

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТУДИЯ „РЕЗЦА“

РАБОТА
КЛАССИКОВ НАД ПРОЗОЙ

ПУШКИН, ТОЛСТОЙ, ЧЕХОВ, ГОРЬКИЙ, Э. ЗОЛА

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ СРАВНИТЕЛЬНОГО
ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР И ЯЗЫКОВ ЗАПАДА И ВОСТОКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „КРАСНАЯ ГАЗЕТА“

Ленинград — 1929

ТЕХНИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ РАБОТЫ А. П. ЧЕХОВА

1

Когда говорят о технике литературной работы А. П. Чехова, имеют обычно в виду ту писательскую манеру, которой характеризуются его произведения девяностых и девятисотых годов. Действительно, технические приемы Чехова, как писателя, складывались постепенно, вырабатывались исподволь в течение первой половины восьмидесятых годов, и лишь к концу этого десятилетия можно считать завершенным подготовительный период, а самую технику литературной работы установившейся.

Громадное значение для выработки писательских приемов Чехова имело то обстоятельство, что ему пришлось обратиться к литературной деятельности, как к источнику заработка, как к определенной профессии. Вспоминая впоследствии о своих первых литературных выступлениях, Чехов писал А. С. Суворину 29 августа 1888 г., что родился, вырос, учился и начал писать в среде, в которой деньги играют безобразно большую роль. Вообще письма Чехова восьмидесятых годов пестрят упоминаниями о том, что такой-то рассказ написал наскоро, ввиду нужды в деньгах, что такая-то повестушка, наспех набросанная, выручит из беды, и что будто бы Чехов вообще пишет рассказы pour manger (чтобы есть). Это отсутствие „любительства“ и, наоборот, наличие профессионализма в раннем периоде литературного творчества Чехова сыграло решающую роль.

В самом деле, с первых же шагов на журнальном поприще Чехову пришлось почувствовать, что если вообще писателю приходится принаравливать свои произведения к требованиям

литературного потребителя, то для сотрудника юмористических журналов это безусловно необходимо. Читатель юмористических журналов восьмидесятых годов резко отличался от той радикальной разночинной интеллигенции, которая в шестидесятых годах выдвинула остроумно-сатирическую „Искру“, а в семидесятых и отчасти восьмидесятых годах воспитывалась на беспощадно-злой и тяжеловесной сатире Салтыкова-Щедрина. Быстрый экономический рост России в семидесятых-восьмидесятых годах, развертывание железнодорожного строительства, увеличение народонаселения в городах и усиление темпа жизни в них, приток новой технической интеллигенции, более тесно связанной с обслуживаемой ею крупной буржуазией, — все это не замедлило сказаться и на культурной продукции этой эпохи, в частности, и на юмористических журналах. Они предназначались не для искателей „смысла жизни“ в литературе, не для „серьезной“ публики, а для вновь народившегося политически-безыдейного, обывательски-настроенного, буржуазного читателя. Юмористические журналы изменяют свое прежнее назначение — направлять общественное мнение, *зажигать* его (таков смысл названия журнала „Искра“); наоборот, новые журналы ставят себе целью только развлекать читателя в часы досуга; отсюда и самые названия тогдашних юмористических журналов, вроде „Шут“, „Стрекова“, „Осколки“.

Новый читатель, желающий развлечься, найти в литературе забаву, предъявляет к юмористическому журналу требования необширные, но тем не менее сложные: он хочет получать всегда свежий и смешной материал. Никаких повторений, ничего натянутого не должно тут быть. Если в так называемой „серьезной“ литературе восьмидесятых годов внешняя форма, техническое оформление произведений отступало на задний план перед общественно-политическим направлением писателя, перед вложенной им „идеей“, то в юмористической журналистике форма, наоборот, занимает первенствующее место. Вырабатываются особые требования, предъявляемые к вещам, предлагаемым в эти журналы: *краткость, оригинальность и занимательность*.

Сотрудничая в таких журналах, создавая свои произведения применительно к таким требованиям, Чехов постепенно накапливает ряд профессиональных навыков, которые затем и сам применяет и нередко в своих письмах рекомендует друзьям или просто корреспондентам. Как известно, Чехов нигде не изложил в систематической последовательности своих теоретических взглядов на технику литературной работы, и поэтому говорить о последней можно лишь на основании как произведений писателя, так и неоднократных, чрезвычайно важных

его высказываний в письмах к многочисленным корреспондентам и отчасти по воспоминаниям, оставленным его современниками.

Было бы очень полезно шаг за шагом изучить тот путь, который пришлось пройти Чехову с самого начала его литературной работы и до конца. Тогда многое стало бы яснее; тогда удалось бы установить влияние социальных условий на постепенное изменение употреблявшихся писателем приемов, определить, что заимствовал Чехов у своих предшественников и современников, как переработал заимствованное и что, наконец, внес в литературу своего собственного. Однако, ввиду того, что планомерное научное изучение творчества Чехова начинается только в наши дни, сейчас еще трудно дать картину постепенного формирования его писательского мастерства. В задачи настоящей статьи входит поэтому только характеристика некоторых приемов литературной техники Чехова в пятнадцать последних лет его деятельности.

2

Была ли у Чехова какая-нибудь определенная система писательских приемов, какой-нибудь *метод* работы, или у него имелись только отдельные разрозненные *навыки*, взаимно несвязанные и несогласованные? Чтобы ответить на этот вопрос, следует прежде всего продумать те высказывания Чехова, где он говорит вообще о *методе* в научной или литературной ли работе.

Так в письме к А. Н. Плещееву от 6 марта 1888 г. Чехов говорит об одном общем знакомом: „Важно не то, что у него есть определенные взгляды, убеждения, мировоззрение, — все это в данную минуту есть у каждого человека, — но важно, что он обладает *методом* (курсив самого Чехова); для анализа, будь он ученый или критик, метод составляет половину таланта“.

И в совершенном соответствии с этим серьезным и глубоким взглядом на значение метода во всяком творчестве, Чехов в своей автобиографии, приложенной к письму к Г. И. Россолимо от 11 октября 1899 года, делает чрезвычайно ценное и важное признание: „Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избегнуть многих ошибок. Знакомство с естественными науками,

научным методом¹ всегда держало меня на-стороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными а где невозможно — предпочитал не писать вовсе... К беллетристам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу, и к тем, которые до всего доходят своим умом, — не хотел бы принадлежать“.

Совершенно очевидно, что, придавая такое большое значение методу в творчестве вообще, считая, что метод, т. е., научно-обоснованный подход к изучению и изображению явлений, играет такую важную роль, Чехов естественно должен был выработать для своей литературной работы методически продуманную систему приемов. Действительно из отдельных критических замечаний в письмах Чехова видно, что писателя очень интересовали вопросы, связанные с построением произведений, с отдельными составными частями его, начиная от „архитектуры“, как Чехов любил называть размещение отдельных элементов литературного целого, продолжая обрисовкой героев и кончая такими казалось бы мелочами, как знаки препинания.

Как известно, черновики чеховских произведений почти не сохранилось, и таким образом трудно проследить самый процесс работы Чехова над каким-нибудь одним замыслом, чтобы из этого материала извлечь данные о технике литературного творчества этого писателя. Тем больший интерес представляют рассеянные в шести томах „Писем А. П. Чехова“, изданных его сестрой, а также в письмах, напечатанных в других местах, замечания и соображения Чехова об отдельных вопросах писательской техники. В письмах своим друзьям, а несколько позднее к молодым писателям, обращавшимся к нему с запросами о своих произведениях, Чехов охотно высказывался на литературные темы, и из этих отдельных суждений можно вывести известную систему чеховской техники.

