

ОКтябрь

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Ж У Р Н А Л

СОДЕРЖАНИЕ

РОМАНЫ, ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫ

Ф. ПАНФЕРОВ
Ю. ОЛЕША
Е. ГАБРИЛОВИЧ
Вл. БОНЧ-БРУЕВИЧ
Е. ЛУНДБЕРГ

С Т И Х И

М. ГОЛОДНЫЙ
Н. АССАНОВ
Д. ОСИП
А. РЕШЕТОВ
А. ГИТОВИЧ

ЗАПИСКИ ПИСАТЕЛЯ

М. ЮРИН

ОЧЕРКИ, ФЕЛЬЕТОНЫ

Б. КИСИН
Ф. ИВАНОВИЧ
Н. АССАНОВ

К Р И Т И К А

А. СЕЛИВАНОВСКИЙ
Л. МЫШКОВСКАЯ
Е. ТРОЩЕНКО

БИБЛИОГРАФИЯ

К Н И Г А

В О С Ъ М А Я

МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ

1

9

2

9

ЧЕХОВ-НОВЕЛЛИСТ

Л. МЫШКОВСКАЯ

О Чехове Толстой говорил: «Это Пушкин в прозе, он, как Пушкин, двинул вперед форму. И это большая заслуга». Ни о ком из своих современников, писателей молодого поколения Толстой так не отзывался.

В чем же сущность этой новой формы, созданной Чеховым, в чем ее историческая и художественная ценность?

Наша дворянская литература веками ткала свою тематику, чеканила форму, шлифовала язык и медленно отливала свои крупные эпические жанры. Она довела эти жанры до несравненного блеска и канонизировала их.

У дворянской литературы был свой темп — неторопливый. У лучших ее представителей природа и радости соприкосновения с ней человека играют почти доминирующую роль. С отцовской нежностью они вглядываются в каждую птицу и травинку, любят, созерцают, рисуют. Так, описание тяги, описание болотных птиц и всякой дичи, леса во все времена дня и года у Аксакова и Тургенева сделаны со всей скульптурной убедительностью и неподражаемой живописной яркостью. В этой сияющей литературе птицы, зверье и земля живут, как в вечно-зеленой роще, самоудовлетворяющей, независимой от человека жизнью, и временами заслоняют его своей величавой, монументальной красотой.

И Толстой, о котором Достоевский говорил, что «это в высшей степени помещичье слово», продолжая традицию своих предшественников и старших современников, дает в своих произведениях ряд исключительных по силе выразительности картин природы и охоту — одну из обычных усадебных

утех — живописуя ее со всей щедростью гениального художника.

Даже мятежный Герцен, неугомонный звонарь эмигрантского «Колокола», создавая «Былое и думы» (книга, где действительно минувшее проходит «волнуясь, как море-океан»), не может отступить от общепринятой в дворянской литературе «традиции и сопровождает свои описания романтическим пейзажем.

Итак, природа и пейзаж, почти как доминирующее начало, усадебная тематика и ее герои, крупные формы, спокойный темп и длительное писанье-рисование — характеризуют нашу классическую дворянскую литературу.

Что же произошло в жизни ко времени появления Чехова на литературной арене, приведшее к смене тематики и водворению иного, малого жанра в русскую литературу?

80-е и 90-е годы — время усиленного роста города. В силу определенных экономических условий вызваны к жизни средние классы. На городском фоне заусутились новые тени, отчетливо обрисовалось городское мещанство.

В новой обстановке вынырнули в жизнь и новые типы мелкого человека (чеховская «мелюзга»); интеллигенты и полуинтеллигенты, беспокойные городские хлопотуны различных видов и формаций — чиновники, судьи, адвокаты, репортеры, актеры и пр. Создался особый характерный мещанский семейный уклад — с трудно уловимыми жеманствами, мещанскими свадьбами и дачными мужьями. Выплыли также новые лики чиновников — победителей и побежденных («Толстый и тонкий»), словом, зашумела городская жизнь со всем ее

разнообразием типов и положений. Накопился, таким образом, богатейший жизненный материал, настойчиво требовавший своего художественного воплощения,—творческого оформления в слове.

Мещанство, средние классы города имели уже свое лицо, и как все живое, обретшее себе место под солнцем, оно стало искать его в литературе, настойчиво навязывать ей свой невзыскательный портрет.

Литературе пришлось немедленно откликнуться на этот зов—сигнализировать свое согласие. Она склоняет свое чуткое ухо к новому заказчику.

В тематическом и стилистическом отношении литературе пришлось значительно снизиться, опроститься, «разблагородиться». К 80-м и 90-м годам она дает длительный (почти бессрочный) отпуск усадебной тематике, из ее поля зрения в значительной мере выпадает прежний страдалец и «богоносец»—мужик. Она опускается низко в городской муравейник и выхватывает оттуда, из быстро движущейся киноленты жизни его, самые важные клочки и обрывки. Затем она по-своему сшивает, раскрашивает их и, художественно преобразив, закрепляет на своем полотне.

Но уже и в прежней дворянской литературе был частично затронут город с некоторыми типическими его персонажами.

Из всех писателей-дворян впервые и ближе всех подошел к жизни городского мелкого человека Гоголь. Малообеспеченный мелкопоместный дворянин, приехавший в Петербург искать фортуны, он близко столкнулся с мелким чиновником и разночинцем-интеллигентом и всяким другим обитателем окраинных чадных квартир, ютившимся в сдаваемых от хозяек каморках и углях.

Он первый дал эту жизнь в смешной и слезливой трактовке, акцентируя последнюю сильнее, нежели первую, и таким образом в готовом виде «в вицмундире и с лысиной на голове» родился Акакий Акакиевич Башмачкин,—родоначальник всех обиженных и забытых людей большого города в русской литературе.

Достоевский продолжал гоголевскую традицию, но значительно уменьшил, снизил смешное, зато чрезвычайно усилил слезное, жалостное начало, доведя его до степени трагизма, сделав, таким образом, из своих героев—мелких людей—почти мучеников (Макар Деvuшкин, Мармеладов и др.).

