

91083

Октябрь

ЛИТЕРАТУРНО - ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

И ОБЩЕСТВЕННО - ПОЛИТИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

8

КНИГА

АВГУСТ

1934

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Антон Павлович Чехов

К тридцатилетию со дня смерти

I

НЕЗАДОЛГО до смерти, беседуя как-то с Буниным, Чехов шутливо заметил: — Знаете, сколько лет еще будут читать меня? Семь...

— Почему семь? — спросил Бунин.

— Ну, семь с половиной...

Чехов был убежден, что пути, проложенные им в литературе, останутся, но самого его читать будут недолго.

Со дня смерти Чехова прошло уже тридцать лет. Можно, однако, без всякого преувеличения сказать, что интерес к нему не только не ослабел, но, напротив, все больше и больше возрастает, и в настоящее время автор «Палаты № 6» и «Человека в футляре» является для советского читателя одним из самых любимых художников девятнадцатого века.

В чем же причина жизненности этого блестящего мастера художественной прозы, какие стороны в нем наиболее ценны для нас? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо разобраться во всех противоречиях творческого развития А. П., не делая, разумеется, никаких поправок на юбилейную дату.

Творчество Чехова — явление крайне сложное и противоречивое. Чехов мозаичен и богат оттенками. Поэтому всякая попытка упрощенного подхода к нему свою несостоятельность обнаруживает с особой ясностью.

В критике долгое время господствовал традиционный взгляд: Чехов — выразитель сумеречных настроений, певец интеллигентского бездорожья 80-х годов. Он был канонизирован, как нытик и пессимист. Такая точка

зрения была основана на механическом отождествлении мировоззрения Чехова с идеологией его героев. В высказываниях Ивановых, Лаевских, Войничских, Вершининых критики усматривали авторскую исповедь и на этом основании делали заключение о социальных взглядах писателя. Вряд ли в наше время надо доказывать всю порочность такого подхода к художнику.

Попытка заново осмыслить чеховское творчество предпринималась в последние годы неоднократно. Наиболее ярко и законченно свои позиции в этом вопросе определил Мих. Кольцов. Величайшую несправедливость, совершенную над Чеховым, он видит в том, что писатель, который с неумолимой художественной правдивостью, исчерпывающе вскрыл дряблую и немощную психику русского среднего обывателя, развенчал его, якобы, порыв, якобы идеалы, — этот писатель сам причислен к своим героям, назван их певцом и выразителем. По отношению к своим персонажам Чехов выступает не в роли апологета, а в роли разоблачителя и сатирика.

Михаил Кольцов, правильно обрушиваясь на академические традиции в оценке Чехова, однако, сам допустил слишком прямолинейное в своей политической заостренности толкование. Не случайно в своей известной статье «Чехов без грима» он оперировал не художественными текстами, а цитатами из писем, не случайно потому, что текст все же не дает оснований категорически заключать об авторе «Дуэли» и «Черного монаха», о безудержном оптимисте и сатирике русской интеллигенции.

Чехов проработал в литературе четверть века. Начал он в годы победоносцевской ре-

акции, кончил накануне революции 1905 года. Естественно, что сдвиги в социально-экономической и политической обстановке не могли не повлиять на Чехова. Понять его творчество поэтому можно, только учитывая идейную его эволюцию.

В «большой» литературе Чехов стал выступать со второй половины 80-х годов. До этого он сотрудничал в сатирических журналах. Современная Чехову критика превратительно третировала юмористические произведения молодого писателя. Журнал «Новь» в 1886 г. писал по поводу «Пестрых рассказов»:

«Это не что иное, как винигрет из залежавшихся порядком и недозрелых продуктов наблюдательности автора, сваленных в одну кучу, без разбора, в расчете на полное снисхождение читателей».

Скабичевский посвятил «Пестрым рассказам» статью, в которой большинство вещей называл праздной увеселительной болтовней, а самого автора причислил к «газетным клоунам». В наше время этот взгляд на чеховские юморески представляется в достаточной мере одиозным, но еще и теперь период участия Чехова в «Стрекозе» и «Будильниках» называют не иначе, как периодом «беззадумчивого смеха».

Гораздо более глубоко и чутко подошел к чеховским «комарам и мухам» М. Горький.

«Антон Чехов,— писал он,— уже в первых рассказах своих сумел открыть в тусклом море пошлости ее трагически-мрачные шутки; стоит только внимательно прочитать его «юмористические» рассказы, чтобы убедиться, как много за смешными словами и положениями жестокого и противного скорбно видел автор».

И действительно: в своих юмористических миниатюрах, среди которых попадаются подлинные шедевры, Чехов разоблачает всю безмерную и унижающую пошлость обывательского бытия, воистину показывая в этом «тусклом море пошлости» его трагически-скорбную сторону. Вот перед нами именник Стручков, который никак не рискнет зайти к себе домой с приятелями, потому что «в гостях» у его жены сидит сперва высокопоставленный начальник, а затем купец («На гвозде»). Вот отставной лакей Никифор Филимоныч, который своими рассказами о «роскошной» жизни гуляк-аристократов толкает шестнадцатилетнюю девушку Таню на путь проститутки («Отставной

раб»). Вот помащик Грябов, тупо и цинично глумящийся над гувернанткой (Дочь Альбиона»).

Перед читателем проходит целая галерея жалких и уродливых пошляков, циничных деспотов, рабов и негодяев. Чехов показывал обывателя главным образом в морально-бытовом плане, но кое-где со всеми предосторожностями, продиктованными цензурными соображениями, он уже и здесь показывает политическую трусость мещанина, косвенно рисуя реакцию 80-х годов. Одна из его юморесок, написанная в 1883 году, многозначительно названа «Знамение времени». Молодой человек объясняется в любви девушке. В самую патетическую минуту ее вызывает из комнаты брат.

«— Чего тебе?— спросил Лили, выйдя к брату.

— Извини, моя дорогая, что я помешал вам, но... я— брат, и моя священная обязанность предостеречь тебя. Будь поосторожнее с этим господином... Держи язык за зубами... Поберегись сказать что-нибудь лишнее.

— Но он делает мне предложение.

— Это твое дело... объясняйся с ним, выходи за него замуж, но, ради бога, будь осторожна... Я знаю этого субъекта... Большой руки подлец. Сейчас же донесет, ежели что...

— Мерси, Макс... А я и не знала.

Девушка воротилась в гостиную. Она отвела молодому человеку «да», целовалась с ним, обнималась, клялась, но была осторожна: говорила только о любви».

К этой теме он возвращается и в юмореске «У постели больного». У постели больного спорят два доктора. Они все время упоминают о консервативных методах, о режиме, который следует изменить, о возбуждающих средствах. Эти невинные медицинские термины приобретают в глазах больного сакраментальный политический смысл. И когда один из врачей заявил: «Прежде чем давать возбуждающее, я просил бы вас обратить внимание на его конституцию»,— больной, побледнев, взмолился: «Ах, господа, не говорите так громко. Я человек семейный... служащий... Под окном люди ходят... у меня прислуга... Ах...»

Нет слов, издевка над политической трусостью обывателя здесь звучит под сурдинку, робко, неуверенно, царистская реакция дана лишь намечками, но нельзя за-

бывать, что уже в это время Чеховым была создана символическая фигура унтера Пришибеева — позорный памятник казарменной тупости, страшный символ российской реакции. Вряд ли можно после этого видеть в чеховских ранних рассказах один лишь «беззадумчивый смех»...

II

УЖЕ в ранних вещах Чехова намечена тема *неприспособленности* человека, тема *социальной дезориентации*. Множество юмористических рассказов его посвящено неудачникам, трагическим чудакам, чьих жизнь уродует и ломает. В последующем развитии чеховского творчества, со второй половины восьмидесятых годов и в девятых годах, тема эта разворачивается с особенной полнотой и яркостью. Если раньше в роли неудачников фигурировали под именем обывателей представители самых различных социальных слоев, то теперь главное внимание Чеховым обращено на дворянскую и разночинную интеллигенцию.

