных людей, способных понять, поддержать, выслушать, пожалеть, наконец. Но нет, не слышат друг друга, не понимают... И эта разобщенность людей (мы бы теперь сказали: некоммуникабельность) пре-

допределяет соответствующую организацию художественного произведения.

Герои «Вишневого сада» часто говорят сами с собой, заведомо не рассчитывая на слушателей. Но если они даже обращаются к окружающим, то часто наталкиваются на непонимание. Так, Раневская и Гаев не понимают (даже не желают понимать) Лопихина. Петя Трофимов не понимает всей глубины переживаний Раневской. И даже милая Аня не понимает, что нельзя верить Яше (что и послужило причиной того, что Фирса забыли отправить в больницу).

Часто герои не друг с другом разговаривают, а сами с собою. Они произносят монологи, рассчитанные не на собеседников, которые находятся рядом, а на кого-то другого. Так, Трофимов, беседуя с Аней, то и дело срывается на патетические речи, обращенные к воображаемой группе единомышленников. Чеховские персонажи часто не слышат вопросов, к ним обращенных, отвечают невпопад, потому что в это время думают о чем-то своем. Было высказано мнение, что так подчеркивается «и неумение героев сосредоточиться на серьезном и, быть может, неосознанное желание отбросить от себя решение важных вопросов»<sup>1</sup>. А, может, наоборот, они потому часто «выключаются» из разговора, что слишком сосредоточены на таком важном, что об этом порою не хотят даже вслух говорить? Отсюда и паузы, и отсутствие логической связи в разговоре.

На этом построена вся пьеса. В качестве примера можно взять буквально каждую страницу. Вот отрывок из II действия. Лопихин, в высшей степени взволнованный и даже обиженный тем, что его проект о дачах и дачниках отвергается по бессмысленной, с его точки зрения, причине, не выдерживает и в волнении восклицает: «Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!» Но после этого разговор совершенно неожиданно вообще уходит в сторону. Вместо дальнейшего обсуждения

<sup>1</sup> Саманова М. Л. Чехов-художник. М., 1976, с. 209.

проектов спасения вишневого сада собеседники замолкают, реплики теряют логическую связь. Раневская и Гаев как бы уходят в себя и если произносят какие-то слова, то лишь в ответ на свои собственные мысли — о доме, о жизни. Внешне это диалог, а по существу скрытая форма монолога.

Когда говорят о мастерстве психологического анализа Л. Н. Толстого, то особо отмечают значение внутренних монологов его героев. Л. Н. Толстой сумел передать специфику внутренней речи человека с ее ассоциативностью, непоследовательностью переходов от одной мысли к другой, отсутствием видимой логики. Интересные соображения по этому поводу высказал В. В. Стасов в письме к автору «Войны и мира»: «Мне кажется, что в «разговорах» действующих лиц ничего нет труднее *«монологов»*. Здесь авторы фальшат... *условностью, литературностью* и, так сказать, *академичностью*. Почти ни у кого и нигде нет тут настоящей *празды, случайности, неправильности, отрывочности, неоконченности* и *всяких скачков*. Почти все авторы... пишут *монологи* совершенно правильные, последовательные, вытянутые в ниточку и в струнку... А разве мы так *думаем* сами с собою? Совсем *не так*.

Я нашел до сих пор *одно-единственное* исключение: это граф Лев Толстой. Он один дает в романах и драмах — *настоящие* монологи, именно со всей *неправильностью, случайностью, недоговоренностью и прыжками*<sup>1</sup>.

Разорванность, явная ассоциативность *диалогов* у Чехова, несомненно, восходит к творческому опыту Толстого. Но если у Толстого отрывочность, недосказанность, отмеченные Стасовым, проявляются во внутренней речи персонажей, то у Чехова герои и вслух говорят зачастую нелогично, непоследовательно.

Ухо человека способно выделить из «речевого шума» слово того человека, который особенно в данную минуту интересен, ту реплику, к которой мы прислушиваемся.

<sup>1</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. Л., 1929, с. 265.

На этом основан обычный драматический принцип: выделяются, подчеркиваются, произносятся героями прежде всего *значимые* речи, слова, имеющие самое прямое и непосредственное отношение к сюжету. Все остальное чаще всего не воспроизводится. У Чехова все не так. Нам, читателям (зрителям) надо быть все время на чеку, чтобы за случайными, необязательными репликами, за шумом голосов не пропустить тех важных слов, которые в противном случае могут потонуть в общем хоре.

В дочеховских пьесах если персонаж произносил нечто, не предназначенное прямо для собеседника, принято было сопровождать такие слова ремарками: *«в сторону»* или *«про себя»*. У Чехова таких ремарок нет. Его герои могут одну и ту же фразу произносить и как ответ собеседнику, и как ответ на собственные мысли.

Вот один из многих примеров:

«Л о п а х и н. Надо окончательно решить, — время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Кто это здесь курит отвратительные сигары... (*Садится.*)

Г а е в. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. (*Садится.*) Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Успеешь.

Л о п а х и н. Только одно слово! (*Умоляюще.*) Дайте же мне ответ!

Г а е в (*зевая.*) Кого?

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*глядит в свое портмоне*). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало». И т. д.

Внешне все это выглядит так, будто герои говорят как бы в пространстве, ни к кому конкретно не адресуясь. Лопухин требует прямого ответа: да или нет? А Раневская за-

говаривает о сигаре, Гаев о завтраке в городе и биллиарде... Что, они на самом деле не слышат прямого вопроса Лопухина? Слышат, но вопрос их пугает. Они инстинктивно уходят от ответа, прячутся за случайные, первые пришедшие на ум слова. Слишком все это для них серьезно, чтобы набраться смелости и прямо сказать о том, что является жизненно важным для них.

И все же, если вдуматься, в этом разговоре проявляется некий комплекс идей, объединяющий собеседников. Темы вишневого сада и его предстоящей продажи, железной дороги и денег — это все взаимосвязано, все наполнено особым смыслом, если не забывать об общем контексте разговора. Гаев не понимает, что близость железной дороги с неотвратимой неизбежностью предопределяет продажу вишневого сада. Тема денег, пронизывающая всю пьесу, здесь звучит особенно остро, ибо поднимается в тот самый момент, когда нужно наконец-то решить судьбу вишневого сада. А отвратительный запах Яшиной сигары служит дополнительным напоминанием о той опасности, которая нависла не только над садом, но и над всей культурой.

Характерной особенностью чеховской драматургии является наличие «подтекста» или, как говорят, «подводного течения».

Подтекст придает речи богатство смысла, эмоциональную насыщенность, художественную убедительность и конкретность. Все это пришло в искусство от жизни. Ведь мы даже в обыденную, деловую речь вкладываем определенный подтекст. В театре же это становится осознанным приемом, сознательно используется как сильнейшее средство художественной выразительности.

Вот сцена последней встречи Вари и Лопухина (IV действии). Любовь Андреевна оставляет их наедине. Варя, взволнованная и растерянная, не знает, как вести разговор. Так же растерян и Лопухин, которому очень не хочется делать Варе предложение. Но душевную сумятицу, растерянность Вари и Лопухина Чехов передает не через прямой

смысл их слов. Они ведь не могут говорить вслух о том, что их волнует, о чем они думают. Поэтому внешне разговор идет совершенно о другом:

«Варя (*долго осматривает вещи*). Странно, никак не найду...

Лопухин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню.

Пауза».

Варя не может вспомнить, что она ищет, да она, собственно, ничего и не ищет на самом деле. Другие мысли у нее в голове: судьба ее решается, от разговора зависит вся ее будущая жизнь, а разговор об этом вести невозможно.

Если не принимать в расчет чеховский подтекст, совершенно нельзя будет понять смысл следующей сцены. Лопухин, воспользовавшись случаем, быстро уходит, так и не сделав предложения.

«Варя, сидя, на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает. Отворяется дверь, и осторожно входит Любовь Андреевна.

Любовь Андреевна. Что?

Пауза.

Надо ехать».

Вот в этом и проявляется чеховское новаторство, чеховское мастерство. Слов, по существу, нет, а мы все поняли — не из текста, даже, а именно из подтекста: все кончено. Никаких надежд не осталось. К чему тут слова? Они ничего не изменят и ничего не объяснят. Все ясно и без слов. Надо ехать.

Примерно такой же смысл имеют и биллиардные термины в языке Гаева. Вообще-то он умеет говорить очень хорошо. Конечно, и либеральное фразерство Гаева порою губит, и привычка говорить тосты за обедом. Но и в этом отношении у него, как почти и у всех героев «Вишневого

сада», есть свои взлеты и свои падения. Например, разговор в ресторане с половым о декадентах, конечно, отнюдь не делает ему чести. Но, оказывается, Гаев умеет говорить и так: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь...»

Окружающие прерывают Гаева, и он, смущенный, замолкает. А ведь то, что он сказал, похоже на своеобразное стихотворение в прозе. Этот монолог был бы вполне уместен, например, в той пьесе, которая разыгрывается в I действии «Чайки».

Какую же роль играют бильiardные термины в его языке? Может показаться, что они просто засоряют речь Гаева. Вряд ли это так. Мы видели, что он не чужд «цветов красноречия», которыми склонен даже злоупотреблять. Зачем же ему эти бесконечные «от двух бортов в середину»? Ответить на этот вопрос помогают авторские ремарки, подсказывающие, с каким чувством, в каких обстоятельствах прибегает Гаев к этим словечкам. Он говорит их «немного сконфуженный» (действие I), «в глубоком раздумье» (действие II), «сильно смущен, боится заплакать» (действие IV). Иными словами, он часто скрывает за бильiardными терминами свою внутреннюю растерянность, раздумья, те чувства и переживания, о которых он и не хочет, и не может говорить вслух.

Переживания чеховских героев передаются и подчеркиваются и с помощью пауз, обилие которых характерно для чеховской драматургии вообще и «Вишневого сада» в частности. Паузы возникают зачастую там, где герои «уходят в себя». Они замыкаются не потому, что им нечего сказать, а потому, что не хотят говорить вслух о своих самых заветных, тайных мечтах, самых глубоких переживаниях. Вот показательный пример из III действия:

Любовь Андреевна. Продан вишневый сад?  
Лопухин. Продан.

Любовь Андреевна. Кто купил?  
Лопухин. Я купил.

Пауза».

Роль таких пауз особая. Они придают эмоциональную напряженность развитию действия, способствуют созданию особого настроения.

То же можно сказать и о чеховских ремарках. Дело даже не в том, что авторских ремарок у Чехова больше, чем у его предшественников. Они качественно другие. Вместо простейшей информации: «входит», «уходит» и т. д., ремарки в пьесах Чехова передают авторское отношение к тем или иным персонажам, дают представление о характере действующих лиц. В них подробно описывается обстановка действия, они даже превращаются порою в своеобразные лирические пейзажи.

Для сопоставления вспомним, как описывается место действия в начале драмы А. Н. Островского «Гроза»: «Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов».

А. Н. Островскому просто не нужно более детальное описание. Он дает лишь общий набросок для театрального художника, которому предстоит написать декорации.

