

м о л о д а я г . в а р д и я

**ежемесячный
литературно -
художественный
общественно-
политический
научно-популярный
журнал ЦК ВКП(б)
и ЦК ВЛКСМ**

РЕДАКЦИЯ:

А. КАРАБАЕВА
(отв. редактор)

М. КОЛОСОВ
(зам. отв. ред.)

А. БЕЗЫМЕНСКИЙ

П. БИРЮЛИН

Г. КИШ

С. САЛТАНОВ

**январь
книга
первая**

Отв. секретарь редакции
В. РЕГИНИН

**П о д и з д а н и я
Ч Е Т Ы Р Н А Д Ц А Т Ы Й
1 9 3 5**

м о л о д а я г в а р д и я

Л. МЫШКОВСКАЯ

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА

1

КРУПНЕЙШИЕ современники Чехова отзывались о нем как о большом писателе, новаторе формы. «Это Пушкин в прозе, он, как Пушкин, двинул вперед форму, и это большая заслуга», говорит о нем Толстой.

Чехов, как всякий большой мастер, необычайно полно, насыщенно выразил в своих соданиях свою эпоху, но тем самым, как всякий большой художник, он выходит за рамки своего времени. Хлестаков — явление гоголевского времени, но хлестаковщина — понятие, сохранившее свое значение и для нас. Мелкий человек и мещанский быт, нашедшие свое классическое воплощение в чеховской героинке и чеховском типаже, интересы и поучительны не только для 80-х и 90-х годов.

В русской литературе Чехов является создателем малого рассказа, максимально соответствовавшего новым задачам, стоявшим перед литературой 80-х и 90-х годов и перед Чеховым, наиболее совершенно разрешившим эти задачи. Он создал свой язык, свои приемы, с помощью которых была наиболее полно выражена его своеобразная героинка.

Чехов начал свою деятельность художника в мрачное и глухое время. 80-е годы — символ жесточайшей общественной реакции.

Осудившись в Москве студентом, заработав ради он начал работать «газетчиком» (как он сам выражался) в целом ряде мелких юмористических журналов. Он был репортером, хроникером, писал анекдоты в несколько строк, театральные рецензии, надписи к рисункам, пародии, мелкие рассказы, различного рода статьи на злободневные темы и пр. «Кроме стихов и доносов, я все перепробовал», говорит Чехов об этой поре своей жизни.

Целых шесть-семь лет работает Чехов в ка-

честве журналиста-сотрудника этой малой негосударственной прессы, в числе ее работников, в среде безыдейной, общественно-пассивной, реакционной.

Малая пресса — юмористические журналы — имела свою определенную физиономию и предъявляла своим сотрудникам, в том числе и Чехову, ряд требований, заставляла их приравниваться к своему читателю. Эта пресса была первой школой начинающего молодого Чехова, и следы влияния этой школы — положительные и отрицательные — оказались очень прочными и весьма заметными в творчестве Чехова и в дальнейшем.

Тематика юмористических журналов была тесно связана с обывательским бытом — она его полностью отражала. Религиозно-бытовые праздники (пасха, рождество, масленица), семейные события (свадьбы, жениховство, дачи) — все это заполняло юмористические журналы, причем каждый номер со своими темами приурочивался к определенному сезону; летние номера заполнялись дачными рассказами, анекдотами и пародиями на эту тему, декабрьские и январские — святочными и новогодними, в марте шли масленичные рассказы, в апреле — пасхальные и т. д. Таким образом тематика юмористических журналов была сезонно-бытовой в точном смысле этого слова.

Чехов, как один из сотрудников юмористического журнала, каждый раз получал задание срочно, к такому-то номеру, приготовить рассказы на соответствующую данному сезону тему — пасхальный, святочный, дачный, а то и свадебный или театральный.

Юмористический журнал был объемом весьма мал, он был рассчитан на широкую публику, на легкий занимательный и юмористический материал; отсюда и требования к пишущим: прежде всего краткость — 80—100 строк были предель-

ДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

ными для рассказа. Отсюда — жанр анекдота, пародия.

В декабре 1884 г. Чехов сообщает Лейкину, редактору юмористического журнала:

«Посылаю вам рассказ и рождественскую мелочишку. Сегодня с курьерским вышло святочный рассказ. К новому году постараюсь написать побольше мелочей новогоднего свойства. Мелочи уже задуманы, рассказ же пока не наклеивается».

Чехов, отдавая дань сезону, брал обычный требуемый к данному сезону фон (пасхальный, масленичный, новогодний и т. д.), но на этом привычном обывательском фоне он выводил свои живые карикатуры, человеческие маски мелкого быта, они двигались перед читателем, освещая хотя и не кричащим, но по сути страшным светом всю окружающую жизнь, весь общественный уклад ее. Чеховские дачные мужья, трудно уловимые женихи (в свадебных рассказах) и лики чиновников из масленичного рассказа «Торжество победителей» сделались нарицательными.

