

Литературная учеба

Ж у р н а л
для начинающих
писателей
под редакцией
М. ГОРЬКОГО

2



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1934

Этапы писательской работы

А. П. ЧЕХОВА

1

Советское литературоведение немало сделало для изучения чеховского наследия. Гизовское собрание сочинений, при всех его недочетах, своими вступительными статьями и подробными примечаниями безусловно помогает ориентироваться в истории развития чеховского творчества.

Теперь, конечно, совершенно несостоятельным кажется утверждение, например, писателя Куприна, что «мы почти ничего не знаем не только о тайнах творчества Чехова, но даже и о внешних привычных приемах его работы; где он черпал свои образы, где находил свои наблюдения и сравнения; где он выковывал свой великолепный, единственный в русской литературе язык...»

Лаборатория Чехова-писателя далеко не находится за семью печатями. Чехов совсем не был «до странного скрытен и молчалив» в «обнаруживании своих творческих путей», как думает тот же Куприн.

Внимательное изучение мемуарной литературы о Чехове, особенно его писем, убеждает в совершенно обратном. Нередко то или иное письмо — подробнейшая «творческая история» какого-либо произведения Чехова. Замечательный материал писем не имеет еще своей научной разработки.

Критик Айхенвальд возвел это даже в своего рода норму, говоря, что «Чехова так трудно анализировать — нельзя да и грешно разбирать по ниточкам драгоценную ткань его произведений: это разрушило бы ее, и мы сдунули бы золотистую пыль с крылышек мотылька».

Между тем сам Чехов, решительно по ниточкам разбирал «драгоценную ткань» не только современной ему писательской молодежи, но и классиков (стоит только вспомнить его анализ композиций толстовского «Воскресенья», «Отцов и детей», «Дворянского гнезда» Тургенева, гончаровского «Обломова» и т. д.). Еще более развернутому анализу подвергал Чехов свои собственные произведения, рассказывая историю возникновения и оформления своих замыслов и сюжетов. Все это вместе взятое — анализ своих и чужих произведений, высказывания о художественном методе и т. д. — проливает свет на основные приемы его писательской работы.

Однако литературоведы, писавшие о «работе Чехова» (Берков,¹ А. Яковлев² и др.) трактуют эти «чеховские приемы» вне их раз-

вития, изолированно от общественно-политического содержания чеховского творчества, вне эволюции его жанров. Получаются рецепты, как бы раз навсегда данные.

Правильное изучение чеховского творчества должно охватить эволюцию его жанров, социологическую их обусловленность, при этом необходимо проследить конструкцию новелл и повестей Чехова как выражение его общественных исканий. Под этим углом зрения только и можно понять основные этапы писательской работы Чехова.

2

Историки литературы обычно делят писательскую деятельность Чехова на следующие три периода: 1) 1880—1886 гг.; 2) 1887—1893 гг.; 3) 1893—1904 гг.

Какое же литературно-общественное содержание характеризует все эти этапы?

Первый период — это работа в юмористических журналах — преимущественно в «Осколках» («Осколки», — писал потом Чехов Н. А. Лейкину, — моя купель, а вы — мой крестный батюшка); затем в «Петербургской газете» и «Новом времени».

Первый том чеховских «Писем» (1876—1887 гг.) освещает все этапы литературной работы Антоши Чехонте (псевдоним раннего Чехова), завершившейся четырьмя сборниками: «Сказки Мельпомены» (1884 г.), «Пестрые рассказы» (с 1886 г.), «В сумерках» (с 1887 г.) и «Невинные речи» (1887 г.).

Центральный адресат I тома «Писем» — Н. А. Лейкин. Общий сюжет этой переписки — работа Чехова в «Осколках» и те «куплеты, мелочишки», которые он доставлял в журнал.

Прежде всего Чехов заботился тогда о том, чтобы «куплетец» был предельно короток.

«Пространство» для Чехова этого периода — вопрос всех вопросов. «Вместо пародии я дам фельетонный куплетец — это короче».

В другом письме читаем:

Не посылаю вам, боясь огорчить вас длиною... Уж больно велик для «Осколков» — 300—350 строк. Рассказ вышел удачный, юмористический... Спрячу в чемодан. Паче чаяния, ежели понадобится вам большой рассказ, если будет безматериалье или другая какая казнь египетская, то черкните строчку: я перепишу его на-чисто и перешлю.

От Чехова требовались также темы для рисунков — «подписи». Сознаясь, что он «очень туп для выдумывания острых подписей», Чехов пишет:

Тема дается случаем, а у меня в жизни хоть и не мало случаев, нет способности приспособлять случаи к делу.

В «Осколках» Чехов прежде всего работал для заработка.

Мы увидим далее, что постепенный отход Чехова от этого журнала был обусловлен расширением его литературно-общественных интересов. Это между прочим сказывается на характере писем I тома.

¹ Сборник «Работа классиков над прозой», изд. «Красная газета», 1929 г.

² Гизовское собрание сочинений, т. II.

До 1887 г. письма Чехова — преимущественно коротенькие и небогатые по своему идейному содержанию. Только с 1887 г. Чехов начинает обсуждать в своих письмах вопросы большого диапазона: о соотношении литературы и науки (письма к Григоровичу—1887 г.), о тенденции в искусстве и реализме (М. В. Киделевой—1887 г.).

Для изучения Чехова первого периода, а также того «перелома», после которого он из Антоши Чехонте превращается в Антона Чехова, особый интерес получает его переписка с Д. В. Григоровичем. Последний, как известно, обратил внимание Суворина на исключительную талантливость молодого сотрудника «Осколков» и в весьма проникновенном письме указал самому Чехову на необходимость посерьезнее относиться к своему дарованию и не размениваться на «куплеты и мелочишки».

Если у меня есть дар, — ответил Чехов Григоровичу, — который следует уважать, то, каюсь перед чистотой вашего сердца, я доселе не уважал его. Я чувствовал, что он у меня есть, но привык его считать ничтожным... У меня в Москве сотни знакомых, между ними десятка два пишущих, и я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или видел во мне художника... За пять лет моего шатанья по газетам я успел проникнуться этим общим взглядом на свою литературную мелкость, скоро привык снисходительно смотреть на свои работы и — пошла писать... Но вот неожиданно-негаданно явилось ко мне ваше письмо. Простите за сравнение, оно подействовало на меня, как губернаторский приказ «выехать из города в 24 часа», т. е. я вдруг почувствовал обязательную потребность спешить скорее выбраться оттуда, куда завяж.

В этом же письме Чехов сообщает, как он работал в первый период своей писательской деятельности.

Доселе, — пишет он, — относился я к своей литературной работе крайне легкомысленно, небрежно, зря. Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а «Егеря», который вам понравился, я писал в купальне. Как репортеры пишут свои заметки, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом... Писал я всячески, стараясь не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые я, бог знает почему, берег и тщательно прятал.

