

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
ТУРГЕНЕВА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Н. Л. БРОДСКОГО

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„СЕЯТЕЛЬ“

Е. В. ВЫСОЦКОГО

ПЕТРОГРАД

1923

Тургенев и Чехов.

(Параллельный анализ „Свидания“ Тургенева и „Дгерь“ Чехова).

В работе своей, посвященной преимущественно философскому мировоззрению Чехова (см. «Заветы» за 1913 г., кн. VII), мне пришлось мимоходом высказать несколько мыслей об исключительном своеобразии его пейзажа. Я мог бы теперь формулировать тогдашние мои утверждения приблизительно так: Чехов, как пейзажист, занимает в русской литературе особое место, вне главных линий ее эволюции; он порывает окончательно со старыми пейзажными традициями сентиментально-романтической школы, надолго удержавшимися и в школе реалистической, в ней нашедшими наиболее полное выражение свое у Тургенева; он не примыкает также и к Толстому и его последователям, которые природы не идеализируют и не прикрашивают, но, вольно и радостно покоряясь ее мощному естеству, испытывая истинное счастье, когда им удастся слиться с ее стихией, часто противопоставляют ее в своих концепциях миру человеческому; он, наконец, вне прибывающей волны и неоромантизма—я разумею наш символизм — возрождающего, с одной стороны, мистическое отношение к природе старых немецких романтиков, а с другой — использующего ее, как комплекс более или менее сложных и широких символов, чаще всего в служебной роли эмоционального порядка, при постановке тех или других религиозных и мировых проблем.

Всею этим я объяснял прежде всего то, что Чехов знаменательно скуп на большие подробные пейзажи; в его эстетике есть по этому поводу определенный тезис: если художник «любит размазывать природу», то это свидетельствует о незрелости его таланта. К природе он относится с боязнью; изредка как бы

платит ей за внушаемый ею страх чувством пренебрежения существа, наделенного интеллектом. Поскольку в центре его творчества стоит всегда человек и его быт, он и в ней «обыденывает» все необычайное и величавое, — опрощает ее до того, что она целиком как бы вырастает в человеческую жизнь: рисует ее чертами, красками, деталями быта из обычной, будничной, преимущественно человеческой обстановки.

Я писал тогда эти строки, вольно отдаваясь впечатлениям от его описаний природы. Не будучи скован никакими предвзятыми мыслями, переживал то состояние свободы в покорной пассивности восприятия, которое одно характеризует истинный процесс вчувствования, и это дало мне основание и уверенность сказать то, что здесь было повторено.

В рамках небольшой статьи журнального типа редко кому удастся быть до конца осторожным в своих обобщениях. Если принять еще во внимание, что метод, которым я тогда пользовался в своих работах, обязывал меня стремиться, главным образом, к более или менее одинаковой с художником настроенности, в ней, в этой сходности настроения, видеть единственный способ адекватного понимания творца, жертвовать ради нее формальными требованиями логической достоверности, заменяя их психологической уверенностью, — если со всеми этими обстоятельствами считаться, то, быть-может, не в очень большую вину должно поставить мне ту неосторожность, которая вырвалась у меня в той работе по отношению к Тургеневу и Чехову при первом беглом сопоставлении их рассказов: «Свидание» и «Егерь».

«Егерь» вызвал во мне тогда целым рядом своих сюжетных морфем яркое воспоминание о тургеневском «Свидании». В спешной работе воспринявши довольно отдаленное (как мы увидим ниже) сходство основной их темы за весьма близкое и в то же время пораженный слишком резким контрастом в разработке этой темы, в смысле становления образов, стиля и архитектоники, я без дальних проверок усмотрел здесь ярко выраженный акт творчества по контрасту — не обычного типа пародирования, а в том же плане, что у Тургенева; усмотрел со стороны Чехова, как я выразился в той статье, «явный вызов Тургеневу, дерзкую шалость молодого огромного таланта, подумавшего про себя: нет, не так надо писать рассказы, а вот как».

Сомнения нет, мысль безусловно неверная. Чехов, когда писал своего «Егеря», вовсе не думал о Тургеневе и уж конечно себя с ним не сравнивал. Вот как он сам характеризует процесс своего творчества за тот ранний период в известном письме к Григоровичу («Письма Чехова», т. I, стр. 161—165): «Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а «Егеря» (как раз его-то он и берет, как иллюстрацию), который вам понравился, я писал в купальне. Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, ни мало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом». Правда, из этих слов явствует пока только одно: в работе над «Егерем» не было сознательного сопоставления себя с Тургеневым, сознательного творческого акта по контрасту. Но мог быть здесь акт бессознательный, реминисценция к известному эмоциональному окружению: от тургеневского «Свидания» б. м. остался смутный сюжетный след вместе с чувством какой-то эстетической неудовлетворенности; по неизвестной причине чувство вдруг всплыло в область ясного вместе со смутным воспоминанием о породившей его теме, которая, однако, была аперцепирована им, как тема вольная, как *Res Nullius*, чувство дало толчок, творческий импульс в сторону от Тургенева, и Чехов рассказал эту тему по-своему, согласно своему эстетическому канону, мало-по-малу перед ним выяснявшемуся уже в процессе его раннего творчества.

Так ли это? Думаю, что следует отвергнуть и это последнее предположение; во всяком случае, не считать его более вероятным, чем противоположную гипотезу. Я утверждаю это, несмотря на то, что в обоих рассказах имеется сходство не только сюжетное, но и тематическое (относим к последнему понятию, помимо идейной стороны произведения, также и психологическую трактовку действующих лиц): как у Чехова, так и у Тургенева герой самоуверен, эгоистичен, равнодушен, а контрастирующая ему героиня — робка, покорна, стыдливо-наивна в любви к нему. Я расчлению здесь эти понятия: сюжет и тему, хотя для меня является большим вопросом, существует ли вообще, в авторском замысле, сюжет без темы, вернее, без психологической части этого понятия, не есть ли сюжет — одна из тех бесплотных теней, нереальных фикций, которые методически, быть может, и полезны при попытке строить общую линию эволюции художественного

творчества, но конкретно, в живом художественном произведении, при анализе цельной его концепции, подчас оказывают очень плохие услуги. В сущности я готов именно так смотреть на сюжет, считаю его голой абстракцией, к которой нужно относиться весьма осторожно. Зародыш творческого акта, если даже отвлечь образы от оформляемого ими идеологического материала, — утверждаю я — именно не в сюжете, а в теме (в том узком понимании, в котором я пока здесь употребляю этот термин): непрясленный образ — все же образ, в котором уже заранее дана определяющая сила и по отношению к форме, часто к строению целого и даже стилевым деталям.

Так стоим мы со знаком вопроса все у того же первоначального момента, генезиса художественной концепции «Егеря», сходство тем отнюдь не суживает поля наших поисков, не загоняет нас властно в русло влияния, хотя бы и бессознательного, одного писателя на другого. В данном случае могло быть и так — «Егерь» обязан какой-нибудь стороной своей «Свиданию» Тургенева, но могло быть и иначе: тема, быть может, была взята совсем из другого источника, взята просто из окружающей жизни; она прежде всего очень элементарна, в сущности встречается почти на каждом шагу: он, герой, долго скитался «на стороне» — на заработках ли, на фабрике, воспринял доск культуры и, потеряв окончательно свою связь с землей и с деревней, относится пренебрежительно свысока к прежнему быту, к старой жене, в себе и собою символизирующей этот презираемый быт, она же тем более его любит, что он для нее чужой, стало быть, выше ее стоящий. Изменились социальные условия жизни: старая тема включила в себя новый материал, образы же остались сходные; не потому, что один заимствовал его у другого, а по причинам совершенно иным — в художественном творчестве, быть может, есть такие же общеобязательные категории, в смысле первой классификации художественного материала по типам, как в мышлении научном.

Вопрос должен быть поставлен совершенно иначе — повторяю — отнюдь не в плоскости влияния или частного его случая: творчества по контрасту; следовало бы, быть может, по крайней мере для больших писателей в период их зрелости, совершенно отказаться от этого понятия и заменить его понятием с х о д с т в а. В первом есть уже намек на объяснение, на установле-

ние известной причинной связи между двумя изучаемыми явлениями; во втором же — одно только констатирование факта, постановка проблемы, которая с самого начала требует решения полностью. Обнаружено сходство — какова его внутренняя причина? Есть ли это простая случайность, которую можно объяснить вполне удовлетворительно, в зависимости от самой темы, облакаемой в известную, ей соответствующую, сюжетную схему, взятую, как и сама тема, хотя бы из окружающей обстановки — поскольку два художника разрабатывают одну и ту же тему, неминуемо должны быть у них сходные элементы, и они бывают даже у самых разнообразных художников. Или оно, сходство, действительно соответствует чему-то общему в их духовном укладе. Это первое. А затем возникает вторая проблема: чем объяснить кардинальное расхождение в разработке этих тем, различие форм, стилей. (Не забудем, что стиль есть организованное целое из элементов языка — исключительно индивидуального порядка). В зависимости от решения первого вопроса углубляется также значение и второго вопроса. Анализ оказался бы тогда гораздо более значительным, результаты его — тем ценнее. Если бы нам действительно удалось доказать, что у каждого из них, как у Тургенева, так и у Чехова, образы центральные этих рассказов отнюдь не случайны в той системе образов, в которой каждый призван выявить свое индивидуальное «я» в лоне сверхличного, а духовный уклад, в основе своей, у них обоих более или менее идентичен. Тогда, действительно, в малой капле вод отразились бы свойства всего моря — параллельный анализ этих двух рассказов: «Егеря» и «Свидания» мог бы быть предварительным этюдом к работе по теории, быть может, и эволюции творчества, поскольку Тургенев и Чехов две чрезвычайно заметных вехи в истории русского художественного познания, два последовательных весьма крупных этапа в ее жизни.

К сожалению, пока еще нет возможности отвечать на все эти вопросы с полным знанием, обставляя их решение богатством фактических данных. Приходится бродить ощупью, больше допускать, чем доказывать. Но я все же считаю нужным сказать здесь, как я разрешаю эти вопросы, потому что мною руководят цели, преимущественно методологического характера, правда, методологии не формальной, не отвлеченной, не в виде силлогистических пролегомен, обязательных для всех и каждого,

но нашу область, область художественного творчества, задевающих лишь отдельным краем бесплотной своей тени, а методологии, если можно так выразиться, органической, применительно к данному конкретному случаю и, однако, заключающей в себе, как мне кажется, принципы работы, необходимые для каждого исследователя в области творчества.