А теперь обратимся к чеховской ремарке, которой открывается II действие «Вишневого сада». Во-первых, она гораздо обширнее. Во-вторых, самый характер ее изменился, ремарка стала максимально конкретной, предметной: «Поле. Старая, покрякивающаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья».

Тут не только упоминания определенных предметных деталей, значительно облегчающих задачи театрального художника. Самое главное заключается в том, что в ремарке содержатся и такие указания, которые должны создать необходимое настроение: «...далеко-далеко на горизонте



неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду».

Еще один пример. Репарка к I действию начинается со слов: «Комната, которая до сих пор называется детской». Это изобразить тоже чрезвычайно трудно. Поставить детские кроватки? Разбросать игрушки? Но они были бы совсем неуместны, потому что маленьких детей в доме уже нет. Там когда-то, давно, жили дети: сначала маленький Леонид Андреевич Гаев, потом его сестра — Любовь Андреевна, потом, очевидно, и ее дети... Так комнату до сих пор по привычке и называют детской. Стало быть, репарка имеет смысл не столько предметный, сколько эмоциональный. Она важна прежде всего не для художника, а для режиссера и артистов, давая им ясное представление о тональности, в которой нужно вести все действие<sup>1</sup>. Это еще раз подчеркивается Чеховым при первом же появлении Раневской на сцене, когда она «радостно, сквозь слезы», восклицает: «Детская!»

Само по себе парадоксальное сочетание: *радостно и сквозь слезы* передает новаторский характер не только авторских репарок, но и всей чеховской драматургии. Так, например, правильное понимание заключительного монолога Лопахина в III действии невозможно без уяснения смысла авторских репарок: «Смеется. Хохочет. Топочет ногами. Поднимает ключи, ласково улыбаясь. Звенит ключами». Затем он обращается к Раневской «с укором. Со слезами». По отношению к самому себе говорит «с иронией». Так Чехов помогает нам понять всю сложность, противоречивость миссий и поступков Лопахина.

«Вишневый сад» — последнее произведение Чехова. Это итог, вместе с тем открывающий новые перспективы, чрезвычайно важные для дальнейшего развития искусства. Это не сразу было понято и оценено театральными деяте-

<sup>1</sup> Об особом характере чеховских репарок см.: Кулешов В. И. История русской литературы XIX века, с. 374.

лями. Можно сказать, что прозаические произведения Чехова скорее и легче нашли путь к читателям, чем его пьесы — к зрителям. Нужно было появиться новому театру — Московскому Художественному — чтобы чеховская драматургия была понята как принципиально новый этап в театральном искусстве, как глубоко оригинальная целостная художественная система. Так мы подходим еще к одной важной теме: «Чехов и театр», которой посвящена следующая глава.

## Глава XII.

### А. П. ЧЕХОВ И ТЕАТР

*Литература и театр. Из истории Московского Художественного театра. Роль драматургии А. П. Чехова в становлении Художественного театра. Премьера «Вишневого сада». Классика и современность.*

В наше время перед школой поставлена ответственная задача: дать учащимся начала эстетического воспитания, помочь им сформировать чувство прекрасного, умение понимать и ценить произведения искусства.

Элементарные представления о музыке и рисовании наши ученики получают на соответствующих уроках. Свообразие же театрального искусства, очевидно, должно раскрываться на уроках литературы. Других возможностей пока нет, если не считать факультатива «Основы театральной культуры», который, к сожалению, в школах ведется редко. Но учителя-словесники практически и не могут обойтись без обращения к элементам театральной культуры, потому что литература и театр в целом ряде случаев теснейшим образом взаимосвязаны. Этот процесс взаимосвязи и взаимообогащения особенно интенсивным стал в наши дни, когда на сцене драматических (а порою и музыкаль-

ных) театров все чаще начали переносить не только пьесы, написанные специально для сценического воплощения, но и прозаические и даже стихотворные произведения. Поэтому вопросы о режиссуре, особенностях актерского исполнения, своеобразии театрального искусства в целом приобретают особое значение и могут вызвать интерес.

Существующая школьная программа прямо предусматривает необходимость обращения к сценической истории таких пьес, как «Ревизор» и «Горе от ума». В старших классах эта работа углубляется. Вводятся понятия о драматическом конфликте, драматических жанрах, о «Доме Островского» — Малом театре и его выдающихся актерах. Особое место программа уделяет раскрытию связи А. П. Чехова с Московским Художественным театром. Учащиеся должны получить хотя бы начальное представление о специфике театра как особого вида искусства, о сущности режиссерской трактовки спектакля, об актерских поисках, о соотношении пьесы и ее сценического воплощения и т. д. В этом отношении тема «Чехов и театр» дает несомненные возможности для расширения культурного кругозора школьников. Некоторые вопросы, связанные с этой темой, могут быть поставлены на заключительном уроке. Однако материала здесь так много, что есть смысл часть его перенести на факультативные занятия или на внеклассную работу, используя такие общеизвестные формы, как кружок, литературный вечер и т. д. Вполне уместным будет использование богатого иллюстративного материала — книг, репродукций, диафильмов и кинофильмов, посвященных истории театра вообще и истории Московского Художественного театра в частности. Вступительную беседу о театре как виде искусства целесообразно провести самому учителю, учитывая сложность вопроса. Что же касается таких тем, как «История возникновения Московского Художественного театра», «Выдающиеся режиссеры и актеры МХТ», «Пьесы Чехова на сцене МХТ», то они вполне по силам учащимся 9 класса.

«Театр!.. Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем иступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного? Или, лучше сказать, можете ли вы не любить театра больше всего на свете, кроме блага и истины?.. Какое из всех искусств владеет такими могущественными средствами поражать душу впечатлениями и играть ею самавостно.. Но возможно ли описать все очарование театра, всю его магическую силу над душою человеческою?.. О, ступайте, ступайте же в театр, живите и умрите в нем, если можете!..»<sup>1</sup>

Эти поэтические строки, проникнутые подлинным вдохновением, написал В. Г. Белинский в 1834 г. в тех самых «Литературных мечтаниях», с которых началась широкая известность великого русского критика.

Белинский призывает нас страстно любить театр. Он говорил не о каком-то одном, конкретном театре, а о театре вообще, об особом искусстве, включающем в себя не только драматургию, но и актерское мастерство, и живопись, иногда даже архитектуру (декорации), часто музыку, танец — все то, что делает театральное искусство поистине синтетическим. Театр — искусство коллективное, ибо объединяет творчество драматурга, режиссера, актера, художника, композитора. Это искусство, создаваемое целым творческим коллективом.

Искусство театра уходит своими корнями в глубокую древность. Элементы театрального «действия» можно найти уже в обрядах первобытного человека. За многовековую историю своего развития театр переживал множество изменений. Но практически неизменными остаются два признака, делающие театр зрелищем, вызывающим внимание и любовь зрителей на протяжении уже очень долгого времени.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. В 3-х т. М., 1948, т. 1, с. 64—66.

Во-первых, это воспитательная роль театра, его природный демократизм: зрителем мог быть человек, не знающий грамоты. С театральных подмостков звучали речи в защиту человеческого достоинства, утверждались высокие идеалы гуманизма.

«Театр ничуть не безделица, — писал Н. В. Гоголь, — и все не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбитая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»<sup>1</sup>.

Воспитательная роль театра была особенно важной в прошлые эпохи, когда не существовало таких массовых средств информации, как радио, телевидение, кино. Одно время высказывалось предложение, что в новых исторических условиях театр обречен на постепенное умирание, что в эпоху научно-технического прогресса его роль в обществе обязательно снизится. Но этого не произошло. Факты свидетельствуют, что театр не теряет своего значения как средство идейно-эстетического воспитания. Причина этого кроется во второй особенности театрального искусства, которое обеспечивает живой, непосредственный контакт зрителя с актером. Это обстоятельство очень важно в плане эстетическом для зрителя и в плане профессиональном для актера.

Роль, сыгранную в кино, изменить, исправить уже нельзя. С другой стороны, зритель, посмотрев кинофильм второй или третий раз, не увидит в актерском исполнении ничего нового. Иначе обстоит дело в театре. Там творчество протекает на глазах у зрителя, который становится тем самым непосредственным свидетелем самого процесса исполнения актером своей роли, реализации режиссерского замысла.

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1950, т. VIII, с. 268—269.

Мало этого, зритель, посмотревший несколько спектаклей, может наблюдать, как по-разному исполняют актеры свои роли, как каждый из исполнителей по-своему трактует одну и ту же роль и т. д.

Мы сказали, что зритель становится непосредственным свидетелем самого создания особого произведения искусства — спектакля. Но это не совсем точно. Зритель — не просто свидетель, он обязательный соучастник создания спектакля. Театр не может существовать без актеров, это понятно. Но он не может существовать и без зрителей.

Легко себе представить демонстрацию кинофильма при абсолютно пустом зале. Фильм от этого хуже не станет; он уже снят, навсегда зафиксирован на пленке, возможная реакция зрительного зала ничего не может изменить в игре актеров. Иное дело в театре. Играть спектакль при пустом зале теоретически возможно, но в этом случае нельзя рассчитывать на вдохновенную игру. Искусство театра — живое, оно возникает по-настоящему только в процессе непосредственного общения со зрителем. Актер способен зажечь, потрясти своим исполнением людей, пришедших в театр. Вместе с тем, эмоциональная волна, рождающаяся в зрительном зале, способна воспламенить артиста. Процесс этот взаимосвязан и взаимообусловлен. Нечто подобное, кстати говоря, бывает и в спорте, где рекорды чаще всего рождаются не во время тренировок, а на стадионах, во время соревнований, в азарте борьбы, на глазах у десятков тысяч людей, которые не остаются пассивными свидетелями происходящего, но активно подбадривают спортсмена, желая ему удачи.

Учитель-словесник имеет определенные возможности приобщить учеников к высокому миру театра. Такая возможность возникает прежде всего в силу органического единства театра и литературы.

Нельзя забывать, что театр может существовать (или, как порой говорят, «функционировать») лишь постольку, поскольку в его распоряжении имеется репертуар: пьесы,

инсценировки, на основе которых создаются спектакли. Без литературы театр мертв.

В «Евгении Онегине» о театре сказано: «Волшебный край!» И действительно, есть в нем нечто волшебное, таинственное и манящее. Недаром многие русские писатели и поэты стремились пробовать свои силы и в драматургии. Достаточно вспомнить имена Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Л. Толстого, Горького, Маяковского... В этом же ряду видное место занимает Чехов.

А. П. Чехов с молодых лет живо интересовался театром. Еще гимназистом он участвовал в любительских спектаклях, посещал Таганрогский театр. Особо заметим, что здесь он познакомился с актером, а впоследствии и режиссером Н. Н. Соловцовым, который в дальнейшем многое сделал для популяризации пьес Чехова на Украине (см. об этом главу «А. П. Чехов и Украина»).

С самого начала литературной деятельности театральные интересы Чехова постоянно проявляются в его заметках, фельетонах, ранних рассказах. Показательно, что первый сборник рассказов, вышедший в свет в 1884 г., Чехов назвал «Сказки Мельпомены» (Мельпомена — муза трагедии).