Процесс обывательского перерождения былых героев революционного движения, деградация интеллигенции, общественная несостоятельность ее, неприспособленность к жизни и бесперспективность показаны Чеховым с огромной силой. Облик «чеховского» героя достаточно известен. В рассказе «На пути» он предстает перед нами в образе Лихарева. Лихарев — помещик, который «своевременно прогорел». Эпизодические увлечения какой-либо идеей составляют содержание всей его жизни. Он и в Америку бегал, и мальчишек нанимал, чтобы они его мучили «за Христа». В более зрелом возрасте он отдается наукам «беззаветно, страстно, как любимой женщине». Потом ударился в нигилизм, «с его проклятиями, черными переделами и всякими шутками». Затем он увлекается славянофильством, археологией, фольклором, непротиплением злу, и так далее и так далее. Эта беспокойная, мучительная жизнь, без определенной цели, эти непрерывные стычки с жизнью и бесконечные поражения искалечили, изуродовали Лихарева. «Мне теперь сорок два года, — говорит он, — старость на носу, а я бесприютен, как собака, которая отстала ночью от обоза».

Читатель застаёт Лихарева, когда им овладела новая идея — необыкновенная вера

в превосходство женщин. Концовка рассказа приобретает символический оттенок. Случайная собеседница Лихарева уезжает: «Скоро след от потюльев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега».

Отсутствие твердой цели, смятение и потерянности свойственны и профессору из «Скучной истории»: «Сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, — говорит он, — для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то важного, нет чего-то общего, что связывало бы в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях... даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

Разбитым и бессильным, ищущим обывательского уюта, показан бывший революционер и в «Рассказе неизвестного человека».

Особенно ярко и многосторонне эта галерея пришибленных жизнью людей, из общественных деятелей переродившихся в обывателей, дана Чеховым в его пьесах. Иванов — в прошлом общественный деятель, ныне же, как и другие чеховские персонажи, он способен лишь каяться в грехах и проповедывать программу щедринаского премудрого пискаря: «Не войдите вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом в стену. Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей». Иванов достаточно красноречиво характеризует себя:

«О тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю, что, зачем живу, чего хочу».

Самоубийство Иванова было логически неотвратимым выводом из этих слов.

Астров в «Дяде Ване» с горечью жалуется: «И сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь»... И, обращаясь к Войничкому, он добавляет: «Во всем уезде было только два порядочных интеллигентных человека: я да ты. Но в каких-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу

кровь, и мы стали такими же пошляками, как все».

Большинство чеховских произведений и посвящены этой глупой, грязной и скучной жизни. Большинство его вещей и говорит о жалких людях, которые либо мирятся с ней, обрекая себя на обывательское прозябание, либо кончают самоубийством.

III

КАКОВО ЖЕ было отношение Чехова к этому миру Лихаревых и Войничских, Астровых и Ивановых?

Чехов издевался над своими героями, он их с презрением развенчивал, — таков взгляд, довольно часто высказываемый в последнее время в критике. Думается нам, однако, что дело обстоит значительно сложнее.

Видел ли Чехов всю неосновательность, всю глубину распада своих произведений? На этот счет двух мнений быть не может. Ответ напрашивается сам собой, он заключен и в логике чеховских образов, он со всей отчетливостью зафиксирован и в высказываниях самого Чехова. В письме к Суворину в 1889 году он писал, что люди, подобные Бурже, «заставляют Францию вырождаться, а в России они помогают дьяволу размножать слизняков и мокриц, которых мы называем интеллигентами».

Почему же в таком случае ни Иванов, ни Войничский, ни бывший террорист из «Рассказов неизвестного человека» не возбуждают в писателе презрения? Почему Чехов совершенно недвусмысленно заявил в письме к Суворину в 1888 году:

«Если публика выйдет из театра с сознанием, что Ивановы — подлецы, а доктор Лыковы — великие люди, то мне придется подать в отставку и забросить к черту свое перо. Поправками и вставками ничего не сделаешь. Никакие поправки не могут низвести великого человека с пьедестала, и никакие вставки не способны из подлеца сделать обыкновенного грешного человека».

Письмо в высокой мере показательное. Задание автора при написании пьесы, как видно из письма, было таково: развенчать Лыковых и возбудить в зрителе к Иванову если не симпатии, то по крайней мере известное сочувствие, а не презрение; показать в Иванове не злодея и не ангела, а обыкновенного грешного человека, страдающего по воле обстоятельств.

На вопрос об отношении Чехова к людям типа Лыкова и к людям типа Иванова стоит остановиться, ибо он имеет бесспорное принципиальное значение. Кто такой Иванов, мы знаем. Что же представляет собой доктор Лыков? В письме к Суворину Чехов подробно охарактеризовал его:

«Это тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека. Про такого умные люди говорят: он глуп, но в нем есть честное чувство. Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Лыкову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция. На каждое явление и лицо он смотрит сквозь тесную раму, обо всем судит предвзято».

Таков общий психологический и моральный облик Лыкова. Но Чехов дает ему и политическую квалификацию:

«Лыков честен, прям и убит с плеча. Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не останавливается. Угрызений совести никогда не чувствует, — на то он «честный труженик», чтоб казнить «темную силу».

Короче, в Лыкове Чехов хотел показать потенциального революционера, который не остановится и перед террористическим актом; Лыков из тех людей, которые составляли некогда кадры героических народовольцев, самоотверженно жертвовавших собой во имя идеи. Почему же Чехов больше сочувствует, слизняку Иванову, а не Лыкову?

Ответ на этот вопрос надо искать в идейно-политической обстановке восьмидесятых и начала девяностых годов и в той позиции, какую занимал сам Чехов в это время. Восьмидесятые годы знаменательны во многих отношениях. Ленин говорил о трех этапах освободительного движения в XIX веке: дворянском, разночинском и пролетарском. Второй этап «освободительного движения» — с шестидесятых до девяностых годов, — центральной фигурой которого был разночинец, опиравшийся в своей борьбе против самодержавия на крестьянина, закончился в восьмидесятих годах жесточайшим поражением. Победноосцевская реакция праздновала победу на могилах героических народовольцев. Царствование Александра III, «этого тупого, ограниченного, пьяного человека», составило, как говорится, эпоху: восьмидесятилетние годы темной полосой пересекли историю русской интеллигенции и русской куль-

туры вообще. Что-то остановилось, что-то преломилось» (М. Н. Покровский).

Исторически восьмидесятые годы были далеко не так безнадежны. В это время как раз и был заложен прочный фундамент для будущего расцвета революционной борьбы пролетариата. Стачки, вспыхивавшие в различных местах «государства Российского», достаточно ярко подтверждают это. Но современниками эпоха восьмидесятых годов воспринималась как своеобразная историческая пауза. Поражение народнической революции надломил веру в спасательные свойства крестьянина, а революционная роль пролетариата была еще непонятна и неясна. Различные группы интеллигенции по-разному реагировали на сложившиеся социально-политические условия. Часть интеллигенции, сохранившая революционные традиции, пошла за пролетариатом. В литературе этот процесс отразился в творчестве такого писателя, как Серафимович, начавшего работать в конце восьмидесятых годов. Часть интеллигенции ушла в «малые дела», прикрывая свое отступничество высокими фразами и приспосабливаясь к самодержавию по брединской формуле — «примерительно к подлости». У Чехова в это время твердой программы не было. Творчество его явилось выражением бесперспективности, смятения, дезориентации мелкобуржуазной интеллигенции в обстановке крушения народнической идеологии. Эта социально-политическая дезориентация в высокой мере характерна для идейной позиции самого Чехова.

В одном из писем девяностых годов он пишет:

«...У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти не боюсь... Вы и Григорович находите, что я умен. Да, я умен, по крайней мере, настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками, вроде идей 60-х годов и т. п.»

«Болезнь эпохи» Чехов видит в отсутствии твердой почвы под ногами, в разочарованности, в том, что нет ясной цели и перспектив. И эта болезнь, — подчеркивал он, — захватила и его. Комментируя свою пьесу «Иванов», Чехов писал:

«Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непомерным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. Возьмите литературу. Возьмите настоящее... Социализм — один из видов возбуждения. Где же он? Он в письме Тихомирова к царю. Социалисты поженились и критикуют земство. Где либерализм? Даже Михайловский говорит, что все шашки теперь смешались»...