Характерно при этом то, что Чехова главным образом интересовали не темы, не идеи произведений, — этому уделено сравнительно ничтожное место, — а именно самая техника писательского процесса. Это явление, конечно, не случайно и меньше всего может считаться чертой, присущей одному только Чехову. Достаточно вспомнить сообщения Максима Горького в „Автобиографических рассказах“ о В. Г. Короленке, который также внимательно относился к вопросам литературной техники, чтобы понять, что интерес к „форме“ был вообще свойственен той молодой писательской группе, которая обслуживала буржуазно-интеллигентного читателя восьмидесятых годов.

¹ Курсив здесь и в дальнейшем — мой. П. Б.

„Я читал (ваш) роман в газете, — пишет Чехов Н. А. Лейкину 11 мая 1888 г. — Помню и купца, и Акулину, и дьяволящую Катерину, и адвоката, и Пантелея, помню завязку и развязку; но знания действующих лиц и содержания романа недостаточно для того, чтобы сметь суждение иметь. Люди в романе живые, но ведь для романа этого недостаточно. *Нужно еще звать, как вы справились с архитектурой*“.

„Рассказ написан по обыкновению мило, — сообщал Чехов 6 апреля 1892 г. Е. М. Шавровой, — *но архитектура немножко подуляла*. Герой то лежит в кресле, то качается, то обедает, то гуляет, — короче, так много мест и времени, что приходится ожидать очень много действия, а действия-то и нет“.

Несколько ранее (16 сентября 1891 г.) ей же Чехов писал: „Затем от частных к общему. Тут позвольте крикнуть караул. Это не рассказ и не повесть, не художественное произведение, а длинный ряд тяжелых, угрюмых казарм. *Где ваша архитектура*, которой вы вначале так очаровали вашего покорного слугу? Где легкость, свежесть, грация? Прочтите ваш рассказ: описание обеда, потом описание проходящих дам и девиц, потом описание компании, потом описание обеда... и так без конца. Описания, описания, описания... а действия совсем нет“.

„Я пишу повесть... В ней всего листа три, но тьма действующих лиц, толкотня, тесно очень и приходится много возиться, чтобы эта толкотня не чувствовалась резко“ (Письмо к В. А. Поссе от 19 ноября 1899 г.).

Из приведенных выписок, число которых можно без особого труда умножить, видно, какое большое значение придавал Чехов тому, что он называл архитектурой. Если свести в одно все эти высказывания, станет очевидно, что под архитектурой Чехов понимал соотношение составных частей произведения, распределение описаний, действия, разговоров, наконец, размещение действующих лиц так, чтобы сохранялась известная перспектива в отношении главных и второстепенных.

Эту самую „архитектуру“ Чехов считал существеннейшей частью произведения, тем, что делает художественное произведение художественным. „Я помню только остоны рассказа, — пишет Чехов той же Е. М. Шавровой 19 ноября 1891 г., — но совсем не помню подробностей и той сути, которая решает судьбу всякого рассказа“.

Называя „архитектуру“ то „конструкцией“, то „композицией“, Чехов неоднократно производит оценку произведений современной ему литературы именно с точки зрения выдержанности „архитектуры“.

„Ваш „Соколинец“, — пишет он В. Г. Короленке 9 января 1888 года, — мне кажется, — самое выдающееся произведение последнего времени. Он написан, как хорошая музыкальная ко позиция, по всем тем правилам, которые подсказываются художнику его инстинктом.“

И в нескольких подобных случаях Чехов подробно останавливается на „художественном равновесии“, на правильном распределении и чередовании отдельных частей произведений, как большом достоинстве некоторых современных писателей. И, наоборот, неудачная „архитектура“ рассказа, несмотря на важность рассматриваемого в нем вопроса, вызывает нарекание со стороны Чехова. „Читал я рассказ Льва Львовича (Толстого) „Мир дурак“, — пишет Чехов А. С. Суворину 17 января 1899 года, — конструкция рассказа плоха, уж лучше бы прямо статью писать, но мысль трактуется правильно и страстно“.

Из этой основной точки зрения Чехова вытекали дальнейшие его технические выводы: все, что мешает „архитектурной“ стройности произведения, должно быть беспощадно удаляемо. Вследствие этого Чехов чрезвычайно тщательно следил за тем, „чтобы то, что можно сказать коротко, не выходило длинно“. Повесть „Огни“, которую он писал в апреле 1888 г., давалась ему с трудом. В относящемся к этому времени письме к А. Н. Плещееву (9 апреля 1888 г.) Чехов жалуется: „К прискорбию моему она (повесть „Огни“) у меня не вытанцовывается, т. е., не удовлетворяет меня, и я порешил выслать вам ее не ранее, пока не поборю ее. Сегодня прочел все написанное и уже переписанное начисто, подумал и решил начать опять снова... Повестушка скучная, как зыбь морская; я сокращал ее, шлифовал, фокусничал, и так она, подлая надоела мне, что я дал себе слово кончить ее непременно к маю“. И действительно в отношении своих произведений Чехов был очень строг, по несколько раз переделывал написанное, стараясь всегда найти наиболее краткую и выразительную формулировку своей мысли.

Но Чехов сокращал не только свои произведения, он горячо рекомендовал это своим корреспондентам. Возвращая какую-то рукопись своему брату, Александру, писавшему под псевдонимом А. Седой, Чехов пишет 30 апреля 1893 года: „И сократи, брате, сократи. Начни прямо со второй страницы. Ведь посетитель магазина в рассказе не участвует, зачем же отдавать ему всю страницу? Сократи больше чем наполовину. Вообще извини, пожалуйста, я не хочу признавать рассказов без помарок. Надо люто марать“. И Чехов действительно люто марал, стремясь достигнуть максимальной сжатости и сгущенности; он решительно изгонял все лишнее, мешающее разви-

тию действия, затемняющее четкие линии рассказа. Вследствие этого писание у Чехова не отличалось быстротой. „Я пишу повесть — маленькую любовную повесть, — сообщает он А. С. Суворину 4 июля 1892 года. — Пишу с удовольствием, находя приятность в самом процессе письма, а процесс у меня кропотливый, медлительный“.

Однако, на этой черновой обработке не кончались заботы Чехова. Очень много изменений вносил он в корректуру, которую всегда держал сам. Пишма его к издателям пестрят просьбами о присылке корректур и в полосах и в листах; даже уезжая за границу, он в дороге (в Риме) держит корректуру, как это было с „Тремя сестрами“. Желание самому читать корректуру Чехов объясняет необходимостью „пошлифовать“ рассказ, „подсократить“ и т. д. „Пришлите мне корректуру, — пишет он В. А. Поссе 20 декабря 1899 года, — я в корректуре сделаю то, что обыкновенно делаю переписывая, т. е., безобразное сделаю благообразным“. В другом месте (в письме к В. М. Соболевскому от 20 ноября 1897 г.) Чехов говорит: „Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его так сказать с музыкальной стороны“.