Воспоминания В. Г. Короленко и А. С. Суворина и других современников Чехова весьма колоритно освещают ту легкость, с какой Чехов работал в первый период своего писательства.

— Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы? — спросил однажды А. П. — Короленко. И он, Чехов, оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мной и сказал:

— Хотите, — завтра будет рассказ, заглавие «Пепельница»... — И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением.

— Создавал он, — свидетельствует К. С. Баранцевич, — втихомолку занося в записную книжку образы и мысли, занося где придется: дома, за обедом, ночью на ступеньках крыльца (он особенно любил сидеть за полночь на ступеньках крыльца), на лодке, в поле, гуляя, — и эту свою записную книжку, должно быть, берег и прятал, потому что я

никогда нигде ее не видел, — но раз образы нашли свое место, а мысли надлежащее выражение, А. П. не считал нужным таить и бросал свою рукопись открытой на столе.

С этой легкостью и «молниеносностью» своего раннего творчества Чехов совершенно расстается, когда вскоре после письма Григоровича он приступает к работе над «Степью», предназначенной для «толстого» журнала — «Северного вестника». В письмах к Плещееву, Короленко мы все время слышим жалобы на трудность и сложность работы над «Степью».

— Тема хорошая, — сообщает он Короленко, — пишется весело, но, к несчастью, от непривычки писать длинно, от страха написать лишнее, я впадаю в крайность. Каждая страница выходит компактной, как маленький рассказ. Картины громоздятся, теснятся и, заслоняя друг друга, губят общее впечатление. В результате получается не картина, в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее, а конспект, сухой перечень впечатлений.

В письме к Плещееву читаем:

Вы предостерегаете меня от излишней отделки и боитесь, чтобы, переставшись, не стал холоден и сух. Это резон и большой резон, но история в том, что речь в моем письме шла вовсе не об отделке. Я переделывал весь корпус повести, оставив в целости только один фундамент. Мне не нравилась вся повесть, а не в деталях. Тут поневоле просидишь вместо одного месяца целых три.

Оттого уже во второй период своего творчества Чехова все еще тянет к «малой форме».

«Брошу на некоторое время писать крупные вещи и займусь опять мелкими рассказами. Соскучился». По поводу рассказа «Именины» он жалуется Плещееву:

Середина моего рассказа скучновата, сера и монотонна. Писал я ее лениво и небрежно. Привыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца, я скучаю и начинаю жевать, когда чувствую, что пишу середину.

Главной своей заслугой Чехов считает, то, что он ввел в литературу маленький рассказ.

Один из друзей Чехова приводит следующие слова писателя:

Это я открыл путь для авторов маленьких рассказов. Раньше их и читать не хотели редакторы. Принесешь рукопись — только посмотрит с пренебрежением. «Что? Это называется произведение? Да ведь это короче воробьиного носа. Таких штук нам не надо». Имя мое сделали нарицательным. Эх, вы, Че-хо-вы. Должно быть это было смешно.

Но почему же все-таки миниатюра-новелла не осталась единственным жанром в творчестве Чехова?

Путь Чехова лежал от куплета к новелле, от новеллы к повести и затем к лирической драме.

Переход от новеллы к повести вызван был, конечно, не только письмом Григоровича, но причинами более сложного литературно-общественного порядка. Не случайно Чехов пришел в «Осколки»,

«Петербургскую газету» и «Новое время», не случайно он порывает с ними, стремясь в толстый журнал. Все это легко уяснить себе, если учесть расстановку общественных сил эпохи появления Чехова в литературе, т. е. в 80-х годах.

Эту эпоху характеризует прежде всего процесс ликвидации старого народничества, омещанивания его эпигонов и зарождения культуртрегеров, идеологов «европеизации» русской интеллигенции, этих провозвестников «культурного» капитализма.

В горьковском «Климе Самгине», где ярко показана вся эта «расстановка сил», запечатлены не только идеологии основных групп этой эпохи, но все особенности ее стиля. В лице Ивана Самгина и Варавки перед нами весь расплывчатый, тягучий стиль народнических эпигонов и их противоположности — культуртрегеров.

Стиль Варавки характеризуется прежде всего лаконичностью, сжатостью.

«Слова его ложились серебряными пятаками», «крупные, как на вывеске». Своей аполитичностью, отчужденностью от народничества, решительностью в «отказе от наследства», от «заветов», Чехов-восьмидесятник идет, несомненно, по линии Варавки — он культуртрегер.

Нетрудно установить некоторую общность взглядов горьковского Варавки и Чехова на всех этапах их эволюции.

Отсутствие широких социально-политических перспектив, забота исключительно о ближайшем и насущном — вот основы варавкинского и чеховского реализма.

Антоше Чехонте, как и Варавке, были непонятны и чужды проклятые вопросы, мучившие Щедрина, Глеба Успенского, Михайловского и в достаточной степени Короленко, — вопросы о «крестьянском социализме», общине, героях-революционерах и т. д.

Новелла-миниатюра Чехова, как увидим, всей своей структурой соответствовала стилю варавкинских «крупных слов» — лаконичности, нерасположению к «философии», лирике и публицистическим сентенциям. Но образ Варавки является как бы завершением линии буржуазного культуртрегерства. Говоря о культуртрегерстве Чехова, интересно установить его преемственность с Помяловским, проследить развитие этой «линии» культуртрегерства в лице, скажем, Молотова, Астрова («Дядя Ваня») и Варавки.

В одном из писем к Ивану Щеглову Чехов устанавливает родство Щеглова с Помяловским, поскольку «оба — мещанские писатели».

Называю вас мещанским, — отмечает Чехов, — не потому, что во всех ваших книгах сквозит чисто мещанская ненависть к адъютантам и журификсным людям, а потому, что вы, как и Помяловский, тяготеете к идеализации серенькой мещанской среды и ее счастья.

Это родство с Помяловским может быть скорее отнесено к самому Чехову, если заменить слово «идеализация» словом «обличение», ибо Помяловский, как и Чехов, был далек от идеализации серенькой мещанской среды, оба они были главным образом сатириками ее.

Оба писателя весьма часто подчеркивают свое плебейство. Для них обычны ревизия и переоценка всех литературных канонов дворянских классиков.

Чехова роднит с Помяловским также стремление к простоте и естественности всякого повествования, к несложной экспозиции, отказ от всякого декоративного пейзажа.

Мы имели случай¹ говорить о двух центальных типах в творчестве Помяловского — Молотове и Черванине — и их социальном облике.

Ранний Чехов некоторым образом несомненно связан был с молотовщиной. Недаром сам Чехов в письме к Суворину говорит о себе:

Я страшно испорчен, что родился, вырос, учился и начал писать в среде, в которой деньги играют безобразно большую роль. Простите за эту неприятную откровенность, надо раз навсегда объяснить, что может показаться непонятным.