Чехов проделал с маленьким человеком совершенно другую операцию—из двух гоголевских планов он, в противовес Достоевскому, совершенно отбросил второй (слезный), а первый—смешной—усилил до чрезвычайности, доведя его почти до пародии.

Если Гоголь окружает смерть Башмачкина, несмотря на трагикомизм причины, ее вызвавшей, возвышенным трагическим пафосом («исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное... Существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все-таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели») и взывает к миру, так равнодушно обошедшему эту бедную жизнь; если затем Достоевский возводит плач и жалобы Мармеладова в степень философии мировой скорби, то Чехов, отправляя своего героя из рассказа «Смерть чиновника», как говорится, «в лучший мир», отнюдь не провожает его сочувственно. Причина его смерти столь же, или даже менее, основательна, как и Акакия Акакиевича (чеховский чиновник умирает оттого, что чихнул генералу на лысину).

Здесь явное снижение стиля в сравнении с традицией Гоголя и Достоевского—не трагедия, а пародия. Литературный наследник Акакия Акакиевича Башмачкина и Макара Деvuшкина явно окарикатурен.

Итак, в разные эпохи видим две диаметрально противоположные трактовки одной и той же темы о мелком человеке.

Где причина? Что произошло в жизни в промежутке времени, отделяющем начало творчества каждого из этих писателей?

Ко времени Чехова в 80-е и 90-е годы исторические декорации значительно изменились. Еще задолго до Чехова чиновник и мелкий человек давно уже перестал быть центром общественного и писательского сочувствия. Он давно уже уступил свое место в литературе персонажам из других слоев — общественное и писательское сочувствие значительно спустились по социальной лестнице вниз — к мужику (до Чехова у писателей-народников и к ним примыкавших), к революционеру, борцу и бунтарю (Короленко и затем Горький). Они и заняли место прежнего мелкого человека, к ним притянулись лучи общественного сочувствия.

Мелкий же человек претерпел метаморфозу. Он — не прежний обиженный смиренный, бедствующий и угнетенный высшей иерархией. Теперь он — оплот общественного порядка. Он боится новшеств и враг бунтарства. Этот тип стал обычным, с отстоявшимся бытом и заболоченной психикой. Длительный общественно-полицейский режим и чинопочитание вырастили из него ретивого раба. Он дрожит за свой нищий уют и искренне пресмыкается перед сильными. Из его среды затем выросли и унтер Пришибаев и «человек в футляре».

Где тут могло быть место общественному и писательскому сочувствию? Оно испарилось, «аки дым»: презрение, а вслед за ним пародия и карикатура пришли ему (сочувствию) на смену. Их и избрал Чехов как орудие писательской мести, как прием для трактовки мелкого человека своего времени.

Если дворянская литература укладывала свою тематику и свой типаж в крупные граненные жанры, то городской разночинной литературе в этом не было особой надобности.

В самом деле: быстро мелькающая городская жизнь с ее обилием разнообразных мелких типов, данных в юмористической трактовке со склонностью к пародии и анекдоту, скорее требовала изображения моментальных быстрых и законченных отдельных сценок, нежели длинных бытописаний.

Если городничий у Гоголя видел, а вместе с ним сам Гоголь изображал на

больших полотнах «Ревизора» и «Мертвых душ» свиные рыла российских сонных захолаустий, то Чехов ухватил и вывел на чистую воду то и дело мелькавшую и ухмылявшуюся рожу мелкого беса, неистребимого властителя мещанства. Эти ужимки и гримасы вездесущего он уложил в самые малые размеры. Получилась, таким образом, та самая новая форма с целым рядом новых приемов и средств, которая так восхищала современников и вызвала вышецитированное мнение Толстого о Чехове, как о создателе новой формы.

Чтобы детальной познакомиться с техникой чеховского сюжетосложения, с особенностями его приемов и языка, т.е. всего того, что в совокупности сделало его нашим классиком-новеллистом, займемся анализом некоторых его рассказов.

Для воплощения тематики мещанской жизни на страницах юмористических журналов создался особый малый жанр — рассказ-миниатюра или сценка. Главная особенность этого жанра состояла в том, что в нем обычно охватывалось одно какое-либо событие или эпизод с весьма ограниченным количеством действующих лиц; часто же такого рода рассказ представлял собой «сценку» в непосредственном смысле слова — как бы снимок с натуры, даже не событие, а просто диалог, разговор на определенном фоне, вскрывающий клочок быта или психики, данный часто в пародийном или анекдотическом разрезе.

В юмористических журналах эти рассказы обычно и назывались сценками — почти под каждым заглавием имелся подзаголовок — «сценка»; и большая часть чеховских рассказов в юмористических журналах, а затем также и в газетах названы «сценками». Таковы «Злоумышленник», «Заблудшие», «Налим», «Егерь», «Детвора», «Весной» и множество других.

Юмористический журнал читался больше всего на ходу — в конке, в вагоне, в чайной, в пивной, — и это обстоятельство требовало от журнала, кроме занимательности и остроты, также и чрезвычайной краткости и сжатости.

Предельный размер рассказа, как явствует из писем Чехова и Лейкина¹⁾, — 150 строк, а обычный — 50, 60, 70.

Это обстоятельство ставило сотрудников юмористических журналов в чрезвычайные затруднения — необходимо было во что бы то ни стало уложить всю тему в строго отмеренное, самое незначительное пространство. И самый талантливый из них, молодой Чехов, неоднократно указывал в письмах к Лейкину на эту трудность. «Экзамен на чин, — пишет он, — милая тема, как тема бытовая и для меня знакомая, но исполнение требует не часовой работы и не 70—80 строк, а побольше... Я писал и то и дело херил... Вычеркнул вопросы экзаминаторов-уездников и ответы почтового приемщика — самую суть экзамена²⁾. То же самое он пишет о «Трагике». «Какова судьба моего «Трагика»? Не плохой рассказ вышел бы, если бы не рамки... Пришлось сузить даже самую суть и соль. А можно было бы и целую повесть написать на эту тему³⁾. Относительно же «Дочери Альбиона» он сообщает Лейкину: «Посылаю и заметки и рассказы. Один рассказ («Дочь Альбиона») длинен. Короче сделать никак не мог. Если не годится, то благоволи́те прислать его мне обратно⁴⁾».

