

КРАСНАЯ НОВЬ

ЖУРНАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ,
КРИТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ

О Р Г А Н
СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

АВГУСТ—СЕНТЯБРЬ

№ 8—9



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“

1 9 3 9

Чеховские финалы

А. Горифельд

«Не даются подлые концы».
(Чехов. — Письмо к Суворину.)

«Мне остается только не испортить финала... Но я порчу финал».

(Чехов. — «Скучная история».)

Герой «Скучной истории» и ее автор говорят как будто совсем о разном. Профессор Николай Степанович говорит о своей жизни. — Чехов говорит о своей художественной работе. Старый ученый горько жалуется на то, что его жизнь, до сих пор бывшая «красивой, талантливо сделанной композицией», завершается бессмысленной развязкой. — Молодой писатель весело рассказывает о трудности найти не банальную развязку для задуманной им комедии. Но между этими двумя чеховскими жалобами на «подлые концы» больше общего, чем кажется на первый взгляд.

1

Кончился рассказ Чехова, и мы расстаемся с его героем, чтобы сохранить в памяти его судьбу и его облик. В каком виде мы оставляем его, за какими делом? Всегда за одним: он думает. Думает тихо, без действий, без больших решений, обреченно, тоскливо, напряженно. Сложив руки или, вернее, опустив руки, он думает. Самое слово это — излюбленное слово последней страницы, последних строк Чехова. Оно даже редко заменяется синонимами: «ему казалось», «он размышлял», «ему пришло в голову» и прочими изображениями все того же внутреннего монолога, завершающего рассказ Чехова с тех пор, как он обратился к новому читателю. Из многих — один конек: заключение «Дуэли».

«Да, никто не знает настоящей прав-

ды», — думал Лавровский, с тоской глядя на беспокойное темное море».

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

Без этого конца был бы не полон образ Лавровского. Испорченный бездельем, барским легкомыслием, скептической безответственностью, он, очевидно, не случайно и не на время сбросил бремя своих пороков: он — человек, мыслящий о жизни и способный с сознанием долга углубляться в ее смысл.

В первых томах собрания сочинений (по 1886 год) почти нет этого неизбежного самоуглубленного финального размышления, по чем дальше, тем оно чаще. И не только люди, так или иначе вкусившие образованности, предаются здесь, на последней странице, как оно им пристало, этому бездействию думать! Думают все — думают мужики в конце «Новой дачи», думают дети в конце «События», думает собачка Каштанка в конце своей авантюрной эпопеи, думают даже степные бараны в заключительных словах рассказа «Счастье», который заканчивается фразой:

«Овны также думали». Но, как и следовало ожидать, чаще всего в размышлении уходит в даль читательского воспоминания русский интеллигент, — основной герой Чехова с тех пор, как писатель, расставшись с бесшабашным смехом юмористических журналов, сосредоточенно углубился в жизнь близкого ему мира культурных людей среднего слоя.

О смене двух периодов, пожалуй о перемене в творчестве Чехова говорилось много раз. При этом на настроение его рассказов было обращено гораздо меньше внимания, чем уделяя этому предмету сам Чехов, — и не только практически, но и теоретически.

Было время, Чехов не жаловался на «подлые концы»: они давались легко юмористу из «Осколков». Работая над «Ивановым», он писал брату: «Каждое действие я оканчиваю как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде». Такова для Чехова теория и техника рассказа: в конце надо «дать читателю по морде», поразить его неожиданным финалом. В эпоху создания «Иванова» эта схема коротенького рассказа отсылалась уже к прошлому Чехова. Юмористика есть по преимуществу искусство внезапностей. — и сюжетное заключение ранних чеховских рассказов в самом деле рассчитано на комизм явной неожиданности. Их суть, этих рассказов: об адвокате, так патетически защищавшем жулика, что тот, растроганный, вдруг покаялся в своих проделках; о помощнике испорченной тем, что для благословения вместо иконы был вторично полан портрет писателя Лажечникова, и т. п. Некоторые из этих рассказов («Исповедь», «В вагоне») состоят из нелых серий однотипных — и в сущности однообразных — неожиданностей. Иронича рассказы эти совсем не смешны, и неожиданности в них разнообразятся тем, что развязка забавная заменяется трагической. В ночь под паху сибирский ссыльный, особенно остро почувствовав свое одиночество, встречает приезжающую в город женщину, из-за которой он когда-то совершил растрату и попался. Но в момент упительного восторга он вдруг слышит от нее, что она приехала совсем не к нему, а к его преуспевающему земляку и сопернику («Вор»). В другом рассказе молодая женщина оттолкнула от себя нелюбимого мужа, и он пошел навстречу неминуемой гибели, но в момент этой гибели в женщине свершился перелом, и она полюбила утопнувшего на ее глазах мужа («В рождественскую ночь»). Но,

комично или трагично финальное событие, оно встает перед читателем во всей своей силе и бесспорности. Реальные события, а не предваряющее или завершающее их размышление героя, являются здесь развязкой, естественной в ее необычайности, ожидаемой во всей ее неожиданности. Длинна вереница этих, в значительной доле отвергнутых впоследствии автором, рассказов, которые надо знать, чтобы опутить, сколько жестокой правды было в известном письме молодого Чехова ободравшему его Григоровичу: «... как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нimalo не заботясь ни о читателе, ни о себе самом». И полную искренность это печальное покаяние в бесслов творчестве получает в признании Чехова, сообщенном Короленко: «Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы? — спрося Чехова. И он взял в руки первую погавинуящую на глаза вещь, — это оказалась неленьница, — и сказал: — Хотите, завтра будет рассказ, заглавие «Неленьница».

Эта легкость шла не только от изобретательности и богатства выдумки: она шла и от шаблона, и от нетребовательности читателя. Потребитель еженедельной юмористики ждал от рассказа только элементарной неожиданности в развязке, он хотел быть грубо ошарашенным — и получал это удовольствие от нового рассказа Антоши Чехонте. Неожиданность, тайная в фабуле и прибрежная для развязки, есть существо такого рассказа. Не случайно даже литературными поговорками стали некоторые из заключительных бутов Чехова: «Хоть ты и 7-й, а дурак» («Жалобная книга»), «Это тебе не Англия» («Дочь Альбиона»), «Барыня, Нера котя съела» («События»). Одни тирады вошли в обиход, другие не вошли, — тут играет роль и случайность, — но достаточно их беглого просмотра, чтобы убедиться в сюжетной необходимости таких концов. — это не эпилегические размышления, не орнаментальные «концовки», не поучительные приписки: это органическая часть рассказа.

Идут, однако, годы. Чехов, отысканный и оцененный среди «осколочной» мелкоты, обращается к новому учителю — и слышит от него новые требования. Тут уж не только старое, невысказанно-безличное пожелание незыскательного потребителя еженедельной юмористики: тут и прямо формулированное требование. Ибо, в противоположность прежнему, новый, «ежемесячный», читатель Чехова, читатель толстых журналов, имеет

своего идеолога, своего поверенного в лице критика. От Чехова требуют многого, требуют прежде всего увеличения размеров рассказов: нельзя же в солидном ежемесячнике печатать мелочи в две-три странички; затем требуют «обитой идеей»; требуют учительности и прогрессивной гражданственности, ибо во всех душах живо убеждение в «героическом характере русской литературы»; наконец, требуют сюжетной законченности. Теперь ясно: Чехов шел навстречу этим требованиям. Они были грубы и непривычны по форме, в которой предъявлялись литературной общественности, и еще более грубы по существу, — но кое в чем справедливы и основательны. Прошло не много лет с выступления Чехова в большой журнальной литературе, — и лишь по недоразумению можно было, после ухода его из «Нового времени», попрежнему упрекать его в общественном безразличии.