В силу этих свойств и естественен был приход Чехова к Лейбину, Суворину — этим идеологам «честной чичиковщины», а не Михайловскому.

4

До чего представители народничества были непонятны и чужды Чехову, свидетельствуют разбросанные в «Письмах» беглые иронические характеристики народников вроде известного В. В. (Воронцова).

Приехал полубог В. В. — очень видная, политико-экономическая фигура с гиппократовским выражением лица, вечно молчащая и думающая о спасении России.

Поближе познакомившись с В. В., Чехов пишет о нем:

Воронцов (Веке) мало-помалу разошелся и даже — о ужас — плясал вальс. Человечина угнетен сухой умственностью и насквозь протух чужими мыслями, но по всем видимостям малый добрый, несчастный и чистый в своих намерениях.

Уже гораздо позднее Чехов дает следующий отзыв о Воронцове: «В. В. Воронцов бывает у нас каждый день, очень милый человек».

Далее мы увидим, что взаимоотношения Чехова с Н. К. Михайловским были сложнее. Но характерно для Чехова 80-х годов, что он всерьез убеждает Ив. Щеглова, что Михайловский вовсе не такой уж «чудище». В среде Сувориных, Бурениных, Щегловых Михайловский таким именно и казался.

Но для того, чтобы понять, почему Чехов по мере своего общественного развития стал все больше и больше ценить Михайловского (а это очень важный момент в идейно-творческой биографии Чехова), надо учесть основные идеологические воззрения Чехова.

¹ «Лит. учеба» № 8, 1933, ст. о Помяловском.

В одном из писем к А. Н. Плещееву он пишет:

Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе к сердцу — и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чорта, свобода от страстей и пррч.

Плещееву он также писал:

Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником — и только жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консистории, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке и литературе, среди молодежи... Потому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык считаю предрассудком. Мое святая-святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником.

Нужно помнить, что эти письма II тома относятся уже к тому периоду, когда Чехов от изображения фарисейства, тупоумия и произвола купеческих домов и кутузок перешел к обличению ученых, писателей, молодежи, т. е. стал бытописателем и сатириком высших слоев интеллигенции, каким он является во второй и последующий периоды своего творчества как автор «Скучной истории», «Палаты № 6», «Дом с мезонином» и как драматург.

В дальнейшем Чехов придет даже к прославлению тенденций как высшей ступени художественной литературы. Нам придется еще говорить о знаменитом письме к Суворину, где он жалуется на писателей-восьмидесятников, что в их творчестве нет «капли алкоголя», т. е. нет идеи, знания пути ведущего, в то время как у великих художников «каждая строка, как соком, пропитана сознанием общей цели, благодаря которой они уверенно куда-то идут и нас за собой зовут».

Весьма интересны те «формулы искусства», какие имеются в «Письмах».

Чехов в одном из писем I тома пишет:

Думать, что на обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев «зерно», значит отрицать самую литературу. Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная. Суживать ее функции такой специальностью, как добытие «зерен», так же для нее смертельно, как если бы вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы. Я согласен, «зерно» хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель... Он обязан бороться со своей брезгливостью, мараить свое воображение грязью жизни... Он — то же, что и всякий простой корреспондент. А ведь корреспонденту не позволительно списывать одних только честных городских голов, возвышенных барынь и добродетельных железнодорожников. Для хи-

миков на земле нет ничего нечистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик. Он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в ней даже играют очень почетную роль.

Точно так же и во II томе «Писем» Чехов высказывает взгляд, что «художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем».

Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком... Пишущим людям, особенно художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает, понимает, и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор.

Приближаясь к 90-м годам, в эту свою «философию искусства» Чехов вносит ряд существенных оговорок. В 1888 г. он так и пишет Суворину:

Я иногда проповедую ересь, но до абсолютного отрицания вопросов в искусстве еще не доходил ни разу. В разговорах с пишущей братией я всегда настаиваю на том, что не дело художника решать узко-специальные вопросы. Дурно, если художник берется за то, чего не понимает. Для специальных вопросов существуют у нас специалисты; их дело судить об общине, о судьбах капитала, о вреде пьянства, о сапогах, о женских болезнях... Художник же должен судить только о том, что он понимает; его круг так же ограничен, как у всякого другого специалиста, — это я повторяю и на этом всегда настаиваю. Что в его сфере нет вопросов, а сплошную только одни ответы, может говорить только тот, кто никогда не писал и не имел дела с образами. Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компанует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задад себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать. Чтобы быть покороче, закончу психиатрией; если отрицать вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит не преднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому, если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим. Требуя от художника сознательного отношения к работе, вы правы, но вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника.

Таким образом, в вопросе об идейности искусства Чехов менял свои вехи: начав с утверждения, что не дело художника искать «норму», т. е. ярко выраженный общественный идеал, что вообще в искусстве главное — это изображение отрицательных сторон действительности, Чехов потом начинает искать «общую идею». Оттого на гребне своей литературно-общественной эволюции он не перестает прославлять писателей, которые «куда-то идут и нас за собой зовут».

Последний период начинается с знаменитого дела Дрейфуса, когда письма Чехова полны восторга по адресу Зола, выступившего на защиту Дрейфуса, и негодования в отношении «Нового времени», травившего Зола и Дрейфуса и т. д.

Несомненно, что основной пункт чеховской эстетики первого периода — художник должен изображать жизнь как она есть — вытекал из убеждения об иллюзорности всяких революционных планов. В письме к Плещееву, уже в качестве автора «Степи», характеризуя героев этой повести, в частности Дымова, Чехов как бы мимоходом выдвигает весьма типичную для него формулу:

Такие натуры, как озорник Дымов, создаются не для оседлого житья, а прямеохонько для революции... Революции в России никогда не будет, и Дымов кончит тем, что сопыется или попадет в острог. Это лишний человек.

В этой общественно-политической формуле весь Чехов, идеолог тех социальных слоев 80-х годов, для которых катастрофа народо-вольческой революции воспринималась как естественный финал всяких утопий.

Теперь понятно, почему Чехов в своей эстетике так восстает против темы об общине, судьбах капитала, почему ему «душно от таких слов, как солидарность, единение молодых писателей, общность интересов».

Надо было очистить литературу от народнической тематики, от всяких «норм», ибо «революции в России никогда не будет».

Не от «крестьянской демократии» пойдут пути развития страны. В полном отрицании общественно-политической роли крестьянства автор «Злоумышленника» не изменяет себе всю жизнь — в «Письмах», «В овраге», «Мужиках», «Моей жизни» и др.

П. Струве и меньшевики готовы были Чехова за развенчание мужика, «народнической иконы», причислить к марксистам. Дело, конечно, обстояло иначе. Чеховский «отказ от народнического наследия» шел далеко не по вехам марксизма, а по вехам культуртрегерской буржуазии, с ее неверием в возможность «мужицкой революции».