Параллельный анализ этих двух рассказов: «Свидание» Тургенева и «Егерь» Чехова кажется мне нужным в силу следующих соображений. Между Тургеневым и Чеховым существует самая глубокая внутренняя связь. Если выразить ее пока в области одного творчества, то следовало бы сказать так: в параболе, символизирующей путь единой творческой волны в русском искусстве прошлого века, Чехов также на спаде ее, как и Тургенев. Если же снова синтезировать единую и цельную личность, в удобствах анализа обычно расчленяемую на душевное и духовное (чему соответствует биография и творчество), — то связь эту можно формулировать более резко и конкретно: Чехов это почти тот же Тургенев в жизни и в творчестве, тот же в основе своей, в центральном пункте своего «я», только без большинства его ошибок, без тех его отрицательных сторон, которые так часто раздражали его современников, за которые иные его не любили, иные и не уважали (Толстой, Фет, Достоевский, Гончаров).

Возвращаясь от этой наполовину «житейской» формулировки к тому, что сказано было о них в области творчества, я мог бы привести в подтверждение ту глубокую, никогда не прекращающуюся жалобу Чехова на отсутствие у него «нормы», «высшей идеи», которая одна дает художнику силу звать за собою, делает его творцом новой эпохи. Как бы мы ни расчленяли искусство и ни стремились выделить из него одну эстетическую его сторону, вернее то, что делает его предметом эстетического восприятия — степень высоты этического пафоса, волевого устремления, в той или иной мере имеющегося в каждом художественном произведении, всегда соответствует, при прочих равных условиях, степени творческого напряжения.

Они оба на спаде единой творческой волны в русском искусстве прошлого века — сказали мы. И блуждают они, отмеченные особой печатью грусти, как печальные вестники о том, что созидательная сила в данной определенной струе своей скоро уже будет исчерпана, уже близко дно. Не оттого ли чувствуется

в них какая-то расслабленность, особая красота увядания? Как художники, они обыкновенно ошибочно попадают в категорию объективных: сами лишенные «нормы», «высшей идеи», они ищут ее во вне, в окружающем. Когда начинают наполнять свои образы психическим содержанием, то они являются как бы заинтересованными защитниками всякой неудачи, неудовлетворенности и такими же заинтересованными противниками всякого душевного благополучия. Вот в этом-то я и усматриваю глубокое родство Чехова с Тургеневым, поскольку они оба в системе образов тяготеют ко всем тем, которые по той или иной причине лишены этой стойкости, слабы волею своей, страдая от частых столкновений с себе противоположными, — с теми, кто их посильнее, кто знает или думает, что знает, чего хочет в жизни. В смысле психической установки героев — я думаю — сходство это уже сейчас достаточно ясно, его поэтому пока и выдвигаю.

В зависимости от самых разнообразных поводов, часто весьма случайных, является у художника та или другая тема, поскольку речь идет о данном конкретном ее содержании и в данной сюжетной ее схеме. Для Тургенева, для материи его произведений, могли играть большую роль его общественно-политические воззрения. Они витают в сфере освещенного ядра сознания, и как все, поражаемое рассудком, слишком тесно переплетены с линиями практической жизни, с требованиями повседневности. От них-то, от этих «верхних» воззрений и зависит большей частью тот путь, по которому художник отправляется в поисках за материей. Известные историки литературы обычно тем и грешат, что исследуют лишь одну эту сторону — низшую сторону творчества. Глина или мрамор, слова, звуки или краски — в известных пределах они, конечно, определяют характер творческого процесса, но только в пределах низшего порядка, поскольку всякому художнику волей-неволей приходится считаться с сопротивляющейся косностью материала; но важен результат, вернее, то видение, которое художник, борясь и побеждая, воплощает в них. Не крестьянской ли среды, помещичье-буржуазной или пролетарской, — в конечном итоге, — понятно, с точки зрения искусства, это все-таки безразлично; приспособится к ним начало оформляющее, в известном смысле, разумеется, их природа скажется; — но исключительно же ценным в смысле постижения сущности данного индивидуального творческого «я» оста-

нется та небольшая система образов, которые художник вызывает к жизни, в них выражая последние основы своего мировоззрения.

Но нужно сейчас же отметить и отличие Чехова от Тургенева пока в сфере преимущественно их личного психического строя, там, где все впечатления бытия переплавляются уже непосредственно в художественный материал.

Не углубляясь сейчас в вопросы психологические, скажем, что проявляется оно в особой сдержанности, молчаливости, сосредоточенности Чехова. Стиль повседневной жизни как бы соответствовал стилю художественных писаний; Тургенева многие не любили за его болтливость, легкую возбудимость, быть может, плохо понимали корни его скитальчества. Чехов же был очень скуп на слова, был застенчив, держался от других в отдалении, заботясь всеми мерами о том, чтобы никто к нему не подходил близко. В эпоху, когда жил и творил Чехов, люди уже не соприкасались так тесно между собой, как во времена Тургенева, и потому не так болезненно сталкивались острыми углами своих характеров. Скитальчество Чехова в этом внешнем проявлении никого не раздражало, но оно было.

III.

Мы больше высказывали наши общие положения о Тургеневе и Чехове, чем доказывали. Иллюстрировали их разбросанно — случайными примерами преимущественно из психической сферы. Получилась слабая разграниченность понятий: душевного и духовного; несколько стерлись те, пусть искусственные, грани, которые пока еще очень полезно ставить между душевной биографией и художественным творчеством. Все это мы ясно сознаем. Но пусть примут все, сказанное нами, лишь как фрагменты, которые должны помочь нам в работе.

А теперь перейдем к анализу обоих произведений, начиная с тургеневского «Свидания».

Процесс художественного оформления начинается с первого же момента установки внимания на каком-нибудь материале, вернее сказать, с первого же момента выбора из множества окружающих предметов, фактов или явлений какого-нибудь одного, про который и говорят обыкновенно, что он наиболее суггести-

вен. Отнимают неправильно активность у субъекта, у творца, и приписывают ее объекту. Такая аберрация чаще всего бывает при исследовании эпического произведения. Лирика эмоциональней своей сущностью несколько предостерегает от нее: в ней яснее действие этого организующего начала творческой личности. Не углубляя здесь дальше этого вопроса, целиком относящегося к психологии художественного творчества, мы попробуем подойти к анализу «Свидания» с точки зрения ближайшего повода к творческому действию, первого момента обнаружения формирующей силы, которую художник осознает, либо как акт внезапный, и тогда бывает то, что он ошибочно ставит ее в зависимость от какого-нибудь явления извне; либо как следствие длительного внутреннего напряженного состояния, от которого нужно и можно освободиться в процессе творческом. Мы скажем в этом условном смысле, что исходным пунктом для художественного замысла «Свидания» было именно не объективное явление, не факт из окружающей жизни, а чисто субъективное переживание, для художника тягостное, которое потом и нашло свое выражение в основной теме рассказа, окрасив ее в особый цвет школы.

Останавливает на себе внимание прежде всего архитектора рассказа. Рассказ распадается на две почти равные части, на две системы образов, самостоятельно развивающихся; из них каждая в отдельности детально разработана, точно имеет для автора свое самодовлеющее законченное значение, живет своею, собственной жизнью, в очень слабой зависимости от синтетического целого произведения. Это сказывается уже в самом начале, в порядке их размещения. Архитектоническая связь — самая примитивная — пространственная: идет раньше система образов пейзажного характера, и лишь после того, как эта система уже до конца исчерпана, выдвигается вторая система образов, связанная с первой слабыми нитями аналогии; ей, второй системе, и соответствует название рассказа: «Свидание».

Можно ли думать, что порядок распределения систем в рассказе указывает на временную последовательность их возникновения в творческом мире художника? Вряд ли. Скорее всего было так: на фоне смутного, тяжелого в своей неопределенности, некоего настроения, которое нужно как-то сосредоточить, прояснить, чтобы от него освободиться, должны были мелькать одно-

временно два неясных видения, два образа: не то чистая белая березка в грустном и тихом осеннем лесу, не то робкая и нежная девушка, в неясном предчувствии надвигающейся разлуки с милым; для большего их оттенения вскоре рождаются еще два образа по контрасту: гордая осина, как бы с пренебрежением глядящая на белую и нежную березку, и самоуверенный, в себя влюбленный самец, с тем же презрением относящийся к робкой и покорной девушке. Это и есть центральные образы в каждой из обеих систем; около них и ради них разворачиваются уже другие, второстепенные, ими же вызванные.

Я привожу эти соображения, не доказывая их и в сущности недоказуемые, лишь как гипотезу: мне кажется, они достаточно удовлетворительно объясняют главные формальные особенности этого рассказа: как приемы его стилистические, так и способ развития его сюжетной схемы, а также и композицию, понимая под композицией то доминирующее начало в произведении, которое и объединяет все элементы в органическое целое. Пейзаж играет здесь самостоятельную роль — это меньше всего декорация, фон для центральной части рассказа: он нужен сам по себе, поскольку в нем осуществляется свой особый замысел. И здесь уже ярко сказываются все особенности Тургенева, как пейзажиста. Природу он воспринимает преимущественно глазом; это большей частью цвета и краски, улавливаемые на верхней плоскости материального мира; гораздо более однотонно слышит он звуки и сравнительно мало пользуется приемами анимистическими, как частный случай их, — олицетворением. Во всяком случае, эффект у него в основе всегда создается при помощи приемов преимущественно живописи.

Картину Тургенев рисует старательно и подробно, соблюдая правильную симетрию; линии у него не резкие, скорее несколько изнеженно-расслабленные. В этом отношении рассказ кажется типичен; так рисует он в большинстве случаев не только природу, но и людей, за исключением лиц, явно пародийных, (впрочем, Толстой и про них говорит, что Тургенев пишет их так, точно у него диспепсия). Взгляд художника останавливается здесь прежде всего на верхней части пейзажа, рисуя его в начале в общих чертах; переходит потом постепенно от более общего к частному и, наконец, приковывается к отдельным деталям на общем ли фоне или у данного центрального образа. Небо ранней

осенней поры; оно почти сплошь покрыто облаками, белыми, рыхлыми — так создается первая ассоциация состояния какой-то неопределенности: еще не безнадежно-хмурое, небо все же не ясное, уже не летнее.

Дальше этот же признак несколько детализируется. «Изредка из-за туч показывается кусок лазури, ясной и ласковой, как прекрасный глаз». Кусок лазури в дальнейшем понадобится, чтобы сквозь него тоже изредка выглядывало солнце и тоже ясное и ласковое, точно летнее. После этого взор спускается несколько ниже и видит следующую часть пейзажа — тихо качающуюся на вершинах деревьев листву. Это легкое чуть заметное движение Тургенев передает посредством впечатления слухового, пользуясь очевидно тем, известным и из практики, психологическим законом, что если два впечатления разного порядка возникают одновременно и под влиянием одной и той же причины, то стоит вызвать одно из них, чтобы сейчас же появилось в сознании и другое, ассоциативно с ним связанное. Вводится это новое слуховое впечатление при помощи такой расстановки слов в подготовляющем к нему предложении: «Я сидел, и глядел кругом, и слушал»; смысловой удар падает на последнем слове: «и слушал». И дальше уже идет: «листья чуть шумели над моей головой...», и затем более точное определение характера шума, подчеркиваемого контрастами — «то был не веселый смеющийся трепет весны, не мягкое шушуканье, не долгий говор лета, не робкое холодное лепетание холодной осени, а едва слышная дремотная болтовня». Тихость, как бы сонное раздумье ранне-осеннего неба, переданное в красках, должно ассоциироваться с тихим веянием леса, уловленным в звуках: краски, воспринимаемые в порядке пространственном — со звуками, воспринимаемыми во времени.