Сложнее обстояло дело с требованиями законченной конструкции. По влияемости они как будто согласовались с взглядами молодого Чехова: необходимость строить свое повествование последовательно и завершено; начав его действительной завязкой, дать ей должное развитие и заключить соответствующей развязкой, — это ведь и было, мы видели, нормой поэтики Чехова-юмориста: поэтики традиционной, можно сказать, — вековой.

Еще в 1880 году, перечисляя в «Стрекозе», «что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.» и «ирибруя всякие бездельничьи шаблоны, от стандартных героев и аксессуаров до общепринятых эпизодов и словечек, Чехов указывал на банальную завязку и развязку романа и повести: «Семь смертных грехов в начале и свадьба в конце». При этом, однако, он отмечал также — конечно, не как банальность, а как признак беспомощности пошлого сочинительства: «Очень часто отсутствие конца». Так он судил, так судили все, и потому не удивительно то недоумение, которым в дальнейшем встречала критика самую структуру рассказов и даже писс Чехова: в них «отсутствие конца» сделалось его обычным приемом, его каноном, его «ересью».

II

Архитектура и конструкция — закон всякого искусства, и конец художественного произведения, развивающегося во времени, подобен тому, что в пластике, в зодчестве называется замком или ключом свода: камню,

смыкающему всю конструкцию в единое, устойчивое, осмысленное целое. Без этого камня арка — груда камней, и роман без должного завершения — фрагмент. Рассказ о судьбе или о приключении героя оправдан, если убедителен и необходим его финал, если заострен и неизбежен его конец. Этот конец не должен быть непременно фабульной развязкой, но он должен завершать художественное целое, должен свидетельствовать о внутренней необходимости целого, о его целесообразности. Ибо меняются формы художественного завершения, но без этого завершения никак не обойтись: к чему же и устремлены все поэтические строение, как не к освещающей и осмысливающей его развязке? Три четверти века тому назад немецкий теоретик сказал: «Каждая подробность в романе есть вексель, по которому последний срок уплаты — в финале». Не нова, стало быть, мысль, нашедшая выражение в знаменитом афоризме Чехова, столь решительно подчиняющем всякую исходную подробность общей конструкции: «Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить». Заключения, развязки напряжению имеют всякий художник звука или слова, всякий писатель; но и многие так сознательно отнеслись к этому заключительному моменту своих произведений, как мы это видим у Чехова, оставившего целый ряд признаний и замечаний именно о конце драмы и рассказа. О романе Лейкина «Сатир и нимфа» он, например, просто отказывается судить, не разобравшись до конца в его построении. «Я читал роман в газете, — пишет он автору, — помню и купца, и Акулину... помню завязку и развязку: но знания действующих лиц и содержания романа не достаточно для того, чтобы смочь суждение иметь. Люди в романе живые, но ведь для романа этого недостаточно: нужно еще знать, как вы справились с архитектурой».

Когда-то в авторских признаниях писателей, в их письмах и дневниках говорилось главным образом о действующих лицах их произведений. В письмах Чехова гораздо чаще, чем о персонаже, идет речь о структуре его рассказов и драм. Герои его получают характеристики лишь тогда, когда он полемизирует о них или когда дает комментарии к их сценическому истолкованию. Неизмеримо чаще говорится здесь о конструкции. Начав свою «большую повесть» или роман, он на первых порах сообщал Суворину: «Пишу громоздко и неуклюже, а главное — без плана»

(6 февраля 1889 г.); но едва прошел месяц, «роман» складывается в серию «отдельных законченных рассказов, тесно связанных между собою. У каждого рассказа особое заглавие». «Не думайте, — спешит при этом прибавить Чехов, — что роман будет состоять из ключей. Нет, он будет настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо» (11 марта 1889 г.). Органическая структурная связь — неизменная мысль Чехова. Недовольный своим рассказом, он всегда скажет: «Рассказ из порою скучных и трудных, без начала и конца» (Суворину, 19 октября 1891 г.). Или: «Вы правы. Середина моего рассказа («Именины») скучна, сера и монотонна. Писал я ее лениво и небрежно. Припрыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца, я скучаю и начинаю жевать, когда чувствую, что пишу середину». (Плюсееву, 4 октября 1888 г.). Или — с ссылкой на внешние условия: «Начало выходит у меня всегда многообещающее, точно и роман начал, середина скомканная, робкая, а конец, как в маленьком рассказе, фейерверочный» (Суворину, 2 октября 1888 г.). Этим эпитетом Чехов уже противопоставляет структуру и заключение своих «маленьких рассказов» архитектуре журнальных повестей. И там и здесь надо копком уяснить читателю, для чего он введен в новый мир, для чего показаны ему новые люди. Но раньше «фейерверочная» неожиданность финалов была так же очевидна, как их новостворительная необходимость. Теперь даже о пьесе, задуманной братом, он пишет ему: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» (11 апреля 1889 г.). И легкой пасмешкой над собой проникнуто сообщение о работе над рассказом, который так и не был написан¹. «Рассказ мой начинается прямо с VII главы и кончается тем, что давно уже известно, а именно, что осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота» (Суворину, 12 ноября 1888 г.). Рассказ Чехов не написал, но, конечно, не потому, что не придумал для него нового конца. Он должен был знать повизну того, что «давно уже известно». Известно-то — известно, но в том-то и дело, что в рассказе Чехова оно

всякий раз известно по-новому. Это новое и получило отчетливое выражение в новых финалах Чехова. Когда-то, в его юмористике, они были необходимейшей частью фабулы: если бы критик (в рассказе «Драма») не раздробил голову истомившей его писательнице, то о чем же здесь рассказывать? Если бы Саша Смирнов не полнес доктору второй непристойно-эротический канделябр, когда тот только что еле отделался от первого, то где же и рассказ? («Произведение искусства».) Это было ясно и просто, но в журнальных повестях Чехова было неприменно. Не комическое событие, а люди, и совсем не комические, сделались стержнем его произведения. Постепенно новый предмет художественного наблюдения и проникновения, новый герой вырос пред растущим писателем. Этот герой — существо мыслящее, существо, старающееся осознать свою жизнь, существо сознательное. Он слаб и бесмогущ, решимости и энергии у него мало, творчески вмешаться в жизнь, революционно перестроить ее он не сможет; но еще меньше сможет он с тупым довольством и, еще хуже, самодовольством смотреть на нее. Он жинет, он страдает, он не устранит источника этих страданий, он не перевернет жизнь ни свою, ни чужую. Но он не признает ее должной и правой, он углубится в ее смысл — и в этом будет его великое преимущество перед теми, кто и не знает потребности в таком осмыслении. В этом сосредоточен теперь смысл рассказа Чехова, к этому ведет его развязка.

Чехов был одним из сознательнейших мастеров литературы; он знал, что если нет устаревших завязок, то есть устаревшие развязки. Это знал не только юморист, но и драматург, очень чуткий к сцене, к театральному финалу. Старая эффектная реплика «под занавес» истощала себя. Традиционная развязка драмы, акта, повести стала невозможной. «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца, — писал он Суворину (4 июня 1892 г.), — кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются полные концы. Герой или женится или застрелится, другого выхода нет». «Но стану писать ее (комедию «Портсигар»), пока не придумаю конца, такого же заковыристого, как начало. А придумаю конец, напишу ее в две недели». Да, не так легко давалось изобретение новых концов. И «Ипанова» и «Чайку» пришлось закончить самоубийством, — развязкой, отвергнутой за ее ба-

¹ Он должен был называться «Счастливые мысли» или «Без заглавия». Но рассказ «Счастливые мысли» у Чехова нет, а с темой исторического «Без заглавия» содержание предлагаемого рассказа не имеет ничего общего.