Часто заметки и статьи на злободневные темы самого Чехова и других, газетная хроника, ходячие анекдоты давали сюжет для целого ряда чеховских рассказов. Так, основой сюжета «Ваньки» послужила собственная статья Чехова о положении приказчиков, особенно служащих-детей.

Чехов неоднократно пытался писать роман, однако он написан не был. Большая форма ему не давалась. В вопросах формы, композиции Чехов оставался мастером малой формы по преимуществу.

«Странное дело, — пишет он в 1889 г., когда им уже были написаны многие крупные вещи, — у меня теперь мания на все короткое. Что я ни читаю — свое и чужое — все представляется мне недостаточно коротким».

2

Обратимся к конкретному анализу некоторых его рассказов, чтобы уяснить суть и функцию чеховских приемов.

В чеховской системе изобразительных средств каждое слагаемое, каждая составная часть произведения несет определенную и необходимую функцию. И заглавие имеет определенную организующую роль.

Смысл многих чеховских заглавий в их про-

нии, в том, что они вначале отводят читателя от прямого смысла рассказа. Этим создается нарочитая двусмысленность, и чем рассчитанней, верней эффект конца.

Таков ряд заглавий: «Злоумышленник», «Месье», «Произведение искусства», «Лошадиная фамилия», где смысл рассказа прямо противоположен заглавию, что усиливает анекдотичность и комизм конца.

Принцип экономии места диктует Чехову ряд условий, в том числе и отказ от всяких предварений и вставок (пейзажи и т. п.), что обычно имеет место в крупных повествовательных жанрах. Чеховский бытовой рассказ-сценка (так он и назывался в юмористических журналах), насквозь драматизированный, построенный на диалоге, обычно начинается с факта, с эпизода, с краткой обрисовки лица или с действия.

Вторым условием чеховской новеллы, точно так же диктуемым требованием сжатости малого рассказа, является весьма малочисленное количество персонажей — один, два, три максимум, причем в центре ярко освещенным является лишь один персонаж. Эпизодов, событий в чеховской новелле (из тех же соображений) обычно немного, но даны они ярко и выразительно. Одно лицо, один эпизод дается по большей части насыщенно-гротескно, причем необходимо заметить, что и центральный персонаж обрисован обычно лишь с одной стороны, в нем типизируется обычно одна какая-либо черта, но густо, резко, выразительно, как и полагается в гротеске.

Целый ряд героев чеховских новелл именно таков — они обрисованы посредством выделения одной какой-либо черты, делаясь типологическим образом, носителем определенного свойства, определенной черты человеческого характера. Таков его унтер Пришибеев, обрисованный одной чертой — как держиморда позднейшей формации.

Использованием особенностей речевой конструкции персонажей Чехов пользуется постоянно. Физиономия героя, его внутренний мир наиболее ярко вскрывается в его речи, в ее особенностях, и прием этот в сравнении с описанием является приемом более экономным (не говорим уже о большей его яркости).

В чеховской «Хирургии» дьячок, придя к

фельдшеру земской больницы, жалуется на зубную боль:

«— С воскресным днем вас, Сергей Кузьмич... К вашей милости... Истинно и правдиво в псалтыре сказано: «Питие мое с плачем растворях»... Отец иерей после литургии упрекает: «Косноязычен ты, Ефим, и гугнив стал. Поешь, и ничего у тебя не разберешь». А какое, судите, тут пение, ежели рта раскрыть нельзя, все распухши и ночь не спавши»...

— М-да... Садитесь... Раскройте рот».

Вся сценка построена на характерных для каждого репликах. Дьячок говорит вначале смиренно, употребляя множество церковно-славянских изречений, но затем, ощутив сильнейшую боль и убедившись, что зуб только сломан, начинается браниться: «Паршивый чорт... — выговаривает он, — насажали вас здесь, иродов, на нашу погибель».

«...Было б мне козьей ножкой, — бормочет фельдшер, — этакая оказия, — сокрушается «хирург», убедившись в полной неудаче операции».

Каждому из персонажей дана свойственная ему речь: язык дьячка и фельдшера совершенно различен. «Отцы наши», «мать пресвятая»... «Ввв... отцы... радетели... ангелы. Ого-го» — так стонет дьячок, «слова для него типичные, взяты из его обихода. «Дело-то ведь... хирургия... сразу нельзя... Хирургия, брат, не шутка... Это не на килросе читать». «Хирургия», «козья ножка», — таков словарь фельдшера, а «гугни», «косноязычен», «отцы-радетели» — дьячка.

В рассказе «Шлю в мешке» чиновник Посудин едет инкогнито обследовать своих подчиненных и по дороге заводит разговор с ямщиком; из разговора он убеждается, что его «инкогнито» давно раскрыто. Весь рассказ состоит из разговора Посудина с ямщиком, и вся суть дела узнается из этой речи, но речь каждого чрезвычайно типична. «Накрыть... как снег на голову... — мечтал он (Посудин — Л. М.), пряча лицо свое в воротник. — Натворили мерзостей, пакостники, и торжествуют, небось; воображаю ужас и удивление, когда в разгар торжества послышится: «А подать сюда Тяпкина-Ляпкина. То-то переполох будет. Ха-ха!»