С верхушек деревьев глаз спускается еще ниже и видит внутренность рощи. Она освещается переменным светом. Мотив неопределенности варьируется в третий раз. Происходит как бы перебой обоих порядков восприятия: в зависимости не только от пространства, но и от времени. Выглядит солнце — и цвета сейчас же делаются резко отчетливыми: тонкие стволы берез принимают «нежный отблеск белого шелка», листья, лежащие на земле, «загораются червонным золотом», и на этом нижнем освещенном фоне выделяются кудрявые паноретники, окрашенные в не-

сколько сероватый цвет, «подобный цвету переспелого винограда». Но скроется солнце — и краски меркнут, выделяется один только белый цвет берез, цвет уже нового, более холодного оттенка, «без блеску», похожий на цвет только что выпавшего снега, «до которого еще не коснулся холодно играющий луч зимнего солнца».

Художник подходит к центральному образу, как нам кажется, к своему первоначальному видению — и сразу меняется интонация. Живописуя до сих пор ровно и спокойно, он вдруг бросает тон описательный, заменяя его повышенно-декламационным: «...И надобно было видеть, как она (молоденькая березка) ярко вспыхивала на солнце, когда его лучи внезапно пробивались сквозь частую сетку тонких веток, только что смытых сверкающим дождем». Очарование подчеркнуто особой тишиной, точно все застыло, затаив дыхание — «ни одной птицы не было слышно: все приютились и замолкли»; только насмешливый голос синицы «изредка звенел стальным колокольчиком», как будто напоминал о какой-то грозящей беде. И вот здесь-то, по контрасту, для большего еще оттенения главного образа, и появляется образ гордой неприятной осины с ее «длинными стеблями, металлической листвой, которую она вздымает как можно выше и дрожащим веером раскидывает на воздухе».

Тургенев вводит этот образ, пользуясь свободной формой словоохотливого рассказчика, вводит его, так сказать, механически, при помощи внезапного вторжения в описательную форму сказового элемента: «Прежде чем я остановился в этом березовом леску, я с своей собакой прошел через высокую осиновую рощу» и т. д. Воплощение холодно-презрительной спесивости, как бы пресыщенного самолюбия, еще ярче подчеркивает нежную прелесть женственной, робко-стыдливой, целомудренной березы.

Так развернута у Тургенева первая система осеннего пейзажа, получившая у него самостоятельное значение. Вторая система находится в связи с ней лишь постольку, поскольку является почти полной ее вариацией. Белая тонкая березка с золотой вспыхивающей на солнце листвой принимает образ прекрасной крестьянской девушки, тоже находящейся на перепутьи между летом и осенью — между ее девичьим летом и ее осенью. Стиль, в котором она нарисована, выдержанно сентиментальный и еще больше подчеркивает авторский лиризм. Стиль этот дан уже

в самом начале, в ее позе: «она сидела..., задумчиво потупив и уронив обе руки на колени; на одной из них... лежал густой пучек полевых цветов и при каждом ее дыхании тихо скользил на клетчатую юбку». Дальше этот стиль еще более подчеркивается при помощи самых обычных его трафаретов: «ее длинные ресницы были влажны, и на одной из ее щек блистал на солнце высохший след слезы, остановившийся у самых губ, слегка побледневших»... «Выражение лица ее было просто и кротко, так грустно и так полно детского недоумения перед собственной грустью». Имеется даже и такой избитый у сентименталистов эффект: «слеза прокатилась из-под густых ресниц, останавливаясь и лучисто сверкая на щеке»... Эти сентиментальные позы, сентиментально упрощенная трактовка психологии, вставлены в рамки образа, внешне обрисованного красками, почти целиком взятыми из первой системы образов; лицо и верхняя часть тела зарисованы красками нежно белой и желтой, нижняя часть — такой же пестрой, клетчатой, как и опавшие листья, валявшиеся на земле. На ней «чистая белая рубаша, застегнутая у горла и кистей», «крупные желтые бусы в два ряда спускаются с шеи на грудь»; лоб «белый, как слонобая кость, а на остальной части лица золотой загар» (вспомним белый тонкий стан березы и золотистую ее листву). Девушка сидит у березы, сама как береза, такая же целомудренно-чистая, ~~покорно-тихая~~; она тоже вспыхивает на солнце, при малейшем ~~звоне в лесу~~, когда ей кажется, что это он приближается, и сейчас же гаснет, бледнея, в предчувствии неизбежности разрыва.

Авторский лиризм, как видим, здесь проявляется во всей своей силе. Бытовые подробности в полном пренебрежении; образ взят вне конкретной обычной его обстановки, психическое содержание дано схематически, почти лишенное каких бы то ни было оттенков данных конкретных условий определенного быта и времени.

«Свидание» было написано Тургеневым в 1850 г., после двенадцатилетней литературной деятельности. В предшествующих очерках из «Записок охотника», было, уже явно определена тенденция к усилению элементов реалистического стиля, некоторых приемов его детализации. В духе молодой литературы своего времени (Достоевский, Толстой, Григорович) Тургенев

тоже расстается с традициями романтической школы, вводя вместо них, в пределах, уже окончательно к тому времени установившихся, принципов школы реалистической, вновь забывшую струю сентиментализма¹⁾. Толстой потом совсем ее преодолел. У Достоевского ко второму периоду его деятельности она тоже становится почти незаметной; лишь в некоторых случаях при становлении таких образов, как Соня Мармеладова, или отчасти в некоторых сценах в «Идиоте», он иногда пользуется некоторыми ее элементами. Гончаров знал борьбу с романтизмом (мысль эта разработана в готовой к печати работе Б. М. Энгельгардта «Гончаров и история творчества»); сентиментализм же с самого начала взят у него в плане пародийном (см. «Обыкновенную историю»). И лишь у Григоровича да у него, Тургенева, струя эта никогда не затихает, порою принимая, как здесь, в «Свидании», формы, чересчур близкие к первоначальным, в духе Карамзина или даже Шаликова. И чем лиричнее его произведение, тем она, эта струя, заметнее.

Мы уже отмечали выше, как Толстой реагировал на отрицательные образы Тургенева: он ясно ощущал в них слабую напряженность художественной воли автора, не умеющего скрывать свое заинтересованное к ним отношение. «Свидание» типично в этом смысле, как обрисовано второе центральное лицо — герой рассказа; типично по той злобе почти личного характера, с которой художник преследует его. Это тот же лиризм только наизнанку, лиризм со знаком «минус»: в кривые изломы резкой сатиры, почти шаржа, превращаются они, как только речь заходит о герое — эти слащаво-сентиментальные цвета, и приски, и изнеженно округленные, медлительно ритмические движения, которыми он пользуется при обрисовке природы и девушки на ее фоне.

Дается прежде всего внешний облик героя. Почти те же живописные краски, только в иной, уродливой пропорции и в ином расположении. Бросается в глаза на первом плане неприятно желтое «пальто с барского плеча бронзового цвета, застегнутое доверху». Над этим желтым сплошным полем торчит нечто плоское, красное, формой похожее на блин — «румяное лицо»,

¹⁾ Это положение прекрасно разработано в статье В. В. Виноградова: „Сюжет и композиция „Ведных людей“ в связи с поэтикой натуральной школы“ — см. сборник о Достоевском под ред. Н. Л. Бродского, изд. Сеятель.

«тупой нос», «глаз почти не видно». По обеим сторонам этого красного, между ним и желтым, резко белые пятна — «подпирающие уши круглые воротники белой рубашки». А сверху, над красным — черное с золотой полоской поперек — «черный картуз с золотым галуном, надвинутый на самые брови». Кроме этого цвета черного добавлены еще цвета нелюбимой осины, се «лилового ствола и металлической листвы»: «галстук с лиловыми кончиками», а на «красных кривых пальцах серебряные кольца с незабудками из бирюзы».

Из первой же системы образов взяты моторные впечатления, распределенные по тому же принципу контраста. Девушка, гармонируя с общим фоном, дитя природы, подобно лесу в эту раннюю осеннюю пору, либо неподвижно-молчалива, либо тихонько, медленно поворачивается, медленно, постепенно наклоняет или опускает голову. Так же медленно перебирает она и цветы на коленях, точно слабый ветерок — на деревьях побледневшие листья. А его движения — грубые, резкие, «ломанные». «Он беспрестанно щурит свои и без того крошечные молочно-серые глазки (у нее «глаза большие, лучистые»), морщится, опускает углы губ, непринужденно зевает, с неловкой развязностью то поправляет рукою (красною с кривыми пальцами) рыжеватые ухарски закрученные виски; то щиплет желтые волосики, торчащие на верхней губе», словом, — обобщает дальше сам автор, обнажая свой прием — «ломается нестерпимо».

В этом плане описательном, занимающем около половины всего рассказа, главные образы даны почти исчерпывающе. Все, что происходит дальше в центральной части рассказа, является не более как иллюстрацией, в плоскости драматической и в форме диалога, тех самых черт, которые уже восприняты на портретах. Эта зависимость, в качестве своеобразной иллюстрации, драматической части от части описательной настолько ясна, что очень трудно отказаться от соблазна трактовать архитектуру этого рассказа, как намеренное или не намеренное, но явное приближение к примитиву первоначальной формулы параллелизма, какую пользовалась, например, примитивная живопись, не знавшая перспективы и потому нередко располагавшая на одном и том же плане разные группы или системы образов, связанных между собою по тому же принципу иллюстрационному. При этом следы авторской

заинтересованности в этой части диалогической сказываются не только в обилии ремарок, занимающих немногим меньше половины всего диалога, и в характере их того же лирико-живописного порядка, но и в самом строе его, поскольку автор постоянно вмешивается в их разговор и не одними этими отступлениями своими в качестве режиссера, а прямыми высказываниями от своего имени. Сюда можно прибавить еще и самый язык диалога, поскольку речевой строй героев, не только в смысле синтаксиса, но и в лексическом отношении, лишен всякой сословной типичности. А также крайнюю примитивность сюжетной схемы, сосредоточенной на данном моменте свидания, весьма слабо проецированной как в прошлое, так и в будущее героев, психологическая трактовка которых, как уже было отмечено, вообще весьма упрощена.

Только что указанные особенности резче всего проявляются в части, касающейся героя, так как эмоциональная окраска ее роли дана преимущественно средствами описательными. Его первую реплику: «А что, давно ты здесь?» Тургенев разбирает такой ремаркой: «А что, начал он, продолжая глядеть куда-то в сторону, качая головой и зевая»... Очевидно, ремарка и должна определить эмоционально характер нашего восприятия. Следует затем два коротких режиссерских указания: «девушка не могла тотчас ему отвечать» и девушка «проговорила наконец едва слышным голосом»; между ними ответ: «Давно-с Виктор Александрович».