нальностью¹. Забракoванный и переработанный впоследствии «Деший» завершается двумя свадьбами, а один из героев ком-дии (будущий дядя Ваня) стреляется. Видно, как реально была жалоба на трудность «подлых концов». Но переплавка «Дешего» в «Дядю Ваню» есть, между прочим, показатель перелома в истории чеховской развязки. «Три сестры» и «Вишневый сад» кончаются уже без свадьбы и самоубийства. «Во всей пьесе ни одного выстрела», — писал Чехов жене, кончая «Вишневый сад». Недаром так долго говорили о его пьесах, что это совсем не драмы; теперь этого уже не говорят: еще раз в общий обиход вошло то, что в свое время показалось ересью.

III

Эта ересь тревожила — и даже не столько читателя, сколько критику. Конечно, прочитав рассказы Антоши Чехонте, читатель «Будильника» смеялся, не ощущая никакого недоумения и не спрашивая, что же было дальше. Наоборот, читатель Чехова, признанного, введенного в журнальную литературу, только об этом и спрашивал. Правда, если он был помоложе, то его недоумение смягчалось какой-то неопределимой связью с писателем, которого он полюбил, пожалуй, раньше, чем начал понимать. Чехов был поэтом поколения, и поколение наслед его на крыльях своего признания. Наоборот, критика мало соблазнялась этим полетом: она была отзвуком других тяготений, и не ей суждено было договорить недоговоренное, объяснить необъясненное у Чехова. Она не видела конца и развязки в бездейственным разумье его героя и видела обрывочность там, где была величайшая законченность.

Убеждение в несобранности больших рассказов Чехова было общим местом в критике конца восьмидесятых годов и позже. Хороши рассказы, но «фрагментарны»; написаны талантливо, но как-то «ничем не кончаются». Всеволод Гаршин восторгался «Стенью», но его собеседник (беллетрист В. Вибиков), по собственному сообщению, указывал ему, что «архитектура» «Стени»

¹ Так как Тренлен не выдвинут Чеховым как основной герой, то его заключительное самоубийство и не представляется автору финалом «Чайки». Он пишет о своей пьесе (Суворова): «Начал ее forte, а кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть».

слаба и что «повесть эту можно назвать рядом небольших этюдов, соединенных общим заглавием». И не только Скабичевский закрепил эти укоры в своей «Истории русской литературы», но даже после «Палаты № 6» Михайловский говорил, что «Скучная история» есть «едва ли не единственное сравнительно, большое произведение Чехова, которое представляет собою не ряд прекрасно отграниченных бус, механически нанизанных на нитку, а целый самородок». Вот у Гаршина в «Красном протекте» — «все вышло высечено из цельного куска, и ни одной строчки ни убавить ни прибавить нельзя. Совсем не то у г. Чехова»: можно выкинуть то и другое, нет у рассказа ни центра, ни цели, ни развязки. И в самом деле: по тем временам, что это за развязка, когда человек ничего не делает, а только думает? Без деловой развязки критик просто отказывался сообразить, для какой же поучительной цели ему это все рассказано. Вот у молодого помещика Ивашина сестра, лозушка, сошлась с женатым человеком Власичем («Соседи»). Он поехал к Власичу, то думая побить его, то решая, что это бессмысленно, — и в самом деле ничего там не переменял, а, наоборот, сам тому не веря, заявил сестре, что она права и поступила хорошо. И на обратном пути — так завершается рассказ о его поездке:

«Ивашин ехал по берегу пруда и печально глядел на воду и, вспоминая свою жизнь, убеждался, что до сих пор говорил он и делал не то, что думал, и люди платили ему тем же, и оттого вся жизнь представлялась ему такою же темной, как эта вода, в которой отражалось нежное небо и перепутались водоросли. И казалось ему, что этого нельзя поправить».

Конечно, нельзя — без воли, определяемой знанием, что сделаешь, как же поправить? Чем разумнее человек, тем, видно, безвольнее. Но вот безумный: у этих не полагается раздумья, их волевое напряжение не тормозится рефлексией. Под гнетом бессмысленной жизни пошатнулся рассудок доктора Андрея Ефимовича, и его не только заперли в ту самую палату № 6, где, по его попустительству и бессилию, страдали умалишенные, но его и избili, как десятилетиями били этих беззачитных безумных людей. И, кусая подушку от невыносимой боли, он додумался, он прозрел:

«...Вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная невыносимая

мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день, эти люди... Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит он не виноват, но совесть, такая же несогворчивная и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят. Он вскочил, хотел крикнуть изо всех сил, и бежать скорее, чтобы убить Никиту, потом зрителя и фельдшера, потом себя».

И так далее. Но он не вскочил и никого не убил. Герои Чехова, даже сойдя с ума, никого не убивают. Разве вот дядя Ваня выстрелит и промахнется, как промахивался всю жизнь. Читатель ждал от Андрея Ефимовича поступка, вытекающего из его морального прозрения; но Андрей Ефимович обманул его ожидания, не совершил соответственного революционно-освежающего поступка, и, взволнованный приливом новой правды, попросту немедленно умер от апоплексического удара. И даже умирая, он продолжал думать, — думать о смерти и бессмертии: «Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение...» Какое же это заключение, что за развязка? — И Михайловский писал: «В «Палате № 6» мы опять имеем бусы, да еще путанные».

Прошли годы — и мы можем только исторически объяснить такое ошибочное суждение: о приемлемости его нет речи. Рассказ Чехова стоит перед нами — последовательный и цельный: его отдельные бусы, нисколько не путанные, сошлись в законченное художественное создание. Представляется ясным, что, только увидев в условностях старой внешне последовательной формы, можно было упрекать «Степь» в плохой архитектуре. Повесть рассказывает о том, как знакомством с человеческой жизнью шаг за шагом обогащается и зреет детская душа, до того огражденная от пестроты внешних впечатлений скудностью застойного домашнего быта. Плачет Егорюшка на первой странице, плачет на последней, но в промежутке, — какое богатство встреч, волнений, испытаний, — тут и степная природа, и человеческая обida, и ласка от незнакомых, и бедность, и богатство, и физическая радость бытия, и болезнь, и рассказы о чужих судьбах и испытаниях, — целый мир впервые раскрылся перед мальчиком в течение этого первого путешествия, и отроком стал ребенок — и, как всегда у Чехова, именно мысли о грани между прошлым и будущим

отданы заключительные строки повести. Егорюшка почувствовал, что вдаль ушло все до сих пор пережитое — и «горькими слезами приветствовал жизнь, которая теперь начиналась для него».

«Степь» автобиографична, и герой ее предвзрает героев Чехова в дальнейшем. Как маленький Егорюшка, этот герой остановится на грани двух эпох своей жизни — и ограничится тем, что с детской беспомощностью подумает о ней. Но всегда это раздумье грустно или даже безнадежно: молодость еще имеет свои права, молодость еще чувствует свои силы — и в ощущении этих сил она обращается мыслью к своему будущему. Великолепную подготовку к этому ощущению рисует — в настроении, конечно, автобиографическом — рассказ «Студент». Вдохновенного подъема достигает здесь упоение юной жизненностью в восторге, охватившем студента Великопольского, когда ночью у костра случайно встреченным в поле бабам он рассказал древнюю скорбную историю великого отречения слабого человека от своей правды — и оттого проникся верой в жизнь:

«И чувство молодости, здоровья, силы — ему было только двадцать два года — овладели им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной и чудесной, полной высокого смысла».

Упоительный конец, — но мы не знаем, чем в дальнейшем ответила эта высоко осмысленная жизнь на восторги студента Великопольского. Самому же Чехову было всего двадцать пять лет, когда «в минуты идиллически-философского настроения» весело написал он в альбом восьмилетней девочке такие смешные и такие беспредельно тоскливые строки:

Милого Бабкина яркая звездочка,
Юность по нотам *allegro* промчится:
От свеженькой вишни останется косточка,
От скучного пира — угар и горчица.