Если необходимость строжайшей экономии места часто ставила в затруднительное положение Чехова, то не трудно представить себе, как справлялись с этой задачей остальные рядовые сотрудники. Краткость с'едала у них сюжет и образ, его мотивированность и оправданность. Образ получался худосочный, внушал к себе мало доверия и не возбуждал интереса, а потому малый жанр — сценка, рассказ-миниатюра — долго прозябал, оставаясь преимущественно достоянием одной лишь юмористической журналистики.

Чехов и вывел его из этого состояния, разработав целый ряд приемов и средств, с помощью которых в малом

жанре четко выявлялись и образы, и быт, и сюжет.

Что же сделал Чехов, каковы приемы его как писателя-новеллиста?

Уже самое начало бытовой чеховской новеллы знаменательно.

«Восходящее солнце хмурилось на уездный город, петухи еще только потягивались, а между тем в кабаке дяди Рылкина уже были посетители. Их было трое: портной Меркулов, городской Жратва и казначейский рассыльный Смахунов. Все трое были выпивши» («Капитанский мундир»).

Вместо пространного пейзажа, подчас с романтическим оттенком обычного начала повестей, находим только намек на пейзаж, и то в комической трактовке — «восходящее солнце хмурилось на уездный город», при чем эти несколько слов, относящиеся к пейзажу, служат мостиком для непосредственного перехода к персонажам. Никаких описаний внешности героев (зато одна характерная фамилия — Жратва); названо место действия — кабак, и указано состояние действующих лиц — выпивши. Все чрезвычайно лаконично, скупое, почти протокольно.

Таким образом, в бытовой новелле-миниатюре у Чехова обычные атрибуты повествовательного жанра — пейзаж и описания внешности персонажей — доведены до минимума.

Количество персонажей и событий тоже чрезвычайно ограниченное: 1—2—3 действующих лица и одно событие. Благодаря такому сильному сокращению всего повествовательного участка, представляется возможность хорошо обставить оставшуюся литературную жилплощадь (путем насильственного выселения из нее обычных в крупных жанрах побочных персонажей и событий), т.е. сосредоточить, говоря военным языком, весь огонь на одном небольшом участке, — на одном персонаже, вернее даже на одном эпизоде, через который или из отношения к которому и выявлен намеченный центральный персонаж. При этом дана всегда только одна черта, одно свойство, но благодаря сильнейшему нагнетанию на эту черту (в связи с отношением главного героя к центральному эпизоду) и сосредото-

1) Редактора юмористического журнала „Осколки“

2) Июнь 25, 1884 г. Арх. муз. им. Чехова, I т. писем.

3) 1883 г. I т. писем.

4) 6 августа 1883 г. I т. писем.

нию всех средств исключительно на одной этой черте, она естественно выходит необыкновенно выразительной. Получается иллюзия, что мы имеем полный живой образ во всех его проявлениях, между тем как в рассказе дана только одна черта, но доведенная в своей изобретательности до гротеска.

Проанализируем названный достаточно известный рассказ Чехова «Капитанский мундир».

Действующих лиц всего три (остальные только названы): портной Меркулов, его жена Аксинья и капитан. Два из них даны мельком и впечатления не оставляют, — они нужны в рассказе как статисты для эпизода. Единственное лицо, на которое потрачены все краски и которое действительно живет перед нами, — портной Меркулов.

Каким же образом мы узнаем его, посредством чего вскрыт этот персонаж?

В начале рассказа мы застаем Меркулова в кабаке подвыпившим, философствующим о различных званиях и чинах с точки зрения их мундиров или, как он выражается, «в портняжном смысле»:

«Взять таперича хотя камергера. Что это за человек? Какого звания? А ты считай... Четыре аршина сукна наилучшей фабрики Прюнделя с сыновьями, пуговки, золотой воротник, штаны, белье с золотым лампасом, все груди в золоте, на вороте, на рукавах и на клапанах блеск! Таперича, ежели шить на господ гофмейстеров, штальмейстеров, церемонимейстеров и прочих министрий... Ты как понимаешь?»

Но весь этот блеск портного — в прошлом. Настоящее безотраднo:

«Не желаю я на хамов шить! Не согласен! В Петербурге я самолично на барона Шпучеля и на господ офицеров, шил! Отойди от меня, длиннополая кутья, чтобы я тебя не видел своими глазами! Отойди!» — говорит он.

Такова вводная часть рассказа, подготавливающая почву: мотивировку для центрального эпизода.

Неожиданно является к портному заказчик-офицер. Когда жена Аксинья сообщает ему об этом, он не верит:

«Белены баба объелась... Пятнадцать годов не видал лица благородного, и

вдруг нынче в постный день — офицер с заказом. Гм... Пойти поглядеть»...

С этого момента и начинается сгущение, типизация, даже гротеск.

«— Ваше благор... Господи! — забормотал Меркулов, захлебываясь и срывая с головы шапку вместе с клоком волос¹⁾.

— Ваше благородие! Да нешто впервой мене это самое? Ах, господи! На барона Шпучеля шил... Эдуард Карловича... Господин подпоручик Зембулатов до сей поры мне десять рублей должен. Ах! Жена, да дай же его благородию стульчик, побей меня бог... Прикажете мерочку снять или дозволите шить на глазомер?»

На вопрос капитана о цене, портной отвечает:

«— Помилуйте, ваше благородие... Что вы-с?... Я не купец какой-нибудь. Мы ведь понимаем, как с господами... Когда на консула персидского шили, и то без слов...»