Слабо подчеркнутая тихость и робость героини сменяется одним неопределенным звуком, им издаваемым («А!...»), после чего эмоциональная тяжесть снова падает на ремарку, еще более резкую и распространенную: «он снял картуз, величественно провел рукою по густым, туго завитым волосам, начинавшимся почти у самых бровей и, с достоинством посмотрев кругом, бережно прикрыл опять свою драгоценную голову». В подчеркнутых определениях особенно характерна последняя: «драгоценная», как явно избличающая авторский субъективизм. Такова же цель, в смысле навязывания читателю определенной, нужной автору, эмоциональной окраски, и всех других его ремарок, без которых он не оставляет почти ни одного слова героя (до последней по крайней мере части диалога, когда зачин переходит к ней); после слов, являющихся продолжением

его неопределенного звука — «а!»: «а я было совсем и позабыл. Притом, вишь, дождик», следует снова — «он опять зевнул». Через несколько строк дальше: «и он наморщил свой тупой нос», «...выговорил слова небрежно и несколько в нос...», «он спокойно потянулся и опять зевнул», «он произнес эти слова как бы из желудка»... и т. д. и т. д. Пока, наконец, не вмешивается длиннейшей тирадой непосредственно уже от себя, тем самым обнажая внутренние личные причины, определившие и композицию и стилистические детали рассказа: «Он лежал, развалясь как султан...» и дальше: «Я, признаюсь, с негодованием рассматривал его красное лицо, на котором сквозь притворно презрительное равнодушие проглядывало удовлетворение, пресыщенное самолюбие». Зато, как и следовало ожидать, ремарки, сопровождающие ее реплики, все в строго выдержанном сентиментальном стиле в полном соответствии с живописным ее портретом: «печально промолвила...», «уныло отвечала...», «бедняжка глубоко вздохнула...», «слегка раскрыла губы, как ребенок...», «простирала трепещущие руки...», «слезы полились у нее ручьем...» и т. д. и т. д.

Эта подчиненность диалога части описательной, которая является основной, роль его как бы преимущественно иллюстративная, сказывается и в тех двух вставочных эпизодах, которые в ходе развития концепции являются лишними, созданными, по видимому, с целью еще раз контрастно сопоставить героя и героиню в отношении их к природе: в ее «трепещущих руках букет полевых цветов», он же смотрит на природу «сквозь стеклышко в бронзовой оправе». Здесь диалог прерывается на целую страницу подробной номенклатурой полевых трав и цветов и длиннейшим лирическим отступлением, кончающимся внезапно обрывающейся антитезой: «А он», за которой следует многозначительное авторское многоточие, должностующее усилить ожидаемый драматический эффект. «В ее грустном взоре было столько нежной преданности, благоговейной покорности и любви... Она... и прощалась с ним, и любовалась им в последний раз... вся душа ее доверчиво, страстно раскрывалась перед ним, тянулась, ласкалась к нему...», а он... «он уронил васильки на траву, достал из бокового кармана пальто круглое стеклышко в бронзовой оправе и принялся втискивать его в глаз...». Это сопоставление двух поз, друг друга оттеняющих, для героя было бы в высшей сте-

пени невыгодно, если бы сам автор не уничтожил своего столь яркого эффекта следующей сейчас же за ним комической сценой с лорнетом, в которой участвует и героиня. Эмоциональная настроенность, ради которой было потрачено столько усилий, совершенно исчезает под влиянием вдруг ворвавшегося легкого фарса. Слабая дань реалистической эстетике лишь ярче подчеркивает основной сентиментальный характер концепции. Приходится насильственно вернуться в прежнее эмоциональное русло, и мотив, который нас вводит в него, самим автором дан, как мотив неожиданный — «Ах, Виктор Александрович, как это будет нам жить без вас! — сказала она в д р у г». И дальше уже прежние приемы; его ответ о прелести городской культуры и о «скверности» в «деревне зимой» снова сопровождается длиннейшей на этот раз усложненной, по контрасту построенной, ремаркой: «он снисходительно потрепал ее по плечу; она тихонько достала с своего плеча его руку и поцеловала...», «слушала его с пожирающим вниманием, слегка раскрыв губы, как ребенок...».

Мы подходим к последнему мотиву, мотиву прощания, в котором эмоциональная сторона должна стать доминирующей. Тургенев крайне упрощает его со стороны смысловой, сосредоточив его на повторениях одних и тех же слов: «хоть бы доброе словечко на прощанье...», «хоть бы словечко...», «хоть бы словечко на прощанье...», «хоть бы словечко...», «хоть бы одно...» — с соответствующими вставками: «едва сдерживая слезы...», «слезы полились ручьем...», «всхлипывая и закрыв лицо обеими руками...», и, наконец: «внезапные надрывающие грудь рыдания». И затем следует такая сентиментально-романтическая поза: «она повалилась лицом на траву и горько-горько заплакала...», «долго сдержанное горе хлынуло, наконец, потоком». И в довершение всей сцены дается, наконец, последний эффект: «Прошло несколько мгновений... Она притихла, подняла голову, вскочила, оглянулась и всплеснула руками; хотела-было бежать за ним, но ноги у ней подкосились — она упала на колени...»; дальше авторское многоточие. Лирический драматизм достиг высшего напряжения, автор больше не в состоянии удержаться от вмешательства на этот раз уже в ход действия: «Я не выдержал и бросился к ней», но случилось так, что и она, героиня, тоже не выдержала надоедливого его вмешательства: «со слабым криком

поднялась и исчезла за деревьями, оставив разбросанными цветы на земле» и автора с его настроением. Новеллу завершает лирическая концовка.

Мы снова возвращаемся к первой системе образов, к пейзажу, который моментально резко меняется, согласно авторской воле. Кончилось ее лето, героини, наступила осень с ее бурями и тревогами; художник смотрит на природу уже иными глазами и иное видит в ней: нет прежней тишины и прежнего еще летнего тепла. «Лучи солнца как-будто поблекли и побледнели». Исчезло очарование от белой березки с тонким станом, вспыхивающей на солнце своей красной и желтой листвой. Автор покидает лесок и выходит в поле. «Порывистый ветер быстро мчался мне навстречу (автор, как и в начале, об осине, опять говорит от себя) через желтое высохшее жнивье», «стремились мимо, через дорогу, вдоль опушки, маленькие покорбленные листья». Душа встревожена; видятся еще более зловещие признаки приближающейся зимы. «Высоко... тяжело в резко рассекая воздух крылом, пролетел осторожный ворон». Ворон, птица зловещая, «повернул голову, посмотрел на меня сбоку, взмыл и, отрывисто каркая, скрылся за лесом...» А там, в довершение «кто-то проехал за обнаженным холмом, громко стуча пустой телегой». Так возникают в ассоциации страшный призрак смерти — обнаженный холм, стук пустой телеги, кто-то проехал.

Этот импрессионистически-символистический набросок — один из не часто встречающихся в тургеневских пейзажах — ослаблен последней сентиментальной концовкой: «образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня...».

III.

Анализируя «Свидание» со стороны архитектоники и художественных его приемов, нам казалось, что в этом довольно позднем произведении Тургенев все еще в русле сентиментально-романтической школы. Генезис рассказа мы постулировали, как лирический; замысел искал и находил свое воплощение преимущественно в первой системе образов, в пейзаже, который играет роль направляющую по отношению к драматической части рассказа, к диалогу.

Мы особо еще подчеркивали манеру Тургенева, как пейзажиста: он детально вырисовывает картину, располагая ее в правильной последовательности пространственного порядка, пользуясь чаще цветами и красками, чем звуками или анимистическими эпитетами.

Является ли этот рассказ для Тургенева типичным? Не одна ли из последних даней в нем полосе преодолевающейся и вскоре ставшей преодоленной? Вопрос этот настолько серьезен, в особенности, в виду господствующего мнения о нем, как о писателе-«реалисте», объективно отражающем в своем творчестве общественные течения своего времени, что отвечать на него можно только после детального изучения во всех направлениях всего его творчества. Я, поэтому, вопрос только ставлю, но не разрешаю. Сознаюсь однако, лично я полагаю, что рано или поздно ответ будет дан на него утвердительный. И тогда в русской литературе станет меньше еще одним «объективным писателем», как его до сих пор понимали в ходячем смысле этого термина. Будет он потом, после 1850 года, усиленно искать синтеза между разными стилями в тогдашней литературе, будут требовать к себе приспособления с его стороны новые формы — повесть и роман на том уровне, на котором они находились в западной литературе, влияя на литературу русскую, — несмотря на все эти обстоятельства, струя, указанная в «Свидании», останется в его творчестве очень сильной, я бы сказал, наиболее близкой его сердцу, его художественному темпераменту. Недаром он закончит свой творческий путь «Стихотворениями в прозе».

Но если относительно «Свидания», его типичности для Тургенева, еще можно и должно спрашивать, то рассказ Чехова — «Егерь» безусловно характерен для него, и та манера, те художественные приемы, которые мы улавливаем здесь, в этом рассказе — это обычные чеховские приемы, с большей или меньшей яркостью определяющие большинство его художественных концепций. В ходе анализа я буду подчеркивать эти индивидуальные особенности его художественных приемов, а пока снова останавлиюсь на вопросе о влиянии. Он требует к себе усиленного внимания, потому что слишком важна методологическая сторона, в нем заключающаяся. В сущности дух его веет всюду и по сию пору — его принцип обезличения. Недостаточность интереса,

еще чаще — полное отсутствие этого интереса к данной творческой индивидуальности лежит в основе недавно еще бывшей самой боевой школы в истории нашей литературы — школы формального метода. Здесь, в сущности, две крайности сходятся: пыпинизм и шкловскизм (Шкловский, как самый яркий представитель), подают друг другу руку, сами пока еще не ведая, насколько они в этом отношении близки между собою. Пыпин брал у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, у следующего поколения, у Достоевского, Тургенева, Толстого лишь то, что могло вписаться в общие скобки; бралось с точки зрения общественных идей. Наши формисты делают то же самое — с точки зрения формы. А между тем зачинателем, организующим началом всякой школы является ведь только индивидуальность. Изучаем ли мы идеи, формальные традиции — элементы языка, как они организуются в художественном творчестве, сюжеты ли, приемы построения, или философские воззрения — они синтезируются каждым художником по-своему, и чем больше художник, чем своеобразнее его синтез, тем чаще он становится во главе новой школы, и первый момент ее появления есть в то же время уже и момент ее разрушения, поскольку вместе с ней приходят и первые признаки распада этого своеобразного синтеза — идущее по следам эпигонство. Так идет неустанная борьба между рождением и смертью, между заново и по-новому оформленным материалом¹⁾ и стремлением этого материала к своей хаотической стихии, к косности. Синтез стережет в самом начале его пути опасность школы, первые признаки банальности у эпигонов. То первая ступень падения. Когда школа начинает расти количественно, и художественные приемы или идеи, однажды столь своеобразные, делаются достоянием уже множества, тогда приходят последние ее дни; формы попадают в бульварную литературу, художественные приемы — в газетную хронику, а стиль (как своеобразная, всегда индивидуальная организация элементов языка данным художником) — в словарную безличную массу. Историки формального метода должны будут учесть эту огромную методологическую ошибку свою, сосредоточить как можно больше внимания.