И, как бы в предположении этой немилуемой и страшной свирепости жизни, иногда те юные, кому надо бы без раздумья быть менее восприимчивыми к нелепым и злым ударам судьбы, теряют силы сопротивления и на эти удары отвечают по-своему — детской судорогой воли, актами отчаяния и бессилия. В этой связи крутые и окончательные развязки, по-старинному замыкающие фабулу финальной неожиданностью, встречаются изредка в новых рассказах Чехова. Тринадцатилетняя нянька Варька

(«Спать хочется»), доведенная безумной усталостью до умопомрачения, сообразила, что все будет хорошо, если убить ребенка, мешающего ей спать. Она подкрадывается к колыбели. «Задумав ребенка, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» Семнадцатилетний неврастенический Володя, истерзанный ложью окружающей жизни, униженным прихлебательского положения, провалом на экзамене, неудачей и отвратительной потерей половой невинности, «вложил дуло револьвера в рот, сжал его зубами и надавил что-то пальцем». Это исключение, по ним даны для подтверждения общего правила. Не случайно взяты Чеховым дети. Эти дети еще способны к действию, бессмысленному, чудовищному, — но все-таки действию. Почуввав на себе ужас жизни, они не размысливают над нею, они не «думают», как прочие чеховские персонажи; они еще не отравлены бессильным думанием, и они судорожно действуют. А тем из этих юных и не осознавших, каким мрачным чудищем должна встать перед ними жизнь, скажет об этом молодой автор «Хмурых людей». Когда придет у него радость осмысления жизни к человеку сложившемуся, то придет всегда слишком поздно и оплачена будет слишком дорого: пеною разума и жизни, как заплатил за нее безумный в гениальности, гениальный в безумии Коврин («Черный монах»), или еще страшнее — пеною преступления, пеною пытки под плетью и бессрочной каторги, как заплатил за прозрение Яков Терехов («Убийство»). Тупая обрядовая первобытная вера не помешала ему по-звериному ненавидеть и зверски убить брата. И только на Сахалине, в вращении беспредельных страданий, он брал ту истинную веру в добро, которой искал он и его предки. И — все те же чеховские последние строки — после мучительного дня каторжной работы, стоя ночью на сахалинской пристани, —

«он вглядывался напряженно в потемки, и ему казалось, что сквозь тысячи верст этой тьмы он видит родину, видит родную губернию, свой уезд... и сердце шепнуло от тоски по родине и хотело жить, вернуться домой, рассказать там про свою новую веру и спасти от погибели хотя бы одного человека и прожить без страдания хотя бы один день».

Но, конечно, ничего этого не будет: могучий и неутомимый льется поток жизни, не задерживаемый испытаниями и мыслями,

борениями и подвигами отдельного человека, и отдельная воля, как бы она ни была сильна, отдельная судьба, как бы она ни была необычайна, — только незаметный эпизод.

«В суде» случилось страшное: коноводный при подсудимом крестьянине, обвиняемом в убийстве жены, неожиданно оказался его родной сын: сам отец вдруг призвал его в свидетели. Но необычайное должно стать необходимой частью обычного, краткий конец рассказа построен так, чтобы с намеренной подчеркнутостью сказать читателю: что бы на этом свете ни произошло, хоть самое невероятное, самое ужасающее, ничего из этого не воспоследует. Председатель сделал подсудимому внушение, что разговаривать со стражей не дозволяется, судебный пристав потихоньку позаботился о смене часовых — и больше ничего: «все подняли головы и, стараясь глядеть так, как будто бы ничего и не было, продолжали свое дело». И здесь «фейерверочный» эпизод как бы подчеркивает ничтожество всякого действия, всякого движения пред лицом спокойного течения жизни. В сопоставлении с нерушимой громадой быта, что бы ни случилось — ничто не случается. Жизнь непобедима, непреодолима, человек бессильен — изображением его бессилия будет всякий рассказ о его испытаниях, и раздумьем о его бессилии неизбежно должен закончиться такой рассказ.

IV

Пало ли перебирать всю вереницу этих чеховских концов, надо ли их питировать? Достаточно напомнить конец «Дамы с собачкой»:

«Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; ни казалось, что сама судьба предназначила их друг другу, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем... Потом они советовались, говорили о том, как освободиться от этих невыносимых пут? И казалось, что еще немного, — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь, и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое тяжелое и трудное еще начинается».

Ну, конечно. Неизменно для того и назначается герой Чехова впадать в жизнь какой-то смысл, чтобы понять, что, в лучшем случае, «трудное только начинается».

И-т, не трудное, а неразрешимое, непреодолимое, невозможное. Incipit tragoedia:

после конца рассказа неизбежна трагедия — это ясно!

В этом смысле превосходно название рассказа: одно из немногих выразительных названий у Чехова. Оно удачно оттеняет именно разницу между началом и концом. Начинается без мысли, начинается с легкой улыбки, с забавного прозвища новой дамы, появившейся на ялтинской набережной, начинается с легкой интрижки, а кончается большой любовью, большой мыслью, большим страданием. Страдание это трагично потому, что человек, им отягощенный, недостаточно действителен, чтобы справиться с конфликтом, но недостаточно имморален, чтобы плюнуть на конфликт. Другой развязки, кроме этого бездейственного осознания, этого безвольного думания, и не может быть и не будет. Недаром «исторический» рассказ «Без заглавия», — рассказ о том, «как могуч дьявол, как прекрасно зло и как слабы, малодушны и ничтожны люди», — с самого начала поставлен в рамку предвечной неизменности всего сущего и открывается словами: «В V веке, как и теперь, каждое утро вставало солнце, и каждый вечер оно ложилось спать...»

Естественно, что герои Чехова неизменно проходят первую половину пути познания, — так сказать, отрицательную, разрушительную, о себе и о жизни они узнали многое, но главное, они узнали, что ничего они не знают и ничего не делают: так было, так будет. Однозвучны афоризмы, которыми заканчиваются эти повести: «Выдумать какую-нибудь новую жизнь невозможно» («Бабье царство»), «Никто не знает настоящей правды» («Дуэль»), «Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни» («В родном углу»), «Только и надежды, что летом выйду в поле, и ударит гром, и разразит меня на месте» («Пьянство»), «Что придется пережить? Что ожидает нас в будущем?.. Поживем — увидим» («Три года»), «Что будет дальше, я не знаю» («Жена»), «Трудное только надинается» («Дама с собачкой»), «Его жизнь показалась ему необыкновенно скудной, убогой и бесцветной» («Попелуй»), «Ничего не разберешь на этом свете» («Огни»). И так далее. По поводу этого заключения «Огни» у Чехова завязалась даже полемика с беллетристом Шегловым, по мнению которого, художник-психолог должен разбираться — на то он психолог. «Не дело психолога делать вид, что он понимает то, чего не понимает никто», — отвечал приятелю Чехов: — Мы не будем

шарлатанить и станем заявлять прямо, что на этом свете ничего не разберешь» (9 июня 1888 г.). В письме к Суворову он по тому же поводу прибавлял: «Толпа думает, что она все знает и все понимает, и, чем она глупее, тем, кажется, шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничто не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед».

Нам нетрудно теперь принять этот аргумент очень серьезно и оценить всю весть, которую он имел в творческих заданиях и творческом складе Чехова. Владея всей совокупностью его созданий, мы понимаем, какое великое знание было в его «незнании». Именно к этому усложненному знанию вел Чехов своих героев и своих читателей. Первых он не выдумывал, разумному спросу вторых подчинялся. Нужна была особая чуткость, особая созвучность скрытым тенденциям эпохи, чтобы подслушать этот спрос. Русский читатель, привыкший ставить своим писателям-художникам вопрос «что делать?» и получать от них ответ в виде «положительных героев», не мог еще разобраться в чеховской постановке вопроса, по постановка эта была не лично чеховская. В тех же «Огнях» рассказчик, пижонер Ананьев, говорит о том «мышлении, которое начинало входить в моду у публики в конце семидесятых годов и потом, в начале восьмидесятых, стало понемногу переходить из публики в литературу, в науку и политику. Мне было тогда не больше 26 лет, но я уже отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла, что все обман и иллюзия... что никто на этом свете ни прав, ни виноват — и так далее». Инженер Ананьев преодолел этот — ему кажется — юношеский пессимизм. И все же на элементарно моральное «возрождение» Ананьева его помощник, студент Штенберг, отвечает репликой, также необычайно характерной для юного интеллигента того времени: «Никто ничего не знает и ничего нельзя доказать словами».