Портной силой взял у жены «коровьи деньги», купил сукно, даже бросил кабак и, священнодействуя, шьет. Наконец, мундир готов. Следующий момент — чистка и несение мундира к капитану — напоминает сцену с Петровичем в «Шинели», он дан даже резче, гротескней.

Выгладив его, Меркулов вышел на улицу, повесил на плетень и занялся чисткой; снимает пушинку, отойдет на сажень, щурится долго на мундир и опять снимает — и этак часа два.

«— Беда с этими господами! — говорил он прохожим. — Нет уже больше моей возможности, замучился. Образованные, деликатные — поди-ка-с, угоди!»

На другой день после чистки Меркулов помазал голову маслом, причесался, завернул мундир в новый коленикор и отправился к капитану.

«— Некогда мне с тобой, остолопом, разговаривать, — останавливал он каждого встречного. — Нешто не видишь, что мундир к капитану несу?»

Нарастание и гротеск все время продолжают. Меркулов с чувством счастья ходит к капитану за деньгами, часами стоит в передней, его гонят в шею, «но он не унывал, не роптал, а напротив...

1) Разрядкой даны места сгущения, гротеска.

он даже пополнил. Ему нравилось долгое ожидание в передней, «гони в шею» звучало в его ушах сладкой мелодией.

— Сейчас узнаешь благородного, — восторгался он всякий раз, возвращаясь от капитана домой. — У нас в Питере все такие были...

Затем автор прибавляет: «До конца дней своих согласился бы Меркулов ходить к капитану и ждать в передней, если бы не Аксинья, требовавшая обратно деньги, вырученные за корову».

Теперь уже все достаточно подготовлено, остается только довершить, дать кульминационный эпизод. Чехов это и делает в последней сценке с капитаном на улице. Меркулов встречает пьяного капитана, в растерзанном виде, гнавшегося за кем-то. Новый мундир на нем выглядел сильно пострадавшим от каких-то предыдущих операций.

«Сейчас видать благородного. Купец ежели сошьет для своего мужицкого рыла, так и сносу нет, лет десять таскает, а этот уж истрепал мундир, хоть новый шей!» — говорит портной жене с восторгом.

По настоянию Аксиньи, Меркулов подошел к капитану и стал, извиняясь, намекая на деньги, указывая, что делает он это из-за жены, «неразумной твари»: «Сами знаете, какой ум в голове у ихнего бабьего звания...» — и на предложение капитана пойти вон, он отвечает: «Понимаю, ваше благородие, но я касательно бабы, потому, извольте знать, деньги-то коровьи. Отцу Иуде корову продали...»

В результате этого диалога капитан размахнулся так, что из глаз Меркулова посыпались искры, но через минуту «на лице Меркулова плавала блаженная улыбка, на смеющихся глазах блеснули слезы».

«— Сейчас видать благородных господ! — бормотал он. — Люди деликатные, образованные... точь в точь, бывало... по этому самому месту, когда носил шубу к барону Шпунцелю, Эдуарду Карловичу... Размахнулись — и трах!

И господин подпоручик Зембулатов тоже... пришел к ним, а они вскочили и изо всей мочи... Эх, прошло, жена, мое время! Не понимаешь ты ничего. Прошло мое время...»

В действительности в портном Меркулове обрисована только одна черта, одно свойство — патетическое раболепие перед «деликатными, благородными, господами», но зато эта черта, данная со всей силой и выразительностью гротеска как сгусток, совершенно покрывает собой фактическую односторонность образа, его внутреннюю урезанность, заставляет его жить в нашем сознании со всей присущей живому образу полноте и возможной насыщенностью.

Следует сказать, что этот способ создания типического образа путем чрезмерного увеличения одной какой-либо черты не есть специфическое чеховское средство. Собакевич, Ноздрев, Коробочка и Хлестаков созданы тем же путем, теми же средствами, в каждом из них обработана, выделена одна сторона: медвежья грубость в одном, тупость — в другом, легкомыслие и вранье — в третьем. И там точно так же получается впечатление, что мы видим всего человека, а не только одну черту его, но у Гоголя эти персонажи даны на большом полотне, с небольшим количеством эпизодов и в столкновениях с большим числом людей, — потому они и получаются монументальней, значительней, но прием и здесь и там один и тот же.

Вернемся к анализируемой новелле «Капитанский мундир». Типичен ли ее герой и способ его подачи для чеховской новеллы, не единичный ли это случай?

Если мы вспомним такие общеизвестные образы его, как унтер Пришибеев, или «злоумышленник», то не трудно заметить, что они созданы тем же путем, по тому же методу.

Каким образом мы их узнаем, дан ли каждый из них всесторонне во множестве ситуаций и различными чертами, присущими человеку?

Унтера Пришибеева мы видим только с одной стороны — как добровольного жандарма, держиморду послегоголевской формации. «Злоумышленника» видим на суде в одном эпизоде, выявленном одной стороной — своей мужицко-детской наивностью. «Хамелеон», «Последняя могиканша» и множество других его образов созданы тем же путем. Следовательно, рассматриваемые

мая нами бытовая новелла-миниатюра по основному приему своему является обычной в ряду других чеховских новелл.

Обратимся к другим приемам чеховской новеллы.

В бытовой новелле Чехов часто пользуется приемом создания персонажа на особенностях его речевой конструкции; речь и движения персонажей все время даются с исчерпывающей полнотой. (Другие атрибуты повествовательного жанра — описания места и внешности героев, как мы видели выше, в целях экономии весьма основательно урезаются).

При такой установке вопрос о языке персонажей становится особенно существенным, ибо речь каждого из них требует самого тщательного оформления, и Чехов действительно чрезвычайно заботится не только о словаре своих героев (этого коснемся вскоре), но и весьма внимателен к тому, чтобы интонационно обставить речь их должным образом. Он стремится всячески с помощью соответствующих средств создать полную иллюзию живой речи, чтобы диалоги и реплики его героев звучали внятно, как с хорошей сцены.