¹⁾ Под материалом разумею здесь не содержание, а т. е. формальные элементы синтеза — стилистические приемы рисовки и т. д., распространенные в данную литературную эпоху или унаследованные из прошлого.

во всяком случае больше, чем до сих пор, на моменте зарождения всякой школы, на своеобразии синтетического построения зачинателем эпохи, — на том, как, в каком новом сочетании он использует эти элементы старых традиций — в соединении ли с элементами, господствующими в литературе этой эпохи, взамен их, или в соединении с элементами, «возникающими из ничего», из данного индивидуального творческого мира.

Возвращаемся к вопросу о влиянии в этом частном случае — о влиянии тургеневского «Свидания» на «Егеря» Чехова. Если мы изыщем оба эти рассказа из органической цепи художественных концепций, характеризующих каждого из них, как данную исключительную творческую индивидуальность, — не будем считаться с исходным моментом авторского замысла, с его господствующей системой образов, со всем своеобразием его приемов построения вообще и в каждом отдельном произведении в частности, — словом, если принять на один момент, что перед исследователем литературы стоит только одна задача — задача отыскания подобного, как первая ступень всякого научного обобщения, и тогда перед нами не два органически объединенных, до конца своеобразных и цельных существа, а два явления или две группы явлений, как все в материальном мире поддающихся разложению и новой группировке по признакам сходства и различия. Если стать на последнюю точку зрения, то сразу обнаружится множество фактов, явно свидетельствующих о зависимости одного писателя от другого — Чехова от Тургенева, — фактов, устанавливающих эту зависимость не только со стороны сюжетной, но и со стороны стиля и даже во множестве отдельных деталей. И в самом деле как-будто так; мы сейчас приведем, помимо указанных уже в первой главе, еще целый ряд параллелей и совпадений, на первый взгляд очень убедительных.

Начнем с темы: мы уже выше указывали, что сходство как-будто полное. В обоих рассказах в пределах одной и той же сюжетной схемы тема, в смысле психического ее наполнения, ставится весьма сходно: героиня — нежно беззаветно любит, он равнодушен, с презрением относится к ее любви.

Основной момент концепции взят в обоих рассказах одинаковый — происходит свидание, во время которого выясняется их связь в прошлом и взаимные отношения в будущем — можно назвать это узловым моментом сюжетного построения. И дальше

в смысле бытовой обстановки: герои обоих рассказов — люди, оторвавшиеся от крестьянского быта, живут у господ, носят платье с барского плеча, к крестьянству относятся презрительно. А героини — целиком в этом крестьянском быту и не представляют себе иной жизни, кроме крестьянской. Еще такая крупная черта: герои считают себя образованными, «понимающими» и самовлюбленно подчеркивают свое «культурное» превосходство над героинями, которые лишь робко пробуют отстаивать свое личное достоинство.

Сюжет «Свидания» дважды использован Тургеневым в «Записках охотника» (мы берем «Записки охотника», поскольку в них среда по преимуществу крестьянская) — кроме «Свидания» еще в рассказе «Ермолай и мельничиха». Ермолай — охотник, как и егерь. Сюжеты обоих тургеневских рассказов в своеобразном сочетании могли дать Чехову сюжет его «Егеря», в частности из «Ермолая и мельничихи» — мотив семейной жизни Ермолая, отношение его к жене, а также несколько черт его характера. В дальнейшем при сопоставлении с «Егерем» будем пользоваться обоими рассказами Тургенева. Вот еще, помимо указанного, какие разительные совпадения в детализации отдельных мотивов:

Мотив отношения к крестьянской жизни:

«Свидание» Тургенева.

Виктор Александрович: „Нам с барином нелзя здесь оставаться; теперь скоро зима, а в деревне зимю просто скверность. То ли дело в Петербурге. Дома какие, улицы, а общество, образование — просто удивление“.

«Егерь» Чехова.

Егор Власыч: „Мне чтобы и кровать была, и чай хороший, и разговоры деликатные... чтобы все степенно мне было, а у тебя там на деревне беднота, копоть... я й дня не выживу“...

Мотив унижения:

«Свидание».

Виктор Александрович: „К чему я все это тебе говорю? Ведь ты этого понять не можешь“.

Акулина: „Отчего же, Виктор Александрович, я поняла, а все поняла“.

«Егерь».

Егор Власыч: „Ты баба не понимающая, а это понимать надо“.

Пелагея: „Я понимаю. Егор Власыч!“

Или еще целый ряд таких совпадений: оба героя злятся, что бабы собираются плакать, а бабы уверяют: одна, что не плачет,

другая, что не будет плакать. Акулина умоляет своего возлюбленного: «хоть бы словечко, хоть одно словечко»! Четыре раза на одной странице этот мотив мольбы, и с каждым разом усиливается его эмоциональный тон. Так же построен мотив мольбы Пелагеи в «Егере»: «зашли бы в избу, Егор Власыч»! В архитектурном отношении, с точки зрения эмоциональной, в «Егере» это лейт-мотив для всего рассказа, в «Свидании» — для самой ответственной части диалога. Акулина говорит в одном месте: «Виктор Александрович, вам грешно», Пелагея: «Грех, Егор Власыч»! В «Егере» есть имя Акулины.

Обратимся теперь к рассказу: «Ермолай и мельничиха». Егерь воспринят в движении, и впечатление остается такое, что вне движения, в небродячем состоянии, мы его как-то и не представляем. В «Ермолае» это основное восприятие бродячести особенно подчеркнуто. «Ермолай был... беззаботен как птица..., сильно любил выпить, не уживался на месте и... улепетывал верст пятьдесят в сутки». Следует сейчас же особая коротенькая сцена как иллюстрация этой неуживчивости его: он «любит покаякаться с хорошим человеком, особенно за чаркой, но и то не долго: встанет, бывало, и пойдет. — Да куда ты, чорт, идешь? Ночь на дворе». — А в Чаплино. — «Да на что тебе тащиться в Чаплино за десять верст?» — А там у Софрона-мужичка переночевать. — «Да ночуй здесь». — Нет уж, нельзя. «И пойдет, — продолжает автор от себя, — Ермолай с своим Валеткой (неразлучная его собака) в темную ночь, через кусты да водомойни, а мужичок Софрон его, пожалуй, к себе на двор не пустит, да еще, чего доброго, шлепнет ему намнет».

Или мотив отношения Ермолая к жене: «он ходил к ней раз в неделю. Жила она в дрянной избе, перебивалась кое-как и кое-чем... и вообще терпела участь горькую. Ермолай обходился с ней жестоко и грубо, — и бедная жена не знала, чем угодить ему, на последнюю копейку покупала ему вина и подобострастно покрывала его своим тулупом»... Этот же мотив и лежит в основе «Егеря», является главным определяющим моментом в смысле завязки сюжета и психологической трактовки отношений Егора и Пелагеи. На просьбу Пелагеи: «А когда же в деревню придете»? Егор отвечает: «Не зачем. Тверезый никогда не приду, а от пьяного тебе мало корысти. Злобюсь я пьяный». Можно бы еще привести и следующее совпа-

дение: Ермолай был единственный в округе по уменью «отыскивать по чутью дичь, подманивать перепелов». И т. д. Гордость Егеря на том и зиждется, что он первый охотник во всем уезде.

Так, повидимому, властно толкают нас факты к тому, чтобы признать здесь влияние Тургенева на Чехова, и стережет большим соблазном следующая гипотеза: Чехов создал своего «Егеря» под воздействием именно обоих рассказов; он взял «Ермолая» и «Свидание», «перетолок» один сюжет другим, одни мотивы из второстепенных превратил в главные, а из главных во второстепенные; взял то же психическое содержание, что в «Свидании», поставил героев на том же фоне — и получился «Егерь». И надо думать, что если б речь шла о таких двух писателях, из которых один иностранный, или расстояние между которыми было бы так приблизительно около столетия, то приведенные мною параллели и совпадения показались бы весьма убедительными для того, чтобы неминуемо признать здесь акт заимствования, зависимость и т. п.

Но что здесь не было сознательного влияния, сознательного, творческого акта по сходству или по контрасту — мы уже знаем из приведенного нами в первой главе письма Чехова к Григоровичу о «Егере» же. Остается допустить влияние бессознательное, то, что называется реминисценцией. И здесь мы снова ставим тот же вопрос, поскольку речь идет, по крайней мере, о сюжете, столь несложном, и даже о теме, в психологической ее части: что именно обязывает нас к признанию акта влияния, как единственного объяснения для приведенных выше параллелей и совпадений? Почему это непременно материал литературный, а не житейский? Почему сюжет и психологическая трактовка героев, прикрепленных к определенной среде, не могли бы быть взяты из окружающей действительности? Не было особенным новшеством и во времена молодого Тургенева — брать сюжеты из крестьянской среды, и развертывать их, и оформлять материал в пределах такой сюжетной схемы, по принципам реалистическим. Тем более во времена Чехова, после выработавшихся крепких традиций народнической струи в литературе.

Но допустим, что это так, что тут в самом деле было нечто, похожее на влияние: то, что Чехов знал Тургенева и по всей

вероятности читал его очень внимательно, нашло свое отражение в сюжете и в психической трактовке «Егеря». К каким же это выводам нас обязывает? К тому, что Чехов брал материал для оформления у своих предшественников? Но до тех пор, пока мы рассматриваем заимствованное лишь как материал — это само собою разумеется — источник его ни в какой степени не интересен, по крайней мере для истории литературы, как таковой: не все ли равно, что художник претворяет в процессе своего творчества, книжный или житейский материал?

История литературы начинается только с того момента, когда она приступает к анализу процесса и средств оформления: перед нами два органически цельных произведения. Это прекрасная, счастливая случайность, когда они оба разрабатывают одну и ту же или очень сходную тему. Как каждый ее разрабатывает? В чем совпадение и в чем различие? Отнюдь не в смысле сюжетном и не в смысле тематическом, а прежде всего и главное всего в композиционном отношении, понимая под композицией то специфически целевое, основное задание данного художника, который и делает это произведение органически единым и цельным, а после — уже его творческую манеру, его художественные приемы, его стиль, как производное, как средства, которыми он пользуется при разрешении своей композиционной задачи. — Вот что нужно изучать и только это одно и нужно и важно при сопоставлении двух писателей, по крайней мере счастливому случаю, писавших на один и тот же или сходный сюжет или тему.