Бывший террорист из «Рассказа неизвестного человека» этими же причинами объясняет свое отступничество от революции.

«Отчего я раньше времени ослаб и упал, объяснить трудно. Я, подобно библейскому силачу, поднял на себя Газские ворота, чтобы отнести их на вершину горы, но только когда уже изнемог, когда во мне навеки погасли молодость и здоровье, я заметил, что эти ворота мне не по плечам и что я обманул себя. К тому же у меня была непрерывная жестокая боль. Я испытал голод, холод, болезни, лишение свободы, личного счастья я не знал и не знаю, приюта у меня нет, воспоминания мои тяжки, и совесть моя часто боится их».

Чехов видит всю несостоятельность, всю беспомощность и бессилие персонажей, подобных Иванову или герою из «Рассказа неизвестного человека». Но оправдание им он видит в том, что все они жертвы своего времени, жертвы эпохи восьмидесятых годов, периода всеобщей усталости, разочарованности и идейного разброда. К людям же типа Львова Чехов относится с нескрываемой антипатией, потому что он считает их анахронизмом, тяжелым и печальным пережитком. Если Ивановы и Войнички обнаруживают с полной ясностью свою социальную непригодность, то еще менее нужны такие люди, как Львов. Их способность «бросать бомбы под кареты» теперь, когда «в революцию мы не верим», никому не нужна, жертвенность и прямолинейность их бессмысленны и бесцельны. Таков объективный смысл чеховской трактовки и дворянской и разночинской интеллигенции.

Когда сопоставляешь категорические высказывания Чехова об интеллигентских «слизняках и мокрицах» в письмах с художественными его произведениями, наталкиваешься на неизбежное противоречие: решительный и резкий тон Чехова в этих случаях никак не гармонирует с теми мягкими то-

нами, какими рисует он своих героев в рассказах, повестях и пьесах. Объясняя это противоречие, многие критики ссылаются на чеховский объективизм, на его своеобразный этический релятивизм; недаром сам Чехов заявил, что он в «Иванове» хотел соригинальничать: «Не вывел ни одного злодея, ни одного ангела, никого не обвинил, никого не оправдал». Этот этический релятивизм, это отсутствие резких оценок и противопоставлений Чехову действительно присущи. Но ограничиться одним этим указанием далеко недостаточно, ибо весь вопрос как раз в том заключается, откуда этот объективизм у Чехова берется. По-нашему, он является результатом и показателем неустойчивости, смятения, социальной дезориентации самого Чехова. Признания Чехова в его письмах не оставляют на этот счет никакого сомнения.

Чеховский этический релятивизм является продуктом социально-политической дезориентации Чехова, результатом растерянности его и смятения: судить и оправдывать нельзя, ибо на этом свете ничего не разберешь. Отсюда же вырастают и те *пессимистические тенденции*, какие бесспорно имеются в творчестве Чехова.

«Всякий процесс развития,— говорит Плеханов,— всякая история представляется людям в различных видах, сообразно той точке зрения, с которой они на него смотрят». Ту же мысль высказал и Покровский: «Всякая общественная группа вырабатывает философию общественного процесса, отвечающую объективным условиям существования этой группы». Мир в представлении Чехова — это хаос, трагическая бессмыслица, в которой ничего разумного найти нельзя. Характерное чеховское признание, что на этом свете ничего не разберешь,— признание, относящееся к концу восьмидесятых годов,— неоднократно повторялось затем в рассказах и более позднего времени. В рассказе «Страх» один из героев говорит: «Страшно то, что непонятно». «А разве жизнь вам понятна?— возражает ему собеседник.— Скажите, разве жизнь вы понимаете больше, чем загробный мир... Наша жизнь и загробная жизнь одинаково непонятны и страшны. Что и говорить — страшны видения, но страшна и жизнь. Я не понимаю и боюсь жизни».

О следователе Лыкине из рассказа «По делам службы» Чехов пишет: «И скучные

мысли мешали ему веселиться, и он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя». Хаотическим клубком бессмысленных ошибок и противоречий представляется жизнь и доктору Королеву в рассказе «Случай из практики»:

«И он думал,— пишет Чехов,— о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь. Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике; в той же каше, какую представляет из себя обывательная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покаясь какой-то направляющей силой, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку...»

Сопоставление этих цитат с высказываниями Чехова доказывает, что мысли эти не были чужды самому писателю. Представление о мире, как о хаосе, как о дьявольской путанице, в которой ничего не разберешь, прекрасно иллюстрирует то смятение, которое переживал сам Чехов на определенном этапе своего развития.

IV

ЗНАЧИТ ЛИ это, что Чехов был мрачным пессимистом и нигилистом и что правы были те критики, которые ставили знак равенства между ним и его ноющими героями? Отнюдь нет. *Оптимистическая струя* чеховскому творчеству была присуща в высокой степени. Сам Чехов возмущался тем, что его рядят в «плакальщицы».

Дело тут даже не в том, что Чехов написал несколько томов веселых рассказов. Дело в том, что оптимистическое начало вы можете явственно различить и в тех вещах, которые отнюдь веселыми не являются. Так, например, в «Дуэли» очень характерен финал:

«Да никто не знает настоящей правды, — думал Лаевский, с тоскою глядя на темное беспокойное море.

«Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед и вперед, вот уже ее не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды»...

Чехов не устал повторять, что человечество добьется в будущем «хорошей жизни». Даже Королев в рассказе «Случай из практики», размышляющий о бессмысленности бытия, в конце концов говорит: «Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят, жаль только, что мы не дотянем. Интересно было бы взглянуть».

Известный датский критик Брандес в статье о Чехове писал, что книги его говорят «о бессилии, о беспочвенности, о неудачливости. Речь идет о почве, которая колеблется, о месте, где силы отказываются служить, о стрельбище, на котором ружья дают осечку... Любовь для чеховских женщин — это подчинение. Дружба мужчин заключается в том, чтобы, собравшись, хватить друг друга и ругать отсутствующих. Счастье дается только тупицам. И все же он верил в прогресс»...

Что же понимал Чехов под «прогрессом»? Наиболее популярной концепцией «прогресса» в литературе дочеховского периода была концепция народническая: Россия пойдет самобытным путем, минуя капитализм, гарантией этому служат социалистические свойства русского крестьянина, воспитанного общиной. Крестьянин представляется народнической интеллигенции единственной надеждой и спасением от всех зол социальной несправедливости. Отсюда вырастала и долготелая идеализация мужика в литературе.

С этой народнической традицией Чехов порвал резко и окончательно. От идеализации мужика в его произведениях и следов не осталось. Свое отношение к крестьянству Чехов выразил с исчерпывающей

ясностью. Достаточно привести его повесть «Мужики» (1897) и рассказ «Новая дача» (1899).

В повести «Мужики» он говорит о крестьянах:

«Эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно: они грубы, но честны, грязны, но трезвы, живут несогласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрчивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки, кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик. Да, жить с ними страшно. Но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдание»...

Чехов готов по-человечески пожалеть этих нищих, грязных, страдающих людей, но от бывшего обоготворения крестьянина, от народнического преклонения перед ним он был чрезвычайно далек. На первый взгляд он выдвигал отрицательные стороны деревни, ее жестокий, безжалостный звериный быт. Чехов подчеркивает ту мысль, что между интересами интеллигенции и интересами крестьянина существует непроходимая пропасть. Эта невозможность установить общий язык, это абсолютное расхождение стремлений и интересов очень сильно дано им в рассказе «Новая дача». Инженер Кучеров построил у деревни Обручановой дачу. Хозяева дачи, культурные и мирлолюбивые люди, делают все для того, чтобы установить с обручановскими крестьянами добрососедские отношения. Но из этого ничего не выходит. Мужики на каждом шагу стараются всячески вредить Кучерову. Потравы, оскорбления, кражи превращают жизнь дачников в сплошное мученье. Дело кончилось тем, что Кучеровы продали усадьбу и выехали. Дача перешла в руки к некоему чиновнику, который корчил из себя большого барина, хотя на самом деле был только коллежским секретарем, и мужикам никогда не отвечал, когда они ему кланялись. С этим новым владельцем мужики жили в мире, а вот с культурным, добрым и великодушным Кучеровым они ужиться никак не смогли.