Для Чехова весьма характерна следующая тирада в письме к Суворину:

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 перемешались.

На какие же силы надо опираться? Позже, в 90-х годах, в расцвете своей культуртрегерской деятельности, говоря о съезде актеров и «проекте громадного народного театра», в составлении которого Чехов принял большое участие, он поставил некоторые точки над i.

«Мы, — пишет он, — т. е. представители московской интеллигенции, всячески стараемся (интеллигенция идет навстречу капиталу, и капитал не чужд взаимности)».

Еще раньше, советуя Лейкину изобразить «купеческое счастье», как Помяловский мещанское, он пишет: «Жизнь русского торгового человека цельнее, полезнее, умнее и типичнее, чем жизни нытиков и пыжиков».

В связи с таким пониманием взаимоотношений интеллигенции и капитала особый интерес получают высказывания Чехова о тогдашней буржуазной Европе, относящиеся к тому же периоду.

Мы знаем, например, как мещански-буржуазный уклад европейской жизни холодом повеял на Герцена, когда он впервые очутился за границей.

Совсем иное впечатление у Чехова:

Ах, друзья мои, тунгусы, — пишет он, — если бы вы знали, как хороша Вена... Замечательнее Венеции в своей жизни города не видел... Русскому человеку, бедному и приниженному, здесь в мире красоты, богатства и свободы, не трудно сойти с ума. Хочется здесь навеки остаться, а когда стоишь в церкви и слушаешь орган, то хочется принять католичество.

В таком же восторге Чехов и от Парижа:

Масса движения. Улицы роятся и кипят. Что ни улица, то Терек бурный. Шум, гвалт. Тротуары заняты столиками — французы, которые на улице чувствуют себя, как дома. Превосходный народ. Впрочем, Парижа не опишешь.

Вот это противопоставление «тунгусам» «Европы», как увидим, один из основных мотивов чеховского творчества.¹

В этом аспекте приобретает также интерес влечение Чехова к «русским европейцам», как Максим Ковалевский, Иоллос и др.

Чехов, так не любивший русской интеллигенции, однако немало восторженных строк посвятил этим двум видным представителям «Освобождения»² и либеральной буржуазии.

Для иллюстрации этапов писательского развития Чехова весьма характерны личные его привязанности к идеологам разных буржуазных групп.

Чехов на заре своего писательства, по его же словам, увлекался Лейкиным. Охладев к Лейкину, он сильно привязался к Суворину. И только после расхождения с ними по делу Дрейфуса он «воспеваает» Ковалевского.

Чем же обусловлены были притяжения и «разрывы» с этими представителями разных буржуазных слоев тогдашней общественности, в чем их закономерность?

Социальный облик Лейкина и его культурные интересы можно уловить в шуточном новогоднем пожелании ему Чеховым «денег, жирных индюков, породистых щенят, маленького живота, остроумных прозаиков и грамотных поэтов».

Совсем другое дело Суворин. Для раннего Чехова он — вели-

¹ Любопытен в этом отношении рассказ, как, читая о какой-то катастрофе на всероссийской выставке, Чехов стал громко говорить: «Такие катастрофы могут случиться только в одной нашей свинской России». Эта реплика Чехова вызвала вмешательство какого-то генерала, угрожавшего писателю «Кузькиной матерью».

² «Освобождение» — либерально-оппозиционный журнал, издававшийся в Штутгарте П. Струве до революции 1905 г.

кий человек, потому что для литературы ничего не жалеет и «умеет обелывать такие дела»:

«пять книжных магазинов, одна газета, один журнал, громадная издательская фирма, миллионное состояние — и все это нажито самым честным, симпатичным трудом. А родом из Воронежа, где когда-то был учителем уездного училища».

Тут, как видим, настоящий апофеоз молотовщины, взятой на высшей своей ступени.

Позже Чехов хвалит Суворина как «воплощенную чуткость», постигающую «нюхом», но не теоретизированием.

Но на идейно-творческом пути Чехова Суворин только этап, впоследствии преодоленный; после дела Дрейфуса Чехов становится врагом «Нового времени» (правда, Суворина Чехов все время пытается отделить от «Нового времени»).

Только теперь, связанный уже с высшими представителями европеизированной либерально-буржуазной интеллигенции, Чехов приходит к мысли о необходимости для писателей изображать жизнь в свете борьбы за большие идеалы. В одном из писем он говорит:

писатели изображают жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы (читатели — Б. В.) кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы. Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе когти шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником.

Н. К. Михайловский был тот критик, который очень рано стал звать Чехова на путь такого «большого идейного искусства». Уже в 1887 г. Чехов сообщает своему брату:

Вчера, например, с 10½ часов утра до трех я сидел у Михайловского (критиковавшего меня в «Северном вестнике») в компании Глеба Успенского и Короленко, ели, пили и дружески болтали.

Из них трех Короленко — наиболее частый адресат Чехова.

Мне кажется, — писал Чехов В. Г. Короленко, — что если я и вы проживем на этом свете еще лет 10—20, то нам с вами в будущем не обойтись без точек общего схода. Из всех ныне благополучно пишущих россиян я самый легкомысленный и несерьезный, я на замечании; выражаясь языком поэтов, свою чистую лиру я любил, но не уважал, изменял ей и не раз водил туда, где ей не подобает быть. Вы же серьезные, крепки и верны. Разница между нами, как видите, большая, но тем не менее, читая вас и теперь познакомившись с вами, я думаю, что мы друг другу не чужды. Прав я или нет, я не знаю, но мне приятно так думать.

Тут важно вспомнить ленинские характеристики Михайловского. С одной стороны, Ленин отмечает, что Михайловский горячо сочувствовал угнетенному положению крестьян, энергично боролся против всех и всяких проявлений крепостнического гнета, отстаивал в легальной печати, хотя бы намеками, сочувствие и уважение к «подполью», где действовали самые решительные и последовательные демократы-разночинцы, и даже сам помогал прямо этому подполью. А с другой — Ленин характеризует

взгляды Михайловского буржуазно-демократическими, прикрываемыми якобы «социалистической» фразой. «Группа Михайловского выродилась в правых ликвидаторов, в «социал-кадетов».

Если учесть это ленинское определение группы Михайловского (и, стало быть, Короленко), а также то обстоятельство, что Короленко потерял веру в народнического Микулу Селяниновича,¹ то нетрудно понять, какую общую точку имел в виду Чехов.

Кроме того, Чехов выделял Короленку за его стремление быть прежде всего художником. А потому с Короленко он больше переписывается об искусстве с точки зрения художественно-формальных интересов.

Его радует, что «Соколинец» написан как «хорошая музыкальная композиция», по всем тем правилам, которые подсказываются художнику его инстинктом, что Короленко «здоровенный художник».

Также в Михайловском Чехов больше ценил не связь со старым народничеством, не сочувствие подполью, а культуру большого публициста.