Скажут: мы ломимся в открытую дверь — никто в сущности и не придает вопросу о влиянии, в плоскости, по крайней мере, сюжетной, столь самодовлеющего значения. Если б это было так! Но, к великому сожалению, пока этого еще нет. Правда, исследователи чувствуют здесь что-то неладное — они видят, с большей или меньшей ясностью, всю недостаточность прежних авторитетных работ в плоскости вопроса о влиянии, и они начинают, бессознательно для самих себя, лицемерить, туманными подчас громкими фразами и всегда чрезвычайно общо говорить о влиянии в духе, в идеологии, и о конгенитальности и т. п. туманностях. И в результате получается нечто гораздо более худшее, чем старая, наивная постановка вопроса о влиянии. Тогда была хоть ясность методологическая: есть

десять, примером, мотивов, сходных в сюжетах, — было влияние сюжетное, нет — влияние под сомнением. В глубь, правда, не шли, но не мешали другим идти, а материал пока накапливался. Теперь же пути часто оказываются слишком засоренными, и много сил приходится тратить даром на простую расчистку.

Историки литературы — общественники, философы, психологи, формисты — изучали до сих пор преимущественно крупных художников, зачинателей школы. Для их целей — в особенности для общественников и формистов — годились бы в такой же степени, а может быть, еще в большей, писатели гораздо менее крупные, писатели полузабытые или совсем забытые: их уместить в широчайших схемах, их исчерпать почти без остатка теми элементами, которые в таких случаях берутся за скобки — гораздо легче и гораздо справедливее. Но инстинкт здесь проявляется правильный. Пути никому не заказаны; если хотят изучать — и уже приступают к такому изучению — литературу «безыменную» или «малоименную»: водевилиста ли Кони, какого-нибудь Машкова, Павлова или Буткова и т. д., и т. д., на них прослеживал нарастание каких-нибудь новых литературных приемов или постепенное разложение приемов старых, господствующих традиций, — то к такого рода работам можно и должно относиться в общем, конечно, положительно. Так именно поступают те, которые хотят быть последовательными вопреки этому здоровому инстинкту. Инстинкт однако прав; он потому и направляет обычно внимание на больших художников, зачинателей школы, что здесь, при изучении уножаивателей почвы, грозит такая большая опасность, как отсутствие или во всяком случае недостаточная ясность перспективы, незнание или спутанное знание того, на кого или на что следует ориентироваться, в ком или в чем и как, конкретно, в деталях, реализовалась та цель, которую мы берем себе, как руководящее начало, при исследовании процесса того или другого отрезка исторического пути в какой-нибудь области.

Стоя на точке зрения органической преемственности в пределах данного исторического момента, как отдельного звена всей бесконечной эволюционной цепи, мы именно предпочитаем пока прежний объект изучения. Предо мною большой художник.

основатель школы, самый яркий воплоитель устремлений своей эпохи. Я изучаю его во всех направлениях — устанавливаю систему его образов, из них один или несколько центральных, около которых группируются остальные; определяю его композиционные основы, его творческую манеру, его стиль, его идеологию, которую он выявляет в своих творениях, и т. д., и т. д. Беру потом предшествующее ему однотипное яркое звено, тоже создателя школы. Изучаю и его в тех же направлениях, как и первого, и только тогда я могу установить то новое, тот прирост, если можно так выразиться в данном случае, что внес собой второй последующий творец, его школа. Вот здесь-то, повторяю, сходство тем, и еще больше — совпадение деталей может оказаться очень полезным в смысле выяснения этих этапов, и здесь-то преимущественно я признаю за вопросом о влиянии известное научное значение. Суть дела не столько в соблюдении известных правил, тех или других методических приемов, которые делают данную гипотезу о влиянии более или менее доказательной. Еще и еще раз — не всякое влияние и не всякое заимствование, будь оно трижды доказано, имеет право на признание за ним серьезной научной ценности, по крайней мере историко-литературной. Если материал или даже прием совершенно переработан или изменен и входит в совершенно иную органическую систему идей или образов, тогда он решительно ничем не отличается от всякого другого материала, от факта, взятого из окружающей жизни, от любого из того неисчислимого множества вспомогательных средств, при помощи которых художник стремится выявить себя, как творец своей эпохи. Смежной области, психологии художественного творчества, есть над чем поработать здесь: это одна из прямых ее задач — выяснить и объяснить, как протекает этот процесс переработки данного житейского или литературного сюжета: какие мотивы отбрасываются, как осложняются другие, в силу каких причин психологических происходит все это и т. п. И мы ясно учитываем, насколько научно-добросовестные ответы на подобные вопросы важны и нужны историку литературы. Но пока следует точно знать пределы своей области, и отнюдь не переступать через положенные грани.

Мы повторяем, в плоскости наших историко-литературных интересов есть случаи влияния с точки зрения методической бес-

спорных, но очень малоценных, как есть и обратные случаи, когда достаточным бывает одного какого-нибудь намека, самого отдаленного сходства, чтобы сразу признать, что перед нами явная преемственность. Что здесь протекает тот же процесс развёртывания тех же идей или образов.

Возразят мне обычным трюизмом, что я слишком упрощаю исторический путь, вытягиваю его по прямой линии, от звена к звену, а он извилист и тянется вовсе не обязательно вперед, а может быть назад, в сторону, кто его знает — куда. Во всяком случае он полон перебоев, капризов, потрясений; нет такого художника, который восходит к одному предшественнику, а не сразу к нескольким или многим. А сколько вносится в литературу извне или малыми величинами, художниками третьестепенными. Я не исповедую здесь никакой метафизики, идею прогресса оставляю в стороне... И все же смею отстаивать свою упрощенную схему, как основной стержень, вокруг которого пока должно вращаться изучение литературы. Нужно сначала установить эти наиболее яркие звенья, выяснить эти главные вехи и преемственность между ними, а потом уже исследовать промежутки, вносить коррективы, указывая на осложняющие перебои, на все, что привнесено извне, на остатки старины, сохранившиеся в строе новых образов и идей и т. д.

В сущности даже и эта схема, б. м., — слишком сложна. Не правильнее ли было бы указать, что наше время, наше положение требует пока одних только монографий и чтобы они так писались, как будто никого кроме этого художника нет и не было, чтобы Грибоедов изучался без Мольера, Достоевский — вне Бальзака или Гофмана, Толстой без Стерна, Пушкин или Лермонтов — вне всякой связи с Байроном. По путям якобы приближений, мы все больше и больше удаляемся от наших объектов изучения. Единственный метод работы, который нам теперь принадлежит — это метод строго феноменологический в тесных пределах только одного, данного художника.

IV.

Но перейдем к анализу рассказа Чехова — «Егерь».

В практической эстетике Чехова есть один очень важный принцип, который он часто выдвигает в своих письмах к писа-

телям, когда разбирает их ди или свои собственные художественные произведения. Это принцип художественной экономии; неумолимо строгое требование к себе и ко всей пишущей братии: «дорожить деталями», деталь нужна не сама по себе, а лишь постольку, поскольку она потом в ходе действия должна быть использована; даром не должна пропадать ни одна черточка. И еще один принцип: поменьше лиризма, поменьше открывания авторской души. «Кому нужны мои или твои переживания — пишет он неоднократно своему брату; «пиши о жизни, из самой обыденной жизни, как Иван Иванович женился на Марье Ивановне»... Так осознал Чехов то новое, что внес с собою в литературу, так осмысливает и оправдывает он — настаивая на их абсолютной ценности — свою своеобразную форму и связанные с нею художественные приемы. Скупость на детали, особая сконцентрированность вокруг основного зерна замысла и отъезд от «лиризма» — это очень характерно для всего Чехова, в том числе и для ранних его произведений, к которым относится и «Егерь».

С отказом от лиризма у него связано, как мы знаем, требование — не размазывать природу. Как и «Свидание», «Егерь» тоже открывается пейзажем: чистое небо, выжженная трава и неподвижный лес. Мы отмечаем прежде всего, что пейзаж лишен декоративности; язык обыденный, «репортерский», и сознательная скупость на эпитеты. «Знойный и душный полдень» — это основное восприятие, как бы физико-психический фон, на котором должен быть развернут рассказ. Так он и начинается. Далее: «На небе ни облачка»... Оба предложения, связанные между собою в порядке причинности, поддерживают друг друга, и паузой, обозначенной авторским многоточием, отдалены от следующих элементов пейзажа, эмоциональная окраска которых уже более сгущена. «Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уже не зеленеть ей...» Синтаксический строй фразы, в частности: «уже не зеленеть ей...» дает ощущение этой безнадежности. Восприятие леса дано приемом олицетворения, и не при помощи эпитетов — красок, прилагательных, а при помощи, главным образом, глаголов. «Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то». Это ощущение духоты летнего зноя, томительной неподвижности кру-

гом, которая вызывается скупо набросанным пейзажем, будет проявляться прежде всего в замедленном темпе всего рассказа, а также и в способе обрисовки действующих лиц: в диалоге, в их движениях.

Пейзаж, как таковой, себе не довлеет. Он введен в круг обыденных человеческих переживаний; природа, как причина известных физических и душевных состояний, но отнюдь не как предмет, которым любуются или восхищаются. Вызвав то ощущение, которое ему нужно было, Чехов немедленно же переходит к человеку.

«По краю сечи лениво, вразвалку, плетется (все три слова семантически связаны с пейзажем) высокий узкоплечий мужчина лет сорока, в красной рубахе, латанных господских штанах и в больших сапогах». Портрет пока еще не весь. Такие детали, как красная рубаха и «большие сапоги», будут потом использованы. Все, что здесь дано, нужно сейчас же, поскольку сразу вызывает представление о человеке неопределенного «звания»: есть в нем что-то легкое, подвижное и в то же время гордое («узкие плечи, высокий рост»), внебытовое, если можно так выразиться, «внекалейное» (латанные господские штаны и большие сапоги).

Фигура мужчины схвачена в движении — «плетется он по дороге». Представляется возможность, как бы к случаю, ввести еще один элемент в картину пейзажа, в ходе рассказа он вскоре понадобится, как место действия, быть может, — как увидим ниже — и как носитель определенного символистического значения: «направо от дороги зеленеет сеча; налево, до самого горизонта, тянется золотое море поспевшей ржи». Легким неподчеркнутым контрастом обрисованы сеча и поле («зеленеет» — «золотистое»). Дорога — грань между ними, на ней и произойдет свидание действующих лиц: связанные с разными стихиями, крестьянским полем и вольным лесом, они сойдутся на один момент вместе, с тем, чтобы сейчас же разойтись, вернуться каждому в свое лоно.

«Он красен и вспотел». Дорисовывается, после перебора мотивом пейзажным, его портрет, преимущественно при помощи признаков, так сказать, профессионального характера. Предварительно дается еще одна деталь костюма, которая тоже будет использована в самом конце рассказа, в момент разрешения,

постепенно нарастающей в нем, по мере приближения к концу, эмоциональности: «на его красивой белокурой голове ухарски сидит белый картузик с прямым жокейским козырьком...» А дальше эти признаки: «через плечо ягдташ со скомканным петухом — тетеревом, в руках двухстволка с взведенными курками и тощий пес впереди, обнюхивающий кустарники».