Рассказ весь построен на контрасте — на первоначальной уверенности следователя в своем торжестве и неожиданности, с которой внезапно раскрывается перед следователем действительное положение вещей, которое он узнает со слов ямщика.

Речь следователя, как видим, литературна, полна интонаций: «то-то», «ха-ха», «а подать сюда Тяпкина-Ляпкина».

Речь ямщика строится совсем по-другому:

«...А нынешний, как прослышит что, норовит с'ездить потихоньку, быстро, чтобы никто не видал и не знал... Па-а-теха! Выйдет неприметно из дому, чтобы чиновники не видали, и на машину... Закутается весь, как баба, и всю дорогу хрипит, как старый пес, чтобы голосу его не узнали, просто кишки порвешь со смеху, когда люди рассказывают. Едет, дурень, и думает, что его узнать нельзя. А узнать его, ежели которому понимающему человеку, — тьфу! раз плюнуть» — так раскрывает таинственное «инкогнито» самому Посудину его деревенский возница. «Па-а-теха», «кишки порвешь со смеху», «ежели которому понимающему», «тьфу», «раз плюнуть» — таков язык, возницы, не менее чем Посудина интонационно тщательно обставленный, дающий понятие о тоне насмешки мужика над одурачиваемым барином.

Особым языком говорят у Чехова дети, но и тут подчеркивается различие — дети различных социальных слоев говорят по-разному.

Небезызвестный Ванька Жуков, который пишет «на деревню дедушке» письмо, изъясняется далеко не так, как чеховские маленькие герои из интеллигентских городских семей в других его рассказах: «А вчера мне была выволочка — ховяин выволочил меня за волосы и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребятенка и по нечаянности заснул. А на неделе ховяйка велела мне почесать селедку, а я начал с хвоста, а она взяла селедку и ейной мордой начала меня в жарю тыкать». Вы видите, как словарь, так и тема Ванькиного письма с достаточной выразительностью говорят о социальном его положении, возрасте и происхождении.

По-другому и о других вещах говорят дети буржуазных семей. Гриша из рассказа «Кухарка женится» рассуждает сам с собой по поводу «женитьбы»: «Кухарка женится... — думал он, — странно. Не понимаю, зачем это жениться? Мамаша женилась на папаше, кузина Верочка на Павле Андрее. Но на папе и Павле Андрее, так и быть, уж можно жениться; у них есть золотые цепочки, хорошие костюмы, у них всегда сапоги вычищенные; но жениться на этом страшном извозчике с красным носом, в валенках... Фи! И почему это нынче хочется, чтобы бедная Пелагея женилась?»

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

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

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

Чеховские бранные метафоры и сравнения чрезвычайно типичны для произносящего их. «Сядь ва ж и н а! не очень-то рукам воли давай», говорит старушка банковскому служащему, пытающемуся ее выпроводить (рассказ «Беззащитное существо»).

«Трррус! Купчишка! Презренный Кит Китыч! Заяц толстопузый!» — так безнадежно про себя отругивает герой рассказа «Местъ» (дюжинный обыватель, имеющий «капитале») обманувшего его ожидания купца Дулинова.

Комизм и эффект большинства этих бранных метафор в их необычайности, часто даже в алогичности их применения.

Кроме юмористических бранных метафор, в чеховских рассказах бросается в глаза обилие всяких комических словосочетаний. Они запоминаются надолго.

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

Здесь, как и в других случаях, комизм достигается смещением обычного плана словоупотребления — «предмет» — в применении к жене, и затем даны рядом — высоким слогом «подруга жизни» и тут же низким — диссонансирующее и потому ощущаемое как резко комическое — извините за выражение.

В авторских строках Чехов пользуется приемом перебора речи. Наряду с грубоватой репликой героя даны лирические вставки. «Яков

прошелся по тропинке вдоль берега и видел, как из купальни вышла полная краснощекая дама, и подумал про нее: «Ишь ты, выдра». Недалеко от купальни мальчишки ловили на мясораков, они стали кричать со злобой: «Бронза, бронза!» А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами, и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба! — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»

«Ишь ты, выдра!» и рядом — «зеленая, тихая, грустная». Здесь с совершенной очевидностью сталкиваются лбами в одном контексте два контрастирующих словесных ряда — элегически-литературный и народно-говорный.

Принцип драматизации и построения образов на особенностях речи каждого персонажа является доминирующим в бытовых рассказах Чехова. В ряде рассказов, по типу близких к психологическим и в то же время бытовым по материалу, он прибегает и к другим средствам движения сюжета и обрисовки образов.

В известном рассказе Чехова «Спать хочется», глубоко социальном по содержанию, где трагизм положения девочки-подростка, работающей в няньках, подчеркивается невольным совершенным убийством, Чехов прибегает к своеобразным средствам построения рассказа и обрисовки действующих лиц.

На протяжении пяти-шести страниц обобщающе разработана тема жестоко эксплуатируемого ребенка, тема, волновавшая Чехова, к которой он возвращался несколько раз.