Для достижения этой цели Чехов не удовлетворяется обычными интонационными средствами — знаками, а прибавляет звуки, частицы слов, добавочные интонационные союзы, иногда обрывает слово.

«Не говори. И не говори», — рассуждал Меркулов, держа городского за пуговицу. Именно это «И не говори» (добавочное «И») сообщает особый эффект всей фразы, создавая полную иллюзию живой речи портного; мы его не только видим, но и слышим одновременно, что чрезвычайно усиливает ошутимость художественность образа. «Гм... Пойти поглядеть» или «Ваше благородного заказчика у портного слово обрывается. Такая тщательная интонационная оформленность речи персонажей в чеховской новелле в числе других свойств придает им необычайную живость, правдивость и легкую восприимчивость.

В заботе о словаре своих персонажей, в разработке для этой цели особой техники комического Чехов продолжает традицию Гоголя. Особенно интересен подбор бранных метафор в диалогах его героев. По комизму они, пожалуй, не уступают знаменитой брани героев «Ревизора» — «сороки короткохвостые, сморчки короткобрюхие, колпаки, пачкуны проклятые»; они стоят того, чтобы позаняться ими несколько, ибо с их помощью в числе других языковых средств и создается величайший комизм многих его рассказов.

«— Отойти от меня, длиннополая кутья, чтоб я тебя не видел своими глазами. Отойти!».

В чем комизм выражения «длиннополая кутья»? Прежде всего в неожиданности, остраненности бранной метафоры («кутья» — в применении к человеку) а затем в нарочито бессмысленном (а потому и комическом) эпитете «длиннополая» к слову «кутья».

«Дочь Альбиона» изобилует бранными метафорами:

«— Видали? — спросил Грябов хохоча. — Нат, мол, вам. Ах, ты, кикимора! Для детей только держу этого тритона... Нос — точно у ястреба... А талия? Эта кукла напоминает мне длинный гвоздь. Так, знаешь, взял бы и в землю вбил...»

Рассказ «Беззащитное существо» тоже полон интереснейших бранных метафор: «— Ну, нечего, нечего!.. Своей жене постучи... Сквжина! Не очень-то рукам воли давай!»

«Это не народ, а какие-то химик свинячие», — ругает кухонное население «умный» дворник (в рассказе того же названия). В рассказе «Маска» герой, приглашая всех убраться, говорит: «Айда к свиньям собачим».

В «Нахлебниках» старик Зотов называет лошадь и собаку «фараонами каторжными».

Комизм и эффект всех этих бранных метафор в их необычности, часто даже в алогичности их применения («сквжина», «тритон» — в применении к человеку, или «химик свинячие»), и в этом секрет их действенности.

Интересно отметить, что в письмах Антона Павловича к брату встречаются

ся очень часто юмористические ругательства вроде: «фининюга», «маленькая польза», «штаны» и пр.; очевидно, он их легко изобретал.

Кроме юмористических бранных метафор, в чеховских рассказах бросается в глаза обилие всяких комических словосочетаний, придающих большую грацию его юмору. Они запоминаются надолго.

В этом смысле небезынтересен и словарь рассмотренного нами рассказа и некоторых других.

«Что это за человек? Какого звания? А ты считал: четыре аршина сукна наилучшего фабрики Прюнделя с сыновьями, пуговики, золотой лаплас». В чем комизм выражения «фабрики Прюнделя с сыновьями»? Употребил Чехов вместо Прюнделя—Морозова, комизм уменьшился бы. Здесь действует подбор иностранной фамилии с особо комическим для русского языка звуковым составом, так же, как и «барон Шпунцель Эдуард Карлович», да еще с усиливающей комизм деталью — «сыновьями».

Или: «Мундир! Берешься за него руками, а в жилках пульса — цик, цик!».

«Ежели ты стоящий портной, то сразу по мерке сделай... С колокольни прыгни — в сапоги попади».

«А около нас, братец ты мой, как теперь помню, жандармский корпус... Хозяин наш Осип Яклич и выбирал из жандармов, которые подходящие, чтоб заказчику под корпус подходили для примерки».

«Деньги-то коровьи», — оправдывается портной перед капитаном. Тут бросаются в глаза комические детали: «пульса цик, цик», «чтоб заказчику под корпус подходили, гиперболическое сравнение — «с колокольни прыгни — в сапоги попади» и нарочитая бессмыслица, игра слов — «деньги-то коровьи».

В рассказе «Скрипка Ротшильда» grobovщик Яков, приводя больную жену, обращается к фельдшеру: «Вот, извольте видеть, захворал мой предмет. Подруга жизни, как это говорится, извинуголь за выражение...»

Здесь, как и в других случаях, комизм достигается смещением обычного плана

словоупотребления — «предмет» в применении к жене, и затем даны рядом — высоким слогом — «подруга жизни» и тут же низким диссонирующее и потому в ряду ощущаемое, как резко комическое — «извините за выражение».

То же смещение обычного плана словоупотребления в его известном комическом рецепте из рассказа «Ночь перед судом».

«Rp.

Sic transit 0,05
Gloria mundi 1,0
Aquaе distillatae 0,1¹⁾

Итак, словарно-стилистический комизм в чеховской новелле достигается неожиданно остранными алогичными оборотами, комическими звуковыми сочетаниями, комическими деталями, гиперболическими сравнениями и вообще смещением обычного плана словоупотребления.

Характерны также концовки его бытовых новелл. Они собой чрезвычайно подчеркивают сущность новеллы, как короткой малой сценки, в себе замкнутой, как наполненного мига в жизни персонажа, вскрывающего его, как типологический человеческий образ.

Из концовки мы никогда не узнаем, что делается с героем в дальнейшем, — в этом нет надобности, мы не знали ни его прошлого, ни всей его жизни, — он показан нам был только одним своим боком, одной стороной, так сказать, в профиль (только профиль-то выразительный), и потому естественно, что концовка только завершает, замыкает данную сценку — один выразительный миг из жизни персонажа.