Непроходимую пропасть, существовавшую между интеллигенцией и «народом», не-

жество и потрясающее бескультурье мужика Чехов в этом же рассказе иллюстрирует тем, что самые простые и понятные слова Кучерова крестьяне истолковали по-своему и придавали им совершенно фантастический смысл. Кучеров говорит им:

«—Вы несправедливы, братцы. Подумайте об этом. Убедительно прошу вас, подумайте. Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам той же монетой.

Повернулся и ушел. Мужики постояли еще немного, надели шапки и пошли. Родион, который понимал то, что ему говорили, не так, как нужно, а всегда как-то по-своему, вздохнул и сказал:

— Платить надо. Платите, говорит, братцы, монетой...

В другой раз Кучеров обратился к мужикам с возмущением:

— Я просил не собирать грибов у меня в парке и около двора, оставлять моей жене и детям, но ваши девушки приходят чуть свет, и потом не остается ни одного гриба. Проси вас или не проси,—это все равно. Просьба и ласки и убеждение — все бесполезно.

Он остановил свой негодующий взгляд на Родионе и продолжал:

— Я и жена относились к вам, как к людям, как к равным, а вы? Э, да что говорить! Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать. Больше ничего не остается.

...Придя домой, Родион помолился, разулся и сел на лавку, рядом с женой.

— Да...—начал он, отдохнув.—Идем сейчас, а барин Кучеров навстречу... Да... девок чуть свет видел... Отчего, говорит, грибов не несут... жене, говорит, и детям. А потом глядит на меня и говорит: я, говорит, с женой тебя *призирать* буду. Хотел я ему в ноги поклониться, да сробел... Дай бог здоровья... пошли им, господи...

...— Господа добрые, простоватые...— продолжал Родион.— *«Призирать* будем» — при всех обещал. На старости лет и... оно бы ничего... Вечно бы за них бога молил... пошли, царица небесная...

Объективный смысл такого показа крестьянина у Чехова совершенно определенный: мужик некультурен, дик, невежествен. Народническая формула «прогресса» несостоятельна, потому что на крестьянство рассчитывать нечего. Выхода надо искать в другом направлении. В каком же?

В восьмидесятых и девяностых годах небольшой популярностью пользовалось толстовство, предлагавшее обществу свою положительную программу. Идеология феодального социализма, опрощение, переход на землю, нравственное самоусовершенствование, аскетизм — все это было тоже своеобразной «формулой прогресса». Каково же было отношение Чехова к толстовской концепции? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, обычно обращаются к известному чеховскому письму, относящемуся к 1894 году:

«Толстовская мораль,—пишет он,—перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это, конечно, несправедливо. Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями... Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я отношусь так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папиюточках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мной лет шесть-семь, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и в паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса.

Из этого заявления делали вывод, что был-де такой период у Чехова, когда в его произведениях сказалось влияние Толстого. С середины же девяностых годов это влияние он преодолел. Если все толстовство сводить лишь к пессимистическому фатализму, тогда следы такого толстовства можно будет найти и в рассказе «Пари», говорящем о бренности земных наслаждений, и в ряде других произведений. Но если брать *всю* концепцию Толстого, вряд ли можно будет найти отзвуки ее в чеховских вещах.

Думается нам, что, при всех своих личных симпатиях к автору «Войны и мира», адептом толстовской школы Чехов никогда не был. Напротив, в произведениях своих, относящихся ко второй половине девяностых годов, он *резко и решительно борется против толстовской* идеологии, доказывая всю ее бесполезность и несостоятельность. В целой серии произведений —

в «Моей жизни», «Палата № 6», «Крыжовнике» — это видно совершенно отчетливо.

Повесть «Моя жизнь» прежде всего крайне интересна своим сильным и гневным протестом против социальной несправедливости. Произвол эксплуататорских классов и бесправие рабочего раскрыты Чеховым очень ярко и правдиво.

Но повесть «Моя жизнь» показательна и тем, что она острием своим направлена против концепции Толстого. Сын архитектора Полузнава, от имени которого ведется повествование, хочет искупить грехи несправедливой жизни личным самоусовершенствованием и опрощением. Из этой затеи ничего не вышло.

Бесцельность толстовских рецептов здесь подчеркнута с категоричностью, не оставляющей никакого сомнения.

Еще более ярко, пожалуй, антитолстовская линия утверждается в «Палате № 6». Здесь носителем идеологии фатализма и непротивленчества является доктор Рагин. Свою бездеятельность, пассивность и рыхлость он оправдывает следующими соображениями:

«К чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, если какой-нибудь торговец или чиновник проживет каких-нибудь пятьдесят лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то напрашивается вопрос — зачем их облегчать? Во-первых, говорят, что страдания ведут человека к совершенству и, во-вторых, если человечество в самом деле научится облегчать свои страдания иллюзиями и каплями, то оно совершенно забросит религию и философию, в которых до сих пор находило не только защиту от всяких бед, но даже счастье... Подавляемый такими рассуждениями, Андрей Ефимыч опустил руки и стал ходить в больницу не каждый день».

Идейное содержание повести и сводится по сути дела к разоблачению этой философии старческого маразма и застоя.

И, наконец, в рассказе «Крыжовник» Чехов издается над толстовским стремлением опроститься и уйти на землю.

Так боролся Чехов с толстовским пессимизмом, с той философией, которая, по его мнению, была нужна лишь «российскому лежебоке».

Не веря в революцию¹ и в спасательные свойства мужика, резко отталкиваясь от народнических иллюзий и от толстовской формулы «прогресса», Чехов видел единственный выход в культурном капитализме. Новые фабрики и заводы, труд, просвещение, широкое развитие буржуазной цивилизации — вот что было написано на чеховских знаменах. Чеховские герои единственное спасение видят в труде и в знании. Ирина в «Трех сестрах» говорит: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги...»

...Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд».

Эти слова повторяет Тузенбах, предсказывая сильную бурю, которая сдует с общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку.

Тот же мотив звучит и в словах Вершинина:

«Жизнь тяжела. Она представляется многим из вас глухой и безнадежной, но все же надо сознаться, она становится все яснее и легче, и, повидимому, недалеко то время, когда она станет совсем светлой... Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, побегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и, конечно, найдет... Если бы, знаете, к трудолюбию, прибавить образование, а к образованию трудолюбие...»

Под социальным прогрессом Чехов понимал преодоление невежества и бескультурия, развитие просвещения, воспитание любви к труду. И этот прогресс Чехов совершенно отчетливо связывал с развитием капитализма. Афанасьев в рассказе «Огни» мечтает о фабриках, школах, больницах, которые преобразуют жизнь. О заводах, железных дорогах, фабриках мечтает и Астров.

Правда, капитализм в чеховском представлении лишился своей хищнической сущности. Это был облагороженный, «идеальный» капитализм. Реального же «чумазого» Чехов остро ненавидел. Недаром в «Овраге» новая деревенская буржуазия в лице Цыбу-

киных дана в жутких и устрашающих тонах. Но факт таков, что другой силы, способной вести человечество к «прогрессу», кроме капитализма, Чехов не видел. В этом смысле последняя крупная вещь его — «Вишневый сад» — является очень ярким и красноречивым итогом метаний, поисков путей мелкобуржуазной интеллигенции восьмидесятых и девятых годов. Показывая всю беспочвенность и дряблость дворянства в лице Раневской и Гаева, полуиронически трактуя образ «вечного студента», разночинного интеллигента Трофимова, столь же беспомощного, как и Раневские, Чехов противопоставляет всем им купца Лопахина, крепкого, волевого человека, целеустремленного, знающего свое место в жизни. Чехов не скрывает своей симпатии к Лопахину: «Лопахин, — говорит он в одном из своих писем, — правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах. Держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов... не надо выпускать из виду, что Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица».