Из рассказа мы узнаем все: кто такая Варька (девочка лет тринадцати в няньках у сапожника), каким образом она очутилась у хозяев, чем наполнены дни и ночи ее и чем завершается ее история.

Полноты и глубины Чехов достигает здесь многими средствами, сохраняя при этом принцип сжатости, экономии места.

«Ночь. Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель, в которой лежит ребенок, и чуть слышно мурлычет:

Баю-баюшки-баю,
А я песенку свою...

Этим абзацем вводит нас автор в суть дела. «Ребенок плачет. Он давно уже осип и изнемог от плача, но все еще кричит, и неизвестно,

когда он уймется. А Варьке хочется спать. Глаза ее слипаются, голову тянет вниз, шея болит.

Все дальнейшее описание ночи и последующего дня, изображение того, как проводит их ребенок-нянька, давая ярчайший бытовой фон, является в то же время сильнейшей психологической мотивировкой последовавшего затем удушения хозяйского ребенка в полусне (как стремление освободиться от помехи сну).

Рассказ построен на постоянном перебое двух планов: полуяви, сна, грез, с одной стороны, и действительности — с другой, постоянно пересекающихся, переходящих один в другой, причем, развивая все это реалистически, Чехов дает образец величайшей художественной правды и убедительности.

Ребенок кричит, а измученная Варька засыпает. Во сне она видит прошлое, мать, деревню, умирающего отца. Она с матерью по грязному шоссе идет в город наниматься. Таким образом из сна мы узнаем прошлое Варьки, узнаем, каким образом очутилась она у хозяев.

Сон и явь перекрещиваются, причем одно переходит в другое:

«Варька идет в лес и плачет там, но вдруг кто-то бьет ее по затылку с такой силой, что она стучается лбом о березу. Она поднимает глаза и видит перед собой хозяина-сапожника.

— Ты что же это, паршивая! — говорит он. — Дите плачет, а ты спишь!»

Смешение сна с неприглядной действительностью («стучается лбом о березу» — удар по затылку) и постоянно повторяющийся и нарастающий мотив-желание «спать хочется» исподволь готовят развязку. В Варькиных сновидениях, как и в ее страдальческой яви, слышен тот же мотив:

«...По обе стороны сквозь холодный, суровый туман видны леса. Вдруг люди с котомками и теньями падают на землю в жидкую грязь.

— Зачем это? — спрашивает Варька.

— Спать, спать! — отвечают ей. И они засыпают крепко, спят сладко, а на телеграфных проволоках сидят вороны и сороки, кричат, как ребенок, и стараются разбудить их.

— Баю-баюшки-баю, а я песенку спою... — мурлычет Варька и уже видит себя в темной, душной избе».

Эта тонкая нить сна и действительности, их постоянное сплетение ведется Чеховым с поразительным реализмом, реалистическими мотивировками каждого движения. Сама развязка —

убийство ребенка — тоже совершается в сплетении тех же линий — сна, грез и реальности.

«А ребенок кричит и изнемогает от крика. Варька видит опять грязное шоссе, людей с котомками, Пелагею, отца Ефима. Она все понимает, всех узнает, но сквозь полусон она не может только никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и по ногам, давит ее и мешает ей жить. Она оглядывается, ищет эту силу, чтобы избавиться от нее, но не находит; наконец, измучившись, она напрягает все свои силы и зрение, глядит вверх на мигающее зеленое пятно и, прислушавшись к крику, находит врага, мешающего ей жить.

Этот враг — ребенок. Она смеется. Ей удивительно: как это раньше она не могла понять такого пустяка? Зеленое пятно, тени и сверчок тоже, кажется, смеются и удивляются.

Ложное представление овладевает Варькой. Она встает с табурета и, широко улыбаясь, не мигая глазами, прохаживается по комнате. Ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребенка, скрывающего ее по рукам и ногам... Убить ребенка, а потом спать, спать, спать...»

Теперь уже все подготовлено, мотивировка убийства дана с исчерпывающей полнотой, и на саму развязку автор трагит всего несколько строк: «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задувив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...»

Диалог, реплики, принцип драматизации в этом рассказе занимают должное место. Обращение хозяев к Варьке, сон, изображающий Варькино прошлое, разговоры ее матери, отца, доктора — все это дано выразительнейшими репликами, диалогами.

Фраза короткая и вместе с тем тонко отделанная, чрезвычайно ритмичная.

«Лампадка мигает. Зеленое пятно и тени приходят в движение, лезут в полуоткрытые, неподвижные глаза Варьки, и в ее наполовину уснувшим мозгу складываются в туманные грезы. Она видит темные облака, которые гоняются друг за другом по небу и кричат, как ребенок. Но вот подул ветер, пропали облака, и Варька видит широкое шоссе, покрытое жидкой грязью, по шоссе тянутся обозы, плетутся люди с котомками на спинах, носятся взад и вперед какие-то тени».