Отзывы Чехова о современном ему театре большею частью были критическими. Это понятно. После смерти А. Н. Островского (1886 г.) сцену захватили бездарные драматурги типа Е. П. Карпова, произведения которых отнюдь не содействовали дальнейшему развитию сценического искусства. 11 ноября 1888 г. Чехов писал И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Вы хотите спорить со мной о театре... Вам не переспорить моей нелюбви к эшафотам, где казнят драматургов. Современный театр — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства... я еще больше возненавидел театр и возлюбил тех фанатиков-мучеников, которые пытаются сделать из него что-нибудь путное и безвредное».

Чехов стремился продолжать и развивать благотворные традиции, которые были заложены в произведениях таких

его великих предшественников, как Гоголь, Тургенев, Островский. Вместе с тем, Чехов сделал большой шаг вперед в истории не только русского, но и мирового театра, что не сразу было понято и должным образом оценено. Показательной в этом отношении является сценическая судьба «Чайки».

Впервые «Чайка» была поставлена на сцене императорского Александринского театра в Петербурге. Казалось бы, само по себе участие в спектакле замечательной актрисы В. Ф. Комиссаржевской, игравшей главную роль, таких известных актеров, как В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, Н. Ф. Сазонов, М. И. Писарев, должно было обеспечить пьесе успех. Этого не случилось. Почему? Называют много причин, например то, что пьеса шла в бенефис<sup>1</sup> комической актрисы Е. И. Левкеевой, поклонники которой, заполнившие театр, ожидали увидеть свою любимую актрису в привычной для ее репертуара смешной роли. Левкеева же в «Чайке» вообще не участвовала, и это привело к разочарованию зрителей. Разумеется, эти и подобные им соображения должны учитываться, но они не могут заслонить главной причины: привычные театральные приемы, старая школа актерской игры не были приспособлены к передаче особенностей новаторской по самой сути своей драматургии Чехова.

Нужен был принципиально новый театр, способный найти ключ к чеховским пьесам. И такой театр был создан. Основателями его были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Константин Сергеевич Станиславский (1863—1938) вырос в Москве, в семье богатого фабриканта. С детства он увлекся театром, восхищался мастерством московских актеров, участвовал в любительских спектаклях. В них он выступал под псевдонимом Станиславский, который впо-

<sup>1</sup> *Бенефис* — театральное представление, сбор с которого полностью или частично поступает в пользу актера (бенефицианта).

следствии заменил его настоящую фамилию (Алексеев). Творчество Станиславского по-настоящему начинает формироваться в конце 1880-х годов в спектаклях Общества искусства и литературы. Он выступал там сначала как актер, а затем начал пробовать себя и в режиссуре. В это время он начинает вырабатывать свои режиссерские принципы, свое представление о режиссуре как интерпретаторе драматургического материала и организаторе всего спектакля, включая сюда не только непосредственную работу с актерами, но реализацию режиссерского замысла всего спектакля в целом: и мизансцены, и декорации, и костюмы, и т. д.

Владимир Иванович Немирович-Данченко (1859—1943) также начинал с участия в любительских спектаклях. В дальнейшем он выступал как драматург. Многие его пьесы были поставлены на сцене и пользовались успехом. С 1890 г. Немирович-Данченко вел драматический класс Московского филармонического общества, стремясь воспитать здесь новые актерские кадры, свободные от привычек и штампов, насаждавшихся на казенной сцене.

Таким образом, можно сказать, что и Станиславский, и Немирович-Данченко одновременно, хотя и с разных сторон, подошли к мысли о необходимости создания принципиально нового театра. Они не были лично знакомы, но уже немало слышали друг о друге. 22 июня 1897 г. произошла их встреча, продолжавшаяся, кстати говоря, восемнадцать часов. Детальные подробности этой первой встречи рассказаны в мемуарах К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Мемуары великого режиссера, написанные живо и интересно, обычно читаются с увлечением. Отрывки из них можно использовать не только в процессе факультативных или внеклассных занятий, но и на уроках, посвященных творчеству Чехова.

Во время первой встречи Станиславского и Немировича-Данченко были зафиксированы общие принципы нового театра. Прежде всего было решено, что создается народный

театр, о котором в свое время мечтал А. Н. Островский. Поэтому и первоначальное название нового театра звучало так: Художественно-общедоступный<sup>1</sup>.

Основные принципы нового театра были зафиксированы в особом протоколе в виде отдельных коротких фраз. С тех пор они неоднократно повторялись и в ряде случаев превратились в крылатые выражения: «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты». Или: «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...»<sup>2</sup>

Особо подчеркивалось, что спектакль должен подчиняться единому замыслу: «Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы»<sup>3</sup>.

Станиславский писал: «Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров»<sup>4</sup>.

Артистами нового театра стали участники любительских спектаклей руководимого Станиславским Общества искусства и литературы (М. П. Лилина, В. В. Лужский, А. Р. Артем, М. Ф. Андреева и др.) и ученики Вл. И. Немировича-Данченко, окончившие драматическое отделение Московского филармонического общества (О. Л. Книппер, И. М. Москвин, В. Э. Мейерхольд и др.).

<sup>1</sup> В 1920 г. Художественный театр был включен в число академических театров, и с тех пор стала обычной аббревиатура МХАТ (Московский Художественный академический театр). Применять эту аббревиатуру к истории театра до 1920 г. неправильно.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, с. 235.

<sup>3</sup> Там же, с. 235.

<sup>4</sup> Там же, с. 238.

Многое из того, что было применено в театре Станиславского и Немировича-Данченко впервые, вошло в повседневный обиход, и никто уже не удивляется этому, а когда-то многое считалось (и было таковым на самом деле) смелым новаторством. Начнем с мелочей, хотя в театральном деле мелочей нет. В зал нельзя было входить после начала спектакля. А десятилетиями зрители привыкли приходить в театр, когда угодно. Вспомним, что так, например, поступал Евгений Онегин, являясь в театр после начала действия, когда зрители уже кому-то аплодировали:

Все хлопает... Онегин входит:  
Идет меж кресел по ногам...

Упразднена была увертюра, которой раньше вне связи с последующей пьесой начиналось представление в драматическом театре. В антрактах не играла так называемая «антрактовая» музыка, также не имевшая никакого отношения к спектаклю. Мало этого: на первых порах руководители Московского Художественного театра запрещали не только артистам выходить «на поклоны» в конце каждого акта (это как раз привилось), но даже вообще решили было отменить аплодисменты после спектакля, ибо зрители должны были сосредоточиться на сценическом действии, сохранять на протяжении всех актов определенное настроение. Аплодисменты же и вызовы это настроение разрушали, так как мешали поверить в правдоподобие актерской игры.

Самое же главное новаторство МХТ заключалось в режиссуре. Долгое время в России не существовало режиссерского искусства, да и самостоятельной профессии режиссер (в нашем понимании этого слова) не было. По старым представлениям, функции режиссера заключались только в том, что он выбирал пьесы для постановки (впрочем, порою этим занимались и ведущие артисты, самостоятельно подбирившие, например, репертуар для своих бенефисов), распределял роли, заказывал декорации — чаще всего из уже готовых. Правда, история донесла до нас па-

мять о людях, действительно помогавших актерам в работе над ролью, определявших замысел спектакля, его общую направленность. Но обычно это были драматурги (Н. В. Гоголь, А. Н. Островский), которые вынуждены были принять на себя обязанности режиссеров. А обычная практика заключалась в том, что люди, называвшиеся режиссерами, были по существу «разводящими»: они разводили актеров по сцене, показывая, из какой двери одни из них должны входить, в какую дверь другие должны выходить, где стоять, где сидеть — и не больше. Ни о какой трактовке роли, ни о какой общей идее спектакля речь, как правило, не шла.

Совершенно иначе была организована работа в Московском Художественном театре.

Создание спектакля начиналось теперь с длительного периода «работы за столом», когда актеры, занятые в постановке, под руководством режиссера тщательно анализировали все то, что впоследствии должно было быть воплощено на сценической площадке.

Режиссерский опыт Станиславского давно уже стал достоянием мирового театра, а впоследствии и кинематографа. Теперь режиссер создает единый целостный спектакль как художественное произведение театрального искусства, в соответствии со своим замыслом он руководит работой всех участников спектакля. Режиссерский замысел включает истолкование (интерпретацию) пьесы, характеристику отдельных персонажей, заботу об ансамбле и т. д. Все это вырастает из одного общего корня, «зерна», как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, или является реализацией «сверхзадачи» (термин К. С. Станиславского).

Пьеса и спектакль — не однозначные понятия. Автором пьесы является драматург. Автором же спектакля является режиссер.

Станиславский звал театр и актеров к правде, к искусству подлинных чувств, глубоких мыслей, великих идей.

Не играть, а жить на сцене — вот один из заветов Станиславского.

На формирование режиссерского искусства Станиславского огромное воздействие оказали лучшие традиции русского театра и в особенности драматургия А. П. Чехова и А. М. Горького. Таким образом, мы снова приходим к проблеме взаимообусловленного развития театра и литературы.

Тема «Чехов и Московский Художественный театр» входит как составная часть и в историю русской литературы, и в историю русского театра. Чеховская драматургия, несомненно, помогла рождению театра нового типа, утверждению новаторских принципов режиссуры, школы актерского мастерства, вообще всех элементов театрального искусства. С другой стороны, Московский Художественный театр во многом повлиял на судьбу Чехова-драматурга. Под непосредственным влиянием этого театра Чехов создает свои последние пьесы — «Три сестры» и «Вишневый сад».

Встреча А. П. Чехова с Московским Художественным театром — событие, значение которого трудно переоценить. Самое главное, что заключалось в чеховской драматургии и что было особенно важно для театра, — это художественная правда. Не случайно руководители театра особо подчеркивали именно эту главнейшую особенность пьес Чехова, определявшую в конечном счете все идейно-художественное значение его произведений: «Чехов, — писал К. С. Станиславский, — одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой... Он уточнил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу»<sup>1</sup>.

Все началось с постановки чеховской «Чайки», которая оказалась тогда в репертуаре молодого театра единственной современной пьесой. Это сейчас, почти через 100 лет, «Чайка» стала образцом классической драматургии. А тогда

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, с. 276.

пьеса рассказывала о самых живых и актуальных проблемах, ее действующие лица были современниками актеров.

Вл. И. Немирович-Данченко взял на себя большую ответственность, уговаривая Чехова отдать «Чайку» новому театру. Еще не забылся провал «Чайки» на сцене Александринского театра в Петербурге, очень тяжело воспринятый драматургом. Лишь после долгих уговоров А. П. Чехов согласился на новую постановку своей пьесы в Московском Художественном театре.

Нет необходимости рассказывать, как тщательно готовил Станиславский режиссерскую партитуру, как волновались артисты, понимающие, что от исхода спектакля зависела судьба театра, какой громадный успех имела постановка. Об этом очень эмоционально, с массой интересных подробностей рассказано в известных мемуарах великого режиссера.

В исследовательской литературе считается установленным, что «спектакль Художественного театра поднимал очень существенную для Чехова тему, заключенную в его «Чайке». Театр услышал призыв писателя к людям оглянуться на свою жизнь и увидеть, «как плохо и скучно они живут», как невыносимо существование, лишенное «общей идеи», цели, смысла. Театр, как того и хотел Чехов, властно пробуждал в людях неудовлетворенность застойным существованием. В этом проявлялась общественный темперамент спектакля, который нес тревогу и смятение в зрительный вал»<sup>1</sup>.