Идейная эволюция Чехова, таким образом, вырисовывается в следующем виде. Начав с разоблачения пошлости обывательского бытия, перейдя затем к раскрытию беспочвенности и несостоятельности дворянской и разночинной интеллигенции, Чехов, после известного периода дезориентации и смятения, пришел к утверждению исторически прогрессивной роли капитализма.

Это позволяет с полной ясностью определить классовую сущность чеховского творчества. Неверие в революцию, резкая критика народнических традиций, сочувственное отношение к дворянской культуре и вместе с тем признание неотвратимости ее гибели. Утверждение прогрессивной роли буржуазии, программа культурного капитализма — все это выражало идеологию тех слоев городской мелкой буржуазии, которые в эпоху разгрома народнической идеологии, в эпоху крушения дворянства и бурного развития капитализма пошли в конечном счете за либеральной буржуазией.

Эволюция Чехова в сторону буржуазного либерализма подтверждается помимо всего прочего и той защитой, какую нашел Чехов у тогдашних идеологов буржуазии и, в частности, у «легального марксиста»

П. Струве. О творчестве Чехова Струве высказался в связи с появлением известной повести «Мужики».

Что вызвало у Струве такое восторженное отношение к «Мужикам»? Струве рассматривает чеховскую повесть, как художественный документ, направленный против народничества. Подчеркивая, что лакей Чикильдеев и горничная Ольга, благодаря своему пребыванию в городе, становятся на голову выше диких и невежественных крестьян, Струве видит в этой повести обличение «идиотизма деревенской жизни» и аналогию буржуазного, капиталистического города. «Не боясь раздражить морализирующих народников и народничающих моралистов, мы скажем, что общественный смысл очерка г. Чехова заключается, главным образом, в художественном обличении их жалкого морализирования».

Вокруг статьи Струве поднялась полемика, Михайловский отрицательно отнесся к повести, находя, что в ней «конкретным» мужикам противопоставлен идеализированный Чикильдеев, и считая, что в повести слишком много «случайного, экзemplярного, непропорционального и недоговоренного». Отрицательно отнесся он и к статье, в которой эта повесть поднята на щит. Струве ответил Михайловскому новой статьей, и то, что раньше было недосказано им, он теперь договорил до конца. Подробно распространяясь об «идиотизме деревенской жизни», Струве подчеркивает, что заслуга капитализма и буржуазии заключается как раз в разрушении этого идиотизма. Общественное же значение чеховской повести состоит в том, что она эту мысль подтверждает. Таким образом Струве поднял на щит Чехова потому, что он видел в нем единомышленника и соратника в борьбе за капиталистическую культуру. Конечно, механически отождествлять политическую идеологию и художественное творчество нельзя. Но факт защиты Чехова идеологом либеральной буржуазии в высокой степени знаменателен.

Чехов эволюционировал в сторону либеральной буржуазии. В этом не может быть никакого сомнения. Это подтверждается содержанием его творчества. Это находит свое подтверждение и в том общественном резонансе, какой имели его произведения. Но эту оформившуюся у Чехова к концу девяностых годов программу либеральной буржуазии надо понимать, как итог, которому

предшествовал длительный период мучительных поисков путей, длительный период пессимизма, смятения и растерянности.

V

ИДЕЙНЫЕ особенности Чехова нашли свое отражение и в его поэтике.

«Чехов — это Пушкин в прозе», — так высоко оценивал мастерство А. П. Лев Толстой. Но Толстой не ограничился этой общей оценкой. Он очень ярко и точно подметил и своеобразие Чехова как художника.

Сергеенко в своих воспоминаниях пишет: «Более всего пленялся Л. Н. Толстой в последнее время чеховской формой, которая в первое время его озадачивала, и Л. Н. никак не мог понять ее механизма. Но затем уяснил себе ее секрет и восхищался.

— Чехов, — говорил Л. Н., — несравненный художник. И если уж кого напоминает, то Мопассана... Чехова как художника нельзя даже сравнивать с прежними русскими писателями: с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов. Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадутся под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь, посмотришь — и в общем получается удивительное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина.

Это сказано очень сильно и верно. Реалистическое мастерство Чехова общеизвестно. Отталкиваясь от литературного штампа, решительно отказываясь от «общих мест, жалких слов и трескучих описаний», Чехов добивался ясного, жизненно правдивого и точного воспроизведения действительности в искусстве, причем Чехов стремился не только к тому, чтобы передать верно явление в целом; нет, он добивался и точности деталей. Так, например, о рассказе Григоровича «Сон Карелина» он говорит в письме к автору: «Сейчас я прочитал «Сон Карелина», и меня сильно занимает вопрос: насколько изображенный вами сон есть сон? И мне кажется, что мозговая работа и общее чувство спящего человека переданы вами физиологически верно и замечательно художественно».

Забота о реалистической верности произведения никогда Чехова не покидала. И тем не менее этот удивительно яркий и острый художник по приемам своей работы был

одним из основоположников импрессионистской прозы.

Основа импрессионизма — фиксация разнородных впечатлений, вытесняющая логически упорядоченные наблюдения. Вместо раскрытия объективных закономерностей, вместо обобщенного и широкого осмысливания бытия импрессионист фиксирует мгновенное, летучее, изменчивое впечатление. Мир в произведениях импрессионистского искусства теряет свою материальность и устойчивость.

Чеховский импрессионизм вырастает из того смятения и растерянности, которые были характерны для мелкой буржуазии в эпоху идейного разброда и острой ломки общественных отношений. Исходным пунктом, без которого нельзя понять особенности чеховской поэтики, является его неумение разобраться в «смысле жизни», найти в ней закономерность и порядок, его представление о мире, как о хаосе, как о клубке тяжелых и спутанных противоречий.

Импрессионистская поэтика Чехова появилась уже в самой композиции и сюжетики его произведений. У Чехова преобладает короткая, бесфабульная новелла, «короче воробьиного носа», которая запечатлевает обычно один какой-нибудь момент, передает «в концентрированном и конденсированном виде кусочек жизни, схваченный под вспышкой магния, на лету, как будто моментальной фотографией» (Фриче). Чехов говорил, что рассказы его состоят из начала и конца. Мы бы, напротив, сказали, что в новеллах его дана только середина, без начала и, по сути дела, без конца. Связь с предыдущим и последующим в большинстве вещей не раскрывается.

Событийную сторону, драматическое развертывание действия вытесняют у Чехова бытовые и психологические детали, на первый взгляд совершенно случайные, но в совокупности своей дающие цельную и законченную картину.

Даже тогда, когда Чехов брался за крупную вещь, она у него в конечном счете распадалась на ряд более или менее искусно связанных картин. Такова повесть «Степь». Таким должен был быть задуманный в конце восьмидесятых годов, но не осуществленный роман. Очень любопытно собственное признание Чехова:

«Я пишу роман, — говорит он в одном из своих писем, — назвал я его так: «Рассказы из жизни моих друзей», и пишу его в *форме*

отдельных законченных рассказов, тесно связанных между собой общностью интриги, идеи и действующих лиц.

Фабульная бедность, слабая разработка событийной стороны произведения, отсутствие интриги, разумеется, отнюдь не свидетельствуют о недостаточной художественной изобретательности Чехова. Такие вещи, как ранняя «Драма на охоте» или «Пари», или «Шведская свичка», свидетельствуют о том, насколько виртуозно Чехов владел секретом сюжетной занимательности.

Особенности чеховской сюжеттики и композиции прежде всего связаны с теми чертами его мировоззрения, о которых мы говорили выше и которые определяют всю систему художественных его средств. Но эти композиционные и сюжетные особенности продиктованы и материалом, объектом его творчества. Чехов неоднократно говорил, что он пишет «серенькую обывательскую жизнь». Совершенно ясно, что обывательская эта жизнь не давала материала ни для героических персонажей, ни для описания больших и сильных страстей, ни для сложных драматических ситуаций. Достаточно вспомнить галерею чеховских героев — от его чиновников и обывателей и до рефлектирующих интеллигентов — чтобы убедиться в этом.

И, стремясь к максимальной жизненности и правдивости, Чехов должен был отказаться от драматической напряженности и от сложных сюжетных коллизий.