Но и корректурными исправлениями не ограничивались изменения первоначального текста, производившиеся Чеховым. Перепечатывая отдельным изданием свои рассказы, предварительно опубликованные в периодической прессе, Чехов всегда подвергал их значительной обработке. Некоторые исследователи задалась даже целью сравнить журнальные редакции чеховских произведений с их окончательными текстами. Один из этих исследователей — П. С. Попов — установил, например, что текст рассказа „Убийство“ по сравнению с первоначальной редакцией был сокращен на 3,5%, рассказ „Ариадна“ — на 10,5% и, наконец, повесть „Три года“ — на 15%. Но это *важное* сокращение не так еще показательно, так как не дает картины той тщательности, с которой Чехов „шлифовал“ свои произведения. Другой исследователь — М. П. Кленский — высчитал, что, читая корректуру своих вновь перепечатываемых произведений, Чехов вносил иногда до 100 и даже 200 изменений, а в частности в повести „Три года“ — *около 550 исправлений*. Но и не такие крупные вещи, как повесть „Три года“. Можно считать, что в любой из мелких рассказов вносилось Чеховым около 45—50 исправлений, главным образом в сторону сокращения. Нередко эти изменения носили не только характер сглаживания стилистических шероховатостей. Известны случаи, когда Чехов отсекал конец прежней редакции рассказа (рассказ „Обратите, наконец, внимание“, напечатанный в № 24 „Осколков“ за

1885 г., в полном собрании сочинений называется „Дачники“) иногда он вставлял новые эпизоды и в связи с этим заменял развязку более сильной, совершенно преобразовавшей первоначальный замысел. Так было, например, с шутивным рассказом „Его первая любовь“, в первый раз напечатанным в „Петербургской газете“ за 1887 г., в № 147; в „Полном собрании“ этот рассказ называется „Володя“ и кончается самоубийством героя.

К этому же разряду работ над прежним текстом следует отнести и возвращение к старым сюжетам, из которых Чехов создавал в некоторых случаях совершенно новые произведения. Так небольшой рассказ „Бука“ был переработан в „Необыкновенного“, „Акцизный“ — в „Мужа“ и т. д. Иногда Чехов из старых рассказов создавал небольшие драматические пьесы; из рассказа „Осенью“ получилось „На большой дороге“, рассказ „Ночь перед судом“ Чехов переделывал в пьеску под таким же названием, но она осталась незаконченной. Таким образом видно, что Чехов чрезвычайно много и внимательно работал над своими произведениями, всячески стремясь придать им наибольшую выразительность и силу.

Чехов любил отмечать необходимость каждому писателю усиленных упражнений для выработки своей литературной техники. „Вы работаете мало, лениво“, — пишет он Л. А. Авилловой 3 ноября 1897 года. „Неужели до сих пор вы написали только пятнадцать рассказов? Этак вы и к пятидесяти годам не научитесь писать?“ — говорит Чехов в письме к Е. М. Шавровой 19 ноября 1891 года. Особенно любопытно высказывание Чехова на ту же тему в письме к И. А. Щеглову (январь 1888 года) по поводу нового рассказа адресата: „В хорошенькой „Миньоне“ (название рассказа Щеглова) я нашел несколько промахов, которые объяснил себе вашим малописанием“, и тут же Чехов сочиняет изречение, приписывая его не оставившему никаких сочинений Сократу: „Малописание для пишущего так же вредно, как для медика отсутствие практики. (Сократ, X, 5).“

4

Переходя от общих вопросов чеховской техники к частным, следует в первую очередь остановиться на отношении писателя к заглавиям своих и чужих произведений. Чехов учитывал литературные вкусы социальной среды, читателя, на которого работал, и знал, что заглавие является как бы камертоном, дающим тон всему произведению. Отсюда вытекают его работы о приискании подходящего заглавия. Характерны при этом изменения, которые вносил Чехов при переработке журнальных редакций в „Собрание сочинений“. „Его первая

любовь“, о котором выше упоминалось, переименовывается в „Володю“, вероятно, в связи с тем, что дополнительный эпизод (ночная встреча с Анной Федоровной) и трагическая развязка (самоубийство гимназиста) переносят внимание от фабулы на психологию героя рассказа. Любопытен следующий пример: рассказ „Кляузник“ обращается в знаменитого „Унгера Пришибеева“, то есть, заглавие-характеристика заменяется заглавием-именем героя. Насколько трудно было Чехову найти соответствующее название для отдельных вещей, можно судить хотя бы по следующим выдержкам из его писем: „В душу мою вкралась нерешительность. Между прочим мне кажется теперь, что название „Чайка“ не годится. Блеск, Поле, Молния, Сундук, Шопор, Панталоны... это не годится. Назовем так: Зима. Можно и Лето. Можно Месяц. А не назвать ли просто Двенадцать?“ (Письмо к А. С. Суворину от 5 февраля 1893 г.). Если в этом отрывке ощущается некоторая шутовскость в трактовке вопроса, то совершенно иной характер носит ответ Чехова редактору журнала „Русская мысль“ по поводу названия рассказа, впоследствии озаглавленного „Рассказ неизвестного человека“: „Ваша телеграмма — пишет Чехов 3 февраля 1893 года В. М. Лаврову, — дорогой Вукол Михайлович, разбудила меня в 3 часа утра. Я думал, думал и ничего не надумал, а уже 9 часов и пора посылать ответ. „Рассказ моего пациента“ — не годится безусловно: пахнет больницей. „Лакей“ — тоже не годится: не отвечает содержанию и грубо. Что же придумать? 1) В Петербурге. 2) Рассказ моего знакомого. Первое — скучно, а второе — как будто длинно. Можно просто „Рассказ знакомого“. Но дальше: 3) В восьмидесятые годы. Это претенциозно. 4) Без заглавия. 5) Повесть без названия. 6) Рассказ неизвестного человека. Последнее кажется подходит. Хотите? Если хотите, то ладно“.

Столь разборчивый и строгий в отношении названий своих произведений, Чехов и корреспондентам своим часто указывает на неудачность отдельных заглавий. „Умудрись прежде всего переменить название рассказа“, — пишет он брату Александру 30 апреля 1893 года. „Заглавие показалось мне несколько изысканным, — замечает Чехов по поводу рассказа Е. М. Шавровой „Маркиза“. — Фигура героини сделана так просто, что прозвище маркизы является какой-то лишней прицепкой, все равно, как если бы вы мужику продели сквозь губу золотое кольцо“. (Письмо к Е. М. Шавровой от 22 ноября 1894 г.). Л. А. Авилловой Чехов в письме от 21 февраля 1892 г. заявляет, что „Вернулся“ — название изысканное. Иногда, пользуясь данным ему адресатом правом, Чехов даже изменяет заглавия присланных на просмотр рассказов. „Название „Горбун“, — пишет он Е. М. Шавровой 24 марта 1892 г., — моих рук дело“.

Не меньшее значение придавал Чехов и начальным строкам произведений. В раннем периоде его литературной деятельности встречаются „вводы“ при помощи указаний времени места действия или характеристики героя. „Городишко Б., состоящий из двух-трех кривых улиц, спит непробудным сном“ („Аптекарьша“). „Первый час ночи“ („Необыкновенный“). „Утро. Еще нет и семи часов“ („В циркульне“). „Лев Иванович Попов, человек нервный, несчастный на службе и в семейной жизни, потянул к себе счеты и стал считать снова“ („Житейские невзгоды“).

От этого примитивного приема Чехов постепенно отходил, разнообразя „начала“ или „вводы“ своих произведений в зависимости от того, какое настроение должен был вызвать у читателя рассказ; при этом, конечно, „начало“ должно было строго согласоваться с заглавием. Так рассказ „Страшная ночь“ вводится следующим образом: „Иван Петрович Панихидин побледнел, притушил лампу и начал *взволнованным* голосом: — Темная, беспросветная мгла висела над землей, когда я в ночь под рождество 1883 года возвращался к себе домой от ныне *умершего* друга, у которого все мы тогда засиделись на *спиритическом* сеансе“; а рассказ „Задача“ начинается следующим образом: „Чтобы фамильная тайна Усковых не *проскользнула* как-нибудь из дома на улицу, приняты строжайшие меры“; здесь в обоих случаях наличие стремление заинтересовать читателя событиями „страшной ночи“ или какой-то „задачей“, какой-то „семейной тайной“, с тем, чтобы в дальнейшем противоположение этих „тайн“ и степени их важности углубило комизм рассказов. Еще пример применения этого же приема, но уже с иной установкой, представляет рассказ „Холодная кровь“. Самое заглавие его подчеркивает какую-то медлительность, вялость и равнодушие изображаемых людей и обстановки. В полном соответствии с этим начинается рассказ так: „*Длинный* товарный поезд *давно* уже стоит у полустанка. Паровоз не издает ни звука, точно потух; около поезда и в дверях полустанка ни души“.