V

Чехова называли сатириком; он был великим мастером бытового изображения. Но главные достижения его социологической изобразительности сосредоточены в образах индивидуального развития. Большинство его рассказов, особенно важнейшие из них, пред-

ставляют собою то, что у немцев называется *Entwicklungsgeschichten* — романы развития. В этом их сюжет, сюжет не по-ный: излюбленный сюжет русской — да разве только русской? — литературы. Герой совершает свой жизненный путь, проходит через испытания, страдает, ошибается, грепит, — чтобы в конце концов прийти к некоторой новой истине и на ее основе зажить новой, должной жизнью или погибнуть от неразрешимости вставших перед ним противоречий. Об этом чаще всего говорят романы и трагедии — иначе о чем же говорить? — но говорят по-разному. Сжатая в рамки рассказа или повести тема осмысления своей жизни, тема прозрения, тема жизненного итога была волнущей темой того времени. Эта тема лежит в основе «Ночи» Гаршина, «Смерти Ивана Ильича» Толстого, повести «О том, как горели дрова» Альбова и т. д. Другая повесть Альбова называется «День итога». Это неоправдание: приходит день, приходит неизбежная случайность, скопляются впечатления, встает угроза смерти, — все мелкое и крупное равно ведет к одному: одинокий человек, — а другого не мыслит эта литература, — останавливается, бросает взгляд на пройденный путь, дает себе отчет в прошлом. Иногда для того, чтобы, пересмотрев прошлое, обратиться к будущему, иногда для того, чтобы утвердиться в мысли о бесплодности всякого жизненного устремления, о невозможности исполнить свое жизненное назначение.

Как много говорили нам о таких людях великие русские писатели, и как различно то, что они нам говорили! Первыми легко выступают в памяти элементарно бессильные герои Тургенева, но у Тургенева нет их истории: он статичен. Подробно излагает он биографии своих героев, но это не история их, а прайстория. Лиза и Лаврецкий, Наташа и Рудин, Базаров и Сусанна не развиваются, не перерождаются, не просветляются. Какими они были в завязке романа, такими остаются в его завершении. Разве лишь восторженно порывистые Елена и Марианна уйдут в революцию, как Лиза Калинина ушла в монастырь, но ведь это не результат развития: порох вспыхнул потому, что в него попала искра; последовательного воздействия жизненных условий, внутреннего роста, душевной борьбы мы не видим, да их и нет. В тех обстоятельствах, в которые поставил их автор, в тех любовных и иных испытаниях, которые он заставлял их претерпеть, они должны были сделать то, что

в данной сначала характеристике их установлено. Есть судьба Рудина, Базарова, Литвинова, — нет их развития. Наоборот, романы Толстого и Достоевского — всегда романы развития. При этом у Толстого развитие обусловлено общими жизненными впечатлениями: оно коллективно, несмотря на всю отчетливость индивидуальных характеристик; оно социально и органично. Не так у Достоевского: здесь исходной точкой возвышения должно быть предшествующее падение. У Толстого человек поднимается над общей низиной; у Достоевского он взлетает сознанием и совестью над бездной безразличности и преступления, в которую низвергся по своему волею, по безудержу страстей, по своей беззаконной интеллектуальной и интеллигентской «гордости». И, как неудержимо было падение, так же неудержимо просветление, — взрыв неустрашимой совести. У Толстого преступление скорей отвлеченно; оно недостаточно индивидуально, чтобы быть конкретным. В чем был грех Ивана Ильича, раскрытый ему сознанием неминуемой смерти? В том, что он «не так жил», жил грязно, жил гадко. А как он жил? «Как все живут» — не хуже, даже лучше многих. Так и Нехлюдов (в «Воскресении»), так и Пьер Безухов, так и Анна Каренина. Их вина для Толстого в том, в чем его собственная вина: жили как все, жили в моральной «смерти», пока не «воскресли».

Наоборот, герои Достоевского — Раскольников, сыновья старика Карамазова, Ставрогин — она и в «бездне падения» именно не как все, они напряженно моральны, потому что судорожно тяготеют к морали: ищут ее, — ищут на ложном пути, но ищут, ошибаются и проваливаются в преисподнюю, чтобы из нее взлететь к новой истине. Если у Толстого под целым воздействием человеческой мудрости обретает зрение слепорожденный, то у Достоевского герой сам выкалывает себе глаза, чтобы прозреть чудом. Но, во многом противоположные, в одном они сходны: герой прозревает, чтобы из этого прозрения что-нибудь вышло; он не только прозревает, — он возрождается к новой жизни. Некоторые, кто послабее, погибли — Николай Ставрогин, Анна Каренина, Федя Протасов, — но отныне жизнь в конце романа широка и благобно раскрывается не только перед Пьером и Левиным, но и перед Раскольниковым, и перед Аркадием Долгурским, и Митей Карамазовым.

У Чехова тоже прозревают, все прозрева-

ют, — он только об этом презрении и писал; но, прозрев, додумавшись, в этой позе додумавшегося и остаются. На этом мы с ними расстаемся и знаем, что из этого презрения ничего не выйдет, что этим презрением, этим горестным, изредка радостным, но всегда одиночким раздумьем закончено все: не только реальная судьба чеховского героя, но художественная ее структура.

Эта тенденция чеховских повестей, — а они тенденциозны, остро намечен их финал, — и теперь ясно, что финал этот не только поучение, не идеологический привесок, а подлинная развязка. Когда-то могло казаться, что с этой развязкой сходит налет и рассказ и его герой, что здесь есть обличение и принижение героя. Отделенные годами, мы должны видеть, что здесь нет принижения, что, неизменно заставляя своего героя в конце концов задуматься, Чехов не только художественно завершил его эпопею, но и сказал о нем нечто хорошее. Для того и рассказана повесть Чехова, для того и доведен ее герой до осмысливающего его слабости и его страдания размышления, чтобы это размышление было высоким и по крайней мере достойным завершением его испытаний.

VI

Среди немногочисленных публицистических статей Чехова выдается воодушевлением его некрологическая заметка: «Люди подвига» — «короткий вопль по адресу покойного Пржевальского», как назвал Чехов свою статью в письме к приятельнице. Помимо ученых и государственных заслуг таких людей, как знаменитый путешественник, особенно ценным представлялось писателю их воспитательное значение: «Их идейное благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья не побеждаемое, стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие, привычка к знанию, холоду, тоске по родине, к изгурительным лихорадкам, их фанатическая вера в христианскую цивилизацию и в науку — делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу».

В этой некрологической статье есть не один хваления: панегирик дан на фоне обличения. Герой не только превознесен, но и противопоставлен окружающему миру, в частности русскому интеллигентному «общест-

ву» того времени. Такие люди, как Пржевальский, дороги Чехову потому, что личности их, по его словам, «это живые документы, показывающие обществу, что, кроме людей, ведущих спор об оптимизме или пессимизме, нишуемых от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешевые диссертации, развратничавших во имя отрицания жизни и лгуших ради куска хлеба, что, кроме скептиков, мистиков, психопатов, философов, либералов и консерваторов, есть еще люди иного порядка и люди подвига, веры и ясно сознанный цели».