Так рисуются попеременно природа и человек, сдержанно, скупо; природа — в самых общих чертах, в пределах тех восприятий, которые понадобятся здесь, в ходе рассказа; человек — несколько щедрее, более детально, но преимущественно в движении и движениями и признаками профессиональными. Так пребываем мы с самого начала во власти как бы самих явлений, а не отношений к ним автора: «лиризм» отсутствует, тон беспристрастно объективен. Эти свойства сказываются также и в самом моменте ввода первого сюжетного мотива, мотива встречи вместо тургеневской нарочитости заранее назначенного свидания, авторского подсматривания, подслушивания и в конце еще вмешательства его — здесь встреча неожиданная: каждый идет своей дорогой, в жизни люди сталкиваются на каком-нибудь пункте пересечения своих путевых линий — чаще всего случайно.

Подчеркивается вторично, в обобщающей по смыслу фразе, эмоциональный тон, заранее данный в пейзаже: «кругом тихо, ни звука... Все живое попряталось от зноя», после чего и начинается драматическая часть рассказа, она же и основная и занимает почти весь рассказ. Охотник слышит вдруг тихий зов: «Егор Власыч!» Он вздрагивает и, оглядевшись, хмурит брови». Его реакция на зов (вздрагивает) и на существо, его окликнувшее (оглядевшись, хмурит брови) заранее усиливает наше внимание ко второму человеческому образу, который обрисовывается еще скупее, чем первый, всего тремя чертами: «возле него, словно из земли выросши, стоит бледнолицая баба лет тридцати, с серпом в руке». Это весь ее портрет, в дальнейшем не прибавится к нему ни единой детали, несмотря на то, что значение ее в рассказе будет в конце все усиливаться, и ей-то, ее душевному переживанию, придется вынести на себе главную смысловую и эмоциональную его тяжесть. Получается на первый взгляд совершенно неожиданное, в композиционном смысле, взаимоотношение между

степенью детализации портрета и его ролью в общей концепции со стороны эмоциональной: они оказываются не прямо, а обратно-пропорциональны; чем богаче, сгущеннее психическая насыщенность образа, тем общее он обрисован.

Плетение психического узора начинается одновременно с появлением первого сюжетного мотива. Объективно обрисованные образы не вызывают к себе никакого предвзятого отношения, и в некотором отдалении, совершенно свободные от авторской заинтересованности, остаемся и мы до конца во власти самых событий и реакций на них действующих лиц. Она дается, эта психологическая завязка, последовательно в двух плоскостях: в плоскости личных отношений, в которой будет разворачиваться личная их драма, и в плоскости более углубленной, в сфере столкновения двух истинных противоположных стихий, представителями которых они и будут. Дается отнюдь не подчеркнуто, а в тонких, едва заметных нюансах контрастности: путем ли сопоставления, в пределах синтаксического целого, двух эмоционально друг друга оттеняющих предложений (начального — «хмурит брови» и конечного: «она старается заглянуть в его лицо и застенчиво улыбается»), или в виде ремарки («останавливается и медленно спуская курки»), предшествующей вопросу, который он к ней обращает («как же это ты сюда попала?»): заполняя собою удлинненную паузу, цель которой крайне замедлить темп в соответствии с нерешительностью и колебаниями героя, ремарка эта исполняет здесь еще одну роль, поскольку она сильнее подчеркивает значение ее ответа: «тут из нашей деревни бабы работают, так вот и я с ними». В ее ответе и раскрыто и художественно обосновано символическое значение главного портретного ее признака: «с серпом в руке», и вместе с тем выдвинута именно эта вторая, более углубленная плоскость, которая и порождает их личную драму, то, что они друг другу противостоят не случайно, а есть между ними коренное неодолимое расхождение, они люди разных стихий: он лесной, подвижный, со своей «вольной» правдой, она же — неподвижная, несвободная и к земле прикрепленная (ср.: «возле него, словно из земли выросши»).

Это первое осложнение в разворачивании художественной концепции (две плоскости) влечет за собою еще одно: расши-

рение рамок в смысле времени; сквозь разрез настоящего, момент свидания, виднеется, как основа, все передуманное и пережитое в прошлом, которое проецируется на расстоянии пол-жизни, — целых двенадцать лет; драматичность от этого углубляется до степени трагического; перед нами (правда, еще в скрытом виде) элементы приближающегося символизма, первое предчувствие его нарастающей волны. Через конкретно внешнее, бытовое, идем мы в глубь совершающегося и снова возвращаемся в быт, в плоскость конкретной повседневности; — так оно и располагается дальнейшее, в плане архитектурном, как бы по трем последовательным частям, при чем эмоциональная струя, в начале поддерживаемая одними ремарками («застенчиво улыбается», «нежно глядя», «от ее лица дышит счастьем», «стыдясь своей радости»), почти исчезая в центральной части, в осложненном и органически непрерывном диалоге, по мере приближения к концу снова появляется, быстро нарастает, оглушается, и, доминируя над всеми остальными элементами, своеобразно окрашивает, в качестве завершающего финала, всю концепцию рассказа. — Это в сущности та же архитектура, что и в драмах Чехова, благодаря которой они и определяются, как драмы настроения.

Драма личных отношений в плоскости бытовой начинается с воспроизведения некоторых моментов ближайшего прошлого в ее просьбе--жалобе, кончающейся словами: «Эх, Егор Власыч, Егор Власыч! Хоть бы разочек зашли!» Просьба является финалом длинной ее реплики, построенной по приему усиливающей антитезы (в логическом порядке: несмотря на то...): «как заходили на Святой воды напиться, так с той поры вас и не видали... На Святой на минутку зашли... в пьяном виде... Побранили, побили и ушли...» Оттеняется вся глубина ее любви, мотив которой намечен в первом моменте появления, и дан вторично и более уже ясно в самом начале ее реплики в виде ремарки («говорит, нежно глядя надвигающиеся плечи и лопатки охотника»); здесь он усилен, как я уже говорил, при помощи антитезы: несмотря ни на что — «уж я ждала, ждала... Глаза все проглядела, вас поджидаячи». И дальше просьба — «Эх, Егор Власыч»...

Не подлежит сомнению, что перед нами явная устремленность автора к полному подчинению сюжета тематике, поскольку

мотивы сюжетные даны здесь вскользь, главное же внимание сосредоточивается преимущественно на психическом содержании героини в данный драматический момент. Его ответ: «что же мне у тебя делать-то» — еще больше подчеркивает это, так как на фоне ее реплики ответ воспринимается, главным образом, как намеренно выраженное равнодушие, что и служит причиной изменения диалога, как в смысле понижения его эмоциональной насыщенности, так и самой темы разговора. — «Оно, конечно, делать нечего, да так... все-таки ж хозяйство.. Поглядеть, как и что... Вы хозяин», — говорит она. И как бы боясь, чтобы свидание не оборвалось в самом начале, — продолжает в ином совершенно тоне: «Ишь ты, тетерку подстрелили, Егор Власыч!» Это своего рода восхищение его искусством должно настроить его на большую уступчивость, и сейчас же вслед за этим: «Да вы бы сели отдохнули».

Следует длительная пауза между ее предложением («вы бы сели отдохнули») и его нерешительным согласием («посидеть? пожалуй»...), очевидно соответствующая его колебанию, согласиться ли. И здесь Чехов намеренно замедляет темп и в то же время задерживает диалог, перебивая его тремя довольно длинными ремарками, из которых две относятся к ней и обе они эмоционального характера. Первая («Пелагея смеется как дурочка и глядит вверх на лицо Егора. От лица ее так и дышит счастьем»), предшествуя его ответу, явно рассчитано на то, чтобы вновь поднять ослабевшую эмоциональную напряженность от последней ее реплики («оно, конечно, делать нечего»...), так сказать, деформировать ее прямой смысл. Вторая ремарка после нерешительного его ответа («посидеть? пожалуй»...) имеет в виду оттенить самое колебание его и в связи с этим и замедленность движений («говорит равнодушным тоном и выбирает местечко между двумя растущими елками»; — в этом отношении особенно характерно слово «растущими» с его крайне ослабленным смысловым значением). И, наконец, третья ремарка, опять относящаяся к ней — сложное выражение ее благоговения, любви и стыдливой радости по поводу того, что ей удалась ее маленькая наивная хитрость и он согласился посидеть с нею. («Садится поодоль на припек и, стыдясь своей радости, закрывает рукой улыбающийся рот»).

Так кончается как бы вступительная часть рассказа; были даны их портреты, обрисованы их взаимные отношения; введены большинство мотивов сюжета. Мы переходим к центральной части; в ней ремарки скупы; она вся проходит в диалоге, причем главная роль за ним, она же подает только несколько незначительных реплик, необходимых для поддержания диалога. В связи с этим ослаблена, как сказано было выше, и эмоциональная сторона, поскольку главной ее носительницей является она. Здесь-то и выявляется вторая, более глубокая плоскость, на которой разворачивается драма — это контрастность двух непримиримых стихий.

Поднимается ею первая нить разговорной их темы — «Хоть бы разочек зашли». В бытовое обрамление, отвечающее ситуации 1-ой части рассказа, вносится им этот новый более углубленный мотив их коренного расхождения; это как бы уступка его уровню, своеобразная ласка, вызываемая чувством жалости. (Зачем?... Зайти на час-другой — канитель одна, только тебя взбаламутишь, а постоянно жить в деревне — душа не терпит...). И дальше подчеркивается уже некая неодолимая фатальность. («Сызмалолетства во мне это баловство сидит, ничего не поделаешь»).

На фоне его ответа, второй его части, суровой в своей непреклонности, приобретает особое значение дальнейший ход диалога, перебой основной его темы новым мотивом, случайным по своему содержанию, рассчитанным, поскольку его вводит, героя, все на то же, чтобы его задержать еще хоть на некоторое время.

Лишенная, согласно авторскому замыслу, своих слов, она не в состоянии поддерживать диалог на том уровне, на котором его поднимает егерь. Однако ответ его («у барина Дмитрия Ивановича в охотниках — к его столу дичь поставляю») вызывает с ее стороны определенную реакцию, которая вместе с чувством почти безнадежности от сурового смысла его первой речи дает ей силу на то, чтобы противопоставить ему свою правду, крестьянско-бытовую, и ответ ее звучит укором вместе с оттенком гордости:

«Не степенное ваше дело, Егор Власыч... для людей это баловство, а у вас оно словно как бы ремесло... занятие настоящее».