Какова концовка знаменитой «Хирургии»?

«Дьячок берет со стола свою просфору и, придерживая щеку рукой, уходит во-свояси...» — поставлена точка над комической сценкой с вырыванием зуба — и только.

Как оканчивается неоднократно цитированный нами «Капитанский мундир»? «Меркулов махнул рукой и, собрав уголь, побрел домой».

1) Sic transit gloria mundi — так переходящая слава мирская.

Или концовка рассказа «Винт». Проехавши поздно ночью мимо банка, начальник, войдя вовнутрь, находит своих служащих, оставшихся в банке для составления отчета, за странной карточной игрой: вместо обычных карт они играли фотографическими карточками городских чиновников различных ведомств. Начальник, вначале удивленный, вскоре, однако, сам увлекся карточной игрой, просидел за ней вместе с чиновниками всю ночь. Пришедший к утру для уборки сторож нашел игру во всем разгаре. Последние строки таковы:

Один из чиновников — «Я ваше-ство пошел с титулярного, потому думаю, что у них действительный.

— Ах, голубчик, да ведь так нельзя думать. Это не игра. Так играют одни только сапожники. Ты рассуждай... Когда Кулакевич пошел с надворного губернского правления, ты должен был бросать Ивана Ивановича Гренландского, потому что знал, что у него Наталья Дмитриевна сам-третей с Егор Егорычем... Ты все испортил. Я тебе сейчас докажу. Садитесь, господа, еще один робер сыграем.

Уславши удивленного Назара, чиновники уселись и продолжали игру».

Замкнутость сценки и здесь с очевидностью подчеркивается последними строками.

Особый вариант бытовой новеллы представляет собой у Чехова новелла-анекдот. Их у него много («Лошадиная фамилия», «Месть», «Пересолил», «Длинный язык» и др.). Каждый из этих рассказов представляет собой не что иное, как художественно развернутый анекдот. Особенность их в том, что в них комизм достигается не только словарно-стилистическими средствами, но и особым построением. В них, как во всяком анекдоте, удар падает на конец, который всегда таков, что на него никак нельзя рассчитывать, судя по всему предыдущему. Типична в этом отношении его «Месть».

«— Тр-р-рус! Купчишка! Презренный Кит Китыч! Тр-р-рус! Заяц толстопулый!» — бормочет в негодовании обманутый муж, стоя перед вывеской не оправдавшего его надежд купца. (Он придумал-было весьма ловкую комбина-

цию для наказания своего врага — возлюбленного жены: он отправил накануне по почте нарочито неграмотное письмо к одному городскому купцу, с угрозами и требованиями положить к условленному часу в вазу в городском саду 200 рублей. Расчет был таков: купец немедленно донесет полиции, а последняя к условленному часу нагрянет и схватит его соперника как раз в тот момент, когда он придет брать записку его жены (муж слышал, как накануне жена его условливалась об этом со своим возлюбленным). Но купец не оправдал ожиданий, положил в вазу требуемые 200 рублей, и обманутый муж, пришедший в назначенный час насладиться мщением, был свидетелем того, как враг его, лениво сунув руку в вазу, вынул оттуда пакет с двумя радужными бумажками, посмотрел на них с недоумением, а затем, поблагодарив неизвестного благодетеля, опустил в карман.

Весь смысл и все разрешение этого рассказа, как и во всяком анекдоте, в его эффектным, неожиданным конце, представляющем собой полный контраст началу и всему предыдущему.

Точно так же построена другая новелла-анекдот «Лошадиная фамилия» с характерным взрывом в конце:

«Надумал, ваше превосходительство!.. Надумал, дай бог здоровья доктору! Овсов! Овсов фамилия акцизного! Овсов, ваше превосходительство! Посылайте депешу Овсову!

— Накося! — сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша. — Не нужно мне теперь твоей лошадиной фамилии! Накося!»

Следовательно, комизм новеллы-анекдота кроется не только в словаре, а в самой композиции ее.

Рассмотрим еще чеховскую психологическую новеллу, некоторые ее особенности.

Прежде всего отметим общность свойств, сближающих ее с новеллой бытовой. Если в новелле бытовой при минимальном количестве персонажей речь шла об одном событии, рисуя образ с определенной стороны, то в новелле психологической, при таком же количестве персонажей, речь идет исключи-

тельно об одном переживании главного персонажа. Это переживание в центре, им все наполнено, через него и главный персонаж становится для нас ощутимым и понятным. В этом смысле, если бытовую новеллу можно назвать сценкой из внешней жизни, то психологическая новелла есть сценка из внутренней, скрытой для глаза, человеческой жизни.

Проанализируем некоторые из таких новелл.

Рассказец «Тоска». (Герой — деревенский извозчик Иона, попавший в Петербург. У него заболел и внезапно умер сын. Ему хочется поделиться с кем-либо своим горем, рассказать, поговорить, но ни он, ни его горе никому не интересны в омуте большого города. После многих тщетных попыток заговорить об этом с седоками, дворником и извозчиками Иона обращается к своей лошади и рассказывает ей все). Эпиграфом к этому рассказу взяты слова «Кому повем печаль мою?», уже накладывающие определенный философски-раздумчивый лиризм на все дальнейшее.

Обратимся к началу рассказа.

«Вечерние сумерки. Крупный мокрый снег лениво кружится около только что зажженных фонарей и тонким, мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки. Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упав на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег».