Чехов в своей художественной практике руководился этим принципом¹.

Чехов был замечательным мастером пейзажа. Нет надобности говорить, какое огромное значение придавал он ему. Пейзаж у Чехова входил в произведение в качестве важнейшего элемента. По поводу повести «В овраге» он писал О. Л. Книппер: «В февральской книжке «Жизни» будет моя повесть — очень странная. Много действующих лиц, есть и пейзаж. Есть полумесяц, есть ятица выпь, которая кричит где-то далеко, далеко: бу-у, бу-у... — как корова, запертая в сарае. Все есть»...

В чеховском пейзаже особенно ярко ска-

зался основной принцип импрессионистской поэтики: фиксация субъективных впечатлений вместо подобного описания. Общеизвестна борьба Чехова против общих мест в изображении природы. Всячески избегая их, он дает обычно несколько сильных деталей, которые должны передать не столько самую природу, сколько впечатление от нее. В повести «Моя жизнь», например, он пишет:

«Стоят ясные, теплые дни, но по утрам свежо, пастухи выходят уже в тулупах, а в нашем саду на астрах роса не высыхает в течение всего дня. Все слышится жалобные звуки, и не разберешь — ставня ли это поет на своих ржавых петлях или летят журавли, и становится хорошо на душе и так хочется жить».

Здесь очень ясно видна особенность чеховского пейзажа: подчеркивание деталей («роса на астрах», «жалобные звуки»), фиксация субъективных впечатлений, психологическое воздействие природы на человека («и становится хорошо, и так хочется жить»). Часто Чехов дает самого человека, как некую пейзажную деталь. В «Дуэли» он пишет: «Дьякон пошел за рыбой, которую на берегу чистил и мыл Кербалай, но на полдороге остановился и посмотрел вокруг:

«Боже мой, как хорошо! — подумал он. — Люди, камни, огонь, сумерки, уродливое дерево — ничего больше, но как хорошо!»

На том берегу около сушильни появились какие-то незнакомые люди. Оттого, что свет мелькал и дым от костра несло на ту сторону, нельзя было рассмотреть всех этих людей сразу, а видны были по частям то мохнатая шапка и седая борода, то синяя рубашка, то лохмотья от плеч до колен и кинжал поперек живота, то молодое смуглое лицо с черными бровями, такими густыми и резкими, как будто они были написаны углем.

Отличительной особенностью чеховского пейзажа, наконец, является то, что он насквозь психологичен. Пейзаж у него всегда выступает как своеобразный художественный комментарий к переживаниям персонажей. Он придает всему произведению определенную эмоциональную окраску.

Вот несколько примеров:

«Солнце взошло мутное, заспанное и холодное. Верхушки деревьев не золотились от восходящего солнца, как пишут обыкновенно, лучи не ползли по земле, и в полете сонных птиц не заметно было радости» («Почта»).

¹ Правда, незадолго до смерти Чехов мечтал написать символическую пьесу с очень сложным сюжетом: два друга любят одну и ту же женщину. Между ними создаются очень сложные взаимоотношения. Кончается тем, что они уезжают на Северный полюс.

«Бывают погоды, когда зима, словно озлившись на человеческую немощь, призывает к себе на помощь суровую осень и работает с ней сообща. В беспробудном туманном воздухе кружатся снег и дождь... В темном, как сажа, воздухе висит тоска... сыро, холодно, жутко».

«На дворе шумела непогода. Что-то бесшумное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и стремилось ворваться вовнутрь. Хлопая дверями и стуча в окна и по крыше, царапая стены, оно то грозило, то умоляло, а то утихало ненадолго и потом с радостным предательским воем вырвалось в печную трубу. Но тут поленья вспыхивали, и огонь, как цепной пес, со злобой неся навстречу врагу, начиналась борьба, а после нее рыдания, визг, сердитый рев. Во всем этом слышались и злобствующая тоска, и неудовлетворенная ненависть, и оскорбленное бессилие того, что когда-то привык к победам» («На пути»).

«...В поле была сушая война. Трудно было понять, кто кого сживал со света и ради чьей гибели заварилась в природе каша, но, судя по неумолкаемому зловещему гулу, кому-то приходилось очень круто. Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше. Злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденно выло и плакало... Жалобный плач слышался то за окном, то над крышей, то в печке. В нем звучали не призыв на помощь, а тоска, сознание, что уже поздно, нет спасения» («Ведьма»).

Во всех приведенных примерах мрачный тон пейзажа гармонирует с тем настроением, какое пронизывает все произведения, откуда эти примеры взяты. Но свою функцию художественного комментария пейзаж у Чехова выполняет даже тогда, когда он контрастирует с переживаниями персонажей. Так, например, в повести «Степь» или в рассказе «Архиерей» могучая и радостная природа является фоном, на котором резко выделяются печальные и мелкие людские дела. Смысл такого контрастного пейзажа хорошо выражен героиней рассказа «В родном углу» Верой Хардиной: «Прекрасная природа говорит одно, а действительная жизнь другое»...

Чехов вошел в историю литературы как непревзойденный мастер языка. Нет надобности говорить о том, как тщательно и упор-

но шлифовал он фразу, добиваясь филигранной ее отделки.

Чехов требовал и от других и от себя предельной лаконичности.

Каковы же особенности чеховского языка? Прежде всего, характерна *интонация* человеческой фразы. Ей совершенно не свойственны ни эмоциональная взволнованность, ни риторическая патетика. Нарочитая обычность, приглушенный тон, ровный и несколько замедленный темп — вот что характеризует ее. Предельно сгущенная и законченная, классически ясная по своей синтаксической структуре, фраза у Чехова как будто специально предназначена для ровного и даже несколько монотонного произношения. Не случайно Чехов так часто употребляет глаголы настоящего времени, которые придают его фразе специальную интонацию:

«Через базарную площадь *идет* полицейский надзиратель Очумелов, в новой шинели и с узелком в руке. За ним *шагает* рыжий городской с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником. Кругом тишина» («Хамелеон»).

«Летнее утро, в воздухе тишина. Только *поскрипывает* на берегу кузнечик, да где-то робко *мурлыкает* орлишка. На небе неподвижно *стоят* перистые облака».

Даже самые, казалось бы, динамические сцены, переданные этим ровным, монотонным голосом, становятся похожими на кадры из кинофильма, сделанной способом замедленной съемки: «Он бежит за ней и, подавшись туловищем вперед, падает на землю и хватается собаку за задние лапы».

Эти особенности наиболее рельефно видны в ранних рассказах его. В более поздних вещах чеховская фраза приобретает целый ряд новых качеств. Здесь в первую голову важно отметить, помимо эмоциональных повторов, придающих его речи лиризм и интимность, обилие таких слов, как «почему-то», «как-то» и т. д., которые хорошо передают неуверенность, беспомощность, смятение, дезориентацию его героев.

«Она, высокая, красивая, стройная, казалась теперь, рядом с ним, очень здоровой и нарядной; она чувствовала это, и ей было жаль его и почему-то неловко».

Чувство неловкости у Нади («Невеста»), по сути дела вполне объяснимо, но Чехов этим «почему-то» опускает связующее звено в сложных психологических ассоциациях, создавая тем самым впечатление зыбкости, не-

устойчивости, случайности человеческих чувствований:

«И теперь мать, при вечернем освещении сквозь окно, *почему-то* казалась очень молодой».

«Я, обязанный по ночам сторожить это добро, лежал на большом красном сундуке за витриной с драгоценными вещами и задумчиво глядел на лампадный огонек... *почему-то* я чувствовал страх».

«Полы раздражают своим блеском, раздражает море, и вспоминается *почему-то* рассказ про купца, ходившего в баню с медалью на шее».

«И она, не поглядев на него, улыбнулась *как-то* странно».

«Меня гнетет *какое-то* странное, тяжелое предчувствие, — вот-вот, кажется мне, стрясется надо мной какое-то несчастье».

«И было видно, что она хочет *что-то* сказать».

Еще в большей степени психологическую депрессию и безволие выражают безличные глаголы, очень часто употребляемые Чеховым:

«Не *чувствовалось* охоты к труду, не *сознавалось* пользы его».