Однако, наиболее распространенным типом начала рассказа у Чехова в зрелом периоде его литературной деятельности являлась формула, состоявшая из имени действующего лица и самого краткого указания обстоятельств, предшествовавших излагаемым событиям, „Андрей Васильевич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы“ („Черный монах“). „Жил-был в Москве Владимир Семеныч Лядовский. Он кончил курс в университете по юридическому факультету, служил в контроле какой-то железной дороги“... („Хорошие люди“). Дмитрий Петрович Силин кончил курс в университете и служил в Петербурге, но в 30 лет бросил службу и занялся сельским хозяйством“ („Страх“).

Общей чертой всех чеховских „начал“ является то, что они сразу вводят читателя в суть дела, в середину событий, давая лишь самые минимальные сведения о прошлом действующих лиц, — сведения, без которых не все было бы понятно в повествовании. Поэтому иногда рассказы Чехова начинаются, как кажется с первого взгляда, обрывисто, резко. „В половине девятого утра выехали из города“ („На подводе“). „После венчания не было даже легкой закуски; молодые выпили по бокалу, переоделись и поехали на вокзал“ („Анна на шее“). Чехов не только сознательно применял этот прием, но как будто даже считал его целесообразнее других. Поэтому часто в советах, даваемых Чеховым молодым писателям, находятся указания на необходимость именно таких „начал“. „Рассказ хорош, очень даже, — пишет Чехов Л. А. Авилевой 21 февраля 1892 года, — но будь я автором его или редактором, я обязательно посидел бы над ним день-другой. Во-первых, архитектура... Начать надо прямо со слов: „Он подошел к окну... и проч.“

Не меньшее внимание уделял Чехов и вопросу о „концах“, финалах своих произведений. Временами он даже впадал в комическое отчаяние, не умея сразу найти подходящий финал. „Есть у меня, — пишет он А. С. Суворину 4 июня 1892 года, — интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы. Герой или женись или застрелись другого выхода нет. Называется моя будущая комедия так: „Портсигар“. Не стану писать ее, пока не придумаю конца, такого же заковыристого, как начало, а придумаю конец, напишу ее в две недели“. Хотя это было написано по поводу драматического произведения, тем не менее можно без опасения распространить сказанное и на повествовательную прозу. В письмах Чехова мелькают такие замечания: „Конец в новом романе Бурже мне не нравится. Можно было бы сделать лучше. Это не конец умного романа, а шлейф, оторванный от Габрио и приколотый к умному роману булавками. Правосудие, „официальное бесстрашие“ судей и прочее — все это перестало уже трогать“. (Письмо к А. С. Суворину от 14 мая 1889 г.). „Повесть мне понравилась вся, кроме финала, который показался мне немного жидковатым и где Степочка теряет свое благодушие и превращается в *bel ami* (любовника)“, — пишет Чехов Е. М. Шавровой 17 ноября 1895 года. Перечитывая романы Тургенева, Чехов делился с А. С. Сувориным своими впечатлениями: „Боже мой! Что за роскошь „Отцы и дети“! Просто *хоть караул кричи*. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел, и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кук-

шина? Это чорт знает как сделано. Просто гениально! „Накануне“ мне не нравится все, кроме отца Елены и финала. Финал этот полон трагизма... „Дворянское гнездо“ слабее „Отцов и детей“, но финал тоже похож на чудо“. (Письмо от 24 февраля 1893 г.).

Только-что приведенная выписка представляет большой интерес не только как показатель отношения Чехова к творчеству Тургенева, но главным образом той характеристикой „финалов“ тургеньевских романов, которая дает некоторый ключ к пониманию приема „заканчивания“ у самого Чехова. В самом деле, перечисленные в письме Чехова романы Тургенева отличаются тем, что их „концы“ представляют небольшие рассказы, проникнутые лирическим настроением и некоторой долей сентиментальности; эти концы совершенно не похожи на обычные финалы романов, где „герой или женится или стреляется“. Равным образом и чеховские рассказы кончаются таким же, в сущности не — „финальным“ образом. „Макар Тарасыч вздохнул и еще усерднее замахал веником“ („В бане“). „Коляска катит дальше“ („Скорая помощь“). „Меркулов махнул рукой и, собрав уголь, побрел домой“ („Капитанский мундир“). Только-что приведенные примеры взяты все из более ранних произведений Чехова, но и впоследствии этот способ окончания остался у него излюбленным. „Окна в фабричных корпусах весело сияли, и, проезжая через двор и потом по дорожке к станции, Королев уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе, а думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое воскресное утро; и думал о том, как это приятно в такое утро, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на солнышке“ („Случай из практики“). „А когда входим в город; Анюта Благово, волнуясь и краснея, прощается со мною и продолжает идти одна, солидная, суровая... И уже никто из встречаемых, глядя на нее, не мог бы подумать, что она только-что шла рядом со мною и даже ласкала ребенка“ („Моя жизнь“).

Но „начала“ и „концы“ были у Чехова уже в раннем периоде сравнительно более разработаны и практически и теоретически; он лично связывал это обстоятельство со своей работой в юмористических журналах. „Привыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца, — признавался Чехов А. Н. Плещееву 9 октября 1888 года. — я скучаю и начинаю жевать, когда чувствую, что пишу середину“. Впрочем, в дальнейшем, по мере овладения литературным мастерством, Чехов уже не останавливается в письмах на вопросах „середин“. Гораздо важнее остановиться на том, что Чехов называл „фоном“ и „тоном“ рассказов. „Вот вам мой чита-

тельский совет, — пишет он Л. А. Авиловой 19 марта 1892 г., — когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее, — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у вас и герои плачут и вы вздыхаете. Да, будьте холоднее“. В одном из следующих писем (от 22 апреля того же года) к Авиловой же Чехов вновь возвращается к за ронутому вопросу: „Да. Как-то писал я вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И вы меня не поняли. Над рассказом можно и плакать, и стенать, можно страдать со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление“. И еще раз (1 марта 1893 г.) касается Чехов того же вопроса: „Вы делаете большие успехи, — говорит он тому же адресату, — но позвольте мне повторить совет — писать холоднее. Чем чувствительнее положение, тем холоднее следует писать и тем чувствительнее выйдет. Не следует обсахаривать“.