Новая постановка «Чайки» была победой, принципиально важной и для молодого театра, и для драматурга, вновь поверившего в свои силы. По существу, рождение Московского Художественного театра было провозглашено именно чеховской «Чайкой», и не случайно с того времени на занавесе, на всех театральных афишах, программках и даже билетах всегда воспроизводится силуэт летящей чайки как

<sup>1</sup> Строева М. Чехов и Художественный театр, М., 1955. с. 47.

символ верности традициям великого русского драматурга.

Следующий спектакль, поставленный по пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня», в еще большей степени утвердил те принципы, на которых основывался МХТ. После успеха «Дяди Вани» Чехов окончательно уверовал в новый театр. Он теперь убежден, что там работают его единомышленники в искусстве.

24 ноября 1899 г. Чехов пишет Вл. И. Немировичу-Данченко слова, ставшие пророческими: «Художественный театр — это лучшие страницы той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре».

Новую пьесу «Три сестры» Чехов писал уже специально для МХТ. По общему мнению, этот спектакль получился особенно удачным. В. И. Ленин в письмах к родным сожалел, что не имел возможности его посмотреть. 20 февраля 1901 г. он писал из Мюнхена М. А. Ульяновой: «Бываете ли в театре? Что это за новая пьеса Чехова «Три сестры»? Видели ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газетах. Превосходно играют в «Художественном-общедоступном» — до сих пор вспоминаю с удовольствием свое посещение в прошлом году...»<sup>1</sup>

Премьера «Трех сестер» состоялась 31 января 1901 г. Принято считать, что спустя несколько месяцев у Чехова зарождается замысел следующей пьесы, которой суждено было оказаться его последним произведением. Речь идет о «Вишневом саде». Однако новейшие исследования показали, что замысел этой пьесы возник у драматурга раньше, чем об этом узнали современники. Об основных этапах работы Чехова над «Вишневым садом» подробно рассказывается в комментариях к последнему академическому изданию сочинений великого писателя (XIII, 477—481).

В процессе работы над пьесой замысел ее решительно менялся. Сначала Чехов задумал веселую комедию.

В письме к О. Л. Книппер 7 марта 1901 г. он сообщал, что будущая пьеса «будет непременно смешная, очень смешная». Но уже 20 января 1902 г. Чехов писал ей, что еще сам не понимает, какой будет его пьеса, «что из нее выйдет, и меняется она каждый день». В комментариях к «Вишневому саду» справедливо сказано, что долгая работа писателя над его последней пьесой объяснялась не только тяжелой болезнью автора, но и собственно литературными трудностями. «Новизна и сложность взятой на себя задачи — создать подлинно веселую большую комедию — временами смущала Чехова» (XIII, 491). Об этом же косвенно свидетельствуют и строки из письма Чехова жене 25 сентября 1903 г., когда «Вишневый сад» был уже в основном закончен: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое...»

Представление о новой пьесе как о «скучной» явно противоречит первоначальному замыслу драматурга. Впрочем, в конечном счете Чехов все же определил жанр «Вишневый сад» как комедию.

Готовя пьесу специально для Московского Художественного театра, Чехов в той или иной степени ориентировался на определенных исполнителей. Так, роль Лопехина создавалась специально для К. С. Станиславского, Трофимова — для В. И. Качалова, Гаева — для А. Л. Вишневого, Фирса — для А. Р. Артема, Вари — для О. Л. Книппер. Но подходящей кандидатуры на роль Раневской драматург в театре не видел. Не знал он также, кто мог бы сыграть Шарлотту, кроме Ольги Леонардовны.

В театре роли были распределены иначе. Раневскую играла О. Л. Книппер, Гаева — К. С. Станиславский, Варю — М. Ф. Андреева, Шарлотту — Е. П. Муратова, Лопехина — Л. М. Леонидов, Яшу — И. М. Москвин. Лишь некоторые роли (Трофимова, Фирса) исполняли актеры, которых с самого начала предлагал Чехов. Это было, пожалуй, первым поводом, который вызвал недовольство драма-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 55, с. 204.



турга. Разногласия возникли и в связи с общей трактовкой пьесы в театре.

Режиссер — К. С. Станиславский — подчеркивал прежде всего трагикомизм пьесы. В этом плане играли исполнители главных ролей.

Чехов же отвергал такую режиссерскую трактовку. Это была единственная его пьеса, постановка которой в Московском Художественном театре его не удовлетворила в целом. Так возникла известная полемика драматурга с театром.

Долгое время существовало мнение, что в этой полемике прав был, конечно, Чехов. Эта точка зрения настойчиво пропагандировалась, например, В. В. Ермиловым, который прямо утверждал, что в спектакле Московского Художественного театра «улетучивалась» «скрытая сатира» Чехова<sup>1</sup>. В других исследованиях содержится несколько иное освещение сущности полемики. Так, М. Строева писала: «Отвечая на вопрос, кто же был прав в этом споре: автор или театр, мы должны признать, что обе стороны были по-своему правы и неправы. С одной стороны, был прав Художественный театр, так как при всем желании учесть мнение автора о своей пьесе, авторский замысел, он должен был считаться прежде всего с самой пьесой. Дело в том, что между тем, что хотел создать Чехов и что он реально создал, существует явное несоответствие. Он стремился написать веселую комедию, водевиль, почти фарс, но на деле у него получилось произведение смешанного, промежуточного жанра, в котором переплетаются комедийные и драматические элементы»<sup>2</sup>. Однако нужно учитывать, что Московский Художественный театр не почувствовал тогда в полной мере то новое, что появилось в «Вишневом саде» сравнительно с предшествующими пьесами Чехова: большую жесткость автора, его возросшую требовательность по отношению к героям. Вот почему Чехов, в част-

ности, был недоволен излишней «чувствительностью», элегичностью IV действия, что выразилось в его растянутости. Последний акт должен был быть, по мнению драматурга, более динамичным, сжатым. 29 марта 1904 г. Чехов писал О. Л. Книппер: «Акт, который должен продолжаться 12 минут *take it up*, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать: стубил мне пьесу Станиславский. Ну, да бог с ним».

В данном случае Чехов, конечно, излишне суров. С современной точки зрения можно сказать, что между Чеховым и МХТ происходил не спор, основанный на взаимном непонимании, а творческий диалог, ведущий в конечном счете к более углубленному истолкованию драматического произведения. В таком диалоге нет побежденных, а победитель всегда есть. Побеждает искусство<sup>1</sup>.

Традиции Московского Художественного театра и сегодня помогают актерам и режиссерам как в нашей стране, так и в зарубежных странах лучше понять сложную природу чеховской драматургии. Само собою разумеется, творчество Чехова неисчерпаемо. Поэтому ни в коей мере нельзя объявить спектакли МХТ какими-то незабываемыми канонами, вечным и нерушимым образцом. Но без изучения этих традиций не обойтись. Для того, чтобы оттолкнуться, нужна твердая и прочная опора, иначе прыжок никак не сможет быть успешным. Опыт МХТ представляет собою именно такую опору, на которой вырастают новые попытки интерпретации замечательных пьес великого русского драматурга. Ведь даже разрыв с традицией всегда ощутим только на фоне памяти о традиции.

Автор книги, специально посвященной судьбам русской классической драматургии на сцене советского театра, А. Смелянский пишет: «...Новому поколению режиссуры... приходилось спустя десятилетия чеховский канон Художественного театра преодолевать, чтобы выразить себя, свое

<sup>1</sup> Ермилов В. Драматургия Чехова. М., 1954, с. 294.

<sup>2</sup> Строева М. Чехов и Художественный театр, с. 185.

<sup>1</sup> См.: Рассадин С., Сарнов Б. Рассказы о литературе. М., 1977, с. 314—315.

время и ту историческую перспективу, в которой теперь воспринимаются чеховские драмы. Чтобы оживить традицию, нужно было преодолеть канон»<sup>1</sup>.

В этой связи интересны суждения известного советского режиссера А. В. Эфроса. По его мнению, сегодняшнее восприятие «Вишневого сада» с точки зрения накопленного уже исторического и эстетического опыта заставляет подчеркивать в пьесе прежде всего элементы трагизма. Такая трактовка представляет несомненный интерес в связи со спорами о жанре «Вишневого сада» и с известной полемикой по этому поводу Чехова с Московским Художественным театром: «В «Вишневом саду», например, я хотел усилить момент драматизма, даже трагизма. Да, я знал, что Чехов считал эту пьесу комедией. Однако, возможно, Чехов это сказал оттого, что спектакль в МХАТ был излишне лиричен, может быть, даже сентиментален. Конечно, с его точки зрения. Теперь же, читая «Вишневый сад», я могу доказать, что это трагедия, хотя и скрытая в форме чуть ли не фарса. Но я специально сделал много акцентов на открытом трагизме»<sup>2</sup>.

Проблема современного прочтения классики всегда была и остается актуальной. Новое время «высвечивает» в классических произведениях какие-то новые грани, выявляет новые оттенки, быть может, не замеченные ранее, но ясно видимые теперь, исходя из новых задач, стоящих перед искусством, народом, человечеством. Поэтому новое истолкование классики неизбежно. Оно вытекает из самой природы театра, всегда теснейшим образом связанного с современностью. Театр не может не учитывать те перемены, которые происходят и в общественном, и в художественном сознании. Особенно показательна в этом отношении судьба чеховских пьес.

<sup>1</sup> Смелянский А. Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981, с. 268.

<sup>2</sup> Эфрос А. В. Профессия: режиссер. М., 1979, с. 47—48.

«Широкий интерес к драматургии Чехова, утвердившийся у нас с 40-х годов и возрастающий с каждым годом, проявляется все время на разных пьесах. «Дядя Ваня» и «Три сестры», когда-то самые у нас репертуарные пьесы, в середине 70-х годов вдруг уступили место «Вишневому саду». По каким-то внутренним законам развития театральной мысли, связанной с состоянием мысли общественной, возникла необходимость обращения к этой пьесе, где остро стоят проблемы исторического развития и социальных процессов»<sup>1</sup>.

К этому надо добавить и иную проблематику, не менее важную: вопросы нравственного порядка, являющиеся чрезвычайно актуальными в наши дни.

Что же привлекает современного зрителя в чеховской драматургии вообще и в пьесе «Вишневый сад» в частности?

Творчество Чехова будит совесть, является тем самым молоточком, о котором он сам так хорошо написал в рассказе «Крыжовник»: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные...» И не давал бы успокаиваться, призывая: «Пока молоды, сильные, бодры, не уставайте делать добро!»

**Не уставайте делать добро!**

Ам близко и дорого искусство великого русского драматурга, его беспокойство за человека, за будущее. А. П. Чехов воспитывает и сегодня у людей чувство ответственности за все, что происходит вокруг, за то, чтобы сохранились на земле белые деревья (березы), чтобы расцвел вишневый сад, чтобы сохранилась на Земле красота.

И в этом он наш соратник, единомышленник и современник.

<sup>1</sup> Полоцкая Э. А. Чехов (личность, творчество).— В кн.: Время и судьбы русских писателей. М., 1981, с. 310.