Но несомненно, что Михайловский импонировал Чехову и тем, что «он куда-то шел и уверенно звал за собой», т. е. его влиянием на передовую часть интеллигенции. Кроме того, чутьем художника Чехов угадал, что общественно-политические интересы его и Михайловского скрестятся на «общей точке» буржуазно-демократических идеалов.

В цепи этой чеховской эволюции примечательно также, как в различные периоды Чехов по-разному относился к своей работе в газете и юмористических журналах, с одной стороны, и толстом журнале — с другой.

Юмористический журнал 80-х годов был своего рода реакцией на традиционную идейность толстого журнала. Материал стал черпаться юмористическим журналом уже не из «хождения в народ», как в народнических журналах.

Недаром своему товарищу по «Осколкам» В. В. Билибину Чехов выговаривает:

«Прав Лейкин, говоря, что вы не знаете жизни... Вы бы почаще по ресторанам ходили».

Ресторан как источник тем и сюжетов «тонкого» журнала — это весьма показательно. Оттого в период работы в «Осколках» в отношении «толстого» журнала Чехов чувствует себя в резком антагонизме с ним, сознавая насколько отлична его миниатюра от материалов, печатаемых в этих «толстых» журналах. В 1886 году он сообщает тому же Билибину:

Крупное напишу, но с условием, что вы найдете этому крупному месту среди избранных толстой журналистики. Надо полагать, после дебюта в «Новом времени» меня едва ли пустят теперь во что-нибудь толстое.

¹ В образе Тюлина («Река играет») и Макара («Сон Макара») Короленко первый дал решительную переоценку народнических взглядов на крестьянство. В «Истории моего современника» Короленко эту «переоценку» называет «отходом от Микулы Селяниновича».

Это не мешает Чехову жаловаться Плещееву:

Во всех наших толстых журналах царит кружковщина, партийная скука. Душно. Не люблю я за это толстые журналы, и не соблазняет меня работа в них. Партийность, особенно если она бездарна и суха, не любит свободы и широкого размаха. Мои доброжелатели-критики радуются, что я «ушел» из «Нового времени». Надо бы поэтому, пока радость их еще не охладилась, возможно скорее напечатать что-нибудь в «Новом времени».

Однако тому же Плещееву уже накануне 90-х годов, т. е. тогда, когда Чехов вступил в новую полосу своего творчества, он пишет совсем иное:

Толстых журналов в России меньше, чем театров и университетов. Судьбою их заинтересована вся читающая и мыслящая масса, за ними следят, от них ждут и проч. и проч. Их поэтому надо всячески оберегать от разрушения, — в этом наша прямая обязанность.

6

Перейдем теперь к конкретной творческой практике Чехова, посмотрим, как она связана с его эстетикой и общественной мыслью.

«Европа мы или нет? — ставил народникам «утверждающий» вопрос горьковский Варавка.

Этот вопрос, как мы уже говорили, ставит и Чехов на всем протяжении своего творчества: «Тунгусы и Европа».

Показать дикий азиатский быт «свинской» России, изображать ее невежество, беспомощность, забитость низов, пошлость, карикатурность и хамство мещанского быта, вялость, рыхлость и неспособность к длительному труду, к культурному творчеству, изношенной, ноющей, фразистой, пустоцветной интеллигенции — такова была задача Чехова. Но как изображать «тунгусов»? Показать ли их на большом полотне? Дать ли широкое обобщение «судеб России»? Бичевать ли ее во имя «норм», призывать ли к обновлению общественно-политической системы? Или достаточно пользоваться осколками большого зеркала?

В своей практике в различные периоды Чехов по-разному отвечал на эти вопросы. Это зависело от особенностей социальной среды и общественного круга, от основных «вечных» эпохи.

Молодой Чехов, выходец из среды мещанства, попал в «Осколки» и подобные журналы, где всячески культивировались, говоря словами Писарева, цветы невинного юмора, смех ради смеха. Потешались над пьяными купцами, над безголовыми дворянами, над смешными чиновниками, над анекдотическими распоряжениями городских управлений и т. д. Для этих журналов все осмеянные ими уродства и «гримасы» не были обусловлены всей системой самодержавия. Дело сводилось не к общественно-политической системе, а к «глупому» факту. Все эти «факты» и «случаи» — основная тематическая база для специалистов «невинного юмора». Газетная хроника, отдел происшествий являли большое количество таких комических фактов. Чехов, проходя эту литера-

турную школу, надолго проникся ее преклонением перед «фактом». К верности «факту» он неустанно зовет своих товарищей по «Осколкам».

Он, например, упрекает Лейкина в том, что в его «питерских заметках» мало фактов, все больше насчет общего, а не частного. Сам Чехов в качестве Рувера (псевдоним Чехова в «Осколках») пишет только такие заметки, где преобладает «настоящее».

Характерны его советы беллетристам «Осколков». В отличие от прежних народнических писателей с их пренебрежительным отношением к художественной форме, Чехов свое внимание уделяет главным образом вопросам композиции или архитектуре, конструкции. «Как справились с архитектурой?» — это основной вопрос, с которым он приступает к анализу художественного произведения. «Хорошая музыкальная композиция — это должно быть идеалом писателя».

«Изящества побольше бы, где изящество, там шик». Легкость, свежесть, грация — вот основные писательские наставления молодого Чехова.

Очень много внимания уделяет он построению фразы. «Не знаю, что писать после деепричастия, не подберу никак главного предложения, хоть и литератор» — характерная его жалоба.

Для работы «миниатюриста» нужно множество тем.

Все темы, какие у меня накопились за все время моего литературничества, я вывалил в прошлом году. И теперь выдумываю и изредка присылаю. Сделал даже по Москве клич, что плачу по полтиннику за каждую тему.

Судебные приемы дают Чехову широкий тематический материал. Часто встречаем в его письмах такие фразы:

Сию целый день в суде, потому что материала — ноль. Кроме фельетона, самоубийств, плохих мостовых и манежных гуляний, Москва не дает ничего. Схожу сегодня к московскому оберзнайке Гиляровскому, сделавшемуся в последнее время царьком московских репортеров, и попрошу у него сырого материала. Если же у него ничего нет и если чтение завтрашних газет пройдет так же бесплодно, как чтение вчерашних, то придется на сей раз обойтись без обозрения. Я, пожалуй, могу написать про думу, про мостовые, про трактир Егорова... Да что тут осколочного и интересного.

Чехов этот свой материал пишет молниеносно, редко «перебеляет».

Рукописей, — сообщает он Лейкину, — я не перебеляю. Чаще всего я отсылаю черновики, перебеляю же только для «Осколков», и то иногда, когда кажется мне, что начало рассказа длинно, когда во время письма вдруг явится желание изменить что-нибудь и проч. Всегда перебеляю московскую жизнь, ибо пишу ее с потугами, обыкновенно я пишу наотмашь.