Преобладают самостоятельные предложения, придаточных сравнительно мало; ритм фразы создается синтаксическими повторами: «по шоссе тянутся оboзы, плетутся люди с котомками на спинах, носятся взад и вперед какие-то тени».

Сочетание трех предложений с одинаковым построением и глаголом в центре, как в стихе, создает определенный ритм.

Рассказ «Спать хочется» находится на грани новеллы бытовой и психологической. Проанализируем одну из чеховских психологических или лирико-философских новелл.

Рассказ «Тоска». (Герой — деревенский извозчик Иона, попавший в Петербург. У него заболел и внезапно умер сын. Ему хочется поделиться с кем-либо своим горем, но ни он, ни его горе никому не интересны в омуте большого города. После многих тщетных попыток заговорить об этом с седоками, дворником и извозчиком, Иона обращается к своей лошади и рассказывает ей все.) Эпиграфом к этому рассказу взяты слова: «Кому повею печаль мою?»

Обратимся к началу его:

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

Здесь дан пейзаж особого сорта, лирический пейзаж, функция которого — дать соответствующий тон переживанию персонажа. Взял мокрый снег, часто упоминающийся в литературе как фон для тяжелого душевного состояния (у Достоевского в «Записках из подполья» и других вещах), причем самому пейзажу уделено мало места и роль его весьма зависимая — он дан лишь как видение, как деталь внутреннего мира героя: «Упав на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег». И тут же в связи с коротко данным зимним городским пейзажем дана лирико-философская вставка: «Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда, в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать». Такие вставки-раздумья лириче-

ского характера в чеховской психологической новелле очень часты. Они придают необыкновенно тонкий и трогательно-душевный характер рассказу.

Говоря о композиции большинства чеховских новелл, нельзя не заметить, что действие обыкновенно сосредоточивалось вокруг одного события, какого-либо одного центрального эпизода: в «Унтере Пришибееве» все происходит на суде, узнается из реплик сторон — и выясняется центральный образ, но за всем этим ясно ощутим второй план — общественная сторона рассказа, все это сквозит в репликах героев, в авторских строках, хотя все сказано не всегда прямо, но так, что читатель сам невольно догадывается.

Особое значение в этом смысле имеют концовки чеховских рассказов. Чехов всегда прибегает к самому существенному, самому ударному к концу рассказа — здесь повешенное в начале ружье и стреляет, и выстрел его всегда значителен, им рассказ и сильнее всего осмысливается. В рассказах, по теме близких к развернутому анекдоту, конец обычно и раскрывает сущность вещи. Так обстоит дело в «Мести», «Лошадиной фамилии», «Произведении искусства» и «Загадочной натуре».

В других рассказах, не комически-пародийного характера, конец как-то по-особому повораживает весь рассказ — он придает ему тот штрих, благодаря которому вся вещь становится социально или философски значимой, сразу вещи придается глубина и лиризм. Таков конец рассказа «Анна на шее».

Немногими последними строками смысл рассказа значительно углубляется, ярко выступает его скрытый второй план — рассказ получает социальную значимость, все по-особому освещается.

3

Существенно отношение Чехова к месту описаний природы в художественном произведении. Чехов советует не сравнивать человека с природой, а наоборот (сам он так и делает) — природу с человеком, делая во всяких описаниях и пейзажах определяющей доминантой не природу, а человека. И в этом прежде всего сказался Чехов писатель-горожанин, разночинец, для которого природа не могла быть, как для писателей-дворян, самодовлеющим и первенствующим началом. Для Чехова природа начало

служебное: на первом месте человек и его внутренний мир.

Всяческие длинные описания, распространенные пейзажи, как и всяческие общие места, Чехов категорически советует бросить — это штамп, занимающий много места; вместо них лучше употреблять частности, детали. Сам Чехов этим постоянно пользуется. «В такое время хорошо гнать метлой или лопатой грязную воду в канавах, пускать по воде кораблики, или долбить каблуками упрямый лед. Хорошо также гонять голубей под самую высь поднебесную, или лазить на деревья и привязывать скворечник» — такими «частностями», деталями, связанными с человеком, с его действиями, дает Чехов весенний пейзаж (рассказ «Весной»).

Но было бы ошибочно думать, что чеховская манера письма — хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина, т. е. давать отдельные, яркие мазки, что все это лишь прием, явление формального порядка. Определенный художественный прием, как в данном случае у Чехова, на деле является выражением определенного способа видеть, воспринимать мир и вещи. Чехов ощущал природу сквозь призму человека и его действия, и потому природа, ее явления, даже звери у него глубочайшим образом очеловечены. Чеховские пейзажи, даже самые эпитеты, метафоры и сравнения носят именно такой характер: «Был уже весенний месяц март, но по ночам деревья трещали от холода, как в декабре, и едва высунешь язык, как его начинало сильно щипать» — таков март в рассказе «Белолобый». «Волчиха была слабого здоровья, мнительная; она вздрагивала от малейшего шума и все думала о том, как бы дома без нее кто не обидел волчат. Запах человеческих и лошадиных следов, пни, сложенные дрова и темная наваленная дорога пугали ее; ей казалось, будто за деревьями в потемках стоят люди и где-то за лесом воют собаки» («Белолобый»).