## Глава XIII.

### ЧЕХОВ И УКРАИНА

*Пребывание А. П. Чехова на Украине. Украина в творчестве великого русского писателя. Чехов и украинская литература. Чехов и украинский театр.*

Разговор о многообразных связях Чехова с Украиной наиболее уместен, как нам кажется, на последнем уроке, когда ученики имеют представление о биографии и творчестве писателя. В порядке индивидуального задания можно поручить нескольким ученикам подготовить сообщения о различных аспектах этой темы. Работу, начатую в классе, следует дополнить и углубить в системе внеклассных мероприятий. Здесь, осуществляя межпредметные связи, можно наметить общий план с учителем украинского языка и литературы, используя такие формы работы, как совместные заседания литературных кружков, организацию литературных вечеров, книжно-иллюстративных выставок и т. д.

Вот примерная тематика сообщений учеников. Эти же темы целесообразно использовать и в качестве названий отдельных разделов выставки:

I. «Я положительно очарован...»

1. Два лета в жизни писателя. 2. Семья Линтваревых и Чехов.

II. «Под влиянием простора и встреч с людьми...»

1. Украинские впечатления в творчестве Чехова. 2. Брат и сестра Коваленко (рассказ «Человек в футляре»). 3. Где происходит действие «Вишневого сада»?

III. «Антон Чехов знал и уважал нашу культуру» (М. Рыльский).

1. Переводы произведений А. П. Чехова на украинский язык. 2. А. П. Чехов и М. М. Коцюбинский.

IV. Страницы великой дружбы.

1. А. П. Чехов и М. К. Заньковецкая. 2. Постановки чеховских пьес в городах Украины.

Чехов родился и вырос в Таганроге. Это совсем близко от Украины. Естественно, что и украинский язык, и элементы украинской культуры были ему близки с детства. Интерес к Украине, тяготение к ней остались характерными для всей жизни писателя. Вот почему он с таким интересом готовился к первой длительной поездке на Украину летом 1888 г.

До этого времени все многочисленное чеховское семейство несколько лет подряд отдыхало в Бабкине, именинники Киселевых. Там, в средней полосе России, было очень хорошо, весело: молодость, поэзия, разговоры об искусстве, музыке... И все-таки хотелось перемен. В ответ на приглашение А. С. Киселева провести еще одно лето в Бабкине Чехов писал 15 февраля 1888 г.: «...мать и батька, как дети, мечтают о своей Хохландии». Дело, конечно, было не только в родителях. Самому Антону Павловичу очень хотелось побывать на Украине, в гоголевских местах, поехать по ярмаркам (подобно Ноздреву, как он шутливо писал), насладиться чарующей природой...

С помощью доброго знакомого Чеховых А. И. Иваненко сняли дачу в излучине Псла (отсюда и название *Лука*), недалеко от города Сумы.

Еще до лета далеко, а Чехов уже только о поездке и думает. Он еще и не видел дачу, а уже с необыкновенным гостеприимством приглашает туда добрых друзей и знакомых. Известного поэта Я. П. Полонского он соблазняет идеей совместного путешествия от Дона до Днепра; А. Н. Плещееву желает, чтобы тот «понюхал украинский сенокос», зовет на Псел В. Г. Короленко. Наконец, уже приехав в Луку, он почти сразу же пишет И. А. Леонтьеву (Щеглову) 10 мая 1888 г.: «Вы найдете здесь немало сюжетов и запасетесь гарниром на пять повестей. А сколько здесь декораций, которыегодились бы Вам!»

Летняя поездка 1888 г. была для молодого писателя не только и не просто отдыхом. Новые впечатления оказались очень важными для него в творческом отношении. Во-первых, его очень заинтересовала сама семья Линтваревых. Это были по-настоящему интеллигентные люди, с широкими культурными запросами, принципиальные и бескомпромиссные. В семье сохранялись и ценились демократические традиции.

Старшие дочери Зинаида и Елена принадлежали к числу немногих женщин-врачей и пользовались искренним и глубоким уважением крестьян. Младшая — Наталья — закончила Бестужевские курсы, построила школу для крестьянских ребятишек и сама преподавала там. Старший сын — Павел — был исключен из университета за участие в студенческих волнениях; младший — Георгий — обладал незаурядным музыкальным талантом (Чехов потом писал о нем П. И. Чайковскому).

Как вспоминал впоследствии брат Антона Павловича Михаил, все Линтваревы «были необыкновенно добрые люди, ласковые, отзывчивые и, я сказал бы, не совсем счастливые. Приезд к ним брата Антона, а с ним вместе и разных знаменитостей, вроде Плещеева, которому они привыкли поклоняться еще в дни своего студенчества в Петербурге, по-видимому, пришелся им по вкусу»<sup>1</sup>.

Насколько атмосфера, окружавшая Чехова на Сумщине, была интересной и даже до некоторой степени необычной для него, можно понять из сравнения. Выше уже упоминалось, что предыдущие несколько лет Чеховы провели в Бабкине. Владельцами усадьбы были вполне приличные люди, с которыми у Чехова надолго сохранились хорошие отношения: А. С. Киселев — земский начальник (он же — «прогоревший» помещик, послуживший в какой-то мере про-

<sup>1</sup> Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1980, с. 131.

типом Гаева), племянник известного дипломата графа П. Д. Киселева; его жена, писательница, внучка известного журналиста и издателя XVIII в. Н. И. Новикова, дочь директора императорских театров в Москве В. П. Бегичева... Таковы были бабкинские знакомые Чехова — добрые и образованные, в меру либеральные, в меру причастные к искусству (не отсюда ли взяты какие-то черточки для изображения Туркиных в «Ионыче»?)

Семейство же Линтваревых было совсем иным. Перед Чеховым предстала повседневная жизнь не разорившихся помещиков, сохранивших, однако, привычки барского быта, а интеллигентных тружеников. И не случайно он пишет 30 мая 1888 г. письмо с подробнейшей характеристикой всех Линтваревых, заключая его выводом: «Семья, достойная изучения».

Привлекает внимание форма обращения в письмах к владельцам Бабкина и Луки. К А. С. Киселеву Антон Павлович обращался так: «Ваше высокородие!» Или: «Барин!» Это, конечно, шутка, но в ней есть и доля правды. К Киселевой: «Многоуважаемая Мария Владимировна!» Или (не без иронии): «Талантливая Мария Владимировна!» А к Е. М. Линтваревой совсем иначе: «Уважаемый товарищ...» (письма от 9 октября и 23 ноября 1888 г.). Мы сегодня воспринимаем такое обращение как стандартную формулу, но в XIX веке оно звучало необычно. Вдумаемся: Чехов называет Елену Михайловну самым уважительным словом *товарищ*, ибо она тоже врач, тоже, подобно самому Антону Павловичу, лечит крестьян, не зная дня и ночи, всю себя отдает этой работе. Вот она — не барыня, а товарищ, коллега, соратник. А ведь в те времена женщина-врач — редкость. Было что изучать...

Примечательно, что кто-то из Линтваревых всячески отговаривал Чехова от дружбы с Сувориным. Чехов писал: «Она боялась политического влияния на мою особу. Да, эта барышня хорошая, чистая душа...» (П, II, 327).

Правда, он тогда считал, что «барышня» ошибается, но ведь она-то была права! И сам Чехов впоследствии это понял<sup>1</sup>.

Дружеские отношения с семьей Линтваревых у Чехова продолжались долго. Об этом свидетельствуют письма, сохранившиеся в архиве. Так, после пребывания в Москве в гостях у Чеховых Н. М. Линтварева писала 29 ноября 1889 г.: «Вы были так добры ко мне, многоуважаемый Антон Павлович, что у меня не хватает слов для выражения моей глубокой благодарности всему Вашему семейству. На Луке мне скучно, и я не перестаю вспоминать про «Чеховский гостеприимный кров».

На Луке с самым живым интересом относились ко всем новым произведениям Чехова. 14 октября 1889 г. Е. М. Линтварева писала ему: «К нам доходят восторженные отзывы о Вашей «Скучной истории», привезла их Антонина Федоровна <жена Павла Линтварева> от слышавших ее у Плещеева, и сам Алексей Николаевич <Плещеев> писал Жоржу <Георгию Линтвареву>. Конечно, мы относимся к этому далеко не хладнокровно; не хладнокровно также ожидаем мы и Вашей пьесы».

Не меньшее значение имели для Чехова новые впечатления от природы, украинских просторов, приволья.

Пребывание на Украине так взволновало Чехова, показало ему «так ново, хорошо и здорово», что он даже захотел купить хутор в Полтавской губернии. 27 августа 1888 г. А. П. Чехов писал А. Н. Плещееву с обычным юмором: «...не успеет наступить унылый октябрь, как я стану подписываться так: «Полтавский помещик, врач и литера-

<sup>1</sup> Трудно сказать, кто из сестер Линтваревых говорил на эту тему с Чеховым. Скорее всего, имеется в виду Елена Михайловна, которая в письмах прямо упрекала Чехова за сотрудничество в «Новом времени»: «Зачем Вы начали писать газетные статьи?» (Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 331, к. 50, ед. 20, л. 7 об.) Но это могла быть и Наталья Михайловна, Чехов упоминал, что она читала «Капитал» К. Маркса (II, II, 279).

тор Антуан Шпонька». ...Если в самом деле удастся купить, то я настрою на берегу Хорола флигелей и дам начало литературной колонии».

Хутора, правда, Чехов так и не купил, но очень характерно для него желание купить место не столько для себя, сколько для братьев-писателей, целой литературной колонии.

Забуть о Луке он не сможет уже никогда, ни в Ялте, ни в Италии. Из Крыма он писал М. П. Чеховой, что там он, «сидя на берегу моря, воображает себя на Луке» (письмо от 18 июля 1889 г.). И через несколько лет, 1 октября 1894 г. напишет Н. М. Линтваревой из Италии: «Венеция чрезвычайно напоминает Луку».

В 1889 г. Чеховы также поехали к Линтваревым. Но этот год был печальным: там скончался брат Антона Павловича — Николай, талантливый художник.

В дальнейшем Чехов неоднократно ездил на Украину, побывал и в больших городах — Харькове, Одессе... Но для творческого развития писателя особо важное значение имели все же летние месяцы 1888 и 1889 годов. Впечатления, которые он тогда получил, надолго остались в его памяти.

Через несколько лет, в 1894 г., ему снова пришлось побывать в знакомых местах и он писал А. С. Суворину 15 августа 1894 г.: «Это такая поэзия, что хоть отбавляй. Тихо, просторно, масса воды и зелени и прекрасные люди».

Как же эти впечатления отразились в чеховском творчестве?

Тут важно выяснить, какое идейно-художественное значение имели для писателя его украинские впечатления, как они отразились в его творчестве, быть может, даже в таких его произведениях, сюжет которых вовсе не связан с Украиной. Самое главное — не сбиваться на мелочи, не увлекаться мелкими деталями.