Эта привычка «писать наотмашь» вошла в основную творческую манеру Чехова даже тогда, когда он полюбил медленную работу и тщательную отделку. Об этом свидетельствует его письмо к Батюшкову, где он сообщает: «Отделять я могу только в корректуре, в рукописи ничего не могу».

В период «Осколков» и Антоши Чехонте фразы «пишу, как угорелый» обычны у Чехова.

Любопытно проследить советы Чехова, «как писать». Прежде всего он советует писать побольше, исходя при этом не только из «умственного развития массы», но главным образом для литературной техники. «Вы работаете мало, лениво» — один из главных его упреков «Малописание для пишущих так же вредно, как для медика отсутствие практики». Затем писать надо на разные темы: «Смешное и слезное, хорошее и плохое, давайте рассказы, мелочи, анекдоты, остроты, каламбуры». Писать надо кратко. «В маленьких рассказах лучше недосказать, чем пересказать, потому что... потому что.. не знаю почему». «Надо писать и помнить, что подробности, даже очень интересные, утомляют внимание». Чехов советует избегать сентиментальности. «Чем чувствительнее положение, тем холоднее следует писать и тем чувствительнее выйдет, не следует обсахаривать». По рассказу Бунина, Чехов часто повторял: «Садиться писать нужно тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед».

Оттого М. В. Киселевой он также советует при выборе сюжета руководствоваться тем — можно ли будет уберечься от сентиментальности, ибо надо писать протокольно, без жалких слов. «Если пустите немножко слезы, то отнимете у сюжета его суровость и все то, что в нем достойно внимания». Надо также отбросить «брезгливость». Он напоминает Киселевой, что поколение писателей, предшествовавшее Толстому и Тургеневу, гнушалось описания не только «негодяев с негодяйками», но даже и мужиков и чиновников ниже титулярного».

Чехов всячески против изысканной претенциозности в заглавиях. Из писем видно, как тщательно он работал над заглавиями своих рассказов.

А. В. Жихареву он указывает, что название «Против убеждения» — неудачно, претенциозно. «Я бы, — пишет он, — назвал каким-нибудь одним словом: розги, поручик».

Вопрос о начальных строках рассказа — тоже одна из основных забот Чехова.

Тому же Жихареву он указывает, что рассказ должен начинаться не с описаний природы, а с фразы вроде: «Сомов видимо волновался». Ибо «описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они кстати, когда помогают вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации». Он советует также отбросить рутинность приемов в описаниях, избегать излишних определений, сократить до минимума фразу.

Вместо «этажерка у стены пестрела книгами» — сказать просто «этажерка с книгами». Вообще надо не утомлять внимания читателя, избегать провинциализмов, ненужных иностранных слов, интеллигентского жаргона и т. д. Язык должен быть прост и изящен. «Берегись изысканного языка» — предупреждает он своего брата Александра.

Точность и естественность как в выборе сюжета, так и описании героев не перестает. Чехов рекомендовать своим корреспондентам.

7

Нетрудно проследить, что эти правила «как писать» Чехов делает основой своих ранних новелл.

Мы знаем, что судебный репортаж запечатлелся во многих рассказах Антоши Чехонте («Унтер Пришибеев», «Злоумышленник» и др.).

Столь же почетное место занимают здесь трактир, церковь, баня и т. д., городское происшествие, свадьба, именины и подобные «события» мещанского быта.

Обратимся к названиям рассказов. Большею частью они образуются из одного слова: «Панихида», «Огни», «Именины», «Злоумышленник» и т. д.

Фамилия персонажей всегда соответствуют социальной и моральной сущности героев. Так, перепуганный на смерть чиновник, чихнувший на лысину генерала, носит фамилию «Червяков», Лихнеев, Лошадиных, Тарантулов, Додонский, Мзда, полицейский надзиратель Очумелов, Пустяков, француз Падекуа — эти фамилии («Клевета», «Орден» и др.) подчеркивают всю карикатурность жалких героев чеховских рассказов. Таким образом, уже фамилия персонажа говорит об отношении к нему Чехова.

В своих рассказах-миниатюрах Чехов избегает торжественных вступлений в виде пейзажей, общих рассуждений и пр.

Первая строка чеховской миниатюры либо дает название места, учреждения, где происходят действия, либо имя, фамилию главного героя.

«Земская больница» — таково начало рассказа «Хирургия», и читатель сразу на месте повествования; «Через базарную площадь идет полицейский надзиратель» («Хамелеон»); «Маленький заштатный городок» («Надлежащие меры»). Или: «Учитель географии Галкин» («Экзамен на чин»); «Учитель военный прогимназии» («Орден»); «У отставного генерал-майора Булдеева» («Лошадина фамилия»).

Таким образом, в первых двух строках перед нами уже профессия, имя, фамилия героя и место действия, а пародийность фамилии уже говорит о намерении автора изобразить героев и их среду.

Юмористический мещанский журнал не имел будущего. Чехов, «выдавливая из себя раба» своей мещанской среды, не мог остаться навсегда в среде Лейкиных. Общественное движение нарастало, культуртрегерство стало соприкасаться с общеполитическими интересами. Уже в 1886 году Чехов замечает:

Когда во вторник после обеда читаю сей журнал (т. е. «Осколки». Б. В.), то он напоминает мне Францию: цветущая, богато одаренная, но несомненно вымирающая нация.

«Осколки» и подобные ему журналы действительно годились только для послеобеденного чтения. Однако работая в юмористи-

ческих журналах, Чехов в своей миниатюре все же дал исключительный материал для критики «российской действительности». Критика общественническая в силу этого звала его всячески освободиться от анекдота и шаржа, от случайного и разрозненного. Чехов пошел на зов критики и расстался с «Осколками».

8

Мы уже знаем, что первая большая повесть «Степь» писалась Чеховым весьма медленно. Одновременно с работой над «Степью» «засел в башке» Чехова сюжет для романа.

Какие женщины чудные, какие похороны, какие свадьбы.

Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство, а посему роман мой выйдет длинен. К тому же люди, которых я изображаю, дороги и симпатичны для меня, а кто симпатичен, с тем хочется по-дольше возиться.

Но «муки творчества» в работе над романом возрастали все больше и становились острее.

Роман мой на точке замерзания. Он не стал длиннее. Чтобы не остаться без гроша, спешу писать всякую чепуху... Я так уже и решил, что роман будет кончен года через три-четыре... Бросаю на некоторое время писать крупные вещи и займусь опять мелкими рассказами.

Нужно полагать, что сама «Степь» задумана была как большой роман. Не ясна была основная идея этой повести. В. Г. Короленко придавал ей значение символическое, видя в ней отражение унылой в своей безбрежности полосы безвременья, полосы 80-х годов.

Сам Чехов так отзывался о своей повести:

Сюжет поэтичный, и, если я не сорвусь с того тона, каким начал, то кое-что выйдет у меня «из ряда вон выходящее».