Подобная волчиха может быть только в чеховском пейзаже — это городская, очеловеченная волчиха: она нервозна, мнительна, слабого здоровья, она разумно, по-человечески тревожится о детях, ей все «кажется» и «думается».

У Толстого в «Холстомере» также фигурирует волчиха, но там она совсем иного сорта. Окрыв зубастый зев, натужились и выхаркнула большой кусок конины. Волчята побольше

сунулись к ней, но она угрожающе двинулась к ним и предоставила все маленькому. Маленький, как бы гневаясь, рыча, ухватил конину под себя и стал жрать. Так же выхаркнула волчиха и другому, и третьему, и всем пятерым, и тогда легла против них, отдыхая».

У Толстого волчиха такова же, как и вся природа у него, — плодоносная и могучая.

У Чехова природа, пейзаж обычно дан через человеческие действия и ощущения или через действия и ощущения очеловеченных животных. Волчиха кусается «в шутку», а вороны на сосне «беспокоятся» — в результате весна в лесу. У Чехова и сравнения, и эпитеты, и метафоры в том же стиле, у него «Млечный путь вырисовывался так ясно, как будто его перед праздником помыли и натерли снегом», а облако похоже то на «монаха», то «на турка», а то и даже «на фаяль». Луна же — «полная и солидная, как генеральская экономика», или «луна точно табаку понюхала». У Чехова солнце купается не в морях, реках и озерах, а в лужах вместе с воробьями или в полоскательной чашке: «Солнце светит ярко, и лучи его, играя и улыбаясь, купаются в лужах вместе с воробьями» («Весной»).

Чеховская природа, даже тогда, когда он описывает деревню, по существу наша, городская, несколько болезненная, несколько туберкулезная природа, с лужами, воробьями, воронами и изредка чистым солнышком в придачу. Это не толстовская природа — родильница с благодатными и разливными веснами, это скуповатая, скромная и немного стыдливая природа. Такой воспринимал Чехов природу, такой и изображал ее. Отсюда и новые, импрессионистские приемы. Они ощущались как новизна в литературе. Чеховское новаторство было результатом его нового, городского восприятия природы. Чехов-разночинец, изображавший быт и психику различных прослоек городской мелкой буржуазии, мещанства по преимуществу, естественно, оттолкнулся от прежнего дворянского восприятия природы и тем самым от прежних способов изображения ее. Отсюда и чеховское новаторство, чеховские приемы.

Значительное место в творчестве Чехова занимала пародия, особенно в первые годы его писательской работы пародия была одним из наиболее частых жанров. Первая его вещь была пародией. Множество пародий на писателей — Жюль Верна, Гюго и др. — рассыпаны среди его ранних вещей; но и в последующие годы

пародия находила место в его творчестве. Пародирование же как прием было наиболее частым у Чехова.

4

Если обратиться к процессу работы Чехова над вещью, то необходимо отметить, что в первые годы больших переделок и длительной работы над текстом не было из-за срочности и обилия вещей. Некоторые из малых рассказов отдавались в печать сразу. Так, «Сирена» была написана без помарок, а «Егерь», по свидетельству Чехова, был написан в купальне. Вещи эти отличаются большим совершенством, как и целый ряд других, которые писались им пачками к срочным номерам газет и малых журналов. Явление это казалось бы неправдоподобным, так как достаточно известно, что совершенство художественного произведения обычно достигается упорной работой над ним; но, говоря о Чехове и скорописании его в первые годы, следует иметь в виду, что, прежде чем лечь на бумагу, вещь до точности и мелочей продумывалась им. Целый ряд указаний Чехова по этому вопросу и чуткость его к фразе, к слову и ритму говорит об этом. «Надо рассказ писать пять-шесть дней и думать о нем все время, пока пишешь, иначе фразу никогда себе не выработаете. Надо, чтобы каждая фраза, прежде чем лечь на бумагу, пролежала в мозгу два дня и обмаслилась», писал он.

Было бы ошибочно думать, что Чехов писал «легко и просто». Ряд его собственных высказываний и фактов говорит о том, как много труда, внимания и постоянного внутреннего напряжения требовала от Чехова писательская работа.

Жизнь писателя хмурая», жаловался Чехов часто в письмах, указывая этим на постоянную тревогу, которую доставляла ему его работа.

Записные книжки Чехова свидетельствуют о том, что к людям, к миру, различным явлениям и событиям его Чехов относился как писатель. Все, что интересовало его, всякий факт, сказанное слово, жест, казавшиеся ему выразительными и характерными, он вносил в свою записную книжку. Многие из его записей послужили ему материалом для сюжетов многих его рассказов.

«Таможенный чиновник из любви к делу обыскивает пассажиров, ища у них политически неблагонадежных документов, и приводит в негодование даже жандармов» — такова одна из записей. Здесь дан намек на образ пришибевского типа.