Схема кажется простой и ясной, и соблазнительно с поверхностным согласием отнестись и к похвальному слову Чехова в честь Пржевальского, и к разному противоположенному ему «обществу». Оно, однако, стоит большего. «Таких людей, как Пржевальский, я любил бесконечно», — говорит Чехов в том же письме. Одних ли таких он любил, так ли однозначны и категоричны его обличения? Он был большой художник, образами выразивший свое отношение к жизни. Где же среди его образов его любимцы? Где в его произведениях «люди подвига, веры и ясно сознанный цели»?

Через три года после панегирика Пржевальскому напечатана «Дуэль», и перед нами встает один из двух основных персонажей этой повести — зоолог фон Корен. Его будущее впереди, но Чехов утверждает в нас уверенность, что молодой ученый выдержит предстоящие ему испытания, как бы грозны они ни были. Ему, несомненно, присущ ряд высоких достоинств, которые восхищали Чехова в Пржевальском. Он так же богат знаниями, идейно честолюбив и самоотвержен, так же упорен в стремлении к намеченной цели, так же фанатично верит в науку. «Через два года, — так рассказывает его антагонист Лаевский, — когда у него будут средства, он пройдет берегом от Владивостока до Берингова пролива и потом от пролива до устья Енисея». Мягкотелый Лаевский чувствует его ненависть и сам не любит его, но он знает цену его творческим способностям. «На таких, как он, мир держится», — говорит он: ты слышал, он постоянно говорит об экспедиции, и это не пустые слова. Ему нужна пустыня, лунная ночь: кругом, в палатках и под открытым небом, сият его голодные и больные, замученные тяжелым переходом казаки, проводники, носильщики, доктор, священник, и не спит только один он и, как Стенда, сидит на своем складном стуле и чувствует себя царем пустыни и хозяином

этих людей. Он идет, идет куда-то, люди его стонут и мрут один за другим, а он идет и идет, в конце концов погибает сам, и все-таки остается деспотом и царем пустыни, так как крест у его могилы виден караваном за тридцать-сорок миль и парит над пустыней». Чем не Пржевальский? Сохранена и могила в пустыне, — о ней упоминает Чехов в некрологе, — остались даже караваны, говорящие скорее о песках Центральной Азии, где путешествовал Пржевальский, чем о камчатской тундре, где идет свою экспедицию фон Корен. И однако — в художественном воплощении Чехова, в жизненном окружении его героя как принижен этот человек незаурядной силы и героических возможностей! Вот он смотрится в зеркало — и смеет читателя мелким самодовольством: «он был очень доволен и своим лицом, и красиво подстриженной бородой... и своим франтоватым костюмом, начиная с галстука, подобранныго под цвет рубахи, и кончая желтыми башмаками». Этот самодовольный человек деспотичен и бессмысленно жесток. Бездушный, и потому тупой адепт своей близорукой евгеники (тогда еще не было в обиходе этого слова), он не только проповедует «физическое уничтожение хилых и негодных», но во время нелепой дуэли просто целит в голову несчастному Лаевскому. И дело не в этом самодовольстве, не в деспотизме, не в жестокости, дело даже не в том, что этот признанный никуда не годный Лаевский, осужденный на физическое уничтожение и чуть было не убитый фон Кореном, оказался способным на подвиг нравственного перерождения: дело в том, что он в повести выходит моральным победителем, и к нему приходит гордый и твердый и все познавший фон Корен с жалким признанием: «Никто не знает настоящей правды». Это уже не Пржевальский, конечно, очень мало сомневавшийся в том, где настоящая правда, это не воспитатель поколений, это Пржевальский с интеллигентской червоточной — чуть не карикатура на Пржевальского. И как странно было бы, если бы Чехов изобразил настоящего Пржевальского, настоящего героя!

Да, Чехов любил таких, как Пржевальский, и глубоко чтит их, но удивительно мало он сделал в своих художественных произведениях для их воспитательного прославления. Наоборот, как много сделал он для того, чтобы привлечь сердца не к таким, как Пржевальский, а к совсем другим. Чем больше видел Чехов вокруг себя направленной на достойное дело силы и воли, чем больше ощущал ее недостаток, тем больше жаждал ее. Однако,

привлекая и воодушевляя его как человека и гражданина, сила не вдохновляла его как художника. О силе можно восторженно говорить в публицистических статьях: в искусстве Чехов отгораживается от нее, поспеивается над нею. Его поэзия есть поэзия бессилия, — так говорилось много раз. Но надо сделать ударение на первом слове: это именно поэзия бессилия. В праведном гневном подлинном и большого сатирика обличает Чехов все, что ему кажется прозой бессилия: он делает все, чтобы подчеркнуть бессилие, раскрыть его существо, представить жалким и жалости достойным. Но так уж выходит, что и в нем и в читателе это бессилие рождает скорее сочувствие, чем негодование, а главное, не по душе ему и сила.

В «Доме с мезонином» изображена Лида Волчанникова, девушка живая, умная, интересная, тонкая, красивая, — все эти эпитеты взяты у автора, — отказавшаяся от милого безделья помещиц-барышни, живущая в качестве сельской учительницы на свой счет и поглощенная интересами пиццей деревни. Ее младшую сестру полюбила художник-раскащик. Прямая противоположность старшей сестре, прелестная Мисюся проводит время в упитанной праздности, ждет только, чтобы любимый человек «ввел ее в область вечного и прекрасного» и т. д. Когда выяснилось, что Мисюся и художник любят друг друга, Лида резко и насильственно, пользуясь своим влиянием в семье, разлучила их. Мисюся протестовала лишь горькими детскими слезами, влюбленный художник же сделал даже попытки отыскать увезенную куда-то любимую девушку, воздыхал и начал забывать про «дом с мезонином». Только в минуты одиночества и тоски, он что-то вспоминает, и ему начинает казаться, что и его где-то вспоминают и ждут, и в нем встает смутный порыв: «Мисюся, где ты?..»

Этот возглас, принадлежавший к лучшим строкам русской лирической прозы, звучит неумолчно в душе чеховского читателя. Читатель любит, — Чехов заставил его полюбить, — праздного и мечтательного художника, любит праздную и очаровательную Мисюся; читатель осуждает честную, разумную, самоотверженную Лиду: мы должны верить и легко верим, что она холодно разбила счастье сестры, — а между тем есть большие основания предполагать, что она предотвратила несчастье. Ибо мы ведь достаточно знаем, хотя бы от самого Чехова, таких, по-своему хороших, но поверхностных и безответственных русских молодых интеллигентов,

которых хватает на красивое влюбление, на первые страницы любовного романа, неизбежно сменяющиеся тоской, пресыщением, разрывом, грязью. Но сочувствие Чехова очевидно. Сплоты и рядом — исключения редки — бессилие и бездействие у него опозитизированы, обласканы, всегда они человечны, нежны, благородны и уж во всяком случае заслуживают всяческого снисхождения. Мало того: Чехов готов и умеет убедить нас, что в этом бессилии есть какая-то правда, какая-то сила.