5

Внимание Чехова привлекали и отдельные частности построения произведений. Так, большое значение придавал писатель именам и фамилиям героев. Он считал, что „имена подвержены неумолимому закону моды“. (Письмо к А. С. Суворину от 6 июля 1892 г.). Поэтому Чехов и сам следил за тем, чтобы герою было дано соответствующее имя, и советовал своим корреспондентам выбирать имена, сообразуясь с благозвучием и из егая общепринятых шаблонов. В „записной книжке“ Чехова встречаются такие заметки: „Для водевиля: Капитон Иванович Чирий“. „Действующее лицо: Соленый (использовано в „Трех сестрах“)“. „Моя фамилия не Курицын, а Курицын“, — „Алексей Иванович Прохладительный, или Душеспасительный. Барышня: Я бы пошла за него, да б юсь фамилии — Прохладительная“. В произведениях раннего периода фамилии и имена героев играли крупную роль, как носители характеристики действующих лиц; они усиливали комичность рассказов, иногда гармонируя с его содержанием, иногда контрастируя с ним. Таковы фамилии почтмейстер Сладкоперцев („В почтовом отделении“), полицеймейстер Ив. Алексеев Залихватский (там же), коллежская ассесорша Щукина („Беззащитное существо“), экзекутор Ив. Дмитр. Червяков, („Смерть чиновника“), Ив. Петр. Панихин („Страшная ночь“). Хотя в зрелом периоде фамилиям героев уже не присваивается такая организующая роль среди составных частей произведения, тем не менее и здесь чувствуется сознательность выбора

имен и фамилий. Таков Ив. Абрам. Жмухин, герой рассказа „Печенег“; купцы Лаптевы из повести „Три года“.

Л. А. Авиловой Чехов пишет 21 февраля 1892 года: „Барышкина — фамилия некрасивая“. „Фамилии „Ратищев“ и „Муратов“ слишком пьесочны, не просты“, — замечает Чехов в письме к А. С. Суворину от 23 января 1900 года. „Дайте Ратищеву малороссийскую фамилию для разнообразия“. В цитированном выше письме к Е. М. Шавровой по поводу рассказа последней „Маркиза“ Чехов писал: „Если бы не было этого прозвища (маркиза) и если бы *Нелли звали Дашей или Наташей*, то финал рассказа вышел бы сочнее“.

Кроме имен и фамилий героев, привлекали внимание Чехова и описание внешности действующих лиц. В противоположность общепринятым в эпоху, предшествовавшую выступлению Чехова, приемам характеристик внешности сам он ограничивался тем, что отмечал несколько наиболее важных черт, не заботясь о подробностях. Подобные характеристики находятсЯ уже в ранних его рассказах. „Жених Апломбов, молодой человек с длинной шеей и щетинистыми волосами“, „невеста Дашенька, у которой на лице написаны все добродетели, кроме одной — способности мыслить“ („Брак по расчету“). „Плотник Герасим, высокий, тощий мужик с рыжей курчавой головой и с лицом, поросшим волосами“ („Налим“). „Николай Ильич Беляев, петербургский домовладелец, бывающий часто на скачках, человек молодой, лет тридцати двух, упитанный, розовый“... („Житейская мелочь“).

Этот прием беглой характеристики сохранился у Чехова и впоследствии, в пору его мастерства. „Совсем уже взрослая, большая, хорошего роста, но некрасивая, похожая на мать, с такими же маленькими глазами и с широкой, неумеренно развитой нижней частью лица“... („Случай из практики“). „... фон-Тауниц, толстяк с невероятно широкой шеей и с бакенами“... („По делам службы“). „Аксинья, красивая, стройная женщина, ходившая в праздники в шляпке и с зонтиком“... („В овраге“).

В письме к Максиму Горькому от 3 сентября 1899 года Чехов дает некоторое обоснование этой намеренной сжатости характеристик: „Читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу „человек сел на траву“, это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжело для мозгов, если я пишу: „высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь“... Это

не сразу укладывается в мозг, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду“. Еще ранее (22 января 1888 г.) писал Чехов по этому же поводу И. Л. Щеглову: „Мне кажется, что вы, как мнительный и маловерный автор, из страха, что лица и характеры будут недостаточно ясны, дали слишком большое место тщательной детальной обработке. Получилась от этого излишняя пестрота, дурно влияющая на общее впечатление“. Указывая дальше, что в результате излишней подробности обрисовки читатель не ощущает остроты трагической развязки рассказа Щеглова „Миньона“, о котором идет в письме речь, Чехов прибавляет: „А нельзя давать ему (читателю) отдыха: нужно держать его напряженным. Э и указания не имели бы места, — продолжает он, — если бы „Миньона“ была большой повестью. У больших, толстых произведений свои цели, требующие исполнения самого тщательного, независимо от общего впечатления. *В маленьких же рассказах лучше не досказывать, чем пересказывать*, потому что... потому что... не знаю почему...“ Этим же соображением проникнуто следующее место в письме Чехова к Е. М. Шавровой от 22 ноября 1894 года: „Если хотите недостатков, то, извольте, могу указать вам на один, который вы повторяете во всех ваших рассказах: на первом плане картины много подробностей. Вы наблюдательный человек, вам жаль было бы расстаться с этими частностями, но что делать? Ими надо жертвовать ради целого. Таковы физические условия: надо писать и помнить, что подробности, даже очень интересные, утомляют внимание“.

Таким образом, из этих высказываний видно, что краткость характеристик героев и описаний их внешности в рассказах Чехова была не случайна, а представляла результат взвешивания и серьезного размышления над вопросами техники писательского процесса. Отказ от эффектных картин, от красивых, пышных характеристик делал произведения Чехова простыми, ненарядными, но он и сам считал, что „первая и главная прелесть рассказа — это простота и искренность“. (Письмо к А. Н. Плещееву в июле 1888 г.).

„Герой и Соня должны беседовать не в коридоре, а на Невском и разговор их надо передавать с середины, дабы читатель думал, что они уже давно разговаривают“, — писал Чехов Л. А. Авиловой 21 февраля 1892 года. Давая такой совет своей корреспондентке, Чехов, как и во всех остальных случаях, исходил из своей практики. В самом деле, в его произведениях разговоры действующих лиц всегда передаются

с известного срединного места, легко однако позволяющего восстановить предшествовавшие и включенные части.

— Пустите меня, я хочу сама править. Я сяду рядом с ямщиком, — говорила громко Софья Львовна. — Ямщик, погоди, я сяду с тобой на козлы. („Володя большой и Володя маленький“).

„Матвей... сидел у буфетчика за прилавком и рассказывал полголоса: — У нас на изразцовом заводе был свой хор... („Убийство“).

„На другой день после переполоха купец Авдеев, член ревизионной комиссии банка, сидел с приятелями у себя в лавке и говорил: — Так, значит, богу угодно. От судьбы не уйдешь. Сейчас вот мы икрой закусуваем, а завтра, гляди, — тюрьма, сума, а то и смерть... („Беда“).

Для того, чтобы придать индивидуальный оттенок речам отдельных действующих лиц, Чехов весьма искусно вводил в разговоры особые словечки, характеризующие изображаемых героев.

„Столяр Лука Александрыч... впадал в добродушный тон, подзывал к себе Каштанку и говорил ей: — Ты, Каштанка, насекомое существо и больше ничего. Супротив человека ты все равно, что плотник супротив столяра... („Каштанка“).

„Во время антракта я выпила холодной, ужасно холодной лимонной воды с немножечком коньяку... („Страдальцы“).

„В передней встретил их сам Ежов, маленький, сморщенный старик, с лицом, собравшимся в колючий комок. — Очень кстати, очень кстати, господа... — заговорил он. — А мы только что сели ужинать и буженину едим, *тридцать три моментально*. А у меня, знаете, товарищ прокурора сидит. Спасибо ему, ангелу, заехал за мной. Завтра с ним на съезд ехать. У нас завтра съезд, *тридцать три моментально*... („Regretium mobile“).

Но если Чехов намеренно, в целях характеристики героев, применял не принятые в литературном языке формы и обороты, в повествовательных частях своих произведений он отнюдь не с большим разборчивостью к употребляемым словам, будучи в этой области чрезвычайно щепетильным и строгим художником. Здесь очень полезными оказываются сохранившиеся рукописи и корректуры чеховских произведений, позволяющие установить направление, в котором шла замена одних слов другими.