Выразительна очень чеховская запись к «Человеку в футляре», где уже дана основная черта образа: «Человек в футляре, в калошах, зонт в чехле, часы в футляре, нож в чехле. Когда лежал в пробку, то казалось — улыбался: нашел свой идеал». Этой записи предшествовала дневниковая запись, очевидно и послужившая первоначальным толчком к созданию образа Беликова: «У меня гостил Н., в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтобы не погибнуть от солнечного удара, боится умываться холодной водой, жалуется на замирание сердца». Так отражались различные писательские наблюдения в записных книжках Чехова, в которых накапливался богатый фонд для всевозможных сюжетов из чиновничьей, интеллигентской, вообще обывательской жизни. Это был настоящий резерв, из которого черпались различные детали, реплики, названия героев и пр. и пр.

Чтобы уяснить себе характер работы Чехова над рукописью, весьма существенно проследить правку, которую производил Чехов при переиздании многих из своих ранних вещей. Не все из них подвергались одинаковой переработке. Некоторые из его известных рассказов, помещенных первоначально в малой юмористической прессе, подвергались лишь стилистической правке, другие же проходили при этом через серьезную переработку. Показательна в этом смысле переработка Чеховым одного из ранних рассказов его — «Шуточка», который не только подвергся значительным изменениям стилистического порядка, но и в целом изменил свой облик.

Работа, которую проделал Чехов при этой правке, говорит о большой глубине его, о стремлении сделать образ более значительным и весомым.

Содержание рассказа в последней редакции: Рассказ ведется в первом лице. Зима, ледяная гора. Рассказчик предлагает своей спутнице Наденьке спуститься с ним на санках с горы. Она боится и не решается вначале, но потом уступает и с замиранием сердца садится в санки и летит вниз. По дороге под вой ветра ее спутник шутки ради произносит вполне юморно:

«Я люблю вас, Надя!» После спуска он и виду не подает, что произнес эти слова. Наденька, пережившая страх головокружительного спуска, не совсем уверена, действительно ли были произнесены те слова, или ей только слышалось в шуме ветра. Превозмогши страх, она снова предлагает спуститься с горы, чтобы удостовериться. Во время спуска опять повторяются те же слова, и то же бесстрастное лицо спутника Нади после спуска. Разгадать загадку становится для Наденьки важнее всего. Она каждый день спускается с рассказчиком с горы и раз даже пытается спуститься одной, чтобы проверить, услышит ли она те слова, но волнение и ветер мешают ей. Весной гора тает, и Наденькин спутник собирается в Петербург надолго, быть может навсегда. Перед отъездом в сумерки он сидит в садике рядом с домом Наденьки. Она выходит на крыльцо. Дождавшись порыва ветра, он произносит все те же слова.

«Шуточка», помещенная в юмористическом «Сверчке» (1886 г., март), была в первоначальной редакции рассказом исключительно юмористическим, легким, в рассказе еще вовсе не было характерного чеховского оттенка грустного юмора в образах и во всем тоне еще не было чеховской человечности и просветов вглубь.

В первой редакции рассказ заканчивается так, как и полагается легкому юмористическому рассказу, — свадьбой: «Боже мой, что делается с Наденькой! Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки... Этого мне только и нужно... Я выхожу из кустов и, не дав Наденьке опустить рук и разинуть рот от удивления, бегу к ней...

Но тут позвольте мне жениться».

Вновь проделанная работа придает рассказу совершенно иной смысл и характер. Неудача и грусть, серое существование и «шуточка», которая только на единый миг его нарушила, и

боль за человека слышны в его новой разрядке и концовке: «А я, дождавшись ветра, говорю вполголоса: «Я люблю вас, Надя». Боже мой, что делается с Наденькой! Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая.

А я иду укладываться.

Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем: ее выдали, или она сама вышла — это все равно, за секретаря дворянской опеки, и теперь у нее уже трое детей. То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова: «Я вас люблю, Наденька», не забыто; для нее теперь это самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание жизни...

А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил?»

В этом измененном конце видна уже установка зрелого Чехова, стремившегося углубить и обобщить изображаемые им факты и явления, и с этой точки зрения существенно, что свой старый юмористический рассказ, представлявший собой своего рода развернутый анекдот, он преобразует, придав ему совершенно новый характер.

Однако новый конец не вторгается в рассказ неожиданно, исподволь он подготовлен: целый ряд стилистических изменений в сторону отбрасывания всяких первоначальных легковесных вставок и обращений, некоторых вульгаризмов и замена их фразами и словами, придающими рассказу обычную чеховскую грацию, говорят об этом. Уже несколько абзацев перед концом рассказа предваряют новую развязку.

Сравним абзацы, предшествующие концу в обеих редакциях (подчеркнутое в первоначальной редакции обозначает слова и фразы, выброшенные Чеховым во время правки; подчеркнутое в последней редакции обозначает слова и фразы, им заново вставленные):

Первоначальная

Наша ледяная гора темнеет, теряет свой блеск, начинает тиснуть... Мы уже перестаем кататься. Вдоль Наденьки уже больше негде слышать тех слов. Кто когда-нибудь бросал курить или отвыкал от морфия, тот знает, какое это лишнее...