VII

С тоскливой укоризной не раз рисовал Чехов своих культурных героев: много сурового сказал он о российском интеллигентном обывателе, в котором тонкой оболочкой интеллигентности прикрыт тяжкий груз бытовой обывательщины и моральной безответственности. Слишком достаточно цитировались слова Чехова из письма к Орлову о нашей интеллигенции — «лицемерной, фальшивой, истеричной, педантичной, ленивой». Однако своеобразную окраску получает это брезгливое обличение в сопоставлении с персонажами повестей и драм Чехова. Очень немного из этого перечня пороков подходит к его главнейшим героям из интеллигенции. Они беспомощны, они бессильны, но переберите их одного за другим: ленив ли дядя Ваня, самоотвержен ли работающий для других, «дешевые» ли диссертации пишет профессор Николай Степанович, невоспитан ли Лоптев, лицемерны ли «три сестры», фальшив ли студент Петя, «облезлый барин»? *Odi et amo* — ненавижу и люблю — жило в душе Чехова по отношению к этим людям. Наоборот, если что чуждо ему, как художественному изобразителю, то это именно люди противоположного склада, работники, деятели. Нигде, ни разу — за двумя-тремя исключениями (для врачей) — не возвеличил он в своих образах большую рабочую силу, большой созидательный подвиг, целеустремленную деятельность. Он вывел революционера именно в той стадии, когда этот революционер разуверился в своем деле, безнадежно полюбил чуждую ему женщину и стал бессильным гамлетиком и злостью («Рассказ неизвестного человека»). Крупнейшего ученого, большого культурного человека, близкого друга Некрасова, он изобразил не в подъеме прославившей его работы, а в момент житейского бессилия, духовной растерянности, бесплодного раздражения — и, еле намекнув вначале на то, что причиной этого

распада творческой личности является болезнь, всем содержанием повести настойчиво ведет читателя к выводу, что дело совсем не в смертельном недуге («Скучная история»). Он писал Лейкину: «Жизнь русского торгового человека цельнее, полезнее, умнее и тише, чем жизни пытников и пыжиков, которых рисуют Альбов, Баранцевич, Муравлин и проч.», но сам пик этой цельности, полезности и разумности русского торгового человека не показал, — а жаль, интересно бы посмотреть — пытников же изображал охотно и скорее с скорбным сочувствием, чем с ненавистью. Ибо кто же они — и Треплев («Чайка»), и Кунин («Кошмар»), и Лавский («Дуэль»), и Иванов, и герой «Рассказа неизвестного человека», и Гуров («Дама с собачкой»)? Показанные бесконечно талантливей, чем они показаны у Альбова и Баранцевича, все они по существу представители того же социально-психологического типа — те же интеллигенты, которых, при всей их порядочности и даже высоте их морального склада, признаваемого Чеховым, надо прежде всего назвать диаметральной противоположностью героя энергического и целесообразного подвига — Пржевальскому. Но не только Лоптева, рубящего «вишневый сад» для того, чтобы распорядить его на дачные участки (подумаешь, какой творческий подвиг!), Чехов изображает все-таки интеллигентом с «тонкой, нежной душой», но и провинциального толстосума, приобретающего, члена весьма позорительной банковской ревизионной комиссии он сделал таким же бессознательным, бессмысленным младенцем, так что в конце концов и читатель готов пролить слезу над этим жалким, таким беспомощным и таким — в изображении поэта — невинным соучастником в грабеже («Беда»). Купец — это Лоптев, последний приобретательского рода, человек, всем своим культурным существом отрицающий это приобретательство, деклассированный купеческий сын, ставший интеллигентом, человек мягкий, брезгливо сторонящийся отцовского торгового дела, его питающего («Три года»). Он тоже мало работает, или, вернее, он совсем не работает, но мы знаем, что в той мере, в какой интеллигенция являлась не бездельной, но что-то строящей, Чехов оставался к ней холодным, снисходя только к тем, кого можно было пожалеть за неудачи, а прочих изображал в виде бездарных профессоров, вроде Серебрякова («Вишневый сад»), бездарных архитекторов, вроде Полознева-отца («Моя жизнь»), в виде ошутившихся «Полицей» и мертвенно-зловре-

ных «человеков в футляре». У Чехова был один вековечный враг: «обыватель, сытый и самодовольный, мещанин бытовой и мещанин духовный, мещанин в экстазе хищнического стяжания, мещанин на университетской кафедре и в семье, в обществе, и в литературе, человек, не выходящий за пределы своей корыстной ограниченности и держащий в кармане свою коротенькую истину. В записную книжку, как материал для рассказа, он внес сердитое наблюдение: «Один ушел в попы, другой — в духоборы, третий в философы, и это потому инстинктивно, что никто, ни один не хочет работать как следует, не разгибаясь». Очень хорошо, но можно ли забыть о той близости именно к этим «ушедшим в философы и в духоборы», в которой оказываются как раз те, кого любит Чехов-художник. От Мисанжа Полознева («Моя жизнь») до Лихарева («На пути»), от студента Васильева («Припадок») до инженера Павла Андреевича («Жена») — разве не все они так или иначе «ушли в философы», и разве не это делает их в наших глазах людьми, выделяющимися из уровня, достойными и в каком-то смысле ценными? И прокурор Быковский («Дома»), и студент Трофимов («Вишневый сад»), и артиллерийский полковник Вершинин («Три сестры») — все они изображены не работающими, а «философствующими». Они не знают пути к благоустройству человеческой жизни, но они по-разному горячо и искренне тяготеют к правде, — и, конечно, по это способно снизить их в глазах автора. Явно не только снисхождение его к неудачливому интеллигентному недотепе среднего и высшего образования, но, если покопаться, то за снисходительным сочувствием обнаружится и уважение к этому российскому гамлету, и уважение именно за то, чем питается наше почтение к его идейному предку — принцу датскому, тоже испорченному высшим образованием. Это — отличающее этих людей «святое недовольство», внутренний протест против жизненного зла и неустойчивости.

И, конечно, именно потому, что недовольство это было свято и для Чехова, так тяжело воспринимал он его бесплодность, так это обличал интеллигентское топтание на месте. В том и была трагедия его благородных и глубоких интеллигентов, что они вязли в этой глубине. Каждая повесть и драма Чехова имеет в основе гордиев узел, который нельзя развязать, а можно только разрубить, и весь ужас в том, что никакой чеховский герой его не разрубит. Так в личной жизни, так и

в общественной. Эти люди обречены, потому что не нашли не только личного, но и своего исторического места, которое дается не философическими углублениями, не моральными размышлениями, не возвышенным скептицизмом. Здесь нужны ясные, простые цели и ясные, простые решения, и эту недостающую ясность и простоту восторженно приветствовал Чехов в свершениях таких людей, как Пржевальский. «Всегда так было, — говорит он в некрологе, — что чем ближе человек стоит к истине, тем он проще и понятнее. Поняно, чего ради Пржевальский лучшие годы своей жизни провел в Центральной Азии, попавшем смысле тех опасностей и лишений, каким он подвергал себя... Читая его биографию, никто не спросит: зачем? почему? какой тут смысл? Но всякий скажет: он прав».

Вот этой победительной, непререкаемой правоты нет в повести о чеховском герое. Неуклонно ведет она его к тому, что он думает — и только думает. Он думает о жизни своей и окружающей, он приходит к полному осознанию ее нелепости, иногда преступности, и остается на последней странице повести, неподвижный, бессильный, углубленный в себя, пропикнутый всепоглощающим убеждением, что так было, так будет, ничего не изменится. Незадолго до смерти Чехов заносит в записную книжку заметку:

«Умный говорит: «Это ложь, но так как народ жить без этой лжи не может, то... пусть она существует пока, лишь с некоторыми поправками». А гений: «Это ложь, стало быть это не должно существовать».

Этой антитезой между умным и гением покрывается противоположение между чеховским героем и «Пржевальским». Чехов знает, как нужно и как недостаточно «умное» мышление, он уже знает, что для разрешения вопросов, вставших пред его героями, нужна всепоглощающая буря, нужен волевой напор, у которого, как у стихии, как у урагана, как у революции, никто не посмеет спросить: «Зачем, почему, какой тут смысл?»

Если речь идет о безотносительной моральной оценке, если надо выбирать между такими, как тупой эгоист Серебряков и добрый, честный дядя Ваня, то выбор ясен. Но как Гете в стихотворении от имени своего благородного, светлого Вертера, так Чехов от имени своих милых, привлекательных героев говорит: «Будь мужем — и не следуй моему примеру». Долго он лишь в мечтах о далеком будущем видел просветление, долго не верил в средних людей настоящего, в их творческую

активность, в их волю и дело, долго не видел возможности такого созидательного волевого напора: хмурой пассивностью окружающего мира питалась его тоска. Оттого так конечна и ограничена была его любовь к таким, как дядя Ваня, и так бесконечно и безоговорочно влеченно к таким, как Пржевальский.