Прежде всего видно, что Чехов стремился по мере возможности избегать иностранных слов, даже вошедших в русскую литературную речь. Далее он устранял провинциализмы, всякие местные и областные слова и выражения. Всячески изгонял также Чехов модные ходкие словечки из интеллигент-

ского обихода. Наконец, Чехов добивался такой расстановки слов, которая делала бы повествование более округленным, благозвучным.

Показательны в этом отношении советы и замечания, рассеянные в письмах Чехова. „Выкиньте слова „идеал“ и „порыв“. Ну их!“ — писал он Л. А. Авилловой 21 февраля 1892 года. „Страсть к графомании“ не говорят, — указывает Чехов Е. М. Шавровой 17 ноября 1895 года, — потому что само слово графомания содержит в себе понятие страсть“. „Язык у вас изысканный, как у стариков“, — замечает Чехов в письме к Л. А. Авилловой от 15 февраля 1895 года. „Для чего это вашей героине понадобилось ошупывать прочность поверхности снега? И зачем прочность? Точно дело идет о шкурке или мебели. (Нужно плотность, а не прочность). И поверхность снега тоже неловкое выражение, как поверхность муки, или поверхность песку. Затем встречаются и такие штучки: „Никифор отделился от столба ворот“, или „крикнул он и отделился от стены“. Указывая Максиму Горькому недостатки его ранних произведений, Чехов между прочим отмечает „частое употребление слов, совсем необычных в рассказах вашего типа“. (Письмо от 3 декабря 1898 г.). „Аккомпанемент, диск, гармония — такие слова мешают“, — поясняет он. А в следующем письме к Максиму Горькому (от 3 января 1899 г.) Чехов подробнее останавливается на том же вопросе. „Повидимому вы меня немножко не поняли. Я писал вам не о грубости, а только о неудобстве иностранных, не коренных русских, или редко употребляемых слов. У других авторов такие слова, как например „фаталистически“, проходят незаметно, но ваши вещи музыкальны, стройны, в них каждая шероховатая черточка кричит благим матом. Конечно, тут дело вкуса, и, может-быть, во мне говорит лишь излишняя раздражительность, или консерватизм человека, давно усвоившего себе определенные привычки. Я мирюсь в описаниях с „коллежским ассесором“ и с „капитаном второго ранга“, но „флирт“ и „чемпион“ возбуждают (когда они в описаниях) во мне отвращение“.

Во всех приведенных примерах Чехов высказывался либо против иностранных слов, либо против неточных, неправильных выражений. Но есть не мало случаев, когда внимание писателя привлекают слова и обороты из нелитературного языка, в частности областные слова (провинциализмы). „Всю музыку вы испортили провинциализмами, которыми усыпана вся середина. „Кабачки“, „очини дверь“, „говорить“ и проч. — за все это не скажет вам спасибо великоросс...“ (Письмо к И. Л. Щеглову от 22 февраля 1888 г.).

Но еще больше, чем на провинциализмы, обрушивается Чехов на „изысканный“ жаргон интеллигенции восьмидесятых

и девяностых годов. А. С. Суворину намекает он в мягкой форме на недопустимость слов „пошлость“ и „пошло“, так как они „уже устарели“ (письмо от 23 января 1900 г.). Резче высказалось отношение Чехова к таким словам в письме к Л. А. Авиловой от 3 ноября 1897 года: „Голубушка, ведь такие словечки, как „безупречная“, „на изломе“, „в лабиринте“ — ведь это одно оскорбление. Я допускаю еще рядом „казался“ и „касался“, но „безупречная“ — это шероховато, неловко и годится только для разговорного языка“.

Здесь Чехов подошел вплотную к вопросу о литературном языке и, как легко заключить из приведенных отрывков, решал этот вопрос в том смысле, что литературный язык должен отличаться от прост речи, от обиходного языка. Вследствие этого задачей писателя должна быть особенная тщательность в подборе слов, в построении предложений, в благозвучном расположении их частей и т. п. „Вы не работаете над фразой, — пишет Чехов в том же письме к Л. А. Авиловой, — ее надо делать — в этом искусство. Надо выбрасывать все лишнее, очищать фразу от „по мере того“, „при помощи“, надо заботиться об ее музыкальности и не допускать в одной фразе почти рядом „стала“ и „перестала“.

К работе же над фразой необходимо отнести требования Чехова относительно соблюдения типографиями расстановки знаков препинания в соответствии с тем, что дает авторская рукопись. Жалобами на невыполнение этого переполнено письмо Чехова от 5 февраля 1900 года к В. А. Поссе, редактору „Журнала для всех“. Начинающему писателю Н. А. Хлопову Чехов писал, перечисляя недостатки присланного на просмотр рассказа: „Последнее сказание: знаки препинания, служащие нотами при чтении, расставлены у вас, как пуговицы у горюхничего. Изобилие многоточий и отсутствие точек“. (Письмо от 13 февраля 1889 г.).

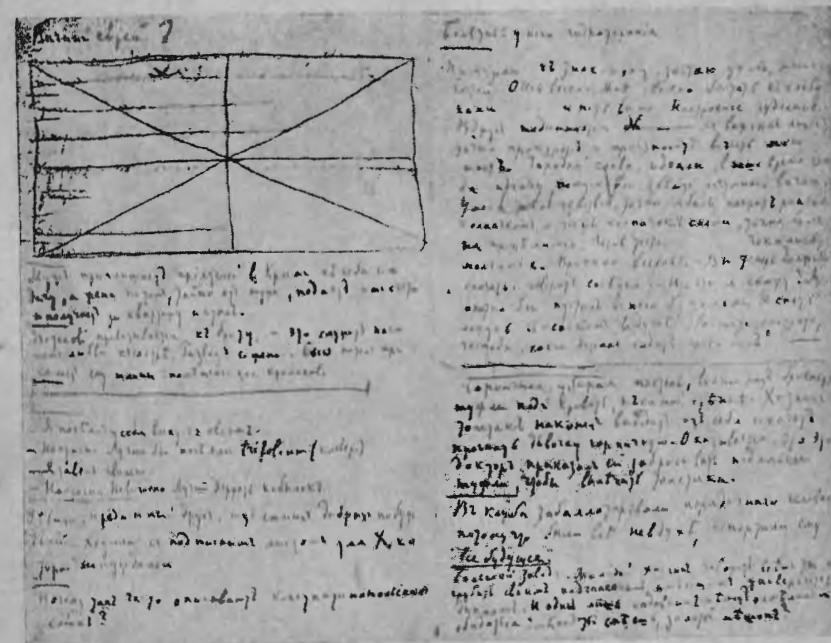
7

В начале литературной деятельности Чехову приходилось писать довольно много и по количеству листов и по разнообразию сюжетов. Несомненно это отражалось на характере произведений Чехова и вероятно потому он так тщательно обрабатывал впоследствии свои ранние вещи. К концу девяностых годов, когда материальное положение писателя окрепло, он мог писать, более отделявая свои рассказы. В письме к Ф. Д. Батюшкову от 21 апреля 1897 года Чехов говорит по этому поводу следующее: „Пишу я вообще мало, компактно, не более 10 листов в год при счастливых условиях.“

Однако, эта сравнительно невысокая цифра продукции (10 листов — в сущности небольшая книжка) вовсе не означает

ослабление производительности или результат праздности обеспеченного писателя. Чехов продолжал также основательно работать, как и прежде, подготавливая материалы, вносил в свои записные книжки наброски предполагаемых рассказов, фамилии будущих героев, запомнившиеся или почему-либо заинтересовавшие выражения, черновики отдельных мест подготавливаемых произведений и т. д. Записные книжки Чехова, изданные в 1927 году и частично известные еще ранее, дают возможность представить творческий процесс Чехова и отдельные его моменты.

„Вы выразили желание в одном из ваших писем, — отвечает Чехов Ф. Д. Батюшкову 15 декабря 1897 года, — чтобы



Две странички из „Записной книжки“ А. П. Чехов

я прислал интернациональный рассказ, взявши сюжетом что-нибудь из местной жизни. Такой рассказ я могу написать только в России, по воспоминаниям. Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично.“

Можно совершенно не сомневаться в правдивости этого признания. Действительно, выдумки в смысле создания невозможных в жизни положений у Чехова совсем нет. Некоторые критики (А. Г. Горнфельд) полагают, что в печатных произведениях обстояло так, а в записных книжках Чехов изобретал, сочинял, экспериментировал, что не все записи в этих книжках воспроизводили подлинную жизнь, что какая-то неуловимая грань отделяет некоторые из них от действительности. Приведенное мнение можно было бы признать правильным лишь в том случае, если бы было известно, какое применение предполагал сделать Чехов из этих записей. Ведь вполне резонно указывал тот же критик по поводу заметки в записной книжке Чехова „Мертвые срама не имут, но смердят страшно“, что этот пустяк был занесен Чеховым, быть может, лишь затем, чтобы вложить его когда-нибудь в уста остроумничающего пошляка. Также могло обстоять и с отдельными записями анекдотического характера, вроде следующих:

„Иеромонах о. Эпаминонд ловит рыбу и кладет в карман, потом дома, когда нужно, вынимает из кармана по рыбке и жарит“.

„Горничная, убирая постель, всякий раз бросает туфли под кровать, к самой стенке. Хозяин-толстяк наконец выходит из себя и хочет прогнать девочку-горничную. Оказывается, что это доктор приказал ей забрасывать подальше туфли, чтобы вылечить толстяка“.

Ведь включен в рассказ „Случай из практики“ один такой же анекдот, кажущийся „нелепой историей“ (как называют их А. Г. Горнфельд), и вовсе не производит впечатления невероятного: „Культура бедная, роскошь случайная, не осмысленная, не удобная... полы раздражают своим блеском, раздражает люстра и вспоминается почему-то рассказ про купца, ходившего в баню с медалью на шее“.

Помимо таких „анекдотических“ записей, встречаются еще в этих книжках и отдельные мысли Чехова, связанные с работой над некоторыми произведениями. Вот несомненно мысли, вызванные работой над повестью „Мужики“: „Из деревни лучшие люди уходят в город, и потому она падает и будет падать“. В текст „Мужиков“ это место не попало, как не попала в „Скучную историю“, вероятно, туда предназначавшаяся фраза: „Национальной науки нет, как нет национальной таблицы умножения; что же национально, то уже не наука“.

К числу таких „заготовок“ принадлежат и краткие характеристики героев задуманных произведений. В процессе работы над произведением Чехов нередко отходил от первоначального замысла, и, таким образом, эти „заготовки“ позволяют установить некоторые приемы писателя. Любопытен следую-

щий пример: В „записных книжках“ Чехова имеется заметка такого содержания: „Для пьесы: либеральная старуха, одевается как молодая, курит, не может быть без общества, симпатична“. Эта запись, всего вероятнее, представляет первый набросок характеристики М. В. Войницкой, матери „Дяди Вани“. Но по пьесе, кроме либеральности, из ранней характеристики не удержано ничего. В „Дяде Ване“ М. В. Войницкая изображена старухой, погруженной в чтение брошюр и журналов, преклоняющейся перед „убеждениями“, „светлыми личностями“ и т. д. Таким образом, видно, как на первоначальном наброске отложились какие-то ранее отсутствовавшие черты. Происхождение их позволяет установить одно место в письме Чехова к А. С. Суворину от 30 мая 1888 года, где писатель дает характеристику семье Линтваревых, на даче которых проводили лето Чеховы. „Мать-старуха, очень добрая, сырая, страдавшаяся вдоволь женщина; читает Шопенгауэра и ездит в церковь на акафист; добросовестно штудирует каждый номер „Вестника Европы“ и „Северного вестника“ и знает таких беллетристов,— пишет Чехов,— какие мне и во сне не снились; придает большое значение тому, что в ее флигеле жил когда-то худ. Маковский, а теперь живет молодой литератор; разговаривая с Плещеевым, чувствует во всем теле священную дрожь и ежеминутно радуется, что „сподобилась“ видеть великого поэта“ (поэт А. Н. Плещеев гостил в это время у Чеховых).

Если сопоставить три данных характеристики, т. е., действительно существовавшей старухи Линтваревой, заметку в „Записных книжках“ и окончательный образ М. В. Войницкой, можно с несомненностью признать полную правдивость цитированного выше отрывка из письма к Ф. Д. Батюшкову, где Чехов говорит о том, что пишет только по воспоминаниям и лишь тогда, когда на памяти, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично.

Таким образом можно заранее предположить, что в основе характеристик ряда действующих лиц в произведениях Чехова лежит материал, почерпнутый из наблюдений над живыми личностями. В самом деле, по словам М. П. Чехова, прототипом графа Шабельского („Иванов“) и Леонида Гаева („Вишневый сад“) послужил А. П. Чехову его знакомый В. П. Бегичев. В старом профессоре из „Скучной истории“ выведен видный профессор Московского ун-та в 80-е годы — Ал-др Ив. Бабухин. Иногда и сам Чехов давал указания о том, что рисует живых людей. „У меня когда-то была невеста. Ее звали Мисюся. Я ее очень любил. Об этом я пишу“. (Письмо к Е. М. Шваровой в ноябре 1895 г. Речь идет о рассказе „Дом с мезонином“). В рассказе „Человек в футляре“ в лице

Вареньки Коваленко выведена третья дочь Линтваревых, что легко установить, сравнив характеристики обеих. О Вареньке Коваленко говорится следующее: „Она уже не молодая, лет тридцати, но тоже высокая, стройная, чернобровая, краснощекая... разбитная, шумная, все поет малороссийские романсы и хохочет. Чуть что, так и зальется голосистым смехом: ха-ха-ха.“ А в приведенном выше письме с характеристиками Линтваревых находятся следующие строки: „Третья дочь, кончившая курсы в Бестужевке, — молодая девица, сильная, горластая... Хочет так, что за версту слышно. Страстная хохломанка. Построила у себя в усадьбе на свой счет школу и учит хохлят басням Крылова в малороссийском переводе. Ездит на могилу Шевченко, как турок в Мекку. Не стрижется, носит корсет и турнир, занимается хозяйством, любит петь и хохотать“.

Кроме прототипов своих героев, Чехов брал из окружающей обстановки и иной материал для литературного использования. Так, по словам Ал-дра Павл. Чехова, А. П., будучи в гимназические годы певчим в церковном хоре, часто писал бабам „за здравие“ и „за упокой“, и это записывание имен для поминания послужило ему впоследствии темой для рассказа „Канитель“. По словам другого брата, Мих. Павл., знакомство с жизнью военных в г. Воскресенске, где Чехов провел лето 1884 года, дало ему материал для „Поцелуя“, „Трех сестер“ и др. Пребывание в д. Чикино, где Чехов работал в земской больнице, дало ему темы для „Хирургии“, „Пашки“, „Горя“ и „Беглеца“. И сам Чехов дает указания на то, что использует в своих произведениях бытовой и автобиографический материал. Любопытно в частности следующее признание: „В беллетристическом отношении после „Мужиков“ Мелихово уже истощилось и потеряло для меня цену“. (Письмо к А. С. Суворину от 26 июня 1899 г. Мелихово — имение, принадлежавшее Чехову с 1892 по 1899 г.).

Особое место среди источников для литературной работы занимали у Чехова впечатления детства, проведенного в Таганроге. Интерес к жизни родного города Чехов сохранял до конца жизни, его заботы по организации библиотеки и музея, по украшению Таганрога, по собиранию сведений о литературных и общественных деятелях-таганрожцах служат достаточным показателем краеведческих привязанностей. Но Таганрог Чехов оценивал и с чисто-профессиональной писательской точки зрения. Члену таганрогской земской управы П. Ф. Иорданову, с которым он состоял в переписке по вопросам местной библиотеки, Чехов сообщает 25 июня 1898 года: „Зимой я ничего не делал, теперь приходится наверстывать, валять, как говорится, и в хвост и в гриву. Нужно много писать, между тем

материал заметно истощается. Надо бы оставить Лопасню и пожить где-нибудь в другом месте. Если бы не бациллы, — продолжает он, намекая на свой туберкулез, — то я поселился бы в Таганроге года на два, на три и занялся бы районом Таганрог — Краматоровка — Бахмут — Звереве. Это фантастический край. Донецкую степь я люблю и когда-то чувствовал себя в ней, как дома, и знал там каждую балочку. Когда я вспоминаю про эти балочки, шахты, Саур-могилу, рассказы про Зуя, Харцыва, генерала Иловайского, вспоминаю, как я ездил на волах в Криничку и в Крепку к графа Платова, то мне становится грустно и жаль, что в Таганроге нет беллетристов и что этот материал, очень милый и ценный, никому не нужен“.

Следует отметить, что, рисуя картины природы, Чехов большей частью изображал именно Таганрог и его окрестности. Правда, природа и пейзаж понимались Чеховым иначе, чем это было принято в 60-е, 70-е годы. Чехов признавал это и в письме к А. С. Суворину от 24 февраля 1893 года, посвященном впечатлениям от перечитывания романов Тургенева, говорит: „Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описания такого рода и что нужно что-то другое“.

Вопрос о приемах описаний природы затронут Чеховым и в комедии „Чайка“. Одно из действующих лиц — писатель Треплев говорит о другом писателе: „Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса, — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в этом ароматном воздухе... Это мучительно“...

Чехов не испытывал, вероятно, этой мучительности: в его произведениях часто встречаются описания природы, написанные по способу Тригорина: „Было тихо, темно и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука“ („Дом с мезонином“). „На новой даче тихо, нет ни души, и только золотые голуби, золотые оттого, что их освещает солнце, летают над домом“ („Новая дача“). А в „Записной книжке“ находится пример, целиком совпадающий с приводимым Треплевым: „Спальня. Лунный свет бьет в окно, так что видны даже пуговицы на сорочке“.

Кроме „эзического“ пейзажа, Чехов любил характеризовать картины природы или вообще обстановку при помощи звуков. Иногда тут применяется им осмысливание бессодержательных звуков в природе: квакающая лягушка будто бы говорит: „и ты такова“, какая-то птица кричит: „Ты Никитку видел“ и быстро отвечает: „видел, видел, видел“. Иногда Чехов дает пейзаж, целиком построенный на звуках и запахах. Особенно характерна в этом отношении „Степь“. „В июльские

вечера и ночи уже не кричат перепела и коростели, не поют в лесных балочках соловьи, не пахнут цветами, но степь все еще прекрасна и полна жизни. Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, все прощено и степь легко вздыхает широкою грудью. Как будто от того, что траве не видно в потемках своей старости, в ней поднимаются веселая, молодая трескотня, какой не бывает днем; треск, подсвистыванье, царапанье, степные басы, тенора и дисканты — все мешается в непрерывный монотонный гул, под который хорошо вспоминать и грустить. Однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня; едешь и чувствуешь, что засыпаешь, но вот откуда-то доносится отрывистый, тревожный крик не уснувшей птицы, или раздается неопределенный звук, похожий на чей-то голос, вроде удивленного „а-а“, и дремота опускает веки. А то бывало едешь мимо балочки, где есть кусты, и слышишь, как птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит: „сплю, сплю, сплю“, а другая хохочет или заливается истерическим плачем — это сова. Для кого они кричат и кто их слушает; а этой равнине — бог их знает, но в крике их много грусти и жалобы... Пахнет сеном, высушенной травой и запоздалыми цветами, но запах густ, сладко-приторен и нежен“.

От этой манеры давать большие „звуковые“ пейзажи Чехов в дальнейшем освободился, предпочитая характеризовать произведение или часть его каким-нибудь одним определенно-окрашивающим звуком. Так, в „Вишневом саду“, когда обреченность семейства Раневских делается очевидной, раздается замирающий звук сорвавшейся в шахте бадьи. В этой же пьесе звук срубаемых деревьев характеризует конец вишневых садов. „Резкие, отрывистые, металлические звуки“ окрашивают рассказ „Случай из практики“: „Вдруг раздались странные звуки, те самые, которые Королев слышал до ужина. Около одного из корпусов кто-то бил о металлическую доску, бил и тотчас же задерживал звук, так что получились короткие, резкие, нечистые звуки, похожие на „дер... дер... дер...“ Затем полминуты тишины и у другого корпуса раздались звуки, такие же отрывистые и неприятные, уже более низкие, басовые „дрын... дрын... дрын“... Одиннадцать раз. Очевидно это сторожа били одиннадцать часов. Послышалось около третьего корпуса: „жак... жак... жак...“ И так около всех корпусов и потом за бараками и за воротами“.

Многочисленность и разнообразие выработанных Чеховым технических приемов невольно наталкивает на вопрос об их источниках. В начале было отмечено, что социально-бытовые условия заставили Чехова сразу же сделаться писателем-про-

фессионалом. В противоположность многим своим товарищам-современникам Чехов не усваивал отрицательных сторон профессионализма; он продолжал много и упорно работать над своим стилем, а также внимательно следил за литературными новинками. Советует он и Е. М. Шавровой следовать этому правилу: „Вообще читайте все, что выходит. Это для эрудиции нужно“. (Письмо от 20 июня 1891 г.). Время-от-времени он перечитывает классиков. При этом чтение Чехова не было простым, пассивным восприятием напечатанного: для него, как художника, приемы читаемых авторов делаются предметом критического разбора, и при их оценке проясняются и формируются его собственные технические навыки.

Другим важным обстоятельством, не допустившим отрицательного воздействия раннего профессионализма на Чехова, было то, что он внимательно изучал своего читателя, менявшегося в разные периоды его деятельности. Чехова интересовали те приемы, которые производят впечатление на читателя; он сплошь и рядом отмечает в письмах: „Образованный дворянин, идущий в попы — это уже устарело и не возбуждает любопытства“. (Письмо к А. С. Суворину от 23 января 1900 г.). „Слова „пошлость“ и „пошло“ уже устарели“ (там же). „Читателю нельзя давать отдыха: нужно держать его напряженным“. (Письмо А. Л. Щеглову от 22 января 1888 г.).

Таким образом, критическое отношение к творчеству предшественников и современников, с одной стороны, и изучение читателя, с другой, сделали то, что у Чехова выработалась очень устойчивая и убедительная писательская техника. Вместе с выбором тем, полсказывавшимся окружающей социальной действительностью, эта литературная техника выдвинула Чехова на одно из первых мест в ряду тогдашних писателей. И именно с этой стороны, как писатель, умело сочетавший идеологические запросы своего читателя с наиболее подходящими для такой цели художественными приемами, и представляет Чехов интерес в период учебы у классиков.