Однѣжды в сумерки я сижу в садике, в котором живет Наденька.

Еще достаточно холодно, на земле свет, деревья мертвы, но уже пахнет весной.

Последняя

Но вот наступает весенний месяц март. Солнце становится ласковей. Наш ледяная гора темнеет, теряет свой блеск и тает наконец. Мы перестаем кататься. Вдоль Наденьки больше уж негде слышать тех слов, да и некому произносить их, так как ветра не слышно, а я собираюсь в Петербург надолго, должно быть навсегда.

Как-то перед отъездом дня за два в сумерки сижу я в саду, а от двора, в котором живет Наденька, садик этот отделен высоким забором с твоядами... Еще доста-

Первоначальная

Последняя

Он нап. минзет ей тот ветер, с ревом которого она там, на ледяной горе, слышала те четыре слова, она дала т грустное, пл чуждее лицо, как бы прося этот ветер принести ей те сладкие слова... Я воровски крадусь к кустам, прячусь, за ними, дождавшись, когда через мою голову летит и Наденьке порыв ветра, говорю вполголоса:

— Я люблю вас, Надя!

Если мы обратимся к словам и фразам, выброшенным и вновь вставленным, то нетрудно прийти к заключению, что Чехов руководился соображениями об отказе от всяких слов и предложений, упрощающих и принижающих образы рассказа.

Фраза со сравнением состояния Наденьки с самочувствием бросившего курить, как принижающий образ, как знак иронии, удален, зато прибавлена фраза, предваряющая развязку, вносящая тон грусти и серьезности — «да и некому произносить их, так как ветра не слышно, а я

точно холодно, под навесом еще снег, деревья мертвы, но уже пахнет весной, укладываюсь на ночлег, шумно кричат грачи. Я подхожу к забору, долго смотрю в щель. Я вижу, как Наденька выходит на крылечко и устремляет печальный, гонимый взгляд на небо... Весенний ветер дует ей прямо в бледное, унылое лицо...

Он напоминает ей о том ветре, который ревел над тоном, на горе, когда она слышала те четыре слова, и лицо у нее становится грустным-грустным, по щеке ползет слеза... И бедная девочка протыгивает обе руки, как бы прося этот ветер принести ей еще раз те слова. И я, дождавшись ветра, говорю вполголоса:

— Я люблю вас, Надя!

собираюсь в Петербург — надолго, должно быть навсегда». Точно так же выкинута фраза: «А я воровски крадусь в кусты, прячусь за ними», соответствовавшая прежнему легкому, игривому тону рассказа, но совершенно не гармонирующая с новым содержанием его. Вместо нее просто: «Я подхожу к забору и долго смотрю в щель». Из тех же соображений выкинута несколько вульгарное «и попахивает весной» и заменено; «Уже пахнет весной, укладываюсь на ночлег, шумно кричат грачи». Характерно также изменен при правке следующий абзац:

Первоначальная редакция

Последняя редакция

И загадка остается неразгаданной. Наденька едва не плачет.

Всю дорогу, как я провожаю ее с катка домой, она пытливо всматривается в мое безразличное лицо, замедляет шаг и нетерпеливо ждет, не скажу ли я тех слов...

— Не может же быть, чтобы их говорил ветер, — вырывает ее лицо. — Это ты, братец, сказал, ты!

И в указанном абзаце вычеркнуты все слова и фразы, принижающие образ, дающие его только с комической стороны, и заменены другими, с установкой на значительность и серьезность происходящего. Выброшено вульгаризирующее: «Это ты, братец, сказал, ты!» Вместо них: «Не может же быть, чтобы их говорил ветер!» Прибавлена также вносящая лиризм фраза: «И я вижу, как страдает ее душа, как она делает усилие над собой...»

Целый ряд абзацев явно комического порядка, дающих образ и положение с установкой на иронию и снижение, Чеховым при правке опущены, как не соответствующие, противоречащие его новому заданию, ибо он при

И загадка остается загадкой. Наденька молчит, о чем-то думает. Я провожаю ее с катка домой, она старается идти тише и все ждет, не скажу ли ей тех слов. И я вижу, как страдает ее душа, как она делает усилия над собой, чтобы не сказать:

— Не может же быть, чтобы их говорил ветер! И я не хочу, чтобы их говорил ветер!

переработке рассказа стремился из новеллы комической, близкой к анекдоту, выкристаллизовать новую, диаметрально противоположную прежней — новеллу лирико-психологическую.

Изменив конец и предварительно подготовив, мотивировав новую развязку и произведя ряд стилистических правок и изменений, Чехов художественно воплотил свое новое задание, преобразовав прежний материал, придав своему прежнему малому, легковесному, «шуточному» рассказу иной, более глубокий облик. Вся эта работа над первоначальной редакцией и результаты ее в высшей степени характерны для зрелого Чехова, стремившегося создавать обобщающие, углубленные образы.