Однако Чехов жил и рос, и мы можем решительно утверждать, что он и здесь не сказал своего последнего слова. Самое страшное в его безвременной смерти то, что он умер, раскрывая крылья, умер с зарождающейся верой в существование людей, которые способны не только думать. Еще слабы эти люди в последних созданиях Чехова, еще не велик их размах — они только симптом, а не раскрытие его веры, — но они есть. Уже нравственное возмущение студента Васильева («Припадок») не может не перейти в социальный протест, уже как потенциальный носитель личного и общественного пробуждения ощущается нами студент Трофимов, — и, подогрешенная этими образами, врывается в мир обывательской костности героиня лебединой песни Чехова, его «невеста». Личный бунт Нади — и так это было воспринято тогдашними читателями — это бунт общественный. Ощущение безнадежности, так часто проникавшее старые рассказы, явно преодолено писателем. Вдохновенно и решительно иронично здесь Саша, учитель героини, что близка новая жизнь, что скоро камня на камне не останется от их мещанского города, что вырастут на месте его обывательщины «чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди. Но главное не это: главное, что каждый человек «будет знать, для чего он живет». Монологи драматических героев Чехова от доктора Астрова до Ольги Prozоровой давно раскрыли нам, какая восторженная, хоть и смутная вера в светлое будущее человечества уживалась в писателе с грустным скептицизмом. Вместе со своей Надей Чехов и увлекается пламенными пророчествами Саши, и тихо посмеивается над ними: «ведь Саша уже несколько лет подряд говорит все одно и то же, как по-писанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным». Саша все-таки побеждает: энтузиазм, даже плаблонный, неотразим для молодежи. Нада бросила родной уют и ушла в неизвестную даль — быть может, в революционную работу. И вот, последние строки о ней:

«... а Нада долго ходила по комнатам и думала. Она ясно сознавала, что жизнь

ее перевернута, как хотел того Саша, что она здесь одинокая, чужая, ненужная, и что все ей тут не нужно, все прежнее оторвано от нее и исчезло, точно сгорело, и лепел разнесся по ветру. Она вошла в сауну комнату, постояла тут.

— Прощай, милый Саша, — думала она, и впереди ей рисовалась жизнь — новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее».

Все, как прежде, но все по-иному: глубокое раздумье новой героини Чехова уже не знаменует ни ее бессилия, ни ее бездействия. Она уже сделала нечто, вырвавшись из приторной пошлости, готовой затануть ее, и мы верим — способна и готова сделать большее. И если рассказ о ней кончается по старому чеховскому канону, раздумьем Нади, то это попрежнему не эпилог, лишь восполняющий законченное развитие сюжета после старой условной действительной развязки: как подлинная и необходимая развязка воспринимаются эти последние строки, в которых как будто не изображено ничто заключительное, ничто разрешающее и завершающее. Ретроспективно они бросают уясняющий свет на все предшествующее в рассказе: как будто не внося ничего нового по существу, они все-таки говорят о том, для чего все это было нам рассказано. Если бы герой «Черного монаха» Коврин умер в период того состояния, которое всем окружающим казалось душевным здоровьем и продуктивным созиданием, а по существу было мучительным и бесприсветным параличом творческой мысли, то его предсмертные ощущения и размышления не сообщили бы рассказу о его судьбе последнюю убедительность, последнюю целесообразность.

«Он звал Таню, звал... ржаное поле. звал свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна... невыразимое безграничное счастье наполняло все его существо».

И мы растаемся с этим гениальным страдальцем, разделяя его радостную уверенность, что он «умер» только потому, что его слабое человеческое тело уже утратило равновесие и не может больше служить оболочкой для гения.

VIII

Не смерть Коврина замыкает рассказ о нем, а его предсмертная мысль, и великой нелепостью кажется замечание старого критика, будто Коврин умирает «под конец» рассказа только затем, чтобы дать автору право

поставить точку. Это всегда так бывает: когда автор не знает, что делать с героем, он убивает его. Вероятно, рано или поздно этот прием будет оставлен. Вероятно, в будущем писатели убедят себя и публику, что всякого рода искусственные закругления — вещь совершенно ненужная. Истощился материал — оборвал повествование, хотя бы на полуслове. Чехов иногда так делал, — но только иногда. Большею же частью он предпочитал, во исполнение традиционных требований, давать читателям развязку. Предсказание о грядущем отказе от финальных закруглений основательно¹. Сколько раз за последние годы делались эти предсказания ниспрого! И все же из каждого слова Шестова глядит моралист, невнимательный к самой сути художественного создания.

Мы видели, что Чехов «обрывал повествование» не «иногда», но очень часто, а для его времени это обрывание повествования душой героя ощущалось чуть не во всех его рассказах. Но никогда Чехов не делал этого потому, что у него «истощился материал». Что такое это — «истощение материала»? Разве количеством материала определяется художественная форма? Разве дом строят до тех пор, пока хватит кирпичей? Разве сонет заканчивается потому, что у поэта кончились слова? И разве всякое художественное произведение не подобно в этом отношении сонету? Если в медицине говорят, что отдельная жизнь коротка, а искусство долговечно, то в художественной теории верно прямо противоположное: *vita longa, ars brevis*, то есть: жизнь беспредельна, а произведение искусства ограничено. Меняется читатель, уточняется его сотворческое восприятие, и

там, где раньше он требовал ясной подчеркнутости, ему становится достаточным лишь легкий намек. Наоборот, тягостной становится полчеркнутость, неприятной — обнаженная преднамеренность, и содержательным становится то, что в предыдущую эпоху казалось бы неполнотой, недосказанностью, незавершенностью. Как раз в ту пору, когда Чехов удивлял читателей своими оборванными рассказами, своими «недоконченными концами», наши декаденты пытались ошарашить мир заявлением, что их поэзия есть «поэзия намеков». Неосведомленные теоретики, но хорошие поэты, они в самом деле не раз умели лишь намекать там, где до них приходилось быть отчетливым — до прозы. Тогда предполагалось, что такая недосказанность, даже у таких поэтов, как Гете, иногда трудная для понимания и переходящая в некоторую нарочитую темноту, рассчитана на изысканных читателей, на гурманов формы, на эстетов. Но совсем не в угоду утонченному эстетскому любованию, не ради сюсюкающего наслаждения «формой» замыкал Чехов свои рассказы бездейственным размышлением, а ради здорового восприятия и зрелого понимания того, что художником на такое понимание было рассчитано. И столь же завершенными, сколь совершенными давно уже представляются «незаконченные» рассказы Чехова, его трагедии «без развязки», его «испорченные финалы». Кто бы ни был герой Чехова, как бы ни был он одинок в своем мире, в своем бездейственном и безнадежном думанье в конце рассказа, он не одинок в мире любящего потомства, и дума его не безнадежна. Мы думали вместе с ним, мы сопричастны его страданию, раскрытому нам в этом, и для нас рассказ о его судьбе имеет продолжение и завершение в нашей судьбе, в нашей внутренней истории. В этом смысле конец профессора Николая Степановича так же мало «испорчен», как конец Гамлета, убитого на поверхностный взгляд, столь случайно. Это не отсутствие художественного конца — это бесконечность, та победительная, жизнеутверждающая бесконечность, которая неизменно открывается нам во всяком создании подлинного искусства.

¹ «Противоположность между закругленными и дающими полное объяснение концами у большинства наших старых романистов и обрывающимися развязками, — которые часто совсем не развязки, — столь обычными в нашей новой беллетристике, бросает интересный свет на развитие романа после мастеров викторианской эпохи», т. е. Диккенса и Теккерея (Гудсон — Введение в изучение литературы. 1910 г.).