Позднее, в письме к Лазареву-Грузинскому, он следующим образом оценивает свою повесть:

... на свою «Степь» я потратил много соку, энергии и фосфора, писал с напряжением, нутужился, выжимая из себя, и утомился... Удалась ли она или нет — не знаю, но во всяком случае она мой шедевр, лучше сделать не умею.

«Степь действительно чеховский шедевр по изумительному мастерству пейзажей, колоритности фигур, по многообразию художественных приемов в изображении «равнины, лиловой дали, овцеводов, попов, ночных гроз, постоянных дворов, обозов, степных птиц и проч.».

По свидетельству самого Чехова, каждая отдельная глава этой повести составляет особый рассказ, и все главы связаны, «как пять фигур в кадрили», близким родством; у них у всех «общий запах»: «есть места пахнущие сеном».

Если проанализировать композицию отдельных глав, «очерков» этой повести, то заметно будет, что начала и концы их

строятся, как в обычной чеховской новелле. Но в отличие от последних здесь Чехов сохраняет «середину» в виде лирического пейзажа или авторской ремарки о том или ином герое.

Все время в «Степи» автор вмешивается в ход повествования той или иной сентенцией, вроде «русский человек любит вспоминать, но не любит жить» и т. д.

При всем том, при всей своей оценке «Степи» как «кульминации», шедевра Чехов не мог не сознавать бессюжетности этой повести, отсутствия в ней основной идеи, общественной оценки и т. д.

А между тем новый круг читателей стал требовать «учителя жизни», положительных типов. Интересны в этом отношении те оговорки, которыми Чехов в письме к Плещееву, отказывался всячески от возможности его причисления к либералам в связи с толками о «либерализме» в рассказе «Именины».

Не боюсь ли я, чтобы меня сочли либералом? — обсуждает Чехов вопрос Плещеева и отвечает: — Мне кажется, что меня можно скорее обвинить в обжорстве, в пьянстве, в легкомыслии, в холодности, в чем угодно, но только не в желании казаться или не казаться, я никогда не прятался.

Если я люблю вас или Суворина, или Михайловского, то этого я нигде не скрываю. Если мне симпатична моя героиня Ольга Михайловна, либеральная и бывшая на курсах, то я этого в рассказе не скрываю, что кажется достаточно знаю. Не прячу я и своего уважения к земству, которое люблю, и к суду присяжных. Правда, подозрительно в моем рассказе стремление к уравниванию плюсов и минусов. Но ведь я уравниваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют для меня главной сути, а ложь героев с их правдой.

Тут характерна боязнь Чехова выступить с открытым политическим мнением. Отсюда смешение в одну кучу Суворина, Михайловского и Плещеева и эта замена консерватизма и либерализма моральными категориями «лжи» и «правды».

Мы уже отмечали, что Чехов жаловался:

Привыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца, я скучаю и начинаю жевать, когда чувствую, что пишу середину.

Однако впоследствии, когда Чехов нашел свою тему и стал бичевать интеллигенцию за отсутствие «общей идеи», середины его рассказов перестали быть «жвачкой», а заблестали силой единственной в своем роде чеховской лирики. В «Именинах» Чехов нащупал эту же основную тему об интеллигенции.

От «Именин» Чехов переходит к работе над рассказом «Без заглавия». По этому поводу он сообщает Суворину, что учится писать рассуждения и уклоняться от разговорного языка; в этом рассказе все сводится к тому, что «осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас».

Итак, в этот период Чехов находится на каком-то повороте к признанию «идейности» искусства, с этой целью он стремится использовать «рассуждения».

Отныне коренная тема его — судьбы интеллигенции. Повесть и пьеса — главные его жанры.

Прежде чем отметить основные черты чеховской повести и драмы, рассмотрим, в какой постановке трактуется Чеховым тема об интеллигенции.

В блестящем анализе романа Бурже «Ученик» («Письмо к Суворину», 1889 г., 27/XII), бичуя интеллигенцию за вялую душу, вялые мышцы, отсутствие движения, неустойчивость в мыслях, Чехов делает следующий вывод:

Где вырождение и апатия, там половое извращение, холодный разврат, выкидыш, ранняя старость, брюзжащая молодость, там падение искусств, там несправедливость во всей своей форме... Германия не знает авторов вроде Бурже и Толстого, и в этом ее счастье. В ней и наука, и патриотизм, и хорошие дипломаты, и все, что хотите. Она побьет Францию, и союзниками ее будут французские авторы.

Тут, несомненно, общественно-политическая декларация Чехова, та «норма», во имя которой Чехов так решительно переоценил все народнические заветы.

Наука, патриотизм, хорошие дипломаты — и никаких революций не надо, Россия перестанет быть «свинской».

Для этого нужна крепкая интеллигенция.

В наших же талантах много фосфора, но нет железа. Мы, пожалуй, красивые птицы и поем хорошо, но мы не орлы.

Мысль о том, что одного отрицания, одной переоценки народнических заветов недостаточно, что нужна какая-то «общая идея», становится в центре чеховских исканий.

Михайловский был прав, уловив в «Скучной истории» авторскую боль.

Стоит только внимательно вчитаться в слова профессора, героя «Скучной истории», о науке, искусстве и т. д., чтобы узнать чеховские афоризмы и сентенции из «Писем». Недаром он пишет о «Скучной истории»: «это не повесть, а диссертация. Придется по вкусу только читателям тяжелого чтения».

В этот период Чехов переключается в работу над пьесами.

Чехов рассказывает в своих письмах, как возникла у него пьеса «Иванов».

Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим Ивановым положил предел этим писаниям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов и взгляда на дело. По замыслу-то я попал приблизительно в настоящую точку, но исполнение не годится ни к чорту.

Очевидно, Чехов был недоволен исполнением, т. е. композицией пьесы, все из-за тех же «рассуждений», которые он имеет в виду, когда говорит о «Скучной истории» как диссертации.

Между тем именно эти «рассуждения», т. е. своеобразная чеховская публицистическая лирика, так умело вправленная в диалог, монолог драмы, повести, доставляли Чехову триумф.

Об этом свидетельствует успех, выпавший на долю «Иванова» и «Скучной истории». По поводу «Иванова» восторг был небыва-

лый: «и Шекспиру не приходилось слышать тех речей, какие слышал я» — резюмировал впоследствии Чехов этот «восторг».

Буржуазная интеллигенция, призванная историей к общественной роли, нуждалась в том, чтобы бичевались «вялые мысли, вялые души, вялые мышцы». Пусть не было положительного героя: различные общественные группы рисовали его по-своему. Важно было раз навсегда заклеить традиционного «унылого героя» русской литературы.

И как в миниатюре Чехов пленял мещанскую среду разговорным языком, так «новый» Чехов восторгал интеллигенцию публицистической лирикой. Не только «Иванов», но и «Скучная история» имела исключительный успех.

Со всех сторон, — сообщает Плещеев Чехову, — слышу восторженные похвалы вашей повести: от людей разных мнений, кружков и лагерей. Некоторые говорят даже, что это лучше всего, вами до сих пор написанного, что повесть оставляет глубокое впечатление, что это совсем ново и выдающееся.

То же самое писал Боборыкин:

Все возлагают на ваш талант большие надежды и нетерпеливо ждут от вас романа. В этой повести видят не только шаг вперед, но еще поворот к серьезности и глубине содержания.

9

В своих «Письмах» Чехов дал замечательную интерпретацию главных героев «Иванова».

Эта интерпретация становится еще яснее, если припомнить социально-психологические термины и определения, применявшиеся тогда для характеристики интеллигенции.

С легкой руки Н. К. Михайловского в ходу были термины: «жаждущая совесть» и «пробуждающаяся честь» (первый термин относится к демократизму дворянской интеллигенции, второй — к разночинной интеллигенции). В лице Иванова и Львова Чехов дал оценку этих двух категорий интеллигенции. Характерно, что в этой характеристике «Иванова» (письмо к Суворину, дек. 1888 г.) Чехов опять возвращается к своей излюбленной параллели между русской и немецкой интеллигенцией.

Говоря о том, что чрезмерная возбудимость, ощущение вины, утомляемость — черты чисто русские, Чехов заключает: «Немцы никогда не возбуждаются, и потому Германия не знает ни разочарованных, ни лишних, ни утомленных».

«Иванов», таким образом, написан Чеховым как контраст тому типу немецкой интеллигенции, восхваление которой столь часто наблюдается в «Письмах». В «Чайке» мы тоже встречаемся с материалом «Писем», с высказанными в них чеховскими трактовками об искусстве, об искании новых форм и т. д.

Диалоги и монологи Тригорина и Треплева явно подтверждают это. Мы уже знаем, какое место в чеховских письмах занимает вопрос о том, нужно ли изображать жизнь, как она есть, или ее нужно освещать силой мечты, общественного идеала и т. д.

Эти сентенции из «Писем» — ядро всех дискуссий в «Чайке». Мы их слышим, когда Треплев убеждает:

Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такой, как должна быть, а такой, как она представляется в мечтах.

Или когда доктор Дорн утверждает:

В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь, и ваш талант погубит вас.

Особенно интересен в этом отношении монолог Тригорина о писательской работе, о процессе художественного творчества, о подборе тем и отдельных слов.

При чтении этих высказываний Тригорина соответствующие места из «Писем» и «Записных книжек» все время приходят на память.

Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей, четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных.

Так жалуется Тригорин. Но эта жалоба обычно встречается и в «Письмах». Или:

Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запретить эти фразы и слова в свою литературную кладовую.

Изучение чеховских «Записных книжек» наглядно убеждает нас, что Чехов также заносил отдельные слова и штрихи в свою «литературную кладовую», также заготавливал сырье для своих произведений.

Ведь я не пейзажист только, — говорит Тригорин, — я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч., и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и в конце концов чувствую, что я умею писать только пейзаж.

В чеховских «Письмах» за этот период мы встречаем ту же жалобу на то, что он вдали от «гущи жизни», утверждения, что писатель должен жить ярко, «с треском»: «Я бы поехал и на Принцевы острова, и в Константинополь, и опять в Индию, и на Сахалин». Между прочим, этот мотив один из наиболее частых в чеховских письмах.

Горькому он тоже пишет:

Вы не сидите в Нижнем. Вы человек молодой, смелый, выносливый. Я бы на вашем месте в Индию укатил, чорт знает, я бы еще два факультета прошел. Я бы, да я бы... Вы смеетесь, а мне так обидно.

что мне уже 40, что у меня одышка и всякая дрянь, мешающая жить свободно. Воображение у вас цепкое, ухватистое, но оно как большая печка, которой не дают достаточно дров.

Сам Чехов остро чувствовал этот «недостаток дров».

«Пустынник Антоний» в своем мелиховском, затем ялтинском уединении, он особенно чувствовал, что писателю надо шире и больше знать, быть в центре культурных интересов своего времени. Оттого в своих письмах он не перестает тосковать по Москве.

Я жив и здоров, но скучаю без культуры, без московского звона. Дорого дал бы, чтобы провести хотя бы один день в Москве и повидать вас всех.

Это, конечно, не значит, что мы можем ассоциировать Чехова с Тригориним или с тремя сестрами.

Наоборот, это свидетельствует прежде всего о том, как Чехов великолепно умел владеть своим материалом.

В своей новелле-миниатюре он виртуозно использовал судебный репортаж, газетную хронику, городское происшествие, превратив их в законченную, композицию.

Точно так же в повести и пьесе второго периода своего творчества он любое свое общественно-философское искание, лирическое настроение великолепно выразил в достопамятных «серкинах» своих повестей, в диалогах и монологах своих пьес.

В 90-х годах Чехов входит все больше в земскую деятельность. И здесь он находит положительный тип. Делясь впечатлениями о работе интеллигенции во время холеры, он пишет Суворину:

Интеллигенция работает шибко, не щадя ни живота, ни денег; я вижу ее каждый день и умиляюсь и, когда при этом вспоминаю, как Житель и Буренин (сотрудники «Нового Времени». Б. В.) выливали свои желчные кислоты на эту интеллигенцию, мне делается немножко душно. В Нижнем врачи и вообще культурные люди делали чудеса.

Для Чехова этого периода весьма характерна такого рода фраза, часто встречающаяся в его «Письмах»:

Интеллигенция здесь очень милая и интересная. Главное — честная. Одна только полиция не симпатична.

В «Письмах» Чехова за этот период также часто отмечается тяжелая участь интеллигенции, работающей в деревне.

«Моя жизнь», «В овраге», «Мужики» запечатлели взгляды Чехова на деревню и крестьянство. В этих произведениях дана трагедия интеллигенции в ее непривлекательном окружении — тупой обывательщины и дикой деревни.

Начав с отрицания народнической интеллигенции, изгнав в начале совсем ее тематику, Чехов затем вступает на путь решительной переоценки ее «заветов», и лебединой его песней было прославление деятельности культуртрегерской буржуазной интеллигенции.

Тип европеизированного культурного, буржуазного интеллигента, жаждущего конституционных реформ, — вот кто привлекал Чехова.

Последний период творчества — период «Невесты», «Случая из практики», «Вишневого сада» — Чеховым в письмах непосредственно не освещался.

Мы не имеем здесь прямых указаний, как Чехов работал над произведениями этого периода. Но из того, как Чехов ценил интеллигенцию в ее практической повседневной работе над культурным подъемом отсталой страны, понятно, почему он пришел к этому циклу произведений. Чехов, увидев новую интеллигенцию, работающую в земствах в качестве врачей, учителей, ценил ее не только за культурную работу, но за борьбу против остатков феодализма и всякого мракобесия.

■