В качестве некоторой аналогии можно вспомнить, что знаменитое чеховское путешествие на Сахалин прямо и непосредственно отразилось всего лишь в нескольких его

рассказах. Но никто не сомневается в значении этой поездки для творческого развития писателя. Однажды Чехова спросили: почему Сахалин занял такое малое место в его творчестве? Писатель сначала ответил какой-то шуткой, а после долгого раздумья сказал: «А ведь кажется — все просаха-линено»<sup>1</sup>. Примерно так же обстояло дело и с его путешествием по Украине. Первоначально делались выводы о бесплодности в литературном отношении его пребывания на Луке. Такое мнение высказал брат писателя — М. П. Чехов: «...Жизнь на Украине почему-то не давала ему столько тем, как в предшествующие годы в Бабкино»<sup>2</sup>.

Затем ту же мысль повторил И. А. Бунин: «И странно, как много дали его произведений подмосковные места, так ничего не дал Псел, где он прожил два лета 88, 89, хотя восторгался этими местами выше меры, но в литературе они не отразились»<sup>3</sup>.

Обратим все же внимание на те годы, которые упоминает Бунин: 1888, 1889... Это ведь не случайные даты в творческой биографии Чехова. Совершенно справедливо на это в свое время обратил внимание М. А. Левченко: «Два лета, проведенные на Украине, сыграли важную роль в том переломном периоде жизни и творчества писателя, которые приходятся именно на эти годы»<sup>4</sup>.

Действительно, есть основания полагать, что пребывание Чехова на Украине дало ему не просто новые впечатления (в смысле расширения кругозора), но заставило задуматься над большими и важными проблемами. Так случилось, что поездка на Украину, задуманная прежде всего ради летнего отдыха, во многом помогла писателю укрепиться на новых позициях, начать новый этап в творчестве. Что же могло так воздействовать на Чехова? Знакомство

<sup>1</sup> Крестинская Т. П. Сахалинская тема у Чехова. — В кн.: Ученые записки Новгородского пединститута, 1967, т. XX, с. 111.

<sup>2</sup> Чехов М. П. Вокруг Чехова, с. 132.

<sup>3</sup> Литературное наследство. М., 1960, т. 68, с. 641.

<sup>4</sup> Левченко М. Чехов у зв'язках з Україною. К., 1960, с. 31.

с семейством Линтваревых, о чем речь уже шла, но не только это.

Не менее важными оказались для Чехова и другие встречи: с простыми людьми, украинскими крестьянами. «А какие разговоры! — писал Чехов брату Ивану Павловичу. — Их передать нельзя, надо послушать!» (10 мая 1888 г.). И несколько позже Суворину — коротко, но многозначительно: «Разговоры бывают интересные» (П, II, 277).

«Все, что я видел и слышал, — писал Чехов 21 июня 1888 г. Лейкину, — так ново, хорошо и здорово, что во всю дорогу меня не оставляла обворожительная мысль — забросить литературу, которая мне опостылела, засесть в каком-нибудь селе на берегу Псла и заняться медициной».

Стоит обратить внимание на два обстоятельства: во-первых, на подчеркиваемую Чеховым новизну впечатлений, а во-вторых, на недовольство профессией литератора. Может быть, повышенная требовательность к себе, к литературе (а отсюда и недовольство) вызвана как раз тем новым, что открылось писателю летом 1888 г.? В этом смысле пребывание на Украине оказалось важным не для одного Чехова. Гостил у него на Луке писатель К. С. Баранцевич. По возвращении в Петербург он писал Чехову (9 июля 1888 г.), пораженный разительным контрастом, который теперь открылся ему: «Какая насмешка! Город чиновников, биржевиков, литераторов и прохвостов, оторванный от России, замкнутый в свои узкие, специальные интересы, — каким он мне показался приниженным, мелким...» (П, II, 500).

Это не случайные слова, вырвавшиеся, как говорится, «под настроение». Вот мнение самого Чехова, высказанное до получения письма Баранцевича, 28 июня 1888 г.: «Под влиянием простора и встреч с людьми, которые в большинстве оказываются превосходными людьми, все петербургские тенденции становятся необыкновенно куцыми и бледными». И далее Чехов добавляет, что тот, кто в Петербурге близко к сердцу принимал лишь интересы узкого литературного круга, здесь, «ознакомившись с простором и

людьми, заявляет громогласно: «Нет, не то мы пишем, что нужно!»

Важнейший смысл этого признания Чехова несомненен. Здесь явно слышится отзвук тех новых идей и настроений, которые чем дальше, тем все увереннее и последовательнее будут проявляться в творчестве писателя. Вот что дала Чехову Украина. И не так уж существенно количество произведений, прямо написанных на украинском материале. Это легко проиллюстрировать на примере повести «Скучная история» (1889), значение которой в творчестве Чехова общеизвестно. Здесь появляется новый мотив: тоска по «общей идее», убеждение, что, как писал Чехов, «осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягость, ужас» (II, III, 80). Действие повести в основном происходит в Москве. Но в высшей степени знаменательно, что при первой публикации повести в журнале «Северный вестник» (1889, № 11, с. 73—130) после подписи автора стояла помета: «Село Лука, Сумск. уезд, 1889». Чехов не так уж часто специально оговаривал место создания своих произведений. Однако в данном случае он посчитал такую информацию необходимой.

Разумеется, не нужно абсолютизировать факты. Не стоит, конечно, делить творчество Чехова на периоды до поездки на Украину и после поездки... Но ведь факт остается фактом: к концу 1880-х годов в творчестве писателя происходят существенные перемены. Он перестает сотрудничать в юмористических журналах; его «Степь» (опубликованная весной 1888 г.) восторженно встречена подлинными ценителями литературы. Затем Чехов печатает «Именины», «Припадок», «Княгиню», «Скучную историю» — произведения, утвердившие его в ряду самых крупных русских писателей. Есть основания говорить о начале нового этапа творчества. И среди многих причин, обусловивших этот этап, нельзя забывать о тех новых жизненных впечатлениях, которые дали Чехову его украинские путешествия 1888 и 1889 годов.

Пребывание на Украине усилило и укрепило новые тенденции, которые уже появились у Чехова к тому времени.

Вот первый, по существу, отклик на пребывание у Линтваревых: рассказ «Именины». Это своего рода программное произведение тех лет (рассказ написан в 1888 г.). Чехов теперь стремится дать читателям более четкое представление о своей позиции, в письме к Плещееву (10 или 11 октября 1888 г.) он настойчиво спрашивает: «Неужели и в последнем рассказе не видно «направления»? Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий... Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?»

Правда, исследователи обычно относят этот рассказ к числу произведений, которые написаны под явным влиянием Л. Н. Толстого<sup>1</sup>. Однако стремление А. П. Чехова наметить некую положительную программу (хотя бы и морально-этического плана прежде всего) не случайно становится доминирующим как раз с 1888 г.

Впоследствии Чехов многое переделал в рассказе «Именины». При первой публикации там были страницы, вызвавшие серьезные замечания А. Н. Плещеева. И хотя сначала Чехов с этими замечаниями не согласился, в дальнейшем он все же исправил текст. Одно изменение особенно знаменательно. В журнальном варианте рассказа был некий персонаж (даже без имени), которому Чехов придал черты украинофила. Плещеев специально остановился на этом эпизоде: «...в Вашем рассказе Вы смеетесь над украинофилом, «желающим освободить Малороссию от русского ига». ...Украинофила в особенности я бы выбросил. ...Мне кажется, что Вы, изображая этого украинофила, имели перед собой Павла Линтварева» (II, III, 324).

Понятно, что в данном случае Чехов имел в виду совер-

<sup>1</sup> См.: Бердников Г. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. Л., 1970, с. 204—219.

шенно определенный тип людей, с которыми ему также приходилось встречаться на Украине — тип буржуазного националиста. Вот почему он самым решительным образом возражал против отождествления этого персонажа с кем-либо из семьи Линтваревых: «Я не имел в виду Павла Линтварева. ...Павел Михайлович умный, скромный и про себя думающий парень, никому не навязывающий своих мыслей. Украинфильство Линтваревых — это любовь к теплу, к костюму, к языку, к родной земле! Оно симпатично и трогательно. Я же имел в виду тех глубокомысленных идиотов, которые бранят Гоголя за то, что он писал не похощацки, которые, будучи деревянными, бездарными и бледными бездельниками, ничего не имея ни в голове, ни в сердце, тем не менее стараются казаться выше среднего уровня и играть роль, для чего и нацепляют на свои лбы ярлыки» (II, III, 19).

Эти слова Чехова свидетельствуют о его пронизательности: он не смешивал подлинной любви к родине с теми националистическими тенденциями, которые ничего общего не имели с высокими и благородными чувствами украинской демократической интеллигенции. И все-таки Чехов в последующих публикациях исключил из рассказа строки об украинophile, очевидно, чтобы не подавать никакого повода к кривотолкам и чтобы хотя бы невольно не бросить тень на ставшую ему близкой семью его новых знакомых.

О том, что в творчестве Чехова в 1888 г. происходили существенные перемены, свидетельствует также его автохарактеристика следующего (по времени написания) рассказа — «Княгиня». 18 ноября 1888 г. Чехов писал Суворину: «...Хочу я в этом сезоне писать рассказы в протестующем тоне — надо поучиться». Показательно, что у Чехова возникает стремление к новой тональности именно в *этом сезоне*. Иными словами, мы снова имеем возможность говорить — теперь уже с ссылкой на мнение самого писателя — об особом значении для его творчества лета 1888 г. И действительно, начиная с этого сезона, протестующее начало ук-

репляется в творчестве Чехова и, пожалуй, наиболее отчетливо проявляется в рассказе «Человек в футляре» (1898). Известно, что в этом рассказе явно отразились воспоминания Чехова о пребывании на Сумщине.

Уже давно отмечено, что в «Человеке в футляре» образы учителя Коваленко и его сестры Вареньки прямо противопоставлены хмурой, зловещей фигуре учителя греческого языка Беликова. Тут многое знаменательно: и контрастное сопоставление портретов, и манер поведения, и языка. Не случайно, разумеется, Чехов придает речи Коваленко, когда он возмущается Беликовым, ярко выраженный украинский колорит, резко протivостоящий обесцвеченным фразам древнегреческого (мертвого) языка. Коваленко же дал Беликову прозвище «Глитай або ж паук». Не менее интересен в рассказе яркий, колоритный образ Вареньки, также созданный в контрастном сопоставлении с унылым, каким-то серым и однообразным Беликовым. Здесь был очень удачно воссоздан национальный характер, прямо связанный с давними воспоминаниями Чехова. Несомненно, что писатель наделил Вареньку некоторыми чертами, присущими Н. М. Линтваревой, о которой он писал еще в 1888 г.: «Мускулистая, загорелая, горластая... Хохочет так, что за версту слышно».

Очевидно, не случайно Варенька поет с чувством «Виют витры» (из оперы «Наталка-Полтавка»), с таким же чувством рассказывает о своей родине — Гадячском уезде (Полтавской губернии). Но дело в конце концов не в деталях, а в общем принципе использования в рассказе украинских впечатлений писателя, в идейно-художественном значении включенных в повествование украинских мотивов.

И еще один пример, имеющий целью подтвердить мысль о принципиальной важности для творчества Чехова украинских впечатлений и образов. Речь идет о пьесе «Вишневый сад».