«Как все *думалось*».

«*Дышалось* глубоко и *хотелось* думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко развернулась теперь весенняя жизнь. И *хотелось* *почему-то* плакать».

«И *казалось* ей, что и на небе, и всюду, в окнах, на деревьях, светится ее счастье, ее торжество».

Крайне интересную функцию выполняет у Чехова и слово «вдруг», очень часто встречающееся у него. В одном месте сам автор расшифровывает смысл его: «Но вдруг... в рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей».

Функция этого слова заключается в том, чтобы подчеркнуть неожиданность, причудливость, случайность жизненных явлений.

«Я *вдруг* почувствовал, что я одинок, одинок, как перст, на всем громадном пространстве».

«Вспомнил он леденцы, обещанные доктором, лицо и голос матери, потемки в своей избе, печку, ворчливую бабу Егоровну, и ему стало *вдруг* скучно и грустно».

«Большая прищурилась на свет и *вдруг* охватила голову руками и зарыдала».

«Все помолчали. Саша *вдруг* засмеялся и прижал ко рту салфетку».

«Андрей Андреевич играл. Все слушали молча, на столе тихо кипел самовар. И только один Саша пил чай. Потом, когда пробило двенадцать, лопнула *вдруг* струна на скрипке; все засмеялись».

Отказываясь от подробного описания места, героев, ситуаций, концентрируя все свое внимание на фиксации мгновенных впечатлений, на зарисовке «кусочков жизни», Чехов сталкивает несколько контрастных лексических рядов, которые при всей своей, на первый взгляд случайности¹ в целом дают яркую и законченную картину.

Блестяще этот прием использован в рассказе «Полинька». Приказчик галантерейного магазина предлагает своей возлюбленной, пришедшей за покупками, аграмант, стеклянные кружева, плюмаж, бахромы, пуговицы. В этот поток названий вплетается тяжелый и горестный разговор о том, что Полинька любит некоего студента и что студент этот ее обязательно обманет. Приказчик говорит ей:

«Ну, так о чем же тут говорить? Не можешь разговорами... Влюблены ведь?»

— Да... — шепчет нерешительно Полинька, и из глаз ее брызжут крупные слезы.

— Какие тут могут быть разговоры? — бормочет Николай Тимофеевич, нервно пожимая плечами и бледнея. — Никаких разговоров и не нужно, утри глаза, вот и все.

В это время подходит другой приказчик. Николай Тимофеевич загораживает Полиньку и, стараясь скрыть ее и свое волнение, морщит лицо в улыбку и громко говорит:

— Есть два сорта кружев, сударыня. Бумажные и шелковые. Ориенталь, британские, валансьен, кроше, шоршон, — это бумажные-с, а рококо, сутаж, камбре, — это шелковые... Ради бога, утрите слезы. Сюда идут.

И, видя, что слезы все еще текут, он продолжает еще громче:

— Испанское рококо, сутажет, камбре... Чулки фильдекосовые, туманные, шелковые»...

Этот же прием сочетания контрастных лексических рядов использован и в других вещах. Так в юмореске «Не в духе» причудливо перекрещиваются размышления Прачкина о карточном проигрыше и зубрежка его сына:

«— Восемь рублей — экая важность, — за-

¹ Эту особенность чеховской речи правильно подметил Иоффе в своей работе «Культура и стиль».

глушал в себе Прачкин этого беса. — Люди и больше проигрывают, да ничего. И к тому же деньги дело наживное... Съездил раз на фабрику или в трактир Рылова, вот тебе и все восемь, даже еще больше.

— «Зима... Крестьянин, торжествуя...» — монотонно зубрил в соседней комнате сын станового, Ваня. — «Крестьянин, торжествуя... обновляет путь...»

— Да и отыграться можно... Что это — там «торжествуя»?

— «Крестьянин, торжествуя, обновляет путь... обновляет...»

— «Торжествуя...» — продолжал размышлять Прачкин. — Влепить бы ему десяток горячих, так не очень бы торжествовал. Чем торжествовать, лучше бы подати исправно платил... Восемь рублей — экая важность! Не восемь тысяч, всегда отыграться можно...

— «Его лошадка, снег почуя... снег почуя, плетется рысью как-нибудь...»

— Еще бы она вскачь понеслась! Рысак какой нашелся, скажи на милость. Кляча — кляча и есть... Нерассудительный мужик рад спяну лошадь гнать, а потом, как угодит в прррубь или в овраг, тогда и возись с ним... Поскачи только мне, так я тебе такого скипидару пропишу, что лет пять не забудешь... И зачем это я с маленькой пошел? Пойди я с туза треф, не был я без двоих...

В рассказе «Свадьба с генералом» разговор обывателей переплетается с речью пьяненького адмирала о брамсеях, марсовых, шкотах, фалах, кливерах. В рассказе «Житейские невзгоды» дано совершенно фантастическое сочетание. Чиновник Попов высчитывает стоимость выигрышного билета, наверху играют рапсодию Листа, за перегородкой стонет жена, схватившая флюс, а направо, в соседнем номере, студент готовится к экзамену.

«Хорошо-о, — продолжал считать Попов. — К 236 прибавить 14 руб. 81 коп., итого к этому месяцу остается 250 руб. 81 коп. Теперь, если я в марте уплачу 5 руб., то, значит, останется 240 руб. 81 коп. Хорошо-с. Теперь, считая за месяц вперед 7% годовых и $\frac{1}{4}\%$ комиссионных...

— А-ах, — застонала жена. — Да помоги же мне, Лев Иванович. Умира-аю...

«Хронический катарр желудка, — зубрил студент, шагая из угла в угол, — наблюдается также у привычных пьяниц, обжор...»

Попов встряхнул счеты, мотнул утробшей головой и стал считать снова:

— Значит, в апреле 1896 года останется

228 руб. 67 коп. Хорошо-с... В сентябре я вношу 5 руб., останется 223 руб. 67 коп. Ну-с, прибавляя за 1 месяц вперед 7% годовых, 1% комиссионных...

— Варвар, подай нашатырный спирт, — взвизгнула Софья Савишна. — Тиран! Убийца!

— «Хронический катарр желудка наблюдаемая также при страданиях печени...»

Попов подал жене спирт и продолжал:

— $\frac{1}{4}\%$ комиссионных, за транзит 74 коп., издержки по aberrации 18 коп., пени 32 коп...»

Надо ли говорить, что эта игра контрастных речевых «пятен», это причудливое переплетение различных лексических рядов очень хорошо вскрывает импрессионистскую природу чеховских художественных приемов.

Во многих отношениях показателен и язык героев у Чехова. Чехов отказывается от такого подчеркивания особенностей речи персонажей, которое могло бы привести к порче языка. Особенно претила ему нарочитая стилизация крестьянского говора. В письме к писателю Гославскому он говорит:

«Мы-ста» и «шашнадцать» сильно портят прекрасный разговорный язык. Насколько я могу судить по Гоголю и Толстому, правильность не отнимает у речи ее народного духа. Эти «мыста» и «шашнадцать» производят на меня всегда впечатление *monchs volantes*, которые мешают смотреть на ясное небо. Какое-то излишнее и досадное впечатление».

Но, борясь против порчи языка, Чехов всегда мастерски передавал специфические черты разговорной речи различных социальных групп. И в ранних юмористических рассказах и в более поздних вещах речь попа и чиновника, лакея и ученого, солдата и актера окрашена у него в свой особый, характерный колорит. Для того, чтобы подчеркнуть пустоту и пошлость обывательского существования, Чехов пользовался алогизмами, которыми часто пересыпана речь его персонажей:

«— Морковкой, спаржей, цветной капустой и всякой тому подобной *юриспруденцией*».

«— Разведи там, на могиле, какую-нибудь *мантифолию позиционистей*».

«— Десять тысяч, ассигнованные на пожарную часть, может быть, и большие деньги, но это одна только видимость, это не деньги, а мечта, атмосфера».

«— Не то, что не верно, а так молодые жены нынче уж слишком того, *рандеву, соус провансаль*».

«— Я хоть и маленький человек, а все-таки я не субъект какой-нибудь, у меня в душе свой жанр есть».