Ее реплика возвращает нас к первому его мотиву, к еще более глубокому подчеркиванию контрастирующих между собою двух непримиримых мироощущений. Особый смысл этой второй основной причины развертывающейся перед нами жизненной коллизии Чехов оттеняет небольшой ремаркой, к Егору относящейся, в которой дается определенная сочувственно эмоциональная окраска его ответу:

«Но понимаешь ты, глупая, — говорит Егор, мечтательно глядя на небо. — Ты отродясь не понимала и век тебе не понять, что я за человек... По твоему я шальной заблудящий человек, а который понимающий, для того что ни на есть лучший стрелок во всем уезде... Ни один человек не сравняется со мною по охотничьей части...».

Мотив фатальности из первой его речи («сызмалолетства во мне это баловство сидит») находит здесь дальнейшее свое развитие и поисильное объяснение в плоскости бытовой, для нее более понятной, будучи иллюстрируем конкретными данными из всей его прошлой жизни. («А что я вашим деревенским ваянием брезгаю»... — «то не быть ему ни в чиновниках, ни в помещиках»). Это центральное место рассказа, вторая его речь, имея характер законченного целого, заключается концовкой («Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо»), соответствующей такому же зачину: «не понимаешь ты глупая».

Дальше диалог приобретает уже более отрывистый характер. Для ясности проекции сюжета в прошлое, вводится еще два сюжетных мотива; один в звучащей уже безнадежно ее неустанной мольбе: «хоть бы денек со мной несчастной пожили... Уже двенадцать лет, как я за вас вышла, а... а про- меж нас ни разу любви не было!» На что ~~Егор~~ снова кратко и сильно резюмирует смысл ~~своих~~ обеих речей: «Нечто мы пара... Я вольный, балованный, гуляющий, а ты работница, лапотница, в грязи живешь (смысл его первой речи)... О себе я так понимаю, что я по охотничьей части первый человек, а ты с жалостью на меня глядишь» (смысл второй его речи). Второй мотив, последний, в ответ на ее реплику («да ведь венчаны, Егор Власыч!»). — он же и завязка развернувшейся перед нами драмы («Не волей венчаны... Нешто забыла? Графа Сергея Павловича благодари... и себя... из зависти, что я лучше

его стреляю, месяц целый вином меня спаивал... и в отместку пьяного на тебе женил... Не крепостная ведь, могла супротив пойти»...). Не было с его стороны ни насилия, ни даже минутного заблуждения, ни обмана. Так устраняется Чеховым в последний момент самое главное обстоятельство, которое могло бы помешать объективности восприятия — сопутствующее в таких случаях чувство морального возмущения; получается даже так, что сюжет как бы намеренно построен на основе, диаметрально противоположной обычному шаблону: в роли как бы насильника оказывается не он, а скорее она, по крайней мере, как соучастница.

Тема исчерпана; диалог в своем естественном ходе дошел до апогея, — свидание в сущности кончилось. Тихо без тургеневских «страстей», эффектных его поз и «надрывных рыданий» расстаются они. Элемент внезапности устранен, чем еще более подчеркивается иллюзия жизненной правды. Замирает диалог, дважды прерываемый молчанием, так же медленно придвигается развязка, как, медленно оттеняя колебания и нерешительность героя, автор вел нас к центральной части рассказа. Прорывы заполнены ремарками, симметрично расположенными в соответствии основным контрастам и в пейзаже и в психологической установке действующих лиц. 1-я ремарка: «Над сечей пролетают три дикие утки. Егор Власыч глядит на них и провожает их глазами до тех пор, пока они, превратившись в три едва видимые точки, не опускаются далеко за лесом». Ремарка воспринимается нами, как зов, к нему обращенный: так же постепенно, как и утки, с такой же замедленностью зрительных восприятий будет вскоре обрисовано и его исчезновение, как отклик на зов его стихии. Вслед за ремаркой идет реплика с его стороны: «Чем живешь?» ее ответ («теперь на работу хожу, а зимой ребеночка из воспитательного дома беру... Полтора рубля в месяц дают») предупреждает одну очень важную деталь в дальнейшем (мотив «истрепанного рубля»). После этого «опять молчание», и следует вторая ремарка, долженствующая нам напомнить вторую часть пейзажа («налево до самого горизонта тянется золотистое море поспевшей ржи»), откуда она внезапно появилась «с серпом в руке», и вместе с тем еще раз подчеркивается основной фон свидания — замедленность всего темпа. Ремарка

гласит так: «С сжатой полосы несется тихая песня, которая обрывается в самом начале. Жарко петь». Тихая песнь — это тоже зов, как бы к ней обращенный: не властный и не притягивающий, а зов — упоминание. После этого следует реплика с ее стороны: «сказывают, что вы Акулине новую избу поставили». Новый мотив этот намеренно не находит дальнейшего развития. Как намек, он дает только возможность дальнейшего углубления драматизма и косвенно усиливает эмоциональную окраску, в смысле поднятия нашего сочувствия к ней. В развитии действия он является последним толчком для Егора, чтобы, преодолев инерцию, прервать свидание: «Счастье уж твое такое, судьба!.. Но иначе прощай, заболтался...» Мы подходим к финалу и здесь начинают концентрироваться основные мотивы рассказа.

Звучит еще раз ее просьба: «а когда же в деревню придете» — самый первый мотив ее в начале диалога, его ответ тоже повторяет один из самых первых его мотивов: «тверезый никогда не приду, а от пьяного тебе мало корысти»... Мы снова возвращаемся к было ослабленной в центральной части рассказа эмоциональной его стороне. Повторяем — это один из самых характерных приемов Чехова, сказывавшийся в его творчестве чрезвычайно рано и удержавшийся в самых зрелых его произведениях, определяя собою и характер его драм, своеобразие его целей и его достижений в них — сосредоточить именно эмоциональную напряженность, играющую у него главную роль, на финале произведения. Используются все ранее приведенные детали, при помощи которых рисовался герой и пейзаж, на этот раз, по новому окрашенные в восприятии героини. Элементы финала совершенно тождественны с элементами зачина; противопоставлены как бы восприятия объективные — автора в начале восприятиям ее, героини, в финале.

«Он идет по длинной, прямой, как вытянутый ремень, дороге... Она, бледная, неподвижная, как статуя, стоит и ловит взглядом каждый его шаг. Но вот красный цвет его рубахи сливается с темным цветом брюк, шаги не видимы, собаку не отличишь от сапог. Виден только один картузик, но... вдруг Егор круто поворачивает направо в сечу и картузик исчезает в зелени.

«Прощайте, Егор Власыч! — шепчет Целагея и поднимается на цыпочки, чтобы хоть еще раз увидеть белый картузик».

Все подчеркнутые слова и есть те самые детали, которыми Чехов в начале рассказа обрисовал действующих лиц и природу.

Так ясной становится та глубокая связь, которая существует между импрессионистическими приемами Чехова в зрелом периоде его творчества и анекдотизмом сюжетов его первого периода. В основе то же сосредоточение внимания на единой детали: в нашем случае белый картузик, в новом эмоциональном освещении приобретает характер уже глубоко драматический.

Попробуем резюмировать сказанное о различии между Тургеневым и Чеховым, на основании параллельного анализа этих двух рассказов: «Свидание» и «Егерь». Мы отвергаем здесь всякую возможность толковать о влиянии, не взирая на сходство не только сюжетов, но и психологической стороны действующих лиц. Несмотря на то, что их роднит в основе одинаковость мировосприятий, как художники они диаметрально противоположны и в смысле композиции и в смысле отдельных приемов. Генетически у Тургенева субъективная основа рассказа обнажена до очевидности. Есть даже основание думать, что целью его было выразить прежде всего свое личное настроение. У Чехова же постановка подчеркнута объективная. Быть может, в связи с этим следует поставить первое кардинальное расхождение между ними в архитектурном отношении — я разумею ту роль, которую играет у них пейзаж. Тургеневым уделяется одинаковое внимание как природе, так и человеку; природе — пожалуй даже больше; сказывается это в неслиянности двух систем его образов, в том, что система человеческая лишь повторяет первую систему образов. У Чехова же — пейзаж сведен к минимуму, роль его исключительно служебная, и рисуется он обыкновенно, вкрапленный отдельными деталями, в ходе действия. Не распространяя сейчас наблюдения, сделанные над «Свиданием», на все творчество Тургенева, скажем здесь, что по крайней мере в данном случае мы безусловно имеем факт чрезвычайно ослабленного внимания к быту, к конкретной обстановке действующих лиц, сознательная жертва этой конкретностью ради эмоциональности, у Турге-

нева целиком сливающейся с личной лирической настроенностью. Сильнее всего это сказывается в драматической части рассказа — диалоге, изобилующем длиннейшими ремарками и вставочными, рассчитанными на эффектность, эпизодами. Ремарки и эффектные сцены выдержаны в сентиментальном стиле. Чехов же достигает иллюзии объективности именно благодаря тому, что он себя совершенно устраняет, не изымая действующих лиц из бытового их окружения.

В соответствии со всем этим воспринимается и второе кардинальное архитектурное расхождение: у Тургенева эмоциональная сторона, помимо того, что она дается всегда от автора, сопровождает одинаково все части произведения и после того, как сюжет уже исчерпан, целиком переносится в плоскость чисто лирическую на фоне измененного пейзажа, к которому прикрепляется все внимание, т. ч. пейзаж, внезапность его перемены и является лирической копировкой. еще более подчеркивающей генетический характер, как он у нас установлен, лирически-субъективное ядро всей концепции. У Чехова же носителями эмоциональной стороны являются те же герои, и распределена она так, что вся тяжесть ее переносится к концу, который в то же время играет еще роль аккумулятора и по отношению к основным сюжетным мотивам и к разбросанным портретным деталям. Эпическая форма таким образом является строго выдержанной до конца.

В частности, что касается отдельных приемов, то Тургенев не знает правила мудрой скупости на краски и детали: образы увлекают его сами по себе, вне необходимой органической связи со всем целым. Основная форма — лирически повествовательная — дает ему возможность постоянно отвлекаться в сторону, в болтливом сказе нагромождать ненужные образы и детали. Отсюда его щедрость на многочисленные эпитеты, большей частью зрительного характера, что крайне ослабляет динамичность действий. В этом отношении он выдержанный живописец, одинаково владеющий обоими жанрами: пейзажем и портретом. Чехов же, наоборот, всегда динамичен; герои рисуются им в движении, в действии; на краски необычайно скуп, детали вводит лишь те и постольку, поскольку и какие ему нужны будут в ходе действия (любопытная деталь: у Чехова чаще всего время настоящее).

И, наконец, последнее расхождение, сюда же идущее: Тургенев крайне любит эффекты, красивые позы, в них преимущественно выражая эмоциональную сторону произведения и здесь он, как пишет о нем Толстой в письме к Фету по поводу «Накануне» (см. собр. соч. Толстого т. 21, стр. 188, изд. Сытина под ред. Бирюкова), «при всем своем уме и поэтическом чутье не умеет удержаться от банальности даже до приемов». Чехов же крайне сосредоточен, экономичен в своих средствах, центр внимания переносит с внешнего на «внутреннее», на психологическую трактовку действующих лиц.

А. С. Долинин.