И. А. Бунин несколько скептически отнесся и к названию, и к сюжету последней пьесы А. П. Чехова: «...вопреки



Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишневых...»<sup>1</sup> В другом месте Бунин язвительно заметил, что «вишневый садок» «был только при хохлацких хатах»<sup>2</sup>, утверждая тем самым его нехарактерность для России.

Но в том-то и дело, что действие «Вишневого сада» происходит на Украине, чего не хотел увидеть Бунин и что не всегда отмечается в современных литературоведческих исследованиях. Отсюда, в частности, и звук сорвавшейся в шахте бадьи, и упоминания о Харькове, куда постоянно по делам ездит Лопехин.

О. Л. Книппер-Чехова вспоминала, что Чехову не понравились декорации спектакля «Вишневый сад» в Московском Художественном театре: «...во втором акте он хотел видеть более южную природу, ему не нравился унылый север, в обстановке которого казался страшным звук сорвавшейся бадьи в шахте»<sup>3</sup>. И действительно, откуда на севере шахты?

Наконец, особо пристальное внимание должно вызывать в этой связи самое название пьесы, которое, как известно, становится символом красоты, счастья.

В русском фольклоре определение «вишневый» встречается не очень часто. Обычно оно имеет «идеальный, качественно-оценочный смысл, оно из того же ряда, что и эпитеты золотой, серебряный, жемчужный»<sup>4</sup>. Но образ вишневого сада в русских песнях вообще не упоминается. Он обычен в фольклоре украинском, который Чехов хорошо знал. Там нередко слова «вишневый сад» (или «вишневі сади») «начинают первую строку песни и по своей функции близки к заглавию литературного произведения»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 68, с. 674.

<sup>2</sup> Бунин И. А. Собр. соч. В 5-ти т., М., 1956, т. 5, с. 273.

<sup>3</sup> Книппер-Чехова О. Л. О Чехове и о театре.— Театр и драматургия, 1935, № 2(23), с. 15.

<sup>4</sup> Медриш Д. Н. Литературная и фольклорная традиция.— Вопр. поэтики. Саратов, 1980, с. 230.

<sup>5</sup> Там же, с. 232.

В данном случае на память сразу же приходят стихи Т. Г. Шевченко «Садок вишневий коло хати...» Возможно, у Чехова и не было сознательного использования именно этих строк великого украинского поэта. Но существует память искусства — то, что вошло уже в культурную традицию. И в этом смысле вполне правомерно говорить об определенной ориентации Чехова при создании «Вишневого сада» и на украинские впечатления, и на его память об украинском фольклоре и украинской литературе.

Украинская литература всегда живо интересовала Чехова. Он знал произведения многих представителей украинской культуры. Так, еще в детстве Чехов познакомился с пьесой И. П. Котляревского «Москаль-чарівник». Но особенно ценил он творчество великого сына украинского народа Тараса Шевченко.

Порою проявление интереса Чехова к Шевченко связывают с пребыванием русского писателя у Линтваревых. Это не совсем верно. Еще в 1887 г. И. А. Белоусов, тогда начинающий поэт, прислал Чехову книжечку «Из Кобзаря Шевченко (Украинские мотивы)», изданную в Москве. Чехов ответил ему 3 августа 1887 г.: «Самый выбор Шевченко свидетельствует о Вашей поэтичности, а перевод исполнен с должной добросовестностью».

Это очень важное письмо. Из него следует, во-первых, что Чехов хорошо знал стихи Шевченко и высоко ценил их: по его убеждению, сам по себе выбор произведений великого Кобзаря для перевода уже давал представление о вкусе переводчика, о его поэтичности. Во-вторых, из письма можно сделать вывод, что Чехов достаточно хорошо знал украинский язык, ибо имел возможность судить о добросовестности перевода.

Нельзя, конечно, исключить и воздействия на Чехова разговоров с Линтваревыми, особенно с Натальей Михайловной, которая буквально боготворила великого украинского поэта. Не случайно именно ей написал Чехов 21 сен-

тября 1894 г.: «Был я в Львове (Лемберге), галицийской столице, и купил здесь два тома Шевченки».

Украинская общественность знала о постоянном интересе русского писателя к украинской культуре. В 1898 г. вышла в свет книга О. Е. Судовщиковой-Косач (под псевдонимом Грицько Григоренко) «Наші люди на селі». В самом начале следующего года начинающая писательница послала свою книгу Чехову: «Зная, что Вы хорошо владеете тем языком, на котором написана моя книга..., решаюсь послать Вам ее. Не откажите высказать о ней, если это Вас не затруднит, откровенно Ваше мнение».

Неизвестно, на чем основывалось убеждение О. Е. Судовщиковой-Косач, что Чехов хорошо владеет украинским языком. Неизвестно также, ответил ли ей Чехов; но книгу ее он прочел<sup>1</sup>.

Еще при жизни Чехова начались переводы его произведений на украинский язык. Особенно много сделал для популяризации творчества А. П. Чехова И. Я. Франко. Он высоко ценил творчество Чехова и даже посвятил ему отдельную статью, которая, к сожалению, до сих пор не найдена. О статье мы знаем только из письма М. Горького Чехову (конец апреля 1899 г.): «...еще о Вас написал Франко, галициец, в своей газете — говорят, удивительно задушевно написано. Мне пришлют газету — хотите — перешлю Вам»<sup>2</sup>.

Под непосредственным воздействием Франко очень влиятельный в ту пору львовский журнал «Літературно-науковий вісник» систематически печатал переводы великого русского писателя. Некоторые из этих переводов были посланы Чехову известным писателем и ученым А. Е. Крымским в ноябре 1901 г. Крымский сообщал, что делает это

по просьбе редакции журнала. 21 ноября 1901 г. Чехов в письме сердечно поблагодарил Крымского за присланные издания и добавил: «Насколько я понимаю, переводы сделаны... очень хорошо». Сами журналы переслал в Таганрог (известно, что он всю жизнь заботился о пополнении таганрогской библиотеки). Интересен и следующий факт: обращения украинских писателей к жанру короткого рассказа (И. Франко, М. Коцюбинский, В. Стефаник, Л. Мартович, М. Черемшина и др.). Эти жанровые поиски объяснялись многими причинами. Здесь можно говорить о быстро меняющейся действительности, которая требовала от писателя и быстроты художественного отклика. Но, очевидно, можно говорить и о творческом опыте А. П. Чехова, мимо которого, конечно, не могли пройти украинские демократические писатели.

Особенно показательна в этом отношении творческая близость М. М. Коцюбинского и А. П. Чехова. Исследователи давно уже обратили внимание на типологическое сходство рассказов Чехова «Крыжовник» и Коцюбинского «В дорозі» (1907). И Чимша-Гималайский («Крыжовник»), и Мария вместе со своим мужем («В дороге») превратились в жалких и ничтожных обывателей, думающих только об удовлетворении самых примитивных потребностей. Напротив, положительные герои Чехова и Коцюбинского никогда не заботились о личном благополучии. Собственно, это была уже устоявшаяся традиция и русской, и украинской демократических литератур.

Наиболее «чеховским» является у Коцюбинского рассказ «Сон», где особенно отчетливо звучит протест против обывательщины, приносящей и уродующей человека<sup>1</sup>. В научной литературе также отмечалась прямая близость к чеховским настроениям и темам рассказа Коцюбинского «Лялечка» (1901), героиня которого, Рапса Левицкая,

<sup>1</sup> См.: Рад. літературознавство, 1965, № 4, с. 78—79.

<sup>2</sup> Горький М. и Чехов А. П. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951, с. 38—39.

<sup>1</sup> Левченко М. Чехов у зв'язках з Україною, с. 53—80.

глубоко несчастна, ибо потеряла высокую цель в жизни<sup>1</sup>. Можно также наметить определенную творческую переключку двух писателей и в разработке детской темы.

Когда речь идет о творческом восприятии чеховских традиций украинской прозой, никак нельзя обойти молчанием В. Стефаника. Еще в гимназии Стефаник с увлечением читал произведения Чехова. С Чеховым его роднят жанровые поиски, стремление передать в небольшой эпической форме большое содержание, «скрытый психологизм», расчет на «домысливание» читателей, внешняя авторская объективность, умелое использование деталей и т. д. Для того, чтобы показать их творческую близость, можно сопоставить чеховский рассказ «Горе» и «Катрусю» Стефаника<sup>2</sup>.

После Великой Октябрьской социалистической революции появляются новые переводы произведений А. П. Чехова на украинский язык. Особенно важное значение имел трехтомник «Вибрані твори» (1930). Во втором томе была опубликована статья «Чехов по-українському», написанная выдающимся поэтом Максимом Рыльским. М. Рыльский был также редактором издания избранных произведений Чехова на украинском языке, которое вышло в годы Отечественной войны (Киев, 1944). В предисловии он писал: «Пусть эта книжечка, изданная в дни священных боев за Отечество, будет почтительным знаком нашей памяти, скромным венком на могилу... гениального художника слова и верного сына братского народа»<sup>3</sup>.

Еще одна статья М. Рыльского была написана к 100-летию со дня рождения А. П. Чехова. В ней М. Рыльский писал о любви к Чехову его современников, о связях с его

<sup>1</sup> См.: Звиняцковський В. Я. А. П. Чехов і Коцюбинський.— В кн.: Чехов і література народів Союзного Союзу. Єреван, 1982, с. 229—231.

<sup>2</sup> Левченко М. Чехов у зв'язках з Україною, с. 82—84.

<sup>3</sup> Рыльский М. Наша кровна справа. Статті про літературу. К., 1959, с. 395.

творчеством всей новейшей украинской литературы, всей литературы советской<sup>1</sup>.

А. П. Чехов внимательно и заинтересованно следил за развитием украинского театра. Из театральных деятелей Украины ближе всего он знал замечательную актрису М. К. Заньковецкую, которая оставила о встречах с писателем очень теплые воспоминания. Они сравнительно недавно были перепечатаны в «Литературном наследстве» (т. 68). Очень интересный материал (который можно использовать на заседании литературного кружка или на литературном вечере) учитель найдет во вступительной заметке к этим воспоминаниям А. М. Борщаговкой. Там собраны сведения как о самой актрисе, так и о ее встречах с Чеховым. Мы узнаем о дружбе двух замечательных представителей братских культур, о высокой оценке Чеховым самобытного искусства Заньковецкой.

А. П. Чехов не мог не знать о мучительно трудном пути Марии Константиновны на сцену: «Ведь ей пришлось преодолеть много препятствий... Все было — и мольбы родных, и отречение отца от дочери, и каверзы мужа, который ее не любил, и колючие шпильки и едкие насмешки посредственностей — коллег по труппе... И все это было преодолено во имя высокого идеала — служения родному искусству, народу, родине»<sup>2</sup>. Вполне справедливо предположение, что ее судьба дала Чехову некоторый материал для образа Нины Заречной из «Чайки».

Положение украинского театра в те годы было очень трудным. После долгой борьбы все же удалось отстоять его существование, но с очень большими ограничениями. Было запрещено играть по-украински классические пьесы, а также пьесы из жизни интеллигенции. Но даже и в этих тяжелых условиях передовые украинские драматурги и

<sup>1</sup> См.: Рыльский М. Чехов-художник.— В кн.: Литературное наследство. М., 1960, т. 68, с. 8—10.