Здесь дан пейзаж особого сорта, лирический пейзаж, функция которого — дать соответствующий тон переживанию персонажа. Взят мокрый снег, часто упоминающийся в литературе, как фон для тяжелого душевного состояния (у Достоевского в «Записках из подполья» и других вещах), при чем самому пейзажу уделено мало места, и роль его весьма зависима, — он дан лишь как видение, как деталь внутреннего мира героя: «упав на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег...» И тут же в связи с коротко данным зимним городским пейзажем дана лирико-философская вставка:

«Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда, в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать». Такие вставки — раздумья лирического характера — в чеховской психологической новелле очень часты. Они придают необыкновенно тонкий и трогательно-душевный характер рассказу, но, что всего важнее, они служат не только идейной, но и композиционной скрепой в психологической новелле, в большинстве своем малосюжетной и малодинамичной. Такие известные его психологического характера рассказы, как «Студент», «Святой ночью» и «Скрипка Ротшильда», изобилуют лирико-философскими вставками. И в рассказе «Тоска» такая вставка дана еще раз:

«...Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь еще с большей силой. Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его? Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски... Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы, и вылеяся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но тем не менее ее не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем...»

Здесь еще следует отметить двойную роль таких вставок, — они обнаруживают, вскрывают течение мыслей, чувств персонажа и в этом смысле близки к внутреннему монологу.

В другом его психологическом рассказе «Скрипка Ротшильда» это выступает еще с большей разительностью. Его герой — гробовщик Яков — рассуждает:

«Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену, и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу».

И дальше:

«От жизни человеку убыток, а от смерти — польза. Это соображение, конечно, справедливо, но все-таки обидно и горько: зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?»

Такие же вставки имеются в рассказах «Студент», «Святой ночью», «Шампанское», «Рассказ госпожи N» и др.

Итак, лиризм вообще составляет особенность чеховской психологической новеллы — лирический пейзаж, лирико-философские вставки — раздумья, рисующие течения внутренней жизни человека (внутренний монолог), и, как увидим ниже, лирические концовки, — все это вместе взятое придает особый колорит, временами музыкальность чеховской психологической новелле (некоторые из них напоминают стихотворение в прозе, например, рассказ «Святой ночью»). Сверх того, все эти лирические компоненты, как уже указано, скрадывают малосюжетность и статичность психологической новеллы.

Концовки этих новелл, или «внутренних сценок», как их можно было бы называть, тоже всегда необычно лиричны. Они замыкают собой развернутый в новелле момент — переживание.

Вот какова концовка «Скрипки Ротшильда»:

«И теперь в городе все спрашивают: откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка?.. Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как в прежнее время из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он люд конец закатывает глаза и говорит «Вах-х-х»...

Эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз»

Остановимся еще несколько на чеховском пейзаже, на его функции в новелле и на приемах его создания.

Из пейзажей у Чехова преобладают два вида с совершенно различными функциями каждый. Первый вид — пейзаж с функцией комического. Встреча-

ется главным образом в новелле анекдотической и бытовой.

Смысл и цель такого пейзажа не совсем обычны. Он дан не как стилистический орнамент, а как один из элементов усиления комического в анекдотической и бытовой новелле, т.-е. является, в числе других, одним из компонентов юмора. В таком пейзаже природа дана не в обычном плане восприятия, а в комическом.

Таков пейзаж в рассказе «Брожение умов».

«Земля изображала из себя пекло. Послеобеденное солнце жгло с таким усердием, что даже Реомюр, висевший в кабинете акцизного, потерялся: дошел до 35,8 и в нерешительности остановился. С обывателей лил пот, как с заезженных лошадей, и на них же засыхал: лень было вытирать».

В рассказе «Дачники» в виде такого приема усиления комического дана луна, служащая в обычном пейзаже совсем другим целям.

Счастливые молодые люди прогуливаются по дачной платформе и нежно воркуют. В это время «из-за облачных обрывков глядела на них луна и хмурилась: вероятно, ей было завидно и досадно на свое скучное, никому ненужное девство».

Услышав их разговор об ужине, о различных вкуснейших материях, — «луна, точно табакунюхала, спряталась за облако. Людское счастье напомнило ей ее одиночество, одинокой постели за лесами и долами».

Но после внезапно обрушившейся на счастливую чету ватаги родственников, приехавших тут же с дачным поездом («Коля, Костя, Нина, Фифа... дети! Целуйте кузена Сашу! Все к тебе, всем выводком, и денка на три, на четыре. Надеюсь, не стесним?»), когда каждый из супругов шипит с ненавистью друг другу:

«— Это к тебе приехали... чорт бы их побрал!

— Нет, к тебе!.. Это не мои, а твои родственники!»

В этот момент «из-за облака опять выплыла луна. Казалось, она улыбалась, казалось, ей было приятно, что у нее нет родственников».

Рассказ «Надлежащие меры» начинается таким описанием:

«Маленький заштатный городок, которого, по выражению тюремного смотрителя, на географической карте даже под телескопом не увидишь, освещен полуденным солнцем. Тишина и спокойствие».

Или как в вышецитированном начале рассказа «Капитанский мундир»: «Солнце хмурилось на уездный город, петухи еще только потягивались...»

Во всех этих случаях пейзаж и части его даны в комическом разрезе, согласно общей установке всего рассказа.

Лирический же пейзаж, встречающийся чаще всего в новелле психологической, а также и в бытовой, как уже указано выше, имеет совершенно иное назначение—он, с одной стороны, как мы видели, служит как бы деталью внутреннего мира персонажа, а с другой стороны, часто наряду с лирическими вставками является организующим элементом рассказа, тонально окрашивая его определенным образом (в рассказе «Святой ночью»).

Лирические пейзажи в чеховской новелле бывают статические и динамические (поскольку здесь вообще можно пользоваться этими терминами).

Статический пейзаж—застывший пейзаж. Природа и части ее даны в неподвижности.

Таков пейзаж в рассказе «Мертвое тело».

«Тихая августовская ночь. С поля медленно подымается туман и матовой пеленой застилает все, доступное для глаза. Освещенный луной, этот туман дает впечатление то спокойного беспредельного моря, то громадной белой стены».