«— Дай бог, чтоб! — говорит Кракин в рассказе «Архиерей». — Всенепременнейше! По обстоятельствам владыко преосвященный. Желая, чтоб».

Эту же функцию раскрытия пошлости и мелочности окружающей действительности выполняли у него зачастую сравнения и метафоры:

«Кроме сюртука, на хозяине были еще широкие белые панталоны навыпуск и бархатная жилетка с рыжими цветами, похожими на гигантских клопов» («День»).

«Когда он, выпив воды, вернулся в вагон, чухонец сидел и курил. Его трубка сипела и всхлипывала, как дырявая калоша в сырую погоду» («Тиф»).

«И его рука, обнимавшая ее за талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч» («Невеста»).

«Но вот показывается на поверхность реки большая ледяная глыба. За ней, как за козлом в стаде, в почтительном отдалении тянется несколько глыб поменьше» («На реке»).

«Звезды... тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно» («Святой ночью»).

«Она заплакала и засмеялась. Эта борьба плача со смехом всегда напоминала мне мелькание и треск ярко горящей свечи, когда на нее брызнут водой».

«Зимнее солнышко, проникая сквозь снег и узоры на окнах, дрожало на самоваре и купало свои чистые лучи в полоскательной чашке»...

Мы намеренно выбрали самые разнородные примеры. Что же объединяет их, какому общему принципу подчиняются они? Нам кажется, что функция чеховских сравнений состоит в том, чтобы подчеркнуть житейскую обыденщину, будничность, мелкость, неяркий и «однотонный» колорит действительности. Солнышко, которое купается в полоскательной чашке, льдины, напоминающие козлов в стаде, — всем этим Чехов, если можно выразиться, предельно «снижает» мир.

Чехов вошел в историю литературы не только как первоклассный новеллист, но и как оригинальнейший мастер импрессионистской драмы. Толстой, чрезвычайно высоко ценивший творчество Чехова, весьма неодобрительно, однако, относился к его драматургии.

«Не понимаю пьес Чехова, которого высоко ставлю как беллетриста», — говорил он. Но, отзываясь так о пьесах его, Толстой высказывал тем не менее очень интересное соображение: «Автор, — говорил он, — должен захватывать зрителя и не вежливо, под руки, а сильно — за шиворот. Автор должен вести зрителя за собой, куда он хочет, и не позволять сглядываться по сторонам. Он должен вести его за своими героями вперед и вперед. А куда я пойду за вашими героями? С дивана до нужника и обратно, потому что им и ходить-то больше некуда. Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но ваши еще хуже».

Толстой не любил чеховских пьес, потому что они не отвечали его эстетическому кодексу. В истории же русской и даже мировой драматургии автор «Вишневого сада» и «Чайки» сказал значительное и новое слово. То, что Толстой считал недостатком Чехова, было неразрывно связано с достоинством его драматургии. Суть дела именно в том и состоит, что Чехов сильно и правдиво показал трагедию людей, которым «некуда идти», и все особенности его драматической поэтики были подчинены этому основному заданию.

Прежде всего характерно, что в пьесах Чехова нет главного героя. Можно назвать в его произведениях персонажи, которые играли бы такую же роль, как Отелло и Гамлет у Шекспира, Чацкий — у Грибоедова, Екатерина — у Островского? Войницкий? Но почему же не Астров или не Соня? Раневская? Но почему же не Трофимов или не Лопахин? Главного героя, вокруг которого группировались бы остальные персонажи, у него нет, и это потому, что и героев-то в подлинном смысле слова он не выводил.

Чехов создал образец «драмы настроений». Пьесы его пассивно-созерцательны. Они лишены напряженного действия. Даже те столкновения, коллизии, какие даются в них, разыгрываются чаще всего за пределами сцены. На самой же сцене даются лишь отзвуки их. И Чехов делал это совершенно сознательно, считая, что «весь смысл, вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях».

Герои чеховских пьес редко спорят между собой. Столкновение мнений, острая борьба интересов решающей роли не играют. Часто персонажи его даже не разговаривают друг с другом, а отвечают собственными мыслями, произносят малозначительные, а нередко даже и вовсе бессмысленные слова. Но все это

дается так, чтобы за всеми малозначительными и случайными разговорами о погоде, о житейских пустяках, чувствовалось нечто глубокое и горестное, все это делается так, чтобы (сквозь тонкую и прихотливую словесную вязь пьесы) проглядывала «внутренняя драма» человека, то самое «подводное течение», о котором говорил Станиславский.

В целом же творчество Чехова знаменовало собой эволюцию русской литературы от реализма к импрессионизму. Во всей системе художественных средств Чехова, в его творческом методе бесспорно переплетаются два начала, две тенденции: реалистическая и импрессионистская. Импрессионистская струя в своем дальнейшем развитии приводила к символизму и, в частности, к драматургии символистов; к пьесам Блока и отчасти к пьесам Л. Андреева; реалистическая — обогащалась новым содержанием и новой формой, приводила к драматургии Горького...

VI

В НАЧАЛЕ статьи мы ставили вопрос о том, какое значение может иметь для масс творчество Чехова. Чехов отразил эволюцию мелкобуржуазной интеллигенции в сторону буржуазного либерализма. Что же общего между нами и автором «Иванова», «Чайки»? Почему чеховские образы до сих пор не потеряли своей жизненности, до сих пор живут в сознании советского читателя?

Когда мы говорили об идейно-политической эволюции Чехова, нельзя забывать о специфике художественной литературы. По своим политическим убеждениям Тургенев равен либералу Кавелину. Между тем, значение Кавелина для нас ничтожно, а Тургенев до сих пор не потерял своей идейно-художественной ценности. Те выводы, к каким пришел в конечном счете Чехов, аналогичны концепции Струве. Но кто осмелится сказать, что Струве для нас так же ценен, как и Чехов?

Дело в том, что художник дает жизнь, правда жизнь, преломленную под определенным углом зрения. В данном случае у Чехова социальная действительность воспринята сквозь призму мелкобуржуазного либерализма. Но тот материал, который запечатлен в художественных образах, имеет и познавательное и воспитательное значение, часто даже вопреки тем объективным намерениям, какие художником руководили.

При всем своем либерализме Чехов ценен

для нас тем, что он, во-первых, сумел с огромной художественной силой раскрыть весь мертвящий ужас царистской реакции. Унтер Пришибеев и Беликов — не просто психологические типы. Это — в известной мере памятники прошлого, памятники казарменной, страшной России. Именно так и расценивал «Человека в футляре» сам Чехов.

«Хоронили Беликова с большим удовольствием», — пишет он. — Но прошло не больше недели, и жизнь потекла попрежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне. И в самом деле. Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет».

Ко всем тем произведениям, в которых показана эта жизнь, «не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне», эпиграфом могут послужить слова из «Палаты № 6»: «Недалеко от больничного забора, в ста саженях, не больше, стоял высокий белый дом, обнесенный каменной стеной. Это была тюрьма.

«Вот она действительность», — подумал Андрей Ефимович, и ему стало страшно».

Тюрьма и сумасшедший дом, символизирующие самодержавную Россию! Картина, которая в комментариях не нуждается...

Чехов дорог нам своей неутасимой ненавистью к мещанской трусливой ограниченности и тупости, к обывательской пошлости, которую он, как никто, умел выставлять на позор и осмеяние. Недаром Ленин в своей борьбе с политическими противниками прибегал к чеховским персонажам. Недаром т. Сталин на XVI партсъезде воспользовался образом Беликова, чтобы высмеять политическую трусость и паникерство правых оппортунистов.

«Никто до него не сумел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и то скливаю картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины. Его врагом была пошлость; он всю жизнь боролся с ней, ее он высмеивал и ее изображал бесстрастным, острым пером»... Эти слова Горького ясно показывают, какую роль может сыграть Чехов в борьбе против пережитков старого.

Чехов, наконец, остается для нас непревзойденным мастером художественной формы, у которого многому еще можно научиться.

Вот почему не угасает интерес к нему в писательских кругах. Вот почему он до сих пор является для советского читателя одним из наиболее любимых художников слова.