<sup>2</sup> Левченко М. Чехов у зв'язках з Україною, с. 105—106.

деятели театра создали ряд выдающихся спектаклей, проникнутых социальным протестом и демократическими идеалами.

Большим событием были гастроли украинского театра в Петербурге и Москве. Во время таких гастролей (в октябре 1887 г.) и увидел впервые А. П. Чехов Марию Заньковецкую. В письме к брату Александру он написал: «Заньковецкая — страшная сила».

Личное знакомство произошло несколько лет спустя — 3 января 1892 г.

Мария Константиновна вспоминала: «Чехов очень хорошо ко мне относился, дорожил моим обществом, но не кавалерствовал и не влюблялся. Я потом часто виделась с ним в Москве. Он любил беседовать со мною, навещал меня, когда я тосковала. Говорил, что у меня «красивая душа» и много милого, задушевного, чеховского»<sup>1</sup>.

Вполне вероятно, что в Заньковецкой Чехов увидел такую актрису, которая была рождена для воплощения на сцене созданных им образов. По словам Марии Константиновны, он «обещал написать пьесу, в которой для меня будет одна роль исключительно на украинском языке»<sup>2</sup>.

Мария Павловна Чехова вспоминала впоследствии: «М. К. Заньковецкая очень интересовала покойного брата и своим талантом заставляла его любить украинский театр»<sup>3</sup>.

Сохранилось письмо А. П. Чехова Марии Заньковецкой от 12 января 1892 г. В нем, между прочим, упоминается проект костюма бродячей цыганки. Судя по всему, Чехов помогал актрисе в выборе костюма для роли цыганки Азы в одноименной пьесе М. П. Старицкого.

В школах можно организовать краеведческий поиск: «Чеховские спектакли на сценах нашего города». Ведь еще

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 68, с. 593.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Дурилін С. М. Марія Заньковецька. Життя і творчість. К., 1955, с. 299.

не выявлены все театральные рецензии, фотографии актеров, истории постановок чеховских пьес на Украине. Здесь нужно поднять старые газеты, обратиться в местные архивы. Такого рода работа может иметь и научное значение. Исходный материал для поисков находится в комментариях к пьесам Чехова в новом академическом издании (т. XIII).

Интересно, например, отметить, что первый успех к чеховской «Чайке» пришел именно на Украине. Это было прежде всего заслугой актера и режиссера Н. Н. Соловцова, который много сделал для пропаганды чеховской драматургии на Украине. В 70-е годы прошлого века Соловцов играл в Таганрогском театре (там Чехов и познакомился с ним), в 80-х годах — в театре Корша (Москва), позднее переехал на Украину, был антрепренером Киевского театра. Он выстроил для него здание, в котором теперь помещается Украинский Академический театр им. И. Я. Франко.

Как известно, пьеса «Чайка», поставленная впервые 17 октября 1896 г. в Петербурге на сцене императорского Александринского театра, провалилась. Чехов переживал это очень тяжело. И тогда Соловцов, зная о судьбе пьесы в Петербурге, не побоялся поставить ее через несколько недель в Киеве. Текст пьесы, тогда еще неопубликованный, в Киев послал сам автор. Спектакль имел большой успех — и это задолго до той реабилитации «Чайки», которую обычно связывают с ее постановкой на сцене Московского Художественного театра в конце 1898 г.

И после «Чайки» все пьесы Чехова с успехом шли в различных городах Украины. Так, осенью 1898 г. «Дядя Ваня» ставился драматической труппой под руководством того же Н. Н. Соловцова в Одессе и Киеве. Есть сведения, что А. П. Чехов видел этот спектакль и остался им доволен (XIII, 404).

В Харькове весной 1901 г. проходили гастроли великой русской актрисы В. Ф. Комиссаржевской. С ее участием был поставлен «Дядя Ваня».

Одной из лучших постановок «Трех сестер» на провинциальной сцене был спектакль, поставленный в день московской премьеры Н. Н. Соловцовым в Киеве. После киевского спектакля Соловцов послал Чехову восторженную телеграмму: «Давно я и мои товарищи артисты моей труппы не испытывали высокохудожественного наслаждения, какое доставила нам постановка Вашей пьесы. Репетированье ее вызвало среди нас тот нравственный подъем, то редкое настроенье, вдохновенье и то сценическое единенье, какие способны вызвать только произведения глубокого, яркого таланта...» В начале следующего сезона Соловцов приглашал Чехова в Одессу, сообщая, что там «Три сестры» имеют громадный успех» (XIII, 446).

В 1902 г. один из актеров Московского Художественного театра (в будущем выдающийся режиссер) В. Э. Мейерхольд переехал в Херсон и основал там собственную труппу. В связи с этим Чехов писал О. Л. Книппер 13 марта 1902 г.: «Я хотел бы повидаться с Мейерхольдом и поговорить с ним, поддержать его настроение; ведь в Херсонском театре ему будет не легко!»

Новый театр открыл сезон спектаклем «Три сестры». В первую же херсонскую зиму были поставлены все пьесы, которые Чехов к тому времени написал (и даже водевиль «Медведь»).

По просьбе Мейерхольда Чехов прислал в Херсон текст новой своей пьесы «Вишневый сад». Премьера состоялась 4 февраля 1904 г. Сам Мейерхольд играл Петю Трофимова (XIII, 501).

Еще раньше, в день премьеры в Московском Художественном театре, т. е. 17 января 1904 г., «Вишневый сад» был сыгран в Харьковском драматическом театре. Сохранилась телеграмма, адресованная Чехову: «Харьковский театр гордится честью, Вами ему оказанной, счастливым успехом «Вишневого сада», благодарит за украшение своего репертуара новым истинно художественным произведением» (XIII, 500).

Но лишь после Великой Отечественной войны «Вишневый сад» был поставлен на украинском языке. Премьера состоялась в марте 1946 г. одновременно на сценах Киевского театра им. И. Я. Франко и Львовского театра им. М. К. Заньковецкой. Как знаменательно, что чеховская пьеса была поставлена в театрах, носящих великие имена: Ивана Франко, так много сделавшего для пропаганды чеховского творчества на Украине, и Марии Заньковецкой, которую связывала с Чеховым большая человеческая дружба и глубокое взаимное уважение.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### I. Общие работы о жизни и творчестве А. П. Чехова

1. Бердников Г. П. Чехов. 2-е изд. М., 1978. 512 с.
2. Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. 3-е изд., дораб. М., 1984. 511 с.
3. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981. 400 с.
4. Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. П. Чехова. Очерк. М., 1982. 175 с.
5. Малюгин Л. А., Гитович И. Е. Чехов. Повесть-хроника. М., 1983. 576 с.
6. Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества. 2-е изд., доп. М., 1960. 301 с.
7. Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. 391 с.
8. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. 340 с.
9. Полоцкая Э. А. Чехов (личность, творчество). — В кн.: Время и судьбы русских писателей. М., 1981, с. 282—343.
10. Семанова М. Л. Чехов — художник. М., 1976. 224 с.
11. Турков А. А. П. Чехов и его время. М., 1980. 408 с.
12. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952. 563 с.
13. Чуковский К. И. О Чехове. Человек и мастер. М., 1967. 205 с.

### II. Чехов — прозаик

1. Бердников Г. П. «Дама с собачкой» А. П. Чехова. К вопросу о традициях и новаторстве в прозе Чехова. Л., 1976. 95 с.
2. Гурвич И. Проза Чехова. М., 1970. 183 с.
3. Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979. 327 с.

4. Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. 128 с.  
 5. Полоцкая Э. А. Пути чеховских героев. Книга для учащихся. М., 1983. 97 с.

### III. Чехов — драматург

1. Бердников Г. П. Чехов — драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова. Изд. 3-е, дораб. и доп. М., 1981. 436 с.  
 2. Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. 285 с.  
 3. Полоцкая Э. А. «Вишневый сад». Жизнь во времени.— В кн.: Литературные произведения в движении эпох. М., 1979, с. 229—287.  
 4. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972 / статьи: «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова», с. 404—435 и «О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А. П. Чехова», с. 339—380).

### IV. Изучение творчества А. П. Чехова в школе

1. Бокова М. В. Русская литература в 9 классе. К., 1982, с. 201—221.  
 2. Качурин М. Г. А. П. Чехов.— В кн.: Качурин М. Г., Мотольская Д. К. Изучение русской литературы в IX классе. Изд. 4-е, перераб. М., 1983, с. 233—267.  
 3. Маранцман В. Г. Читательское восприятие и художественная мысль автора в школьном анализе литературного произведения.— В кн.: Восприятие учащимися литературного произведения и методика школьного анализа. Пособие для учителей. М., 1974, с. 57—58.  
 4. Неструх Я. Г. Чтение пьесы по ролям как прием анализа (А. П. Чехов «Вишневый сад»).— В кн.: Искусство анализа художественного произведения. М., 1971, с. 212—237.  
 5. Тодоров Л. В. Изучение рассказа «Хамелеон» в VI классе.— Лит. в шк., 1972, № 6, с. 35—42, или в кн.: Методическое руководство к учебнику-хрестоматии «Родная литература» для 6 класса. М., 1976, с. 198—210.  
 6. Шелепин В. А. Изучение новеллы А. П. Чехова «Ионыч».— В кн.: Анализ литературного произведения в 9 классе. М., 1978, с. 194—205.

### V. А. П. Чехов и Украина

1. Крутикова Г.  
 тикова Н. Е. Шляхами  
 2. Левченко М.  
 3. Чехов и литера  
 479 с.

НБ ПНУС



494946

- Чехова.— В кн.: Кру-  
 с. 243—255.  
 раіною. К., 1960. 135 с.  
 Союза. Ереван, 1982.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Глава I. Воспитывать внимание к слову (Работа над текстом рассказа А. П. Чехова «Хамелеон»)	6
Глава II. Изучение биографии А. П. Чехова	16
Глава III. «Вот и все, что можно сказать про него» (Рассказ А. П. Чехова «Ионыч»)	27
Глава IV. Рассказ «Ионыч». Уроки мастерства. Уроки нравственности	45
Глава V. Проблемы изучения пьесы «Вишневый сад» в 9 классе	61
Глава VI. «Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!..»	74
Глава VII. «Идет новый помещик, владелец вишневого сада!»	88
Глава VIII. «Человечество идет к высшей правде...»	98
Глава IX. Свообразие конфликта	108
Глава X. Спор о жанре	118
Глава XI. Новаторство Чехова-драматурга	128
Глава XII. А. П. Чехов и театр	143
Глава XIII. А. П. Чехов и Украина	162
Список рекомендованной литературы	183

### Т34 Теплинский М. В.

Изучение творчества А. П. Чехова в школе : Пособие для учителя.— К.: Рад. школа, 1985.—184 с.— Библиограф.: с. 183—184.

В обл.: 25 к. 90 000 экз.

В пособии содержится материал по изучению произведений А. П. Чехова, включенных в школьную программу. Особое внимание уделено анализу пьесы «Вишневый сад». Специальный раздел посвящен исследованию связей А. П. Чехова с украинской литературой и театром. Рассчитано на учителей-словесников общеобразовательных школ и средних учебных заведений, студентов-филологов.

Т 4306010000—085  
 М210(04)—85 203—85

74.261.8+83.3Р1