Или в рассказе «Художество»:

«Матвей остается один. Воздух сер и неласков, но тих. Из-за разбросанных по берегу изб приветливо выглядывает белая церковь. Около золотых ее крестов, не переставая, кружатся галки. В сторону от села, где берег обрывается и становится крутым, над самой кручей стоит спутанная лошадь неподвижно, как каменная,—должно быть, спит или задумалась».

В таком пейзаже в центре предметы, вещи, части природы, а не их движение. Стилистически это выражается в том, что существительные и описательные к ним прилагательные весьма часты и на виду: «тихая августовская ночь», «освещенный луной парк», «спокойное беспредельное море», «воздух сер и неласков» и т. д.

Но бывают у Чехова пейзажи, где все дано в движении, где все моменты жизни природы даны в сравнении с человеческими действиями и переживаниями и через них. Это пейзаж динамический. Такой пейзаж мы имеем в рассказе «Весной»:

«С земли еще не сошел снег, а в душу уже просится весна. Если вы когда-нибудь выздоравливали от тяжелой болезни, то вам известно блаженное состояние, когда замираешь от смутных предчувствий и улыбаешься без всякой причины. Повидимому, такое же состояние переживает теперь и природа. Земля холодна, грязь со снегом хлюпает под ногами, но как кругом все весело, ласково, приветливо! Воздух так ясен и прозрачен, что если возвратиться на полубытню или на колокольню, то, кажется, увидишь всю вселенную от края до края. Солнце светит ярко, и лучи его, играя и улыбаясь, купаются в лужах вместе с воробьями. Речка вздувается и темнеет; она уже проснулась и не сегодня—завтра заревет. Деревья голы, но уже дышат».

В такое время хорошо гнать метлой или лопатой грязную воду в канавах, пускать по воде кораблики или долбить каблуками упрямый лед. Хорошо также гонять голубей под самую высь поднебесную или лазить на деревья и привязывать там скворечник. Да, все хорошо в это счастливое время года—в особенности, если вы молоды, любите природу, если не капризны и не истеричны и если по службе не обязаны сидеть в четырех стенах с утра до вечера. Нехорошо—если вы больны, если чахнете в канцелярии, если знаете с музами.

Да, весной не следует знаться с музами».

Примеры динамического пейзажа мы встречаем не только у Чехова. У Тол-

стого в «Анне Карениной» имеем пейзаж, данный аналогичным приемом—преобладанием движения и действия (цитируем только конец):

«Заревела на выгонах облезшая, только местами еще перелинявшая скотина, заиграли кривоногие ягнята вокруг теряющих волну блеющих матерей, побежали быстроногие ребята по просыхающим, с отпечатками босых ног, тропинкам, затрещали на пруде веселые голоса баб с холстами, и застучали по дворам топоры мужиков, налаживающих сохи и бороны. Пришла настоящая весна»¹).

Общность обоих пейзажей—чеховского и толстовского—в их динамизме. Стилистически это выражается в обильной глагольности: улыбаешься, увидишь, гнать, пускать, долбить, лазить, привлекать, сидеть—у Чехова; заревела, заиграли, побежали, затрещали, пришла—у Толстого. В этом их общность, но соотношение природы и человека в каждом из данных пейзажей различное.

В толстовском пейзаже на главном плане зверино-могучая природа, человек ничем не выделен (мужики и бабы, телата и чибисы занимают одинаковое место). Пейзаж дан эпически.

Иное у Чехова.

Пейзаж явно лирически окрашен. В центре—человек и его внутренний мир, к нему все стянуто. Женственно-слабая, размягченная природа на втором плане—она дана через его восприятия и действия.

Здесь сказывается различное отношение к природе двух писателей различных социальных укладов и мироощущений: разночинца-горожанина Чехова, видящего природу урывками, извне, и Толстого, писателя-дворянина, органически сросшегося с природой, связанного с ней кровной родовой традицией (без Ясной Поляны он не мыслит себя).

Характерен также чеховский сжатый лирический пейзаж в его рассказе «Мальчики».

«Немного погодя Володя и его друг Чечевичин, ошеломленные шумной встречей и все еще розовые от холода, сидели за столом и пили чай. Зимнее солнышко, проникая сквозь снег и узоры на окнах,

дрожало на самоваре и купало свои чистые лучи в полоскательной чашке. В комнате было тепло, и мальчики чувствовали, как в их озябших телах, не желая уступать друг другу, щекоотались тепло и мороз».

Кроме всего сказанного о лирическом пейзаже у Чехова, мы в данном, почти по-пушкински простом и прозрачном, описании, имеет характерное для Чехова снижение. У предыдущих писателей солнце купало свои лучи в морях, озерах и, по крайней мере, в усадебных ручьях, у Чехова же этот обычный в пейзаже романтический ряд спустился до... полоскательной чашки.

Резюмируя все сказанное, мы можем прийти к следующему выводу:

Чехов усовершенствовал новую малую форму—рассказ-сценку—для художественного воплощения тематики мещанской жизни города конца XIX столетия. Он выработал целый ряд приемов и средств, разработал технику комического, а также технику лирического, и в применении к малой форме дал нам совершеннейшие образцы бытовой и психологической новелл: первую—в пародийно-анекдотической трактовке, вторую—в лирико-философской. Он показал, каким образом художник, пользуясь умело отобранным малым количеством слов, может дать жизнь и внутренний мир человека с ясностью и четкостью театральных подмостков и зрительной убедительностью кино-экрана.

Лиризм, сжатость, очеловечивание явлений, последняя простота и малый размер давали его произведения совершенно новыми, исключительными по форме и содержанию для своего времени. Толстой говорил о нем:

«Чехов—несравненный художник, художник жизни. И достоинство его творчества в том, что оно понятно и сродни не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще»¹).

Большое и прекрасное наследство, оставленное нам Чеховым, еще не раз сослужит службу будущим художникам-новеллистам. Это богатейшая школа, но еще весьма мало изученная, не разработанная.

¹) «Анна Каренина», часть I, гл. XII.

²) Сергеевко.—«Толстой и его современники». Очерки, Москва